

Problemy nowoczesnej edukacji

Tom VIII

Pod redakcją
Edyty SADOWSKIEJ
Mateusza DAŚSALA

Wyższa Szkoła Lingwistyczna w Częstochowie

PROBLEMY NOWOCZESNEJ EDUKACJI

The problems of modern education

Tom VIII

Rozwój – Potencjał – Deficyty

Development – potential – deficiency

Pod redakcją
Edyty SADOWSKIEJ
Mateusza DAŚALA



Częstochowa 2018

Renata OCHOA-DĄDERSKA, Agnieszka CHEĆIŃSKA KOPIEC <i>Lider opinii, trendsetter, influencer, czyli blog pracą na pełny etat</i>	99
Iwona ŁUKASIEWICZ <i>Uczeń z niepełnosprawnością w systemie szkolnym</i>	109
CZĘŚĆ II. KULTURA – LITERATURA – SZTUKA	
Viktorija BONDARENKO <i>Керамічні матеріали у формуванні архітектурного середовища сучасних інтер'єрів</i>	121
Oksana PUSHONKOVA <i>Архаїчні витоки колірнього символізму: проблема універсалій</i>	131
Olha HLADUN <i>Візуальна мова українського плаката в контексті європейської культури</i>	139
Mykola RADOMSKYI <i>Харківська школа монументального вітражу: пошуки і проблеми</i>	147
Eugeny KOTLYAR <i>“East European style” of synagogue decoration and its spread in Eretz-Israel and North America</i>	153
Maria YEVHENIEVA <i>Nagrania Zinowija Sztokalki: cechy stylu</i>	163
Iryna RAZUMENKO <i>Проблема антисемітизму в романі В.К. Кантора «Крепость»</i>	175
Ewelina DZIEWOŃSKA-CHUDY <i>„[...] ten od głupich dzieci”. Inność w poezji ks. Jana Twardowskiego</i>	185
CZĘŚĆ III. Z TEORII I PRAKTYKI	
Olena VASINA <i>Methods and technologies of industrial design teaching in the context of ecological paradigm</i>	195
Liudmyla STEPANOVA <i>Методи активізації творчої діяльності молодших школярів на уроках музики</i>	201
Olga ISAKIIEVA <i>Інноваційні методи викладання технічних дисциплін для спеціальності «Будівництво»</i>	207

Maria YEVHENIEVA

Tarnopolski Narodowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Wołodymyra Hnatiuka, Ukraina

Nagrania Zinowija Sztokałki: cechy stylu

Wybitne dziedzictwo muzyczne Zinowija Sztokałki, które do niedawna na Ukrainie było praktycznie nieznanne, w ostatnich dziesięcioleciach staje się coraz częściej przedmiotem zainteresowań muzykologów, muzyków i renowatorów twórczości kobziarskiej, miłośników muzyki bandurowej. W wyniku tego ukazuje się szereg artykułów naukowych, poświęconych jego działalności muzycznej [1; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 18]. Do tego w dużej mierze przyczyniły się pośmiertne publikacje rękopisów Z. Sztokałki *Kobziarskiego podręcznika* [20] oraz zbioru utworów dla bandury *Kobza* [19]. Ale prawdziwą sensacją była publikacja w 2008 roku płyty audio z nagraniami Z. Sztokałki *Przez wieki...* (format mp3), w której zebrano większość utworów, nagranych przez bandurzystę w ciągu lat 1950–1960 w domowym studiu [2].

Andrij Horniatkewycz, edytor i kompilator *Kobziarskiego podręcznika* oraz zbioru utworów dla bandury *Kobza* klasyfikuje nagrania Sztokałki według takich pozycji: pieśni ludowe (historyczne, o miłości, humorystyczne, pochodzenia literackiego); utwory instrumentalne (tradycyjny repertuar kobziarski, prace eksperymentalne); kanty; dumki; eposy [1, s. 15]. Wioletta Dutczak, charakteryzując twórczość Z. Sztokałki, analizuje ją według kryteriów: rodzaj wykonawstwa – solo lub zespół, gatunek – wokально-instrumentalne lub instrumentalne dzieło, środowisko istnienia – pieśni kobziarskie lub świeckie, i kategoria opracowania – aranżacje lub kompozycje oryginalne [9, s. 30]. Ogółem badaczka dzieli dorobek artystyczny bandurzysty na dwie wielkie grupy – repertuar wokально-instrumentalny i instrumentalny, w których wyróżniono kilka podgrup.

Mimo wszechstronnej działalności artystycznej, obejmującej stosunkowo długą praktykę występu zespołu koncertowego [17, s. 4–5], uogólnienia teoretyczne gry zespołowej na bandurze [22] itd, Z. Sztokałka znany jest głównie jako solista (dzięki zachowaniu i opublikowaniu jego wyjątkowego autorskiego audioarchiwum domowego), więc jego występom solowym należy oddać priorytet. Słusznie, że jednym z najważniejszych kryteriów klasyfikacji (na co wskazywał jeszcze S. Ludkiewicz) jest środowisko i pochodzenia dzieła (z zawodowego repertuaru kobziarskiego, właśnie ludowe lub napływowe utwory etc.) [16, s. XI]. Środki wykonania – sposób wokально-instrumentalny lub czysto instru-

mentalny zależy głównie od składu gatunkowego (ukraińscy ludowi śpiewacy zawodowi byli dobrymi wokalistami a także mistrzowsko panowali nad instrumentem, dlatego repertuar kobziarski obejmował zarówno utwory dla słuchania (wokalnie-instrumentalne), jak i do tańca (które były głównie instrumentalne, jednak nie było wykluczone i wokalnie-instrumentalne wykonanie) – w zależności od potrzeb odbiorców) [15, s. 301], więc ta funkcja jest opcjonalna w przypadku charakteryzowania twórczości kobziarskiej.

W ogóle trudno jednoznacznie sklasyfikować repertuar artysty, ponieważ Z. Sztokałko jest przedstawicielem muzycznie wykształconego pokolenia, więc razem z zachowaniem tradycji ukraińskiego kobziarstwa ustnego, wnosi do twórczości wiele innowacji. Większość badaczy nazywa go naśladowcą H. Chotkiewicza, który oceniając swoją działalność powiedział, „Założyłem pod nią [sztuką kobziarską – M.Y.] fundament naukowy i [...] doprowadziłem do granic prawdziwej sztuki” [19, c. 313] tymi samymi słowami, bez przesady, można scharakteryzować artystyczną działalność Z. Sztokałki.

Proponowana klasyfikacja jest nastawiona głównie na gatunkowy system ukraińskiej muzyki ludowej [14], jest tutaj uwzględnione pochodzenie utworów oraz ich przynależność do tradycyjnego repertuaru kobziarskiego:

- dumki i eposy;
- liryczno-epiczne (historyczne, kozackie, hajdamackie, czumackie, ballady itd.);
- liryczne (codzienne);
- taneczne (humorystyczne)¹;
- tańce;
- kanty;
- pieśni o pochodzeniu literackim;
- własne kompozycje.

Dumki i eposy przeanalizowane są szczegółowo w artykule *Charakterystyka stylu muzycznego Zinowija Sztokałki (na przykładzie dzieł epickiego gatunku)* [13], pozostają zatem do rozważenia „małe” gatunki – pieśni, tańce, kanty i utwory własne.

Twórczość Z. Sztokałki wyróżnia się umiejętnym połączeniem wielowiekowej tradycji ukraińskiego kobziarstwa i jego stylu autorskiego, który najwyraźniej zawarty jest głównie w dumkach i eposach. Oprócz tych gatunków cechy jego oryginalnego pisma muzycznego są w dużej mierze widoczne w historycznych, kozackich oraz innych pieśniach „fabularnych”, które są często wykonywane na sposób dumki. Utworom tym właściwy jest głównie rubatny sposób wykonania, wielkie wstępy i zakończenia instrumentalne, improwizowane utwory pomiędzy zwrotkami, wyraziste barwy wokalu, niekiedy zakcentowanie własnej mowy bohaterów, dźwiękonaśladowcze momenty etc. To pozwala określić

¹ Do tego rozdziału wchodzi wyodrębnione przez Andrija Horniatkiewicza w osobnym ustępie trzy kobziarskie piosenki, które są humorystyczne w treści poetyckiej i taneczne z natury melodii.

je jako lirycznoepickie, głównie dzięki aranżacji Z. Sztokałki. Oczywistymi przykładami wcielenia stylu wykonawskiego artysty są pieśni *Biada mi na obcej ziemi*, *Leciał orzeł nad morzem*, *Oj nie puhaj, puhaczeńku*, *Oj po górach, po dolinach*, *O Kowalence*, *O Lebedence*, *W polu karczemka* i inne.

Te pieśni związane są z dumkami i eposami także specyfiką wyzyskania bandury, która służy nie tylko jako instrument towarzyszący, lecz ma swoją dramaturgiczną funkcję, która jest integralną częścią utworu jako całości. Na przykład w pieśniach *Oj ne puhaj puhaczeńku*, *Oj nie spałem nocki*, *O Kowalence*, używane są charakterystyczne dla towarzyszenia dumce tremolowania, wirtuozowskie pasaże. Większość piosenek wyróżnia się wyzyskaniem specyficznych trybów „lebijskich”, melizmatyki oraz właściwych dla kobziarskiej epicznej melodyki zwrotów intonacyjnych, tak w towarzyszeniu bandury, jak i w wokalu:

Andante

Ой, як по-ї-хав та пан ле-бе-ден - ко у Поль-щу за му-ко - ю.

Przykład 1. O Lebedence (*Kobza*, s. 121)

W pieśni *W polu karczemka*, poza wyzyskaniem technik dumki, jest także duży udział obrazu dźwiękowego. Strofy poetyckie przeplatane z rozszerzonymi improwizowanymi przegraniem, na podstawie kontrastującego materiału melodycznego. We właściwym do fabuły miejscu brzmi instrumentalna kadencja, przedstawiająca podróż dziewczyny z Kozakami (lub raczej jej wyobrażenie o przyszłym życiu w obfitości). W kulminacyjnym fragmencie instrumentalnym umiejętnie przekazano jej rozpacz i strach, obraz palącego się drzewa (za pomocą przejść i glissando), cierpienia bohaterki i jej śmierć.

Wyraźnym przykładem liryczno-epickiego stylu Z. Sztokałki jest pieśń *W Caregradzie na bazarze*. Orientalny koloryt pojawia się już we wstępie bandury i jest przekazany za pomocą stylizowanej melodyki na tle tremolo. Orientalność jest właściwa także partii wokalne. Podobnie jak w poprzednich, w tym utworze są obecne wielkie przegrania instrumentalne, wirtuozowska kadencja instrumentalna, dźwięki obrazujące (obraz fali morskiej).

Liryczno-epickie pieśni są dość wielkie (średni czas trwania – 5–7 min), co także zbliża ich z utworami gatunku epickiego. Brzmia one z właściwą dla Z. Sztokałki umiejętnością interpretacji: ekspresyjnie, dramatycznie, wyraźnie. Tutaj jest powszechnie stosowana bogata technika faktury, chwytów agogicznych i dynamiczne, różne sposoby wokalne artykulacji.

Bliskimi do pieśni liryczno-epickich pod względem wyzyskania różnych technik dramaturgicznych i chwytów technicznych są kanty. W twórczej spuściźnie Z. Sztokałki ten gatunek reprezentowany jest przez niewielką liczbę dzieł, głównie zapożyczonych z repertuaru kobziarza Ostapa Weresaja. Pomimo przynależności do „duchowej”, kanonicznej części tradycyjnego repertuaru śpiewaków, artysta stosuje własne techniki stylu: niektóre z nich skierowane na naśladowanie ludowego brzmienia kobziarskiego (na przykład, akordowe tremolando w ciągu wokalnego wyśpiewania poszczególnych sylab, naśladujące lirę lub staroświecką bandurę) [4, s. 313], ale większość z nich należy do oryginalnych, nowatorskich. W szczególności kanty w interpretacji bandurzysty charakteryzują się dość długim przegrawaniem, wyzyskaniem bogatej techniki instrumentalnej, obrazami dźwiękowymi. Na przykład kanta *O Sądzie Ostatecznym* pokazuje rzeki ognia (główna figura fakturowa – tercjowe przejścia w środkowym rejestrze na tle tremolo), w kancie *Potop* za pomocą glissando przekazywany jest obraz potopu².

Ogólnie rzecz biorąc wszystkim dziełom tego gatunku właściwe jest tempo umiarkowane, charakter uroczysty, wokal – nasycony, gęsty bas-baryton, co odpowiada poważnej treści moralizatorskiej utworów, a czasem przekazuje repliki samego Boga.

Znaczną część repertuaru Z. Sztokałki zajmują utwory humorystyczne, które w większości charakteryzują humorystyczny charakter artysty³. Przy tym w pomysłowości komicznych interpretacji, udanym wyzyskaniu środków wyrazistości mizycznej, różnorodności instrumentalnych obrazujących i wokalnych technik aktorskich interpretacja Sztokałki nie ma sobie równych.

Dla przekazania rozmaitych sytuacji komicznych artysta posługuje się potencjałem własnego głosu o szerokim zakresie. W różnych utworach, w zależności od cech artystycznej interpretacji, on wyzyskuje wysoką, prawie tenorową, Tessiturę (*Ta kazala meni Sołocha*) lub zwykłą dla siebie bas-barytonową skalę (*Oj kum do kumy załyciawsia, Kozak Rewucha, Lulka-czepurułka*). Żywej ekspresji humorystycznym utworom Z. Sztokałki nadają właściwe jego wykonaniu głosowe uosobienia bohaterów. Na przykład, typowym sarkastycznym tonem i wyrazistymi intonacjami mowy podkreślane są repliki kobiety w kobziarskiej

² Przy okazji odnotujemy, że w trzech kantach, wydrukowanych w *Kobzie*, brak wstępów instrumentalnych, przegrań i zakończenia tylko kant *Sierotka* rozpoczyna się niewielkim wstępem z trzech taktów.

³ Osobowość Sztokałki, jego postawy światopoglądowe, filozoficzne w formie artystycznej opisuje Wiktor Neborak w dziele *«Mit i Perebendi (Kilka wersji o Zinowiju Sztokatce)»*.

pieśni *Kysetyk*. Kontrast tembrowy odróżnia bezpośrednio mowę pana i pani w pieśni *Oj na hori żurawli*, dziewczyny i chłopca w *Pozwól mi matko*, *Sijaw muzyk hrechku* i innych. Oryginalność i pomysłowość artysta wykazuje w pieśni *W miesiącu lipcu*, gdzie dziad „bezzębny” sepleni swoje repliki.

Nieprzeciętny talent artystyczny bandurzysty czai się w pieśni *Pro Chomu ta Jaremu*, *Oj kum do kumy załyciawsia* wokalna partia których charakteryzuje się ostrą artykulacją i wyrazistą dykcją uintonacyjną. W ostatnim utworze niezwykle pomysłowy Sztokałko dla bardziej dokładnej charakterystyki zadowolonego kuma wykorzystuje również technikę śpiewu mormorando.

Przedstawione przez bandurzystę komiczne obrazy i sytuacje są bardziej wyraziste za pomocą szerokiego wachlarza środków agogicznych i dynamicznych. Na przykład, przez zmianę tempa przekazywane jest zdziwienie (*Ta każała meni Sołocha*), agogicznym kontrastem podkreślana jest komiczność treści (w pieśniach *Czy ja, mamu, nie dorosłem*, *Oj mamuniu, jestem chora*, *Czczotka*, *Oj sprzedała diwczynonka serce* i in.). Sztokałko często wykorzystuje kontrast tempa między solówkami i refrenami (z reguły solówki są wolniejsze, czasami zdarza się wykonanie rubatne, jak w pieśni *Sijaw muzyk hrechku*, a refreny i przegrania szybki *Trzy dziady*). Ważną funkcję dramaturgiczną wykonują także trafnie zastosowane odcienie dynamiczne (*Oj, mamuniu, szewc*, *Kozak Rewucha*, *Oj mamuniu, jestem chora*, *Oj pojechał Sawrodym*).

Interesujący jest fakt, iż w zbiorze repertuarowym *Kobza* [20] Z. Sztokałko nie zawsze zaznacza początkowe tempo wykonania, nie wspominając zmiany agogiczne w piosenkach. A zaznaczone odcienie dynamiczne to w ogóle rzadkie zjawisko (występuje tylko w niektórych utworach *Diwka w siniach stojąca* [20, s. 234]), *Hryciu, Hryciu, do roboty* [20, s. 242], *Trzy dziady* [20, s. 250]. Prawdopodobnie, autor pozostawia pewne pole do indywidualnej interpretacji wykonawczej, uważając, że nawet drukowane utwory kobziarskie powinny być wykonane z pewnym udziałem improwizacji [20, s. 7].

Ważną rolę ogrywiają kontrasty dynamiczne i tempa w utworach instrumentalnych i tańcach. Większość z nich ma powtarzającą się strukturę i aby uniknąć monotonii i nadania utworom dynamiki Sztokałko wyzyskuje obok środków agogicznych i dynamicznych także techniki rejestrowe, fakturowe, artykulacyjne. Większość tańców Z. Sztokałki jest wirtuozna (*Taniec, Tropak*), melodia nasycona jest melizmami, często podawana w wykładzie interwał-akord (*Charkiwszyj tanok*, *Mołodyczka*), co tworzy bogactwo tekstur. Instrumentalne kompozycje Sztokałki wyróżniają się wzbogaconą teksturą, szerokim zastosowaniem tak typowych technik kobziarskich, jak i nowej techniki, przedstawionej ozdobnym przygrywaniem do melodii, grą akordów, przejściami arpeggio, obejmowaniem szerokiego zakresu skali bandury.

Typowym przykładem stylistyki instrumentalnej Z. Sztokałki jest *Wieniec ukraińskich melodii ludowych*, który łączy kilka ludowych motywów piosennych i tanecznych. Kompozycja ma dwuczęściową formę, w której pierwsza część

jest powolna, w jej podstawie tematy piosenne; druga – taneczna, szybka. Dzieło zbudowane jest na zasadzie porównań: tempa (między dwiema głównymi częściami); tematu – w *Wieńcu...* połączono dwa tematy piosenne, i kilka melodii tanecznych, prowadzenie których jest odcieniane również kontrastem tonalnym A-dur-E-dur (jak to często bywa w tańcach ludowych); dynamiki (typowe dla muzyki ludowej powtórzenia różnią się ostrą zmianą w dynamice); rejestru.

Wieniec..., jak większość utworów instrumentalnych Sztokałki, jest niezwykle wirtuozowski (zwłaszcza druga część) i przypomina specyfiką tekstury szkic z połączeniem różnych rodzajów techniki.



Przykład 2⁴:

Odrębną grupę w repertuarze Sztokałki składają śpiewane pieśni ludowe o różnej tematyce – rodzinnej i społecznej, miłosnej, humorystycznej etc. Miękkim charakterem kameralnym oznaczone są liryczne pieśni bytowe, takie jak *Jarem, chłopcy, jarem, Oj wyjdę ja na górę, Oj werbo, werbo kuczeriawa* i inne. W tych utworach artysta wykorzystuje różnorodne ekspresyjne środki zarówno głosowe, jak i instrumentalne. Na przykład, w niektórych przypadkach o śpiewa gęstym nasyconym tonem, wykazując wszystkie obertony swojego wspaniałego aparatu wokalnego (*Buła w bohacza, Jarem, chłopcy, jarem*), w innych jego śpiew brzmi miękko, cicho, głównie w wysokiej Tessiturze (*Jak iszow ja z Ukrainy, Oj wyjdę ja na górę, Oj gorzka kalina*), czasami wyciszony wysoki głos wykorzystywany jest dla przekazania momentów dramatycznych, jednak wtedy zamiast delikatnej liryki w wykonaniu wyczuwa się wewnętrzną ekspresję, napięcie jak w pieśni *O Saływonie*.

Wiele z tych piosenek są nagrane autoduetem⁵ – czyli Z. Sztokałko nagrywał piosenkę dwukrotnie, nakładając nagranie na nagranie, więc wydaje się, że śpiewają dwaj wykonawcy. Obecnie trudno dociekać, co było przyczyną takiego eksperymentu technicznego – dążenie do poszukiwania, innowacji, które zawsze było charakterystyczne dla artysty, a może nostalgia za zbiorowym muzykowaniem, które Sztokałko czynnie uprawiał w okresie życia we Lwowie i Mona-

⁴ Transkrypcja T. Łazurkiewicza.

⁵ Termin W. Dutczak.

chium (w Ameryce brał udział tylko w występach zespołu bandurzystów S. Hanuszewskiego) [17, s. 4–5], lub chęć „odtworzenia tradycyjnego dla wielu ukraińskich pieśni melodycznego dwugłosia” [9, s. 32]. „Jednakże te nagrania były śmiałym eksperymentem w sztuce bandurowej nie tylko za granicą, ale także Ukrainy” [9, s. 31–32].

Doświadczenia Sztokałki nie ograniczały się do eksperymentów technicznych⁶. Przebywał on w stanie twórczego poszukiwania także interpretacji kompozycji, co skłoniło go do dwukrotnych, a nawet trzykrotnych nagrań tego samego utworu na różne sposoby (*Tropak, Oj girka kałyna*, instrumentalny utwór *Sen*). Z tego powodu dźwiękowa spuścizna Sztokałki jest zauważalnie niejednorodna. „Niektóre nagrania są oczywiście próbnne, widocznie jest to jedynie przygotowanie do ostatecznej wersji. Inne są ukończonymi dziełami, nie wymagającymi dalszego przetwarzania” [1, s. 15].

Z. Sztokałko wykazał się nie tylko jako umiejętny interpretator tradycyjnych utworów kobziarskich i ludowych, ale także jako zdolny kompozytor, co przejawiało się w jego własnych nielicznych, ale oryginalnych dziełach. Są to dwa szkice-fantazje *Sen*, dwa *Szkice atonalne* i *Szkiec orientalny*. Taką ocenę otrzymała oryginalna twórczość Z. Sztokałki z ust Juliana Kytastego, który czuje się jego następcą: „U niego wyszła sztuka jego czasu, połowy XX wieku, ale oparta ona była na istocie tego samego instrumentu, na którym on wykonywał dumki kobziarskie, na tych samych technikach, które on opracował na dumkach” [3, s. 22].

Poza wcieleniem pewnego pomysłu artystycznego w utworach tych bandurzysty gromadzi wszystkie wirtuozne techniczne i fakturne osiągnięcia gry, „z czego powstaje bogata, złożona tekstura” [9, s. 32]. To właśnie określa specyfikę nazw większości oryginalnych dzieł – szkice.

Dwie instrumentalne fantazje *Sen*, zaranżowane na jednej podstawie tematyczno-fakturowej (dlatego mogą one być traktowane jako dwie wersje jednego utworu) mają nastrojowy charakter liryczny. W nich Sztokałko maksymalnie wyzyskuje dźwiękoobrazowe tembrowo-artykulacyjno-fakturalne możliwości bandury. Utwory są dość duże (około 10 minut), obie mają skład złożony z trzech części. Rozpoczynają się wstępem – melodia w środkowym rejestrze z akompaniamentem basu i arpeggio w górnej tessiturze. W środkowej części za pomocą techniki tremolando i małych epizodów dźwiękoobrazowych w górnym rejestrze transmitowany jest obraz nierealistycznych widm: tutaj wykorzystane są trele, przejścia oraz inne techniki tekstury. Pewnego kontrastu dodaje mały odcinek z motywem basu. *Sen 1* kończy się wirtuozną kadencją,

⁶ Obejmujących poza autouduetami, nagrania w kilku wesyjach, celem poszukiwania jak najbardziej optymalnej pozycji mikrofonu, pozy wykonawcy, poziomu dźwięku etc. Dlatego do każdego nagrania dodawana była jego techniczna charakterystyka [9, s. 31]. Jak pisze A. Horniakiewicz „on był audiofilem, który posiadał w swoim mieszkaniu jakościową aparaturę dźwiękową” [1, s. 15], co pozwalało osiągnąć jak najlepszej jakości dźwięki.

która służy jako punkt kulminacyjny – organny punkt w basach, po czym faktura „rozsypuje się” w tym samym majorze.

W improwizacjach *Sen* bandurzysta umiejętnie pokazał swój talent malarstwa muzycznego, tworząc środkami jednego instrumenta obrazy dźwiękowe, które nie są gorsze od orkiestrowych dzieł kompozytorów–impresjonistów.

W ciągu całego życia Z. Sztokałko był nie tylko utalentowanym wykonawcą–praktykiem, lecz i teoretykiem sztuki bandurowej (*Kobziarski podręcznik*, zbiór *Kobza*, artykuły naukowo-publicystyczne). W tym kierunku działania występuje głębokie zainteresowanie artysty specyficznymi kobziarskimi i „lebijskimi” stylami [20, s. 345–347], a także tzw. sztucznymi trabami dźwięków, które są jego wynalazkiem. Uosobieniem tych „trybów atonalnych” są atonalne szkice.

Szkic atonalny № 1 oparty jest na motywie okrzykującej melodii *Kaczor* [9, s. 32]. Główną dramaturgiczną techniką utworu, z uwagi na powtórzenie materiału melodyczno-harmonicznego, są kontrasty dynamiczny fakturowy i rejestrowy. Również wyraźnie występują elementy polifoniczne (prowadzenie melodii w funkcjonalnie różnych głosach). W specyficie stosowania środków obrazowania zauważalne są podobieństwa do innych utworów, zwłaszcza epickich z ich kolorytem i tzw. „ogólnie dramaturgicznym” obrazowaniem dźwiękowym [13, s. 8]. Do stworzenia pewnego obrazu nastrojowego często jest wyzyskiwane ostateczne powtórzenie rytmicznej figury ćwierć – dwie ósemki; melodie podobne do gam w basie na tle kwintowej pulsacji w górnym rejestrze itp.

Atonalny szkic № 2 różni się od innych oryginalnych dzieł Sztokałki największym stopniem improwizacji. Wolny charakter tego utworu jest odczuwalny już we wstępie poprzez liczne powtarzanie złożonego akordu (mały minorny sekundakord z oktawno podwojoną sekundą), z następną zmianą poszczególnych dźwięków, co transformuje koloryt harmonijny i ucieleśnia improwizację minimalistycznym środkiem jednego współbrzmienia.

Dla dalszego rozwijania tkaniny muzycznej właściwy jest całkiem spontaniczny charakter, rubatne tempo, wiele kontrastów dynamiki i tempa. Ten utwór charakteryzuje improwizacja z metodami produkcji dźwięku, artykulacją, fakturą, różnymi technikami gry, harmonią i trybami dźwięków a także wirtuozerią (pasagi, tremolo, glissando itd.). W przeciwieństwie do poprzednich utworów instrumentalnych, gdzie kompozycja, oczywiście w cechach ogólnych, została przemyślana; ten utwór wydaje się zupełnie spontaniczny, co potwierdza bezzasadnie długa kadencja końcowa.

Szkic orientalny⁷ zbudowany jest w złożonej formie trójdzielnej. „Wizytówką” tego utworu jest zastosowanie specyficznego trybu z orientalnym

⁷ Skróconym wariantem lub jednym z redakcji tego utworu jest «Taniec turecki» – niewielki objętościowo utwór (trwa jedynie trzy i pół minuty), który jest dramatycznie, tematycznie i fakturowo całkiem podobny do *Szkiu orientalnego*. Transkrypcja *Tańca tureckiego* została wykonana przez T. Łazurkiewicza w 1991 roku.

zabarwieniem, w podstawie którego jest trym majorowy z niskim drugim sześciembem⁸. Osobliwością utworu jest zastosowanie pewnego zestawu technik obrazowych do stylizacji kolorytu wschodniego – to przede wszystkim techniki tonomelodyczne, harmoniczne i fakturowe, podobne, do których można znaleźć w innych utworach, zwłaszcza w *Dumce o Kozaku Hołocie*, w epizodzie z Tatarzynem i Tatarką, gdzie prymitywna melodia ze zwiększonymi interwałami na tle tętniącego akompaniamentu kwintowego (w środkowym rejestrze) prowadzona jest z wariantami zmiany i stopniową komplikacją ozdobienia.

Allegretto (♩ = 108)

Przykład 3:

Część środkową wyróżnia charakter improwizacyjny z wielką ilością przejść, tremolando, glissando, jest to swoista kadencja wirtuoza. Kończy się motywem ukraińskiej piosenki. Trzecia część to reprzyżka, znacznie zdynamizowana w porównaniu z pierwszą.

Oryginalne dzieła S. Sztokałki wyróżniają się jedną interesującą cechą. Mimo że są to zupełnie autorskie kompozycje, nie są one zapisane nutami (jak i tradycyjne utwory kobziarskie, o charakterze przekazu ustnego) – dlatego mają całkiem improwizacyjny charakter. Więc można podziwiać, jak wiele trzeba posiadać umiejętności i talentu, żeby udatnie improwizować takie wielkie utwory (*Szkic orientalny* trwa około 14 minut).

Audioarchiwum Z. Sztokałki jest bogatym skarbem ukraińskiej sztuki bandurowej, gdzie są przedstawione zarówno tradycyjne, jak i eksperymentalne gatunki. Jednak we wszystkich utworach można śledzić własny styl bandurzysty.

⁸ Podobne tryby właściwe są dla muzyki orientalnej, zwłaszcza turkmeńskiej.

Jest to, przede wszystkim, mistrzowskie połączenie tradycjonalizmu i innowacji, które kontynuuje tradycje nowego „odrodzonego” kobziarstwa, pierwszym teoretykiem i praktykiem był H. Chotkiewicz, w myśl którego „[...] profesjonalizm bandurzysty musi polegać na twórczym uświadomieniu i wysoce artystycznym przetwarzaniu utworów tradycyjnych” [19, s. 320].

Tak więc, przede wszystkim, Z. Sztokałko wystąpił jako fenomenalny interpretator kobziarskiego repertuaru – dumek, kant, pieśni kozackich, historycznych, ballad etc., które znajdowały odzwierciedlenie w wykonaniu bandurowym. Swój repertuar bandurzysty uzupełnił przez tradycyjne pieśni ludowe: codzienne, humorystyczne, taneczne, pieśni pochodzenia literackiego etc., wzięte głównie ze śpiewników lat 30. – 40. dwudziestego wieku, opublikowanych na Ukrainie. Jednak wszystkie utwory, które przeszły przez tygiel twórczej interpretacji Z. Sztokałki, w znacznym stopniu ujawniają jego własny styl artystyczny, charakteryzujący się genialnym talentem dramaturgicznym i mistrzowskim opanowaniem instrumentu, zawartej w szerokiej gamie środków dźwiękowych – bogatym kompleksie harmonijno-fakturowym, agogicznych i dynamicznych technikach, różnorodności instrumentalnych technik obrazowych i wokalnych technik aktorskich. Jak odnotował Ł. Majstrenko, „[...] za swoją wirtuozerię i interpretację on [Z. Sztokałko – M.Y.] jeszcze długo będzie uchodził za najlepszego kobziarza naszego wieku” [17, s. 7].

Bibliografia

- [1] Horniatkevych A.: *Zvukozapysy Zinoviia Shtokalka* / A. Horniatkevych // Bandura. – New York, 2000. – № 71–72. – S. 14–17.
- [2] *Vidlunnia stolit. Banduryst Zinovii Shtokalko* / Iz kolektсии oryhinalnykh zapysiv Z. Shtokalka: [CD] / Upor. i systemat. za zhanramy M. Yevhenieva, restavr. i ot-syfr. zapysiv O. Tretiaka. – Ternopil: HroLis, 2008.
- [3] Desiateryk D.: *Yulian Kytastyi: „Iz banduroiu sperechatysia nebezpechno”* / D. Desiateryk // Den. – 2012. – № 164–165. – 14–15 veresnia. – S. 22.
- [4] Dutchak V.: *Dynamika rozvytku tradytsiinoho kobzarskoho mystetstva v tvorchosti Zinoviia Shtokalka* / V. Dutchak // Ukrainoznavchi studii. – 4–5 / 2002–2003. – Ivano-Frankivsk: Plai, 2003. – S. 306–314.
- [5] Dutchak V.: *Zinovii Shtokalko. Do pytannia pro teoriuu i praktyku suchasnoho kobzarskoho mystetstva* / V. Dutchak // Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva (pamiaty akademika O.H. Kostiuka): Zb. nauk. prats. – Kyiv, 2003. – S. 149–153.
- [6] Dutchak V.: *„Kobzarskyi pidruchnyk” Zinoviia Shtokalka. Teoretychni ta praktychni uzahalnennia* / V. Dutchak // Bandura. – New York, 2000. – № 71–72. – S. 21–23.
- [7] Dutchak V.: *Kobzarskyi fenomen Zinoviia Shtokalka* / V. Dutchak // Visnyk Prykarpatskoho universytetu im. V. Stefanyka. Serii „Mystetstvoznavstvo”. V.II. – Ivano-Frankivsk: Plai, 2000. – S. 82–90.
- [8] Dutchak V.: *Muzyka dlia bandury kompozytoriv ukrainskoho zarubizhzhia. Zhan-rovo-stylova evoliutsiia* / Violetta Dutchak // Materialy do ukrainskoho mystetstvo-

- znavstva. Zb. nauk. prats (na poshanu A. I. Mukhy). – Kyiv: IMFE NANU, 2003. – Vyp 3. – S. 12–18.
- [9] Dutchak V.: *Muzychna spadshchyna Zinoviia Shtokalka* / V. Dutchak // Naukovi zapysky Ternopilskoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka ta natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. Petra Chaikovskoho. Seriia: Mystetstvoznavstvo. – № 1 (16). – 2006. – S. 29–37.
- [10] Yevhenieva M.: *Audiozapysy bandurnoho vykonavstva Ternopilshchyny* / M. Yevhenieva // TES: u 4 t. – Ternopil: VAT TVPK „Zbruch”, 2009. – T. 4: A–Ya. – S. 20–21.
- [11] Yevhenieva M.V.: *Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchyny: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17. 00. 03.* / Yevhenieva Mariia Vasylivna; Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M.V. Lysenka. – Lviv, 2017. – 291 s.
- [12] Yevhenieva M.: *Zinovii Shtokalko: vidome i nevidome* / M. Yevhenieva // Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo. – Ternopil – Kyiv, 2006. – № 1 (16). – S. 23–28.
- [13] Yevhenieva M.: *Kharakterystyka muzychnoho stylu Zinoviia Shtokalka (na pryklad di tvoriv epichnoho zhanru)* / M. Yevhenieva // Spheres of Culture: Maria Curie-Sklodovska University in Lublin. Faculty of Humanities Branch of Ukrainian Studies. – Lublin, 2012. – Vol. 3. – S. 392–401.
- [14] Ivanytskyi A.I.: *Ukrainskyi muzychnyi folklor* / A. I. Ivanytskyi // Pidruchnyk dlia vyshchykh uchbovykh zakladiv. – Vinnytsia: Nova knyha, 2004. – S. 13–15.
- [15] Kvytka K.: *Professionalnye narodnye pevtsy i muzykanty na Ukraine (programma dlya issledovaniya ikh deyatelnosti i byta)* // Kvitka K. Izbrannye trudy: V 2-kh t. – Moskva: Sov. kompozitor, 1973. – T. 2. – S. 279–326.
- [16] Liudkevych S.: *Peredmova* // Rozdolskyi Y., Liudkevych S. Halytsko-ruski narodni melodii: U 2-kh ch. – Lviv, 2006. – Ch. 1. – S. III–XIV.
- [17] Maistrenko L.: *Zinovii Shtokalko – banduryst-virtuoz* / L. Maistrenko // Bandura. – New York, 1981. – № 3–4. – lypen – S. 3–10.
- [18] Maksymiuk S.: *Dokladnishe pro zvukozapysy Zinoviia Shtokalka* / S. Maksymiuk // Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii. – Lviv; Vashynhton: Vyd-vo Ukrainskoho katolytskoho universytetu, 2003. – S. 193–199.
- [19] Cheremskyi K. *Shliakh zvychaiu* / K. Cheremskyi. – Kharkiv: Hlas, 2002. – 445 s.
- [20] Shtokalko Z.: *Kobza. Zbirka pies dlia bandury* / Z. Shtokalko; red. Andrii Horniatkevych. – Kyiv – Toronto – Edmonton: Vyd-vo Takson Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii, 1997. – 360 s.
- [21] Shtokalko Z.: *Kobzarskyi pidruchnyk* / Z. Shtokalko; zah. red. A. Horniatkevycha. – Edmonton – Kyiv: Vyd-vo Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii, 1992. – 348 s.
- [22] Shtokalko Z.: *Krytychni zavvahy do stanu suchasnoho kobzarstva Zinovii Shtokalko* // Ukrainski visti. – 1949. – 1 sichnia. – S. 3–4 (Peredruk: Bandura. – New York, 1981. – № 3–4. – lypen. – S. 11–15).

Summary

ZINOVYI STOCKALKO'S AUDIO-RECORDS: GENRE AND STYLISTIC CHARACTERISTICS

The article is devoted to the analysis of Zinoviyy Shtokalko's own sound records, made by himself at his home studio (the USA) within 1950–1960s. Both traditional and experimental genres are suggested here. The remarkable thing is that Z. Shtokalko was a representative of the musically educated generation of bandura-players, who protected traditions of the authentic kobzarism and introduced a number of new features in his kobza repertoire that brought to the creation of his own unique author's style. The artist appeared to be as a brilliant interpreter of dumy (or sung epic poems), kants (popular religious songs), Cossacks and historical songs, ballads, etc., in his bandura performance. The bandura-player did not note down his original works, they were completely improvised, and this made them related to the traditional kobzarism practice. The features of Z. Shtokalko's performing style are found in all genres which he dealt with.

Keywords: audio records, bandura-player, kobzar's repertoire, performing style, genre, дума, bylina (heroic epic song).