

# **Tetiana Maskowycz**

## **Poezja Tarasa Szewczenki w twórczości choralnej kompozytorów ukraińskich trzech ostatnich dekad XX wieku i pierwszej dekady XXI wieku**

Przykarpacki Narodowy Uniwersytet imienia W.Stefanyka

Twórczość Tarasa Szewczenki od ostatniego trzydziestolecia XX wieku do dziś jest dla ukraińskiej muzyki wokально-choralnej jednym z najważniejszych inspiracji poetyckich, którą można scharakteryzować jako głęboko tradycyjną, kreatywnie poszukującą nowych oryginalnych form wypowiedzi, w tym dramaturgii wokalne. Odwoływanie się do poezji Kobzara przejawia się niejako w patriotyczno-obywatelskiej postawie samych kompozytorów, bez względu na to, czy wybrany fragment poezji podejmował temat wzięty z życia codziennego, czy też traktował o wzniosłych ideach. Mogła to więc być na przykład liryka pejzażu lub malowanie słowem scen tragiczno-dramatycznych. Zdarzają się także refleksje nad postawą historycznego bohatera. Ta właśnie tematyka liryk Tarasa Szewczenki stała się przedmiotem zainteresowania muzykologów, przede wszystkim w odniesieniu do badania funkcji mentalnych, a więc myśli i sposobów jej wyrażania, czyli języka i stylistyki muzycznej wypowiedzi. Tak zwana choralna Szewczenkiada w szczególności stała się podstawą wielu badań w ostatnich dziesięcioleciach XX i na początku XXI wieku. Odwoływali się do niej między innymi T.Bułat, M.Hordiyuczuk, M.Zahajkiewicz, L.Kijanowska, N.Andros (Koroliuk), O.Kozarenko, S.Pawlyszyn, L. Parchomenko, O.Calaj-Jakymenko, J.Jakubiak, L.Jarosewycz, L.Kornij i wielu innych ukraińskich naukowców.

Dla twórczości choralnej tego okresu bezspornie ważne są lata 1960-1970, kiedy oprócz muzyki wokalne i choralnej powstaje wiele oryginalnych dzieł w innych

gatunkach sztuki muzycznej. Wśród solowych utworów wokalnych tego czasu, które wywarły wpływ i odcisnęły swe znamię na stylu utworów choralnych, należą kompozycje M.Skoryka „Cztery romanse na głos i fortepian” („*Gdybym miała takie buciki*”, „*Och, usiądę ja pod chatą*”, „*Za słońcem chmurka płynie*”, „*Zakwitła w dolinie*”) (1962), oraz aria-monolog A.Kosa-Anatolijskiego „*Dawno to już minęło*” (1961). W sferze kantatowo-oratoryjnej na uwagę zasługują: „*Posłanie*” (1960) i „*Hajdamaki*” (1974) A.Rudnickiego, „*Rapsodia*” oraz „*Dumki*” i „*Bujny wietrze*” (1964) na sopran koloraturowy, chor męski i orkiestrę symfoniczną (oczywiście do słów T.Szewczenki). Sceniczną choreografię tego poematu muzycznego opracował L.Dyczko. Oprócz nich wymienić jeszcze należy: „*Ona jest szalona*” A.Mirosznika (1964), balet „*Oksana*” i „*Wiedźma*” W. Kirejka (1967) oraz operę „*Taras Szewczenko*” G.Majborody (1964).

Obydwa te nurty – tradycyjny i nowatorski – znalazły swe odbicie także w muzyce choralnej. Pierwszy z nich jest reprezentowany przez takie dzieła jak „*Zakukała kukuleczka*” D.Klebanowa (1961), „*Pokochała kozaka czarnobrewa dziewczyna*” F.Nadenenki (1961), „*Dlaczego się nudzę*” I.Szamo (1965) i „*Udeptała ścieżynkę*” J.Mejtusa (1966). Nurt nowatorski reprezentują „*Za jarem jar*” i „*Naddnieprzańska saga*” w dyptyku B.Latoszyńskiego „*Dwa chory*” (do słów T.Szewczenki) skomponowanego z okazji setnej rocznicy śmierci poety (1960) oraz suita „*Szewczeniada*” A.Sztoharenki (1963).

Te i inne dzieła były niejako fundamentem, na którym w następnym dziesięcioleciu powstawały nowe wokalne obrazy i koncepcje dramatyczne. Były one wynikiem pracy wielu kompozytorów, które doprowadziły do stworzenia nowych gatunków. Wspomnieć w tym miejscu należy, że znaczną rolę w tym procesie odegrały wpływy twórczości zachodniej, od której ukraińscy twórcy nie stronili. Wzmocnienie postmodernistyczne i rozszerzenie rozmaitych technik stylistycznych doprowadziło do indywidualizacji własnej wypowiedzi artystycznej kompozytorów. Dlatego prawie każdy nowy utwór skomponowany do wiersza T. Szewczenki stawał się kolejnym etapem w rozwoju tego gatunku. Kardynalnym odnowieniem języka muzyki,

wyrazistością i autentycznością interpretacji odznacza się „*Smutna kantata*” na sopran, fortepian, harfy i instrumenty perkusyjne W. Bibyka (1980), w której znajdujemy głębokie zaczerpnięcie z folkloru i charakterystyczne dla niego bardzo dźwięczne frazy muzyczne. M.Kuzan z kolei w oratoriach „*Neofity*” (1985) i „*Posłanie*” (1992) przedstawił monumentalną koncepcję dzieła muzycznego opartą na światowej tradycji oratoryjnej.

Nie mniej ciekawe, a jednocześnie nasycone treściami narodowymi są utwory sceniczne napisane na podstawie wierszy i biografii T. Szewczenki. To opery-oratoria na solistę, chor i orkiestrę symfoniczną, jak „*Pamiętajcie, bracia moi*” W.Gubarenka (1992), „*Taras*” I.Szczerbakowa (1994), opera "Poeta" L.Kołodub (1988) i opera-ballada "Ślepy" A. Złotnika (1989).

„Memorialna” linia szewczenkowska znalazła swoje odbicie przede wszystkim w muzyce choralnej. Należą do niej w szczególności "*Wielki Maloros*" ("Prawda ruska, czyli prawda Wielkiego Księcia Jarosława") w 190 rocznicę urodzin T.Szewczenki z „*Trzech poematów*" W.Hajduka do słów J.Szypa na chor mieszany a capella (2003) i kantata „*Na śmierć Szewczenki*” W.Stepurka do słów I.Dracza.

W tym samym rzędzie stylistycznego gatunku warto przypomnieć „*Hamalię*” M.Skoryka (2003), monumentalne wiersze-kantaty na sopran, tenor, chor mieszany i orkiestrę symfoniczną, które kontynuują te znakomite muzyczne interpretacje tekstów poematu T. Szewczenki, (M.Kopko, M.Łysenko, J.Stepowij, H.Chotkewycz, J.Mejtus), i które stały się nowym etapem w kultywowaniu tej tradycji, bo tekst poematu użyto prawie w całości. Dramaturgia tego dzieła oparta jest na dynamicznych zestawieniach epizodów i zdarzeń, a język muzyczny oddaje nawet ukryte niuanse obrazów i refleksji poetyckich, na co zwróciła uwagę C. Flejczuk w pracy „Według wzorca poetyckiego „Hamalii”. Kompozycja M.Skoryka wbudowuje się w ciąg odpowiednio połączonych rozdziałów-epizodów, przy czym adekwatne połączenie takiego tekstu wierszowanego tworzy się poprzez szereg odpowiednio ukazanych motywów. Epizody z nich znajdziemy w pieśni „*U Turczynki po tamtej stronie*” czy „*Nasz ataman Hamalija*”, które w kantacie mają formę zwrotek, wraz z dumą

zawodzącą „*Oj, nie ma, nie ma*”, i modlitwą „*O miły Boże*” w wykonaniu chorału.

Znamienne jest, że dramaturgia obrazu poetyckiego Kobzara skłoniła niektórych ukraińskich kompozytorów do eksperymentowania w kierunku tworzenia nowych gatunków symfonicznych. Przykładem jest trzyczęściowa „*Kameralna symfonia*” O.Kiwy na solistę i orkiestrę symfoniczną (1989), tragiczna wypowiedź, która nadaje niezwykle odcienie fragmentom liryki krajobrazu, oraz trzyczęściowa symfonia na orkiestrę, sopran i tenor „*De profundis*” W. Gubarenka (1995) skomponowana do ostatnich wierszy poety. Ta koncepcja oscyluje wokół XIV Symfonii D.Szostakowicza, nasycona jest archetypami narodowego myślenia, ale jest wyrażona współczesnym językiem.

Wyjątkowym poziomem etycznych kolizji, nie patrząc na brak symfonicznych podstaw, przyciąga Kameralna Kantata nr 2 na kobzara (kobziarza) i orkiestrę pt. „*Czyhrynie, Czyhrynie*” (1988) W. Kamińskiego i monolog „*Posłanie*” (1983-1984) na sopran i zespół instrumentalny L.Melnyka.

Całe spektrum twórczych inspiracji wierszami T. Szewczenki dla twórczości choralnej ukraińskich kompozytorów trzech ostatnich dziesięcioleci XX wieku i pierwszego 10-lecia XXI wieku stanowią kompozycje a capella. Oto przykłady takich utworów-miniatur muzycznych, gdzie chor mieszany tradycyjnie tworzy część wiodącą: „*Wiatr z gajem rozmawia*” W.Polowoj’a (1985), „*Psalmy Davida*” M.Kuzana (1986) i kompozycja na dwa chory a capella „*Liryki z ostatnich lat życia*” („*Minęły lata młode...*” i „*Zasiej się czarna niwo*”) J.Iszczenka (1988), „*Îch, czemuś poczerwniało zielone pole*” (1989), „*Nie jak tamci wrogowie*” (1990) W.Kamińskiego, „*Lzy*” W.Tymożyńskiego (1995) i „*Niech cię orzą moja niwo*” W.Hajduka. Są tu także pojedyncze reprezentacje kompozycji choralnych, na przykład O.Jakowczuka „*Ciecze woda spod jawora*” („*Pod jaworem tryska źródło*”) (1986) na chor dziecięcy oraz Elegia „*Patrzę, jak świta*” W.Sylwestrowa (1996), na chor wielki a capella, dedykowana Eugeniuszowi Sawczukowi. Narodowe cechy poezji zachęcały do połączenia w jedno cyklu wierszy Kobzara i innych artystów, na przykład w „*Tryptyku ukraińskim*” W.Drobiazginej (do słów T.Szewczenki i Ł.Tałałaja) (2004), oraz cyklu

utworów choralnych J.Łaniuka (2005), (słowa T.Szewczenko, P.Tyczyna i W.Barki).

W nurcie medytacyjnym ukazano inne motywy twórczości Szewczenki, na przykład w kantacie W.Sylwestrowa „*Dumy moje*” (premiera 1994) i 7-częściowe „*Requiem dla Larysy*” na chor mieszany i orkiestrę (1997-1999) skomponowane do kanonicznych (łacińskich) tekstów oraz wierszy T.Szewczenki (w języku ukraińskim).

W dorobku W.Sylwestrowa poezja zajmuje szczególne miejsce. Tylko w samej sferze choralnej kompozytor ten do wierszy Kobzara napisał kantatę „*Dyptyk*” (1977), na chor mieszany a capella, a do kanonicznego tekstu i wierszy T.Szewczenki („*Ojciec nasz*” i „*Testament*”), dedykowaną Marianowi Koc’u (1995) wspomniane już „*Elegię*” („*Patrzę, jak świta*”) na chor wielki a capella, i „*Requiem dla Larysy*”. Ale też „*Psalmy*” na chor a capella (2006; pierwsza część „*Jęczy, wyje Dniepr szeroki*”) oraz „*Dumy moje*” na chor a capella (2008), dedykowane W.Balejowi.

Na szczególną uwagę zasługuje połączenie tekstów Pisma Świętego z liryką T.Szewczenki. W ten sposób kompozytor etykę swoich wierszy stawia na poziomie sacrum, które jest przedłużeniem „...idei, z którą zżyłem się – idei ikony”. W kantacie „*Trzy wiersze*” („*Myśli moje, myśli moje, bieda mi z wami*”), następnie w „*Kaukazie*” („*Za gorami góry chmurami spowite*” oraz „*A poki co, moje dumy...*”). Na czym polega ikonostatyka tych utworów? Na tym, że jej pierwszą i trzecią część stanowi cicha muzyka, natomiast część główna jest głośna. A wszystkie je łączy jeden muzyczny motyw przewodni. W ten sposób powstał jakby portret Szewczenki, jednocześnie smutny i gniewny, ale to ciągle ten sam Kobzar.

Nietypowość technik kompozytorskich w kontekście twórczych poszukiwań innych kompozytorów przyczyniła się do jeszcze głębszej interpretacji tekstów poetyckich T.Szewczenki. Jeden z czołowych dyrygentów opery i filharmonii W.Sirenko tak wypowiadał się o głównej, zasadniczej części „*Żegnaj ziemio, żegnaj świecie*”: „Requiem „Otoczony szczególną troską” to muzyka – to nie niebo, to nie wszechświat. To głębokie wniknięcie w istotę człowieka, w jego ziemską naturę i egzystencję. Nigdy nie spotkałem wcześniej takiego wniknięcia w duszę Ukrainy”.

W tych utworach muzyczna stylistyka nabiera wyraźnie charakteru

etnograficznego, poza zaczerpniętymi fragmentami muzyki folklorystycznej, a to dzięki charakterystycznym indywidualnym wyróżnikom muzycznym kompozytora, która w trzech pierwszych wymienionych utworach a capella wprowadza asocjację z intonacyjnością pieśni ludowych oraz płynność i medytację wziętą z gatunków epickich, oraz organiczny liryzm z jaskrawym odcieniem kordocentrycznego światopoglądu.

Wśród utworów z innych gatunków o tradycyjnym sposobie wyrażania emocji i uczuć za pomocą muzyki (do wierszy T.Szewczenki) wyróżniają się: kantata „*Iwan Podkowa*” na chor mieszany a capella W.Kamińskiego (1986), „*Misterium ciszy*” H.Laszenki (2004), najbardziej widoczny w kantacie „*Płynie woda w sine morze*” na solistę, chor mieszany i instrumenty perkusyjne (2006, 2-ga red. 2010) i wierszu „*Raduj się niwo spękana suszą*”) (2011) I.Jakowczuka, Poza tym widzimy ją także w poematach na chor mieszany a capella („*Płynie woda...*” i „*Cieężko, trudno żyć na świecie*”) W.Pacery, w trzyczęściowej kantacie W.Hajduka na solistę, chor mieszany i orkiestrę symfoniczną „*Posłanie*” (1999). Przemily dźwięk poetyckiej liryki i głęboki psychologizm znajdują odzwierciedlenie również w 13-tym Koncercie-pastorale na chor żeński „*Przebudzenie*” J.Alżeniewa (1997).

Oprócz tych na dużą skalę kompozycji, ukraińscy kompozytorzy sięgają do poezji Kobzara tworząc różne gatunki akapelných miniaturk choralnych. Tu dominuje obrazowość liryki pejzażu jak np. „*Saga Naddnieprzańska*” W.Kyrejka (1978), „*Wiatr z gajem rozmawia*” na chor mieszany W. Polowej (1985), „*Płynie woda...*” O.Jakowczuka (1986), psychologiczne „*Minęły lata młode...*” z cyklu „*Liryki z ostatnich lat życia*” J.Iszczenki (1988), „*Łzy*” na chor mieszany W.Tymożyńskiego (1995), narodowo-obywatelski „*I zasiej się, czarna niwo*” z cyklu „*Lliryki z ostatnich lat życia*” J.Iszczenki (1988), „*Oj, czemuś poczerniało, pole zielone*” na chor mieszany W.Kamińskiego (1989). Interesująca jest interpretacja choralna jednej ze szczególnych modlitw kanonicznych z napisanego przez Szewczenkę elementarza do nauczania języka ukraińskiego w szkołkach niedzielnych „*Elementarz Południoworuski - „Wyznanie wiary*” (1995), której dokonał O.Rudiański. Ten znakomity kompozytor,

nie zważając na „sprzeczność” pomiędzy „zasadą wiary” a „dydaktycznym dogmatyzmem”, potrafił wykorzystać elementy stylistyki koncertów choralnych i skorelować dramatyczną sekcję fugato „...i został ukrzyżowany za nas” z wyraźną kulminacją tryumfalną „...i Ducha Świętego, amen.”

Nasycone narodowością elementy języka muzycznego i jego efektywność może skonstatować semantyka, nadająca inne znaczenie całemu współczesnemu odbiorowi poezji Szewczenki. Według W. Drahanzuka – „to poezja narodowo-mentalna, w sensie wcielenia w życie pewnych akcentów ukraińskiego narodowego charakteru, składowych jego portretu psychologicznego, w połączeniu z resztą narodowych norm etyczno-psychologicznych”.

Jednym z elementów wyróżniających się w szeregu interpretacyjnym tekstów T. Szewczenki jest wiersz „*Maleńkiej Marianie*”. Posłużył on W. Tymożyńskiemu do skomponowania utworu na chor żeński, w którym ukazał on przecucia tragicznych losów dziewczyny, stosując balansowanie między lirycznym obrazowaniem a nasileniem dramatycznych zdarzeń (środkowa część trzynastej kompozycji). Niewielki chor akumuluje w sobie impulsy różnych płaszczyzn folkloru: lirycznych piosenek o nieszczęśliwej doli, ballad, kołysanek dziecięcych, poprzez tradycyjną ukraińską twórczość wokalnno-choralną widoczną w nastrojowych utworach, aż po cienką linię gradacji emocjonalnych fragmentów – wchodząc tym sposobem w organiczne dla tego typu utworów środowisko sztuki narodowej i mentalności moralnej.

Wśród największych osiągnięć ukraińskiej twórczości choralnej a capella jest „*Symfonia-dyptyk*” na chor mieszany J. Stankowicza (1985), w której kompozytor nawiązuje do utworu „*Słowo o wyprawie Igora*” w genialnym przyśpiewie T. Szewczenki. Łącząc symfoniczne i choralne czynniki, kompozytor osiąga niezwykle poziom kunsztu artystycznego, także poprzez równomierne rozłożenie kordocentrycznych akcentów; tu podstawa intonacji prezentuje się przez spokrewnione archaiczne trzy-, pięcio- i heksametryczne układy w skali chromatycznej – tworząc kwartowe akordy harmoniczne.

Ten unikalny utwór w pewien sposób jest syntezą dramaturgii w poszukiwaniach

ukraińskich kompozytorów w sferze wykorzystania i adaptacji poezji Szewczenki i jego semantycznej koncepcji poetyki narodowej. To jak „pokłosie mentalne eposu „Słowo o wyprawie Igora”, szewczenkowskich przyśpiewów „*Od świtu do wieczora*”, „*Placz Jarosławny*” i symfonia-dyptyk J. Stankowicza do słów T. Szewczenki na chór a capella. To też jest modulacja tego pola mentalnego, od nasyconego heroizmem „*Słowie o wyprawie...*” do poezji o większej wrażliwości emocjonalnej. Kompozycje Szewczenko-Stankowicz możemy uznać jako „artystyczną analogię” ukraińskiego narodowego pola mentalnego i jego historycznej modulacji.

Tworczość choralna współczesnych kompozytorów ukraińskich do tekstów Szewczenki reprezentowana jest przez wiele niepowtarzalnych kompozycji. Znaczna ich część należy do czołówki ukraińskiej muzyki. Utwory te, inspirowane tendencją do pogłębienia kultury narodowej i unikalne w swym wymiarze wiersze Kobzara są ważnym krokiem, „dziełem sakralnym” w rozwoju narodowego języka muzyki. Jednocześnie korelują ze sobą aktualne problemy w kanonie werbalno-obrazowej twórczości niektórych poetów, które składają się na ukraińską sztukę muzyczną. Jest to też możliwość rozszerzenia lub oddalenia się od takiego modelu. Zgodnie z interpretacją słowa poetyckiego innych znanych przedstawicieli ukraińskiej i światowej literatury „szewczenkowskiej”, wkomponowana jest w nią ważna składowa część współczesnego procesu muzycznego, która rozszerza powstałe reguły i formułuje nowe granice twórczych modułów kultury muzycznej. Dlatego utwory muzyczno-wokalne prezentujące lirykę T. Szewczenki charakteryzują się dziełami (opusami) „tradycyjnego” charakteru, gdzie dominuje pieśń i neoromantyczna stylistyka, aż do wyraźnie nowatorskich, co je wyróżnia od panujących w określonym czasie stylistycznych tendencji. W większości przypadków tak w pierwszej jak i drugiej grupie powstają oryginalne syntetyczne interpretacje, które wykazują tendencje do rozwoju głębokich aspektów narodowej muzycznej psychologii, zarówno we wnoszeniu nowych rozwiązań w opracowywaniu materiału muzycznego z uwzględnieniem najbardziej awangardowych czy postmodernistycznych technologii, jak i budowy na ich podstawie nowej semantyki obrazów i możliwości



interpretacyjnych „Szewczenkowskiego słowa”.

## Bibliography and Notes

1. Андрос Н., *Музична інтерпретація поезії Шевченка: (На матеріалі хорових творів українських радянських композиторів)*, К. : Музична Україна, 1985. с.72.
2. Гамова І., *Про поліфонію в творах донецьких композиторів, Музичне мистецтво Донбасу: Вчора, сьогодні, завтра., Київ-Донецьк 2001, С. 105-113.*
3. Драганчук В., *Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і Шевченкових переспівів*, Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 2009. – Випуск 3: statti\01-draganchuk.pdf. 12 жовтня 2013 р.
4. Драганчук В., *Триптих В. Тиможінського «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів XVII ст. в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці*, Науковий збірник Львівського Національного університету ім. І. Я. Франка, Кафедра театрознавства 2005, С. 34—48.
5. Луніна А. Валентин Сильвестров: „*Мої твори — це музичні метафори...*» : [про укр. комп.] , Музика 2012, № 5, С. 20-23.
6. Луніна А. Віктор Степурко: «*Творче натхнення – це благодать або перст Божий*» Музика 2012, № 6, С. 24–27.
7. Людкевич С. *Про композиції до поезій Шевченка, Дослідження, статті, рецензії, виступи*, [упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер], Львів : Дивосвіт 1999, С. 238—242.
8. Пархоменко Л. *Історія і музика («Гайдамаки Т. Шевченка у музиці»)*, Мистецтво 1969, № 2, С. 25-27.
9. Пархоменко Л., *Шевченко і українська музики* , Українська мова та література в школі, 1964, № 5, С. 33-40.

10. Пятенко Л., *Типологія канта в кантатах Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова* , [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-pyatenko-typos.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-pyatenko-typos.html) : 20 листопада 2013.
11. Проскурня С., *Чувство Сильвестрова* , Столичные новости 2002, 1-7 октября, №37 (233).
12. Флейчук Х. О., *Кантата «Гамалія» М. Скорика на слова Т. Шевченка*, (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти) , Музичне мистецтво : Збірка наукових статей, Донецьк, Львів 2010, Вип. 10, С. 250-258.