

Musical-dramatic semantics as the basis of Hanna Gavrylets's works: preconditions and context.

*In an active period of rapid rethinking of values and the conscious revival of spiritual music, the field of sacred creative activities study has expanded significantly. We find the peculiarities of religious, mental-psychological and philosophical manifestation in contemporary creative activities and, in particular, in the choral spiritual music of Hanna Gavrylets. **The purpose** of the research study is an attempt to systematise the basic parameters of the concepts and stylistic ideas of sacralisation of the image-bearing content of H. Gavrylets's creative works. **In the conclusions** it is stated that comprehending ethno-oriented phenomena and single samples of authentic environment and author's creativity for her own interpretation, the composer reveals their perception as a holistic artistic and aesthetic system, which is characterised by clear conceptual and constructive patterns in reproduction of interpreted imagery.*

Keywords: *H. Gavrylets, canonical genre, archetypal semantics, sacredness, semantics, the composer's manner*

Semantyka muzyczno-dramatyczna jako podstawa prac Hanny Hawryleć: założenia i kontekst.

Z ostatniego dziesięciolecia XX wieku pojęcie "sakralne" dość aktywnie wplata się w muzykę ukraińską, zwłaszcza w muzykę chóralną. Przede wszystkim kojarzy się z twórczością w dziedzinie sztuki kościelnej w dwóch jej przejawach – stosowanym i koncertowo-scenicznym, a także z kompozycjami, które powstały jako ucieleśnienie najrozmaitszych zjawisk kultury ludowej. Warunki do tego stworzyły się w ubiegłych dziesięcioleciach, przeważały niezwykle osiągnięcia różnych kompozytorów, podczas których obraz ukraińskiej sztuki chóralnej gwałtownie wzrósł. Wzorowym w tej płaszczyźnie jest okres lat 1970-ch. W tym czasie powstały dzieła na dużą skalę, które zmieniły rozumienie techniki i środków śpiewu chóralnego: oratorium "Księżna Olga" (1970) i koncert "Malarstwo chóralne" na dwa chóry męskie (1978) W. Kikty, trzyczęściowy "Requiem" pamięci A. Malyszka do słów D. Pawłyczka dla choru a cappella (1970), kantata kameralna "Pory roku" do słów ludowych na chór mieszany a capella (1973) i "Kantata karpacka" do słów ludowych na chór mieszany a capella (1974) L. Dyczko, Kantata do słów T. Szewczenki na chór mieszany a cappella (1977) W. Sylwestrowa i inne utwory. Za kilka dziesięcioleci, w okresie intensywnego przemyślenia wartości i aktywnego odrodzenia muzyki duchowej, pole sakralnej twórczości znacznie się poszerzyło, wprowadzając wciąż nowe niuansy do globalnego problemu "kompozytora i

tradycji”. Przy tym przy “oddziaływaniu często antynomicznych za swoją treścią komponentów pary “tradycja – nowatorstwo” [5, S. 82] zachodzi jako opanowanie gatunków, których “prawidłowość i semantyka” to “niezbadana ziemia”, tak i “tworzenie nowych (przy uświadomieniu ich przez nosicieli sakralnej treści w duchu współczesnych tendencji do tworzenia gatunków)” [5, S. 82]. Biorąc pod uwagę szczególną rolę tradycji we współczesnej kulturze, ten proces jest naturalny jako wynik wcześniejszych tendencji w ukraińskiej twórczości muzycznej oraz we wszystkich krajach przestrzeni postradzieckiej. Taka sakralizowana “religia” powstała w oparciu o najrozmaitsze archetypy kultur ludowych. Dzisiaj nie tylko te zjawiska, które są bezpośrednio związane z religijno-mistycznym lub irracjonalnym, ale także te, które różnią się z mierzki zwykłych rzeczy, są uważane za zjawiska sakralne, ponieważ ucieleśniają idee o wysokim duchu i obrazy. Sztuka muzyczna jak najlepiej potrafi przekazać sakralne jako “tajemnicze słowo”, za każdym razem służąc głębszemu zrozumieniu przejawów samego życia jako najwyższej tajemnicy. Wśród ukraińskich kompozytorów ze znanych twórcy współczesnej ukraińskiej kultury muzycznej, których priorytetowymi zainteresowaniami jest świat obrazowości sakralnej, szczególne miejsce należy Annie Hawryleć. Przedstawiając żywe strony aktywnego odrodzenia i rozwoju tradycji w kontekście poszukiwania oryginalnych sposobów syntezy tendencji krajowych i światowych wraz z bogactwem tematycznych gatunków, oryginalnością pomysłów i ucieleśnieniem różnych tendencji stylistycznych w różnych płaszczyznach gatunkowych, podstawa stylistyczna jej twórczości odzwierciedla skuteczność wybranej przez kompozytora drogi zanurzenia się w głąb pamięci kultury jako ludowej, tak i zachodnioeuropejskiej, a także stworzenie zaskakująco ciekawych wariantów wzajemnego dopasowania tych płaszczyzn. W dziedzinie, niezwiązanej bezpośrednio ze słowem, sakralne poczucie rzeczy jest wyraźnie odczuwalne w następujących kompozycjach: “Choral” na instrumenty strunowe (2005), Duet na dwoje skrzypiec “Beyond body and soul” (“Poza ciałem i duszą”) (2007), “Capriccio” ku czci św. Mikołaja na kameralną orkiestrę (2008). Znaczący kontekst mają również utwory: kantata kameralna “Spojrzenie na dzieciństwo” na sopran i orkiestrę kameralną do wierszy M. Winhranowskiego (1987), koncert “Mój Drogi Boże,

wstaw się” na głos oraz mieszany chór pamięci M. Berezowskiego do wierszy F. Mlynchenka (1992). Potężną warstwą jest paraliturgia, która w kulturze ludowej należy do sakralnych kierunków duchowych: koncert folkowy “Krokowe koło” na chór kobiecy do tekstów ludowych. Niewielką, ale znaczną część stanowią utwory, reprezentujące gatunki wspólne dla prawosławnej i gracko-katolickiej tradycji muzycznej. Stylistyczne aspekty tego kierunku obrazowo-tematycznego [Dziennik Przykarpackiego Uniwersytetu Narodowego. Historia. Sztuki. Wydanie nr 36] twórczości kompozytorki w kontekście poszukiwań innych autorów ukraińskich daje podstawy do twierdzenia, że czynniki narodowej wizji wizerunku Matki Bożej są w nim zasymilowane. Są to “Cherubinowa” (2001) i “Ciebie Opiewamy” (2002) na chór mieszany, “Bogurodzico, Matko Boska, Raduj się!” na chór kobiecy (2004), zwanego również w obrządku chrześcijańskim anielskim pozdrowieniem ze względu o symbolikę pierwszej części – pozdrowienie Archanioła Gabriela, powiedziane przez niego do Najświętszej Marii Panny podczas Zwiastowania (utwór ten, organicznie wszedł do szerokiej praktyki koncertowej, maksymalnie zbliżony jest do praktyki śpiewu kościelno-chóralnego) oraz “Godne Jest” na chór mieszany z wymownym poświęceniem Krzysztofowi Pendereckiemu (2013). Widocznie, że pierwsze trzy utwory zostały napisane w jednym okresie, podczas gdy “Godne Jest” jest prawie oddalony dziesięcioleciem od głównego masywu. Znaczący kontekst dla tych dzieł tworzą psalmy, stworzone w 2000 roku – “Błogosławiony, kto dba o ubogim...” na chór kobiecy, “Do Ciebie, o Panie, duszą swą podnoszę...” na chór męski i “Boże mój, czemuś mnie opuścił?” na chór mieszany. Warto zauważyć, że temat kanoniczny kompozytorka podjęła, można powiedzieć, nie na etapie początkowego odrodzenia gatunków kanonicznych w latach 1990-ch, ale już jako dojrzały, doświadczony twórca, którego działalność została już wyróżniona Nagrodą Szewczenki. Dlatego widoczną jest jej świadomość odpowiedzialności w odniesieniu do gatunków kanonicznych, potrzeba wewnętrznej “gotowości”, a nie powierzchowna motywacja impulsowa w pracy z tą warstwą kultury narodowo-religijnej. Czynniki te powstają z zainteresowania koncepcjami i stylem kompozycji z pierwszej połowy 2000-ch lat, które nie były jeszcze przedmiotem dogłębnego opracowania naukowego. Wszystkie te pieśni cerkiewne, choć nie tworzą jednego

cyklu, należą do Liturgii Wiernych. Koncentruje się na wyborze semantycznym: należą one do sfery chwalebno hymnu w różnych przejawach czynników mistycznych i wdzięczności. Oprócz tego kompozytorka przestrzega ustalonej cechy pieśni cerkiewnej pochodzenia prawosławnego – obowiązkowego stosowania brzmienia a capella jako jednej z genetycznych stałych ukraińskiego śpiewu kościelnego. Ta a capella łączy w sobie najnowsze tendencje stylistyczne twórczości chóralnej i przejawia się nie tylko w typologicznie determinującej dominacji Słowa, ale także w jego sakralnym znaczeniu, dalekim od ilustracyjnego wcielenia, a jednocześnie – oryginalnej realizacji dźwiękowej semantyki tekstu. Ze względu na zachowanie stabilnych cech kompozycyjnych, każda z pieśni cerkiewnych, w zależności od interpretacji obrazowości zasad gatunkowych, wykazuje indywidualizację ich kanonicznego modelu. Typowym przykładem przywrócenia sakralności starożytnego gatunku z organiczną naturą jego wejścia w sakralną tajemnicę działania jest opracowanie kantu kościelnego „Matka Miłosierdzia” dla solistki i chóru chłopców z czwartej części „Doba kozacka” akcji sceniczno-muzycznej „Złoty kamień posiejemy”. Wybór tego konkretnego dzieła spośród szeregu źródeł pisanych i pieśniowych ukraińskiego baroku, nawet poza koncepcją określonej części akcji, nie jest przypadkowy pod względem archetypów kultury ukraińskiej, które są istotne dla teraźniejszości. Nie można też pominąć kolędy „Nowa Radość” na sopran i chór męski z tego samego dzieła (pierwszy numer części „Doba książęca”) ze względu na styl wykonania opracowania dołącza się do najlepszych przykładów tego gatunku w muzyce ukraińskiej. Przejawia się to w umiejętności budowania tkaniny muzycznej przy jednoczesnym zachowaniu tradycyjnej formy w wyniku zachowania struktury tekstu; mistrzowskim połączeniu składników harmonicznym i polifoniczno-liniowym w stosunku zależnym czynników solowych i chóralnych. Jedność stylistyczna z kaniem kościelnym jest zapewniona dzięki zastosowaniu tego samego zestawu środków stylistycznych. Jediną różnicą jest stosowanie dzwonów, których sakralne znaczenie od dawna objawia się zarówno w tradycji kościelnej, jak i ludowej. Tworzą one specjalny uroczysty, wzniosły koloryt, kierując wyobraźnię do świątecznego, uświęconego przez wieki okresu rocznego koła – sakralnego czasu kolędowania. Tak więc, bez

mieszania technik różnych stylów, działając w zakresie oryginalnego “czystego” stylu, H. Hawryłek kształtuje oryginalny sposób resakralizacji gatunków, typowych dla twórczości ludowej. Typowe dla chrześcijańskiego światopoglądu treść obrazowa i semantyka u H. Hawryłek przejawia się w świąteczno-triumfalnych poczuciach wyczerpującego charakteru wiary i głębokiej spowiedzi, pokornej modlitwy oraz nadzieją na wstawiennictwo i zbawienie. Centralnym elementem twórczości kompozytorki jest motyw głębokiego przejmowania prawd wiary. Kompozycje napisane przez H. Hawryłek na podstawie bizantyjskiego systemu kanonicznego, a także psalmy i chóralny koncert duchowy syntetyzują tradycyjne cechy gatunków śpiewu liturgicznego z technikami współczesnej poetyki sztuki chóralnej. Wszystkie “nowo sakralne” dzieła kompozytorki są wypełnione duchową głębią, obrazową wyrazistością i szczerością emocjonalną, wykazując racjonalność i koncentrację w wykorzystaniu środków realizacji własnych pomysłów autorskich, podnoszą symbolikę nie tyle wydarzeń i linii fabularnych, a semantyki i nastrojowości. W kompozycjach H. Hawryłek symbolika znaczeń i semantyczne niuanse tekstów literackich wpływają na końcową strukturę poszczególnych utworów muzycznych i części, często zmieniając istotę oryginalnego źródła, które różni się cechami zachodniej i europejskiej twórczości kościelnej.