

## Współczesny kompozytor ukraiński Oleksander Kozarenko i jego twórczość sceniczna



Oleksander Kozarenko

W szeregu współczesnych utalentowanych ukraińskich muzyków, którzy w równym stopniu z sukcesem realizują się tak w dziedzinie naukowej, jak i twórczej, znajduje się znany kompozytor, pianista, uczony i działacz społeczny Oleksander Kozarenko.

Artysta urodził się 24 sierpnia 1963 roku w mieście Kołomyja (tereny Iwano-Frankowska, byłego Stanisławowa). Edukację muzyczną otrzymał w Liceum Muzycznym we Lwowie, gdzie studiował jako pianista w klasie Eugenii Agroskiniej oraz jako kompozytor u Mychajła Łemiszkowicza. W 1982 roku rozpoczął studia wyższe na wydziale fortepianu w Konserwatorium Muzycznym im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie w klasie profesora Wsiewołoda Worobiowa. Swój

warsztat kompozytorski doskonalił u wybitnego ukraińskiego kompozytora, Myrosława Skoryka. Był wielokrotnie nagradzany jako wykonawca i twórca. W 1984 roku został laureatem Konkursu Pianistycznego im. M. Łysinka. W 1986 roku otrzymał wyróżnienie na ukraińskim konkursie muzyków kameralnych. Jest laureatem dwóch znaczących nagród kompozytorskich na Ukrainie: im. L. Rewuckiego (1995) i im. M. Łysenka (2001).

Występując z koncertami jako pianista, zyskał uznanie na Ukrainie, w Europie (Polska, Niemcy, Słowacja, Rosja) i w Stanach Zjednoczonych. Występował z cyklem tzw. koncertów mono-graficznych składających się z dzieł Mykoły Łysenka, Borysa Liatoszynskiego, Dmitrija Szostakowicza i własnych utworów. Koncertował z kameralnymi zespołami, śpiewakami, instrumentalistami, najczęściej z Ludmiłą Dawymuką, Lydiją Szutko, Valerijem Bujmiaistrem, Wołodymyrem Ignatenko. Szczególną popularność zdobył duet Kozarenki z wybitną

skrzypaczką, narodową artystką Ukrainy, Lidią Szutko, z którą występował na Ukrainie, w Polsce, Niemczech, Rosji oraz nagrał kilka płyt CD.

Od 1992 roku Ołeksander Kozarenko pracuje w Akademii Muzycznej we Lwowie, na trzech katedrach: kompozycji, zespołu kameralnego i historii muzyki ukraińskiej. Po ukończeniu studiów doktoranckich obronił w roku 1993 rozprawę pt. Mykoła Łysenko - twórca ukraińskiego narodowego języka muzycznego (promotor - Iwan Liaszenko, profesor Akademii Nauk Ukrainy), a w 2001 roku pracę nt. Ukraiński muzyczny język narodowy: geneza i tendencje współczesne. W roku 2006 objął również kierownictwo katedry teorii muzyki. Od 2010 r. pełni funkcję dziekana Wydziału Kultury i Sztuki Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franka.

Ołeksander Kozarenko jest autorem symfonii, oper, baletów, muzyki kameralnej, instrumentalnej, wokalne i teatralnej. Jego dzieła na stałe weszły do repertuaru wielu czołowych orkiestr i wykonawców na Ukrainie (wśród nich - zespół Camerata Kijowska, kijowski kwartet saksofonistów, orkiestra Wirtuozi Lwowa, chóralna kapela „Trembita” itp.). Wykonywane były na Międzynarodowym Festiwalu Kijów-Music-Fest, Dwa dni i dwie noce nowej muzyki (Odessa, Ukraina), Kontrasty (Lwów, Ukraina), Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich (Kraków, Polska), Melos-Etos (Bratysława, Słowacja).

Kompozytor tworzy w zróżnicowanych gatunkach muzycznych. Pisze dzieła wokально-symfoniczne (*Ukraińska kafoliczna liturgia*<sup>1</sup>, *Requiem ukraińskie*), symfoniczne płótna (*Czakona*, *Listy*) oraz miniatury (np. *Pięć pisanek na fortepian*). Znaczące są także utwory o tematyce religijnej, śpiewy liturgiczne: *Irmologion na smyczki*, napisany na podstawie dogmatyków XVI wieku, Tryptyk ostrogiński dla chóru a cappella i *Męka Naszego Pana Jezusa Chrystusa* na podstawie melodii z Ostrogu, zapisanych we lwowskim Irmologionie<sup>2</sup> z k. XVI wieku<sup>3</sup>. W jego dorobku znajdują się także: balet *Don Juan z Kołomyi*, *Symfonia Estravaganza*, opera kameralna *Czas pokuty*. Ponadto komponuje muzykę do ponad pięćdziesięciu muzycznych i dramatycznych przedstawień, które grane są scenach wielu ukraińskich teatrów w Kołomyi, Drohobyczu, Niżynie i innych.

W jego utworach odnajdujemy neobarokowe tendencje (*Konzertstük* na

---

<sup>1</sup> „Kafoliczna” - tłumaczy się z greckiego jako „powszechna”.

<sup>2</sup> Irmologion to cerkiewna księga liturgiczna, zawierająca teksty śpiewane na nabożeństwach.

<sup>3</sup> Najstarszy zabytek nutowy ukraińskiego śpiewu liturgicznego, sakralnego śpiewu monodycznego

orkiestrę kameralną, opera kameralna *Czas pokuty*), neofolklorystyczne (*Pieć pieśni weselnych z Pokucia* na głos i orkiestrę kameralną, *Chansone triste* dedykowane pamięci Witolda Lutosławskiego na organy i smyczki) a nawet neоекспresjonizm (*Kantata* dla kontratenora i zespół kameralny, *Pierrot tworzy martwą pętlę* do wierszy Mychajła Semenka, *Sonata quasi una fantasia* na skrzypce i fortepian).

Kompozytorski styl Ołeksandra Kozarenka cechuje konsekwentne zastosowanie metody dźwiękowej interpretacji „obcych słów”, wyrazista narodowa orientacja intonacyjnych źródeł, priorytetowa melodyczność, pogłębione zainteresowanie zróżnicowanymi gatunkowo-stylistycznymi wzorcami „nieklasykystycznych” epok: średniowiecza, baroku, romantyczny, neobaroku, oraz konsekwentne wykorzystanie elementów teatralizacji. Ciekawa wydaje się być jego metoda twórcza - przypominająca osiemnastowieczną metodę parodii - która polega na wprowadzeniu do większych utworów, cyklicznych dzieł wcześniej napisanych kompozycji, ich fragmentów, osobnych elementów, które funkcjonują jako poszczególne części. W ten sposób powstał np. balet *Don Juan z Kołomyi*, stworzony na podstawie powieści Leopolda von Sacher-Masoch'a *Wenus w futrze*. Balet składa się z trzech zupełnie odmiennych między sobą utworów: *Oro* dla zespołu instrumentów perkusyjnych, *Intencje (Wynalazki)* dla czterech instrumentów melodycznych oraz *Concerto Rutheno* na zespół kameralny. Obdarzony talentem metodysty i improwizatora artysta często wykorzystuje elementy aleatoryki, sonorystyki i polifonii, pod względem stylistycznym nawiązuje, po pierwsze, do ukraińskich korzeni, a po drugie do austriacko-niemieckiej tradycji muzycznej (poprzez nawiązanie do baroku, romantyzmu, ekspresjonizmu)<sup>4</sup>. Oczywiście, w stosunku do ukraińskich źródeł, austriacko-niemieckie wpływy są znacznie skromniejsze, jednakowoż w porównaniu do innych wpływów w twórczości kompozytora - bardzo znaczące. Warto wymienić choćby nawiązania do P. Hindemitha, drugiej szkoły wiedeńskiej, twórczości Leopolda von Sacher-Masocha i Stanisława Ludkewycza, ukraińskiego przedstawiciela austro-niemieckiej ekspresjonistycznej tradycji. Szczególnie reprezentatywne dla tych związków są takie dzieła artysty jak *Pasja*, *Liturgia*, *Concerto Rutheno*, *Konzertstück*, *Pierrot...*, *Czas pokuty*, *Sonata quasi una fantasta* itp. Jednak sam kompozytor para-

---

<sup>4</sup> Tą mentalną bliskość zachodnio-ukraińskiego kompozytora do austriacko-niemieckiej tradycji można wytłumaczyć historycznymi warunkami życia w zachodniej Ukrainie do końca I wojny światowej.

doksalnie nie zawsze potwierdza obecność tych wpływów. Przypuszcza, że austriacko-niemiecki styl mógł przeniknąć do dzieł za pośrednictwem jego nauczyciela, kompozytora Myrosława Skoryka. Jednak moim zdaniem obecność austriacko-niemieckich tendencji w muzyce Kozarenko są wynikiem jego zainteresowań twórczością H. Gredenera i Stanisława Ludkewicza, ucznia O. Zemlinskyego, wybitnego kompozytora i naukowca. Kozarenko z szacunkiem odnosi się do Ludkewycza. Poświęca mu artykuły, cytuje jego melodie (np. w *Ukraińskiej kafolicznej liturgii* lub *Requiem ukraińskim*). Jednak niedawno w wywiadzie stwierdził: „Jeśli mam być uczciwy, to powiem że nie lubię twórczości kompozytorów II szkoły wiedeńskiej. Nie lubię Hindemita, nie lubię tej nowoczesnej niemieckiej muzyki, wydaje mi się nieciekawa. Ale w tym roku, w Monachium, miałem okazję usłyszeć symfonię Hindemitha *Mathis der Maler* w wykonaniu filharmoników monachijskich pod batutą Zubina Mety i podejrzewam, że teraz stanie się moim ulubionym kompozytorem”.

Wymownym przykładem obecności wpływów austriacko-niemieckich w twórczości Kozarenko jest melodramat *Oresteja*<sup>5</sup>. Istnieją dwie wersje tego dzieła. Pierwszą z nich, którą autor stworzył w 1996 roku dla recytatora i zespół instrumentalny, wystawiono dzięki wysiłkom Mychajła Barnycza, aktora Narodowego Akademickiego Ukraińskiego Teatru im. Marii Zeńkoweckoji. Wtedy, według słów kompozytora, dramat ten wystawiono kilka razy m.in. w Niemczech i USA. Przed spektaklami Andrij Sodomora omówił pokrótce twórczość Ajschylosa i zrelacjonował etapy swej pracy nad ukraińskim tłumaczeniem *Oresteji*. Druga wersja dzieła, ukończona w 2013 roku, została zrealizowana przez aktorów lwowskiego Teatru Młodego Widza (reżyseria - I. Wołyćka) i muzyków lwowskiej orkiestry symfonicznej (dyrygent - N. Jackiwa). W tej redakcji partia recytatora została podzielona między czterema aktorami (dwoma Klitajmnestrami, Orestesem i Elektrą), dodano prolog (z tekstem Klitajmnestra Oksany Zabużko) i epilog (fragment z I, III, XX *Sonetów do Orfeusza* Rainera Maria Rilkego).

Oleksander Kozarenko wybrał z tragedii Ajschylosa te fragmenty, które koncentrują się na postaci Klitajmnestry, pałającej nienawiścią do Agamemnona, oraz na ich dzieciach, Orestesie i Elektrze, pragnących pomścić śmierć ojca. Skupia się na straszliwych zbrodniach: ojcobójstwie i matkobójstwie, na

---

<sup>5</sup> W prywatnej rozmowie Oleksander stwierdza, że *Oresteja* należy do gatunku melopeji (z greki melopeja-melodklamacja - sztuka układania pieśni), podkreślając tym samym znaczenie melodii w zespole instrumentalnym i deklamacji aktorów.

przedstawieniu wewnętrznej walki odbywającej się w duszy bohaterów, którzy znaleźli się w sytuacji bez wyjścia i znajdują się na krawędzi szaleństwa. Melodramat ujawnia problemy życia i śmierci, rodzinnej moralności, stosunków międzyludzkich, losu człowieka pozostającego w rękach bogów i zdeterminowanego przez koniczność historyczną.

Kompozytor (O. Kozarenko) i reżyser (Irina Wołyńska), przygotowując przedstawienie, czerpali z zasobów teatru konwencjonalnego. Dramaturgia melodramatu przepełniona jest symboliką ruchów, postaw, przesadnych gestów, które nienaturalnością i nadmiarem, przyciągają uwagę. Pełnią one rolę symboli-kluczy tłumaczących artystyczny pomysł. Odznaczają się pewną dwuznacznością i niedookreśleniem, tworzą płótno, na którym widz odnajduje swoje skojarzenia, myśli i znaczenia.

Dramaturgia spektaklu prezentuje złożony system relacji podobieństw i różnic, kontrastów i powtórzeń, gry symboli i aluzji tekstowych, a także falistych i kolistych ruchów scenicznych. Stworzona za pomocą syntezy poetyckiej recytacji, muzyki instrumentalnej i rzeźby choreograficznej, akcja tragicznych perypetii wychodzi poza granice czasoprzestrzeni, porusza semantyczną głębię pamięci kulturowej, absorbując w sobie elementy różnych gatunków, stylów i epok.

Organiczną jednością wszystkich czynników spektaklu, niedookreślonym quasi śpiewem quasi-deklamacją, dzieło przypomina pierwsze przykłady opery, wczesne próby ożywienie starożytnej tragedii. Krańcowymi zaś emocjami, patologicznie nerwową egzaltacją - ekspresjonistyczne kompozycje. Znaczenie gestów, postaw, ich przesadność, wyizolowanie, podkreślenie - należą do środków teatru konwencjonalnego.

Kompozycja składa się z prologu, głównej części i epilogu. Treść muzyczno-instrumentalnej warstwy melodramatu jest określona przez cztery intonacyjno-tematyczne bloki. Są to: barbarzyńska perkusyjna improwizacja w prologu, druga część koncertu klawesynowego f-moll J.S. Bacha w epilogu, brutalnie-agresywny, wielko-septymowy, fanfarny temat-motto, mało-sekundowe wyrażające cierpienie *Lamento* głównego tematu. Współoddziaływanie dwóch ostatnich tematów posiada głęboko symfoniczny charakter: elementy pierwszego coraz głębiej wnikają do drugiego, ukazując proces napiętego symfonicznego rozwoju.

Instrumentalna intonacja jest ściśle związana z poetycką. Twardy, mocny wiersz z prologu uzupełniony jest delikatną psychologiczną deklamacją głównej części, i wysoką, podobną do falsetowego śpiewu, intonacją epilogu. Kon-

tynuując melodyczne partie dętych instrumentów, aktorzy przeprowadzają cienką granicę między śpiewanymi a recytatywnymi frazami, stosują wstrzymywanie oddechu, spowalniają lub przyspieszają tempo czytania, wypełnić go subtelnymi dynamicznymi niuansami. Aktorzy wykonują swoje partie na tyle samodzielnie, że między nimi a do instrumentalnym zespołem stwarza się wrażenie wielowarstwowej faktury.

Dźwiękowe płótno melodramatu wzbogacono ciekawą sceniczną interpretacją, przepełnioną symboliką kulistych ruchów, półkul, uniesionych rąk, rozpaczliwym odrzucaniem głowy do tyłu, kucaniem, przysiadów, kontrastem statycznych (siedzącej lub stojącej figury) i dynamicznych scen (scena Orestesa, Elektry i Klitajmnesty). Uderzające jest zgranie ruchów aktorek grających Klitajmnestrę, co momentami postrzegane jest jako lustrzane odbicia przeciwstawnych światów. Symboliczność akcji pogłębiają zróżnicowane triki sceniczne - świetlne efekty (użycie świec), eksponowanie toporu bojowego, szafotu ect.

W poetyckim obrazie *Orestei* (w drugiej redakcji) połączono fragmenty trylogii Ajschylosa w ukraińskim tłumaczeniu Andrija Sodomora, *Klitajmnestra* Oktany Zabużko oraz wybrane wiersze z cyklu *Sonety Orfeusza* Rainera Maria Rilkego w tłumaczeniu Mykoły Bażana. Ukazując krwawe wydarzenia z antyczności, w których losy bohatera są naznaczone pieczęcią tragicznego fatalizmu, autorzy i ich dzieła nadają tej historii ponadczasowe i ponadnarodowe brzmienie. Logika ruchu - przejście od poezji Zabużko przez tragedię Ajschylosa do poezji Rilkego - jest postrzegana jako przejście od świata Agamemnona, jego morderstw i oszustw, do świata Orfeusza, świata światła i najwyższej prawdy.

Melodramat trwa czterdzieści minut. W tym czasie muzyczne, poetyckie i teatralne linie spektaklu przeplatają się ze sobą, węzły napięcia zastępowane są węzłami rozprężenia; dramaturgie rozwoju można porównać do koncentrycznych kręgów, które nakładają się na siebie. Cykliczność rozwoju akcji intensyfikują motywy przewodnie, wykrzyki: „Hej-hej! Nieszczęście! Jakie nieszczęście!”, „Czy taką hańbą jest dla niego ta śmierć?”, „A co to za kobiety tam są? Podobne do Gorgony ...”. Wykrzywane różnymi bohaterami, symbolizują rozpoczęcie następnego koła tragedii i jej zakończenie, aby wszystko zacząć od nowa.

Melodramat *Oresteya* jest do pewnego stopnia wyjątkowym zjawiskiem wśród teatralnej twórczości kompozytora. Intonacyjna analiza utworu ukazuje wiele wspólnego z jego innym utworem kompozytora, kantatą dla kontrateno-

ra i zespół instrumentalny *Pierrot*... I nie przeszkadza temu fakt, że *Oresteja* opiera się na antycznych źródłach a *Pierrot*... jest napisany na wiersze twórcy ukraińskiego futuryzmu Mychajła Semenka. Utwory łączy ze sobą wspólne postacie, emocjonalny nastrój, tragiczny, ekspresyjny psychologizm muzycznych charakterystyk. Podobnie jak w kantacie, w *Orestei* prawie nie ma zewnętrznej akcji; intensywna akcja odbywa się w wewnętrznym wymiarze. Taką artystyczną wizję świata i w *Pierrot*... i w *Orestei* można wytłumaczyć jako konsekwencję orientacji kompozytora na idee romantyzmu, z jego „wiecznym smutkiem”, rozedrganym romantycznym bohaterem, uwagą do najsubtelniejszych ruchów duszy, która rezonuje z tragicznej samotności człowieka we współczesnym technokratycznym świecie.

*Pierrota*... i *Oresteję* łączy również powtarzalność (cykliczność), jako spójna metoda prezentacji materiału muzycznego. Cykliczność formalna kantaty, jako gatunku pozbawionego wizualnej akcji scenicznej, jest bardziej widoczna. W *Orestei* owe cechy regularności są również wystarczająco wyraziste. Na pięcioczęściową strukturę głównej części melodramatu (bez prologu i epilogu) nałożony zostaje schemat kolizji intonacyjnej formy sonatowej (przeciwstawianie instrumentalnych i deklamacyjno-recytatorskich instrumentalnych fragmentów). Na muzyczny schemat nakłada się fabularna trzyczęściowość, w której szeroki monolog drugiej Klitajmnestry spełnia funkcje ekspozycji, dialog Orestesa i Elektry - przetworzenia, a końcowa scena zespołowa - dynamicznej reprzyzy. Zwraca uwagę konsekwentnie stosowana zasada redukcji każdego następnego rozdziału dzieła, którą kompozytor już wcześniej zastosował w cyklu symfonicznym *Listy*; intonacyjna kondensacja tkanki muzycznej, spotykana raczej w finałowych częściach, a także - samodzielna, wyrazista rola zespołu instrumentalnego, który nie tyle akompaniuje aktorom, lecz przeciwnie - nadaje ton, prowadzi ich za sobą. Zastosowane środki wpływają na symfonizację muzycznej formy ww dzieł.

Inną wspólną cechą obu dzieł, jest szeroko rozwinięta sfera zróżnicowanych deklamacyjnych intonacji (m.in. w partiach instrumentalnych), elementów sprechstimme, monologizm wypowiedzi, zastosowanie techniki melodyczno-rytmicznego ostinato itp. Podobnie jak w *Pierrot*..., w *Orestei* obecne jest minimum zewnętrznej akcji i maksymalne psychologiczne nasycenie wewnętrznych wydarzeń. Narracja bohaterów jest postrzegana jako rozmowa z samym sobą, nie wykluczając scen zespołowych. Wyobcowanie, dystans do świata zewnętrznego jest równoważone za pomocą zgłębiania poszczególnych osobistych światów, stwarzając wrażenie fantasmagorycznej ułudy.

Należy zauważyć, że wyżej opisane gatunkowo-intonacyjne oraz kompozycyjne schematy nie są przypadkowe w twórczości Kozarenko, wręcz przeciwnie, są bardzo charakterystyczne dla jego twórczej metody. Oprócz nich, do głównych cech jego języka muzycznego możemy również odnieść: dialog między melodyczną intonacyjnością a intonacyjnością przekazu słownego, który tworzy indywidualny melos kompozytora, jako narodowego wyznacznika stylu; dzięki melosowi, jego charakterystycznemu zabarwieniu, podkreśla się znaczenie indywidualnego bohatera w artystycznym ujęciu. Zwrot do nieklasycznego gatunku melodramatu, dzięki któremu charakterystyka postaci, sytuacji są przeprowadzone za pomocą intonacyjnych modeli, technik i środków epoki baroku, romantyzmu, neobaroku, poprzez syntezę powyższych źródeł stylistycznych - to wszystko nadaje piśmu kompozytora głęboką indywidualność i niepowtarzalność.

Olga Komenda - doktor Wołyńskiego Narodowego Uniwersytetu im. Łesi Ukrainy (Łuck, Ukraina)