

# Olena Kolisnyk

---

## Twórczości Eugeniusza Stankowicza – inspiracje doby globalizmu

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja  
Muzyczna 10, 245-255

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Olena KOLISNYK

Lwowska Akademia Muzyczna im. M. Łysenki

## Twórczości Eugeniusza Stankowicza – inspiracje doby globalizmu

Z kręgu współczesnych kompozytorów ukraińskich szczególną uwagę zwraca twórczość Eugeniusza Stankowicza (Євген Станкович, ur. 1942 w Swaliawie na Zakarpaciu – Ukraina). Reprezentuje on kierunek estetyczny, który – nie wykluczając szeroko i wszechstronnie wykorzystywanych elementów techniki awangardowej – konsekwentnie kontynuuje tradycję klasyczo-romantyczną, którą przenosi na współczesny język muzyczny. Ujmuje ją w syntezę z różnymi stylami, przede wszystkim z neofolkloryzmem. W relacji kompozytor–społeczeństwo Stankowicz zbliża się najbardziej do idei sztuki muzycznej Gustawa Mahlera (jednego z ulubionych jego kompozytorów), który swój główny cel jako twórca określił w słynnym aforyzmie „Jestem instrumentem, na którym gra Wszechświat”. W tejże intencji Stankowicz – zgodnie z szerokim kręgiem zainteresowań współczesnych artystów, sięgających po inspiracje do najrozmaitszych źródeł mitologicznych i religijnych, tekstów literackich oraz współczesnych wydarzeń politycznych<sup>1</sup> – tworzy własną brzmieniową wizję świata, bardzo bogatą i przepelnioną rozważaniami filozoficznymi o sensie bycia, o istocie duchowej człowieka, o relacji człowieka i przyrody. Do tego celu dąży, starannie dobierając tematy, gatunki, środki wyrazu muzycznego. Prawie nie sięga do miniatur, unika również tematów odbiegających od człowieka i jego zasadniczych problemów. Preferuje rozbudowane formy cykliczne, przeznaczone na wielkie zespoły wykonawcze. Formy te w różny sposób związane są ze słowem, gestem, działaniem. Stankowicz zdobył popularność przede wszystkim jako autor licznych utworów na orkiestrę (6 symfonii na wielką orkiestrę i 10 kameralnych, z których większa część opatrzona jest programem lub posiada partie wokalne) oraz wielkich symfonii

<sup>1</sup> Pod tym względem zbliża się również do takich czołowych europejskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku, jak Krzysztof Penderecki lub Wolfgang Rihm.

wokalno-instrumentalnych i dzieł muzyczno-teatralnych o bardzo rozpiętej treści pod względem historycznym i narodowym, są to m.in.: *Kaddish-Requiem „Babi Jar”* (Бабин яр) – pamięci ofiar wojennych Żydów w Kijowie, *Przyjdź królestwo Twoje* (Hexaï npuïde Царство Твоє), opera *Kwiat paproci* (Цвіт нанопомі), osnuta na ludowym rytuale Janka Kupały, balet *Olga* (Ольга), oparty na historycznej fabule z zamierzchłych czasów Rusi Kijowskiej. W dziełach tych kompozytor swobodnie posługuje się całym dostępnym mu arsenalem środków wyrazu, stapiając elementy folklorystyczne, awangardowe, neoklasyczne i neoromantyczne. Nie unika fascynacji kulturą Wschodu, dawnymi żydowskimi śpiewami lub archaiką – jako „prasztką” bliżej nieokreślonego pochodzenia narodowego.

W ostatnich latach, zwłaszcza po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości, Stankowicz zdobył uznanie nie tylko w kraju ojczystym, lecz także w Europie i Stanach Zjednoczonych (otrzymał wiele prestiżowych nagród: w Niemczech, Szwajcarii, USA itd.). Proces kształtowania indywidualnego stylu Stankowicza najlepiej zobrazować na przykładzie symfonii kameralnej – gatunku bardzo ważnego w muzyce XX i XXI wieku. Dla kompozytora okazał się on najbardziej „intymny”, w przeciwieństwie do wielkich syntetycznych form z bogatą paletą brzmieniową i udziałem licznych wykonawców. Utwory na bardziej jednolity brzmieniowo zespół smyczkowy (lub inny kameralno-instrumentalny) Stankowicz opatrywał niekiedy programowym tekstem lub głosem. Traktował je jako laboratorium twórcze i jednocześnie wyraz osobistych uczuć.

Warto poświęcić kilka uwag biografii kompozytora i ustalić źródła inspiracji, które ukierunkowały go jako „twórcę narodowego”, a równocześnie – jako artystę myślącego uniwersalnymi kategoriami sztuki współczesnej, używającego współczesnego warsztatu. Wyjątkowo istotnymi dla Stankowicza okazały się lata studiów w Kijowskim Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego (1965–1970)<sup>2</sup>, gdzie kształcił się u Borysa Latoszyńskiego (1895–1968) – profesora kompozycji, wybitnego symfonika, który wywierał ogromny wpływ na swoich uczniów. Za jego przyczyną powstała swoista „szkoła Latoszyńskiego”, która wkrótce przekształciła się w „szkołę awangardy kijowskiej”<sup>3</sup>. Horyzonty estetyczne Stankowicza znacznie rozszerzyły się także dzięki obcowaniu z kolegami muzykami, uczniami profesora Latoszyńskiego, do których należeli: Walentin Silwestrow (ur. 1937), Łeonid Hrabowski (ur. 1934), Łesia Dyczko (ur. 1939), Iwan Karabyć (1945–2002), jak również entuzjaści awangardy zachodniej – koledzy z innych wydziałów (m.in. Igor Błażkow – dyrygent i jego żona Galina

<sup>2</sup> Wstąpił najpierw – w 1963 r. – po ukończeniu użgorodskiego liceum muzycznego do Lwowskiego konserwatorium im. Mikołaja Łysenki do klasy kompozycji Stanisława Ludkiewicza, lecz po pierwszym semestrze został powołany do wojska na 2 lata, następnie wrócił już na studia do Konserwatorium Kijowskiego.

<sup>3</sup> Zob. H. Zinkiewicz, *Życie tradycji*, [w:] *Borys Nikolajewicz Latoszyński: zbiór artykułów*, Muzyczna Ukraina, Kijów 1987, s. 168–186.

Mokrejewa – muzykolog). Dzięki tym znajomościom otrzymał dostęp do literatury i nagrań najnowszej zagranicznej muzyki. Poznał prace teoretyczne Hugo Leichtentritta i Hannsa Jelinka<sup>4</sup>, utwory Edgara Varèse’a, Pierrea Bouleza, Karlheinz Stockhausena i in.

Po śmierci Latoszyńskiego (1968 r.) Stankowicz dalej studiował w Kijowie, w klasie kompozycji Mirosława Skoryka, gdzie ukończył studia. Skoryk to jeden z najbardziej znaczących kompozytorów, współtwórca „nowej fali folklorystycznej” na Ukrainie<sup>5</sup>. Potrafił zaszcześcić u studentów nowy pogląd na folklor, który bynajmniej nie ograniczał się do prymitywnego etnografizmu, preferowanego przez „proletariacką kulturę”. Istotą jego było utrzymywanie wiecznego, pierwotnego kodu kultury narodowej, który w każdym następnym okresie historycznym objawia się w innej postaci. Ów kod kompozytorzy powinni potrafić odczytać i przekształcić w formach współczesnej muzyki akademickiej. Nie mniej ważnym czynnikiem kształtowania umysłu młodego kompozytora okazała się ówczesna atmosfera społeczna. W okresie lat 60. XX wieku, w czasach tzw. „chruszczowowskiej odwilży”, kiedy na krótko opadła tzw. „żelazna kurtyna”, młodzi muzycy otrzymali możliwość poznawania twórczości Igora Strawińskiego, muzyki jazzowej i nowych prądów muzyki rozrywkowej (*rock and roll*, *twist*), jak też eksperymentów awangardy. Ten barwny obraz jakże daleko odbiegał od sztywnych rygorów „realizmu socjalistycznego”. Przyciągał młodzież, która już nie życzyła sobie postulatów sztuki ideologicznej – nudnej, pozbawionej jakichkolwiek indywidualnych cech – i pisania kolejnych utworów na tematy wyznaczone przez odpowiednie instytucje. Chciano odnaleźć własną, niepowtarzalną drogę twórczości i mieć możliwość poznawania najnowszych osiągnięć techniki kompozytorskiej Zachodu.

Wymienione okoliczności sprzyjały „awangardyzacji” młodego pokolenia kompozytorów ukraińskich. Najważniejszym ogniwem łączącym je z awangardową kulturą krajów zachodnich stała się Polska. Dokładnie „Warszawska Jesień”, festiwal muzyki współczesnej, a właściwie, eksperymentalnej, odbywający się corocznie od 1956 roku. Festiwal ten z jego niezależnym duchem przełamania jakiegokolwiek konwencjonalności i wkraczania na tereny, nigdy przed tym nie kojarzone z muzyką, odkrył nowe efekty brzmieniowe, nowe zasady kompozycji, czasem szokujące, reprezentujące skrajne środki i możliwości sztuki muzycznej. Stał się dla młodych muzyków ukraińskich oknem na świat, przez które mogli poznawać i przyswajać sobie najnowsze osiągnięcia techniki kom-

<sup>4</sup> Jelinek Hanns, ur. 5.12.1901 w Wiedniu, zm. 27.01.1969 tamże, austriacki kompozytor i teoretyk dodekafonii; uczeń F. Schmidta, A. Berga i A. Schönberga; od 1960 profesor Akademii Muzycznej w Wiedniu; w pracy kompozytorskiej posługiwał się głównie dodekafonią, którą ujął w szeroko rozbudowany, ale niezwykle rygorystyczny system.

<sup>5</sup> Zob. Ch. Lidia, *Z obserwacji nad twórczością kompozytorów „Nowej fali folklorystycznej”*, [w:] *Problemy muzycznej nauki*, red. M. Tarakanow, J. Tjulin i in., z., Radziecki kompozytor, Moskwa 1972, s. 198–218.

pozytorskiej. Profesor Latoszyński nie tylko podtrzymywał swoich studentów w tych dążeniach, ale i sam był wielkim zwolennikiem zachodniej awangardy i stałym gościem „Warszawskiej Jesieni”. W ostatnich latach życia, przypadających na czasy „postalinowskie”, był zaprzyjaźniony z Grażyną Bacewicz, Witoldem Lutosławskim i Krzysztofem Pendereckim<sup>6</sup>. To właśnie od Latoszyńskiego młodzi adeptci sztuki usłyszeli o nowych wartościach estetycznych i drogach współczesnej muzyki<sup>7</sup>, a także o utworach polskich kompozytorów: Witolda Lutosławskiego (*Trzy poematy Henri Michaux*, *Druga* i *Trzecia symfonia*, *Koncert na wiolonczelę*, cykl *Łańcuch*), Krzysztofa Pendereckiego (*Tren ofiarom Hiroszimy*, *Anaklasis*, *Kosmogonia*, *Fluorescencje*), Bogusława Schaeffera (kompozycje elektroakustyczne i happeningi) oraz Kazimierza Serockiego, Włodzimierza Kotońskiego, Tadeusza Bairda, Krystyny Moszumańskiej-Nazar, jak również o nieco młodszych twórcach (właściwie prawie rówieśnikach przedstawicieli „szkoły Latoszyńskiego”): Henryku Góreckim, Zbigniewie Bujarskim, Marku Stachowskim, Krzysztofie Meyerze, Zygmuncie Krauzem. Twórczość ta budziła zachwyt i wywoływała u młodych muzyków ukraińskich potrzebę spróbowania własnych sił w podobnych działaniach.

Muzykę eksperymentalną, oprócz kompozytorów polskich, reprezentowali Niemcy Karlheinz Stockhausen i Mauricio Kagel, Włosi Luigi Nono i Luciano Berio, Francuzi Pierre Boulez i Nadia Boulanger, Amerykanie George Crumb oraz John Cage. Dzieje pierwszych dziesięcioleci „Warszawskiej Jesieni” są dobrze znane czytelnikowi polskiemu, lecz pozwolę sobie je przypomnieć, ażeby uświadomić, jak głęboki wstrząs przeżyli dwudziestokilkuletni muzycy ukraińscy, którzy do tego czasu wychowywali się przeważnie na oddalonych o 100 lat tradycjach „Potężnej Gromadki”. W zarządzie Związku Kompozytorów bardzo krytycznie odnoszono się do nieco śmielszych harmonii lub instrumentacji Szostakowicza czy Latoszyńskiego. Tak więc w poszukiwaniu swego indywidualnego stylu każdy z przedstawicieli „awangardy kijowskiej” wykorzystał najważniejszą zasadę awangardy zachodniej (notabene właśnie tę, która wywoływała największe oburzenie ideologów komunistycznych). Awangardowość jako kategoria estetyczna, a raczej jako sposób myślenia twórczego, przewiduje odmienność, inne podejście do obiektu, poszukiwanie nowych treści i sposobów ich wyrazu. Ogólnie mówiąc, awangarda znosi konwencjonalność, nie zaś przeciwstawia się tradycji. Właśnie tę myśl przewodnią uchwycili przedstawiciele

<sup>6</sup> Penderecki osobiście wspominał o swej przyjaźni z Latoszyńskim w rozmowie z profesorami i studentami Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki 17.11.2014. Dokładniej o tym: H. Zinkiewicz, *Życie tradycji*, s. 171.

<sup>7</sup> Według wspomnień uczestników „kijowskiej awangardy”, potrafili w taki sposób zrekonstruować swoje bardzo jeszcze prymitywne radia, że mogły one nadawać koncerty „Warszawskiej Jesieni”, które, komunistycznym zwyczajem, były zagłuszane przy pomocy specjalnego sprzętu; studenci jednak okazywali się sprytniejsi. Pisz o tym Igor Błażkow, *Historia muzyki, którą przeżyłem*, „Duch i Litera” 2002, nr 9–10, s. 344–349.

„kijowskiej awangardy”. Każdy z nich przyswoił sobie nie tyle cały „zestaw środków awangardowych”, co określone zasady kompozycji, nadające się w przyszłości do adaptacji i rozwinięcia we wskazanym kierunku. Już pierwsze utwory przedstawicieli „szkoły Latoszyńskiego” nie budziły wątpliwości, że jej członkowie mają zamiar rozwijać swój indywidualny styl według własnego wyobrażenia dotyczącego celów i wartości sztuki. Nie respektowali zatem wskazówek funkcjonariuszy z Wydziału Ideologii Komitetu Centralnego Partii. I tak Walentyń Silwestrow w swoich *Spektrach* na orkiestrę kameralną (1965) nie tylko deklaruje nowy, niespotykany dotąd program utworu muzycznego, lecz również uwypukla efekty brzmieniowe instrumentów smyczkowych. Witali Godziacki w *Rozzerwaniu płaszczyzn* na fortepian (1963) akcentuje odrębne motywy w krańcowych segmentach skali, a Leonid Grabowski w *Mikrostrukturach* (1964) na obój solo koncentruje się na minimalnych zmianach początkowego kompleksu rytm-intonacyjnego, umieszczonego w jednogłosowej linii instrumentu dętego o specyficznej barwie<sup>8</sup>.

Stankowicz zadebiutował w 1973 roku na koncertach Plenum Młodzieży Twórczej Związku Kompozytorów Ukrainy *Symfonieta*, która powstała w 1971 roku, oraz tryptykiem *Na Wierchowinie* na skrzypce i fortepian (1972). Oba utwory od razu zdobyły uznanie krytyki i szerokiej publiczności<sup>9</sup>. Zademonstrowały główne wątki stylistyczno-tematyczne, których generalnie trzymać się będzie kompozytor przez następne 40 lat. Utwory te należą do gatunków kameralnych, w treści zdradzając szczególnie osobistą nutę. Należy dodać, że nie było w nich młodzieńczej nieśmiałości, która czasem pierwsze utwory wybitnych w przyszłości muzyków każe traktować jako „próbę pióra”, bez przywiązywania do nich szczególnej wagi. Wręcz przeciwnie, jak słusznie zaobserwowała Helena Zinkiewicz,

były to nie próby twórcze, lecz pewne siebie i potężne *credo* autorskie, na zawsze wpisane w historię ukraińskiej muzyki<sup>10</sup>.

Zwłaszcza *Symfonieta* Stankowicza pozwala zauważyć, że dla kompozytora ze wszystkich możliwości, jakimi dysponowała ówczesna technika awangardowa, najbliższą okazała się polistylistyka – metoda kompozycji, która raczej wiąże się ze sztuką postawangardową, ściślej – z postmodernistyczną. Będąc zwolennikiem intensywnego dialogu z minionymi epokami, z ich specyficznymi zasadami estetycznymi i wizjami świata – i to w najszerszej skali, wybrał tę technikę kompozycji, która stała się szczególnie popularna po premierze *Symfonii* Luciano Berio (1968) i wczesnych utworów Alfreda Schnitkiego (m.in. *Concerto grosso* nr 1 na dwoje skrzypiec, orkiestrę kameralną i preparowany forte-

<sup>8</sup> *Historia muzyki ukraińskiej XX – początku XXI wieku*, red. M. Żułyński, t. 5, ks. 2, „Myśl naukowa” NAN Ukrainy, Kijów 2011, s. 489.

<sup>9</sup> S. Lisecki, *Eugeniusz Stankowicz*, Muzyczna Ukraina, Kijów 1987, s. 29.

<sup>10</sup> H. Zinkiewicz, *Hiperbole symfoniczne*, Słobozanszczina, Sumy 1999, s. 42.

pian, 1971), Pozwoliło to młodemu kompozytorowi skonstruować wielowarstwową strukturę utworu symfonicznego, w którym elementy powszechnie znanych utworów klasycznych różnych stylów i epok zestawiane są na zasadzie kontrastu – paradoksu, zaś ogniwem łączącym są „komentarze autorskie”, tj. oryginalne epizody utrzymane w technice sonorystycznej.

Dialog różnych epok i osobowości wybitnych kompozytorów przeszłości otrzymuje w trzyczęściowej *Symfonięcie* na orkiestrę smyczkową koncepcję „gry stylów”, z zastosowaniem przekształcenia różnych „stylistycznych modeli”<sup>11</sup>. Stylistyczny dialog zostaje zrealizowany w utworze według oryginalnej artystycznej koncepcji „gry stylami” w różnych formach: cytowania (Beethoven), aluzji (Mahler), *collage* (Bach), stylizacji na poziomie układu strukturalnego oraz rozwoju tematów melodycznych (Prokofiew). Przewaga neoklasycznych tendencji w *Symfonięcie* nie oznacza jednak antyromantycznego ukięrowania jej koncepcji estetycznej, wręcz przeciwnie, kompozytor celowo demonstruje współdziałanie charakterystycznych symboli romantyzmu i cech poprzednich epok.

I tak w *Symfonięcie* stylistyczne odwołanie do Prokofiewa demonstruje gra harmoniami-kolorami w ramach rozszerzonej diatoniki. Forma pierwszej części utworu reprezentuje lakoniczność i zwięzłość głównych tematów. Aktywność i energia dążenia do celu traktowana jest równocześnie „z przymrużeniem oka”, co niewątpliwie przywodzi na myśl humorystyczny pogląd Prokofiewa na wieśniaków, wyrażający się w jego *Symfonii klasycznej*. Wprowadzony na początku części finałowej *collage* Preludium c-moll z pierwszego tomu *Das wohltemperierte Klavier* ujmowany jest przez kompozytora filozoficznie. H. Zinkiewicz pisze o tym w następujących słowach:

[...] apeluje do ludzkiego doświadczenia – emocjonalnego, psychologicznego, intelektualnego – i w tej postaci służy niejako znakiem obiektywnego świata w losach lirycznego bohatera *Symfonii*<sup>12</sup>.

Pseudocytat z *Trzeciej symfonii* Gustava Mahlera (tj. zmieniony, zmodyfikowany temat, z którego w utworze Stankowicza pozostają jedynie charakterystyczny ruch melodii, formuła rytmiczna, jak też lamentacyjny motyw puzonu) kontynuuje treść finału, przenosząc wydarzenia ze świata obiektywnego, pulsującego w czasie i przestrzeni w płaszczyznę osobistą, przepelnioną tragizmem i rozpaczą. Tak więc odwołania do każdego z wymienionych kompozytorów stają się w tym wczesnym utworze Stankowicza swoistym „markerem”, ponieważ oznaczają przejście do następnej odsłony dramatu symfonicznego.

Inną linię tematyczną twórczości Stankiewicza rozpoczyna tryptyk *Na Wierchowinie* (dosłownie tytuł utworu tłumaczy się *Na wierzchołku gór Karpackich*,

<sup>11</sup> T. Dubrowny, *Fortepianowa twórczość Anatola Kos-Anatolskiego w projekcji stylu epoki*, NTSC, Lwów 2007, s. 15–18.

<sup>12</sup> H. Zinkiewicz, dz. cyt., s. 21.

bowiem wierchowiną nazywają miejscowi mieszkańcy najwyższe szczyty Karpat). Utwór przeznaczony jest na skrzypce i fortepian. W nim kontynuuje młody kompozytor linię neofolklorystyczną, powstałą z fascynacji twórczością Igora Strawieńskiego. Ulega też wpływom utworów Mirosława Skoryka, takim jak *Tryptyk Huculski* (który powstał na materiale muzyki do słynnego filmu *Cienie zapomnianych przodków* Sergiusza Paradżanowa) oraz *Recytatywy i rondo* na skrzypce i fortepian<sup>13</sup>. Dodatkowym impulsem do zainteresowań Stankowicza folklorem karpackim była fascynacja bogatą przyrodą Zakarpacia w latach jego dzieciństwa.

Trzy części cyklu omawianego utworu odzwierciedlają niejako trzy ważniejsze okresy życia człowieka – dzieciństwo, młodość i dojrzałość, używając do tego symboliki gatunków muzyki ludowej. Pierwsza część, zatytułowana *Kołyśanka*, została oparta na rytmach i charakterystycznych zwrotach melodycznych dawnych ukraińskich kołysanek. Druga – *Wesele* – wchłania pierwotny energetyczny żywioł dawnej kołomyjki weselnej, łączącej w ludowej muzycznej tradycji Karpat obrządek, taniec i śpiew. Trzecia część – *Improwizacja* – kontynuuje energię taneczną, lecz nadaje jej charakter bardziej zorganizowanego ruchu, ustawionego w pewnym systemie. Nieprzypadkowo zwraca się tutaj kompozytor ku tradycji ludowej muzyki instrumentalnej rodzimego Zakarpacia, tj. mniej może „autentycznej” w porównaniu do muzyki Huculszczyzny, lecz bardziej „zeuropeizowanej”, spokrewnionej z sąsiednimi tradycjami muzycznymi – słowacką i węgierską. Cechy awangardowe stosowane są w tym tryptyku dość oszczędnie, w postaci efektów sonorystycznych (zwłaszcza w drugiej części) oraz elementów aleatorycznych w *Improwizacji*.

Oba wymienione wątki stylistyczno-tematyczne kontynuować będzie Stankowicz w swych następnych utworach, przede wszystkim, w gatunkach kameralnych, przeznaczonych na orkiestrę smyczkową lub inny zespół instrumentalny, postulując dwie kategorie fundamentalne, na których utrzymuje się jego światopogląd: odczucie swoich korzeni mentalnych – w utworach o preferencjach neofolklorystycznych, i przynależność do wielkiej europejskiej tradycji duchowej – w utworach odwołujących się do muzyki minionych epok. Elementy techniki awangardowej – najczęściej efekty sonorystyczne, nowe ujęcia instrumentów lub głosu oraz epizody aleatoryzmu kontrolowanego – służą mu do wprowadzenia ostrego pulsu współczesności, umieszczenia intonacyjnego „kodu narodowego” lub symbolu klasycznego piękna w aktualnym środowisku brzmieniowym. W ten sposób próbuje udowodnić (i w większości przypadków to mu się udaje), że tradycja dawna, ludowa lub klasyczna może naturalnie współistnieć z najnowszymi osiągnięciami technicznymi w dziedzinie sztuki muzycznej.

Neofolklorystyczny kierunek kontynuuje Stankowicz w *Kwartecie smyczkowym* (1973), w utworze *Smutnej drymby dźwięki* (1992) na wiolonczelę i for-

<sup>13</sup> L. Kijanowska, *Mirosław Skoryk: portret twórczy kompozytora w zwierciadle epoki*, Spolom, Lwów 1998, s. 142.



tepian, w piątej symfonii kameralnej *Tajne wezwania* (1993) na klarnet i orkiestrę smyczkową. Kompozytor sięga w tych utworach do różnych gatunków muzyki ludowej oraz do źródeł regionalnych i odmiennych okresów historycznych. Dodatkowo wykorzystuje semantykę i symbolikę wybranego gatunku, która inspiruje go do określonego wykorzystania elementów muzyki ludowej i instrumentów ludowych. Najbardziej oczywistym wydaje się zilustrowanie tytułu utworu *Smutnej drymby dźwięki*. Drymba to ukraiński instrument ludowy z grupy idiofonów szarpanych, odpowiednik polskiej drumli. Jej głęboki tajemniczy dźwięk naśladuje Stankowicz efektami *pizzicata* wiolonczeli oraz imituje od dźwięk ludowego instrumentu w partii fortepianu, w niskim rejestrze, głębokim ostinatowym brzmieniem. Epizody sonorystyczne rozpoczynają i kończą utwór. Środkowa część opiera się na wyrazistej, deklamacyjnej melodii wiolonczeli, naśladującej recytację kobziarzy – niewidomych śpiewaków, głoszących w dawnych czasach śpiewy historyczne. Efekty sonorystyczne i fragmenty oparte na aleatoryzmie używane są tutaj jako środek niezbędny do oddania klimatu tej szczególnej dla historii narodu odmiany muzyki ludowej, jej barwności i swobody improwizacyjnej.

Jednoczęściowa symfonia *Tajne wezwania* wywołuje dość wyraźne asocjacje ze *Świętem wiosny* Igora Strawińskiego. Jej temat naznaczony jest żywiołowością równomiernego, nieustającego ruchu. Wyrazisty ostry dźwięk klarnetu symbolizuje potęgę wiosennego przebudzenia, rozkwit żywej przyrody.

Nieco inne treści tworzy grupa utworów Stankowicza określanych jako „neoklasyczne” (lub raczej neobarokowe) i „neoromantyczne”, z zastosowaniem elementów polistylistyki. Dzieła neobarokowe charakteryzuje przede wszystkim przekształcenie faktury polifonicznej okresu dobachowskiego, którą Stankowicz łączy ze współczesnymi środkami kompozytorskimi. Fakturę utworu traktuje sonorystycznie, swobodnie łącząc elementy melodyczne w klaster i inne kombinacje przestrzenne. Wprowadza również aleatoryzm kontrolowany (w aluzji do improwizowanych fragmentów kompozycji, napisanych w technice *basso continuo*). Cechy te wyznaczają koncepcję takich utworów, jak np. *Sinfonia Larga* na 15 instrumentów smyczkowych (*Symfonia* nr 1 – według listy utworów kompozytora (1973), siódma kameralna symfonia *Droga i kroki* (1998) na skrzypce solo, cymbały, czeleste, fortepian i orkiestrę kameralną. Ostatni z wymienionych utworów to liryczno-psychologiczny dramat instrumentalny o trzyczęściowej budowie cyklu. Każdej z części kompozytor nadał programowy tytuł. Część pierwsza to *Droga i kroki*, druga *Kilka replik*, a trzecia *Jednego razu w gościnie u wielkiego Vivaldiego*. Fabuła dramatu instrumentalnego dotyczy bohatera, który w pierwszych dwóch częściach symfonii nie znajduje odpowiedzi na swoje pytania o sens życia. Treść ta znajduje swój wyraz w opisanym wyżej intensywnym rozwoju polifonicznym i wprowadzeniu współbrzmień dysonansowych, które następują po sobie bez wcześniejszego rozwiązania, tj. bez odpowiedzi, chociaż natarczywie domaga się jej przez cały czas solista-skrzypek

i pozostaje samotnym w walce z ciemnym fatum. W części trzeciej niespodziewanie otrzymuje rozwiązanie, które zostaje osiągnięte przez wprowadzenie wiązańki cytatów i *quasi*-cytatów ze słynnego cyklu koncertów A. Vivaldiego *Pory roku*. Jest to wirtuozowska i pełna wdzięku stylizacja barokowej muzyki koncertowej.

Szczególne miejsce w instrumentalnej muzyce kameralnej Stankowicza należy się utworom poświęconym tematyce tragedii czarnobylskiej i jej skutkom dla ludzkości i przyrody. Są to utwory o treści dramatycznej, podnoszące problemy egzystencji człowieka w społeczeństwie technokratycznym. Ze względu na zawartość w nich elementów systemu wyrazowego, spokrewnionego z romantycznymi środkami, np. trwałe ekspresyjne monologi melodyczne, efekty harmoniczne i tembralne, potęgujące ową ekspresję, naśladowanie odgłosów przyrody przez odpowiednią instrumentację i fakturę itd., mieszczą się w estetyce neoromantyzmu. Podobna stylistyka cechuje *Muzykę rudego lasu* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian oraz utwór *Co wydarzyło się w ciszy po pogłosie* na skrzypce, wiolonczelę, flet, klarnet, fortepian, wibrafon, kotły i triangle, dzieła te kontynuują linię twórczości kompozytora skupiającą się wokół reakcji człowieka i przyrody wobec skutków katastrofy technogennej.

W trio *Muzyka rudego lasu* został przedstawiony pejzaż martwej natury. Na początku partytury kompozytor umieścił epigraf o następującej treści:

Od okropnej radiacji, po czarnobylskiej tragedii las wokół stał się rudym

Dzieło składa się z trzech części: *Początku (Quasi Preludes)*, *Kontynuacji (Quasi Ludus)* i *Końca (Quasi Postludio)*. Omawiane trio przedstawia obrazy piękna przyrody zamarłego na skutek katastrofy. W utworze tym Stankowicz wykorzystuje dość skąpy warsztat techniczny. Główną rolę odgrywają tutaj różne ujęcia struktur ostinatowych oraz semantyka *lamento*, „wzdychające”, przepełnione „łkaniem”, bezsilnie opadające zwroty. Przenoszą się z jednego instrumentu na drugi, a specyfika brzmienia każdego z nich wpływa na to, że nabierają one nieco innego wyrazu ekspresyjnego. Fortepian dzięki swym możliwościom przestrzennym eksponuje szmery, wołania, wreszcie złowieszczą ciszę przyrody. Uwidacznia się tu skłonność kompozytora do efektów sonorystycznych i fragmentów aleatorycznych. Natomiast skrzypce i wiolonczela personifikowane są jako dwa ludzkie głosy. Podchwytyją wołania fortepianu-przyrody i prowadzą narracje ze wzmożoną ekspresją, nie znajdując rozwiązania do końca utworu, który niejako urywa się, znikając w nicości.

Podobne podejście obserwujemy także w utworze *Co wydarzyło się w ciszy po pogłosie*, tyle, że utwór, który sam kompozytor nazwał „tragedią”, prowadzi do logicznego rozwiązania – i jest to krach romantycznych nadziei wśród szaleńczego ruchu, twardego, mechanistycznego postępu, symbolizującego morderczość naukowych wynalazków współczesności. Dla realizacji swej koncepcji kompozytor wybiera swobodną formę trzyczęściową ze wstępem i kodą, których muzyka stwarza symboliczne obramienie utworu. Emocjonalno-psychologiczna

paleta utworu przepełniona jest kontrastami. Z jednej strony, ukazuje autor obrazy sztucznej sztywności, mechanistyczności i wrogości, z drugiej – ludzkie cierpienie i wewnętrzną rozterkę duchową.

Oba utwory łączy nie tylko wspólny temat, lecz także podobny warsztat kompozytorski użyty do przekazania tragicznej treści, jak również reakcji autora na te wydarzenia. Do muzyczno-wyrazowej zawartości obu utworów należą polifonizowana faktura (imitacje, kanony, polifonia kontrastowa, wielowarstwowość tkanki muzycznej) i sonorystyka w połączeniu ze środkami aleatorycznymi. Istotne znaczenie w kompozycjach posiada tembr instrumentu, foniizm współbrzmienia, barwy rozmaitych połączeń instrumentów. W sferze brzmieniowej kompozytor wykorzystuje: szумы, szmery, flazolety na instrumentach strunowych i dętych. Potęguje efekty brzmienia przestrzennego przez wykorzystywanie kontrastu rejestrów, stosuje rozmaite klastery, efekty odgłosu itd. Charakterystycznymi stają się skale ćwierćtonowe wschodzące albo opadające, brzmienia nietemperowane w postaci *glissand* instrumentów strunowych i dętych albo dźwięki osiągane przez szarpanie strun fortepianu, czy gra na fortepianie preparowanym. W sumie to zróżnicowane brzmienie daje efekt prawie optyczny, pozwalający przedstawić słuchaczowi barwny obraz apokalipsy końca XX wieku, a zarazem współprzeżywać ją emocjonalnie.

Twórczość Eugeniusza Stankowicza, znanego współczesnego kompozytora ukraińskiego, który zdobył uznanie na scenach świata, pokazuje jego zdolność do uchwycenia głównych wątków współczesności, z równoczesną umiejętnością ich zestawiania (nie konfrontowania) z wielką tradycją duchową przeszłości. Jest dobrym przykładem tego, jak można stosować najnowsze środki wyrazu w dziedzinie techniki kompozytorskiej i nie zagubić się w labiryncie czystego eksperymentu. Pokazuje interesującą drogę do osiągnięcia harmonii i równowagi.

Tłumaczenie z języka ukraińskiego:

Luba Kijanowska-Kamińska, Marta Popowska

## Bibliografia

- Блажков Ігор, *Historia muzyki, którą przeżyłem*, „Duch i Litera” 2002, nr 9–10 [Блажков Ігор. Історія музики, яку я пережив // Часопис «Дух і літера», № 9–10, 2002].
- Christiansen Lidia, *Z obserwacji nad twórczością kompozytorów „Nowej fali folklorystycznej”*, [w:] *Problemy muzycznej nauki*, red. Michaił Tarakanow, Jurij Tjulini i in., z. 3, Radziecki kompozytor, Moskwa 1972 [Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов „Новой фольклорной волны” // Проблемы музыкальной науки. Под ред.: М.Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин и др. – М.: Советский композитор, 1972].

- Dubrowny Taras, *Fortepianowa twórczość Anatola Kos-Anatolskiego w projekcji stylu epoki*, wyd. NTSCN, Lwów 2007 [Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби. – Львів: [НТШ]].
- Kijanowska Luba, *Mirosław Skoryk: portret twórczy kompozytora w zwierciadle epoki*, Spolom, Lwów 1998 [Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998]
- Lisecki Stepan, *Eugeniusz Stankowicz*, Kijów, Muzyczna Ukraina, 1987. [Лісецький С. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987]
- Zinkiewicz Helena, *Życie tradycji*, [w:] *Borys Nikolajewicz Latoszyński: zbiór artykułów*, Muzyczna Ukraina, Kijów 1987, s. 168–186. [Зинкевич Е. Жизнь традиций // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1987].
- Zinkiewicz Helena, *Hiperbole symfoniczne*, Słobozanszczina, Sumy 1999. [Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. – Сумы: Слобожанщина, 1999].
- Żułyński Mikołaj (red.), *Historia kultury ukraińskiej XX – początku XXI wieku*, t. 5, ks. 2, „Myśl naukowa” NAN Ukrainy, Kijów 2011 [Історія української культури ХХ-початку ХХІ століть. Том 5. Книга 2. – Київ: «Наукова думка» НАН України, 2011].

## Abstrakt

### Twórczości Eugeniusza Stankowicza – inspiracje doby globalizmu

Niniejszy artykuł, o charakterze popularnonaukowym, przedstawia w zarysie meandry współczesnej muzyki ukraińskiej oraz charakteryzuje twórczość ukraińskiego kompozytora Eugeniusza Stankowicza [Євген Станкович, ur. 1942 w Swaliawie na Zakarpaciu – Ukraina]. W opracowaniu zagadnienia autorka wykorzystuje jedynie ukraińską literaturę przedmiotu. W omówieniu twórczości Stankowicza koncentruje się na charakterystyce warsztatu kompozytorskiego, języku muzycznym oraz związkach jego utworów z dziełami innych twórców.

**Słowa kluczowe:** Eugeniusz Stankowicz [Євген Станкович], współczesna muzyka ukraińska.

## Abstract

### Yevhen Stankovych' works – inspirations in the age of globalism

This popular science article outlines the meanders of the contemporary Ukrainian music and features the work of Ukrainian composer Yevhen Stankovych [Євген Станкович, born 1942 in Svaliava in the Transcarpathians – Ukraine]. The study is based solely on the relevant Ukrainian literature. The author focuses on the composing technique, musical language and relations between Stankovych' work and the works of other composers.

**Keywords:** Yevhen Stankovych [Євген Станкович], contemporary Ukrainian music.