

LUBA KIJANOWSKA-KAMIŃSKA
Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna
im. Mykoły Łysenki

JOSYP KYSZAKEWYCZ (1872–1953) I JEGO SPUŚCIZNA KOMPOZYTORSKA W ŚWIETLE WSPÓŁCZESNYCH KRYTERIÓW ESTETYCZNYCH

Niniejszy artykuł poświęcony Josypowi Kyszakewyczowi, kompozytorowi ukraińskiemu, związanemu na przelomie XIX i XX wieku z kulturą muzyczną Przemyśla, nie stanowi wyłącznie próby wyliczenia jego utworów, obszarów działalności czy analizy teoretycznej ważniejszych dzieł. Zagadnienia te były już zresztą przedmiotem kilku monografii i szeregu artykułów¹, w których dokładnie rozpoznana została cała spuścizna kompozytora w różnych aspektach. Celem prezentowanej publikacji jest natomiast ukazanie oceny wartości estetycznej muzyki XIX i XX wieku na przykładzie dawnej i współczesnej recepcji dzieł Kyszakewycza. Jego utwory nadal są obecne w przestrzeni kulturowej i mają istotny wpływ na

¹ L. Kyjanowska, *Josyp Kyszakewycz*, Spolom, Lwiv 1998, passim; W. Hordijenko, *Kompozytor o. Josyf Kyszakewycz: Biograficzny narys*, Poklyk Sumlinnia, Lwiv 1998, passim; I. Bermes, *Josyf Kyszakewycz – kompozytor i dyrygent*, „Dzwyn” (1997) nr 11–12, s. 45–48; P. Huszowatyj, O. Konyk-Kozak, *Wokalno-chorowa twórczść zachidnoukraińskich kompozytorin-swiaszczenykiw kincia XIX – poczatku XX st.*, „Mołod’ i rynek” (2012) nr 10, s. 6–10; W.D. Sadowśkyj, *Josyf Kyszakewycz*, [w:] *Almanach muzycznyj: Literaturna czast’ Perszoho ilustrowanoho kalendaria muzycznogo na rik 1904*, red. R. Zaryćkyj, Druk. NTSZ, Lwiv 1904, s. 57–62; H. Steć, *Mystecka postać otcia Josyfa Kyszakewycza u konteksti rozwytku ukraińskoj muzycznoj kultury Halyczyny*, „Wisnyk Nacionalnoji Akademiji Keriwnych Kadriw Kultury i Mystectw” (2019) nr 2, s. 211–221; I. Matijczyn, *Kulturno-mystecka dijalnist’ otcia Josyfa Kyszakewycza*, „Ukraińska kultura: mynule, suczasne, szlachy rozwytku” 32 (2019), s. 54–60; O. Popowycz, *Muzyczna dijalnist’ Ukraińskoho instytutu dla diwczat u Peremysli. Na pobranyczezi kultur*, Peremyszl 2000, s. 63–66.

repertuary wykonywane w filharmoniach, teatrach czy innych salach koncertowych.

Rozważając o twórczości mniej lub bardziej znanych kompozytorów minionych epok współcześni badacze z Europy Wschodniej często dokonują oceny z pozycji wartości artystycznych teraźniejszości, stosując wartościowanie i postulaty estetyczne ukształtowane w ciągu ostatnich 100–120 lat, poczynając od okresu późnego romantyzmu (schyłek XIX wieku). Wtedy też powstał absolutny i niepodważalny kult geniusza, który ma prawo do wszystkiego, zarówno w dziedzinie sztuki, jak i w zachowaniu społecznym. Istotę owego geniuszu ukazał Helmut Loos w artykule pt. *Richard Strauss jako bohater i antychryst*. Badacz ten większość swoich prac poświęcił złożonym procesom „sakralizacji sztuki”, wypierającej dawniejsze zasady chrześcijańskie:

Religia sztuki, którą [Richard] Strauss ujawnia we wszystkich swoich poematach symfonicznych, nie marnuje uczuć na tych „maluczkiach” spośród bliźnich, którym należy pomóc z chrześcijańską pokorą, a raczej gloryfikuje postępowego dążącego do wyższych celów bohatera, który jako wyjątkowa osobowość, czyli geniusz, polega tylko na własnych siłach i ustala własne reguły życiowe².

Powyższy cytat dobitnie potwierdza, że ideały estetyczne, jak i funkcje artysty w społeczeństwie uległy radykalnej zmianie i pozwalają postrzegać większość zjawisk w dziedzinie sztuki przez pryzmat aksjologiczny, interpretujący zasady platońskiej triady: Dobra, Prawdy i Piękna w sposób odmienny. Przede wszystkim jednak zmienił się główny cel sztuk pięknych, dlatego że artysta w kształtowaniu swoich idei oraz realizacji dzieł nie był już zależny od potrzeb czy gustów otoczenia w postaci mecenasów i bezpośrednich pracodawców. Naturalnie, że owa zmiana postawy wobec sensu i celu sztuki, jak też funkcji społecznych i przeznaczenia artysty muzyka, a także odbioru jego dzieł, musiała istotnie wpłynąć na hierarchię gatunków sztuki. W pierwszym rzędzie zmieniła pozycję muzyki religijnej, która straciła swoje znaczenie jako najwznioślejsze osiągnięcie działań artystycznych (tę rolę przejęła opera). Wskutek tego,

² H. Loos, *Der Komponist als Held und Antichrist. Zu Richard Strauss' Künstlerbild und Weltanschauung*, [w:] *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, red. M. Heinemann, Laaber 2002, s. 9.

w systemie wyrazu odbiegała ona od kanonu i zbliżała się do muzyki świeckiej. Już w drugiej połowie XIX wieku reprezentowane były dwa główne, radykalnie odmienne, dość „zsekularyzowane” kierunki interpretacji twórczości sakralnej w sztuce.

Pierwszy kierunek dążył do sakralizacji sztuki i przewidywał jej pojmowanie jako najwyższe duchowe objawienie oraz artysty jako jej arcykapłana i mesjasza. Punktem kulminacyjnym w tym procesie stała się działalność Richarda Wagnera, który zastrzegł sobie wszelkie prawa do wolności twórczej, nie patrząc w ogóle na przekonania i zapotrzebowania filistrów, uważając za swój święty obowiązek oświecenie ludu. Na potwierdzenie powyższej hipotezy przytoczyć warto wypowiedź Nietzschego o Wagnerze, który włożył w usta samego kompozytora następujące słowa:

Macie przejść poprzez moje misterie, woła do nich, potrzeba wam oczyszczeń ich i wstrząśnięć. Odważcie się na własne dobro i porzućcie raz tę ponuro oświetloną przyrodę i życie, które, jak się zdaje, wy jedynie znacie; prowadzę was do rzeczywistego królestwa: sami też, gdy z jaskini mojej do waszego dnia powrócicie, sami powinniście rozstrzygnąć, które życie jest rzeczywistsze, gdzie właściwie jest dzień, a gdzie jaskinia. Przyroda jest w sobie daleko bogatsza, potężniejsza, szczęśliwsza, straszniejsza; nie znacie jej, żyjąc zwyczajnie: uczcie się powrotu do natury i dajcie się przeobrazić z nią i w niej moim czarem miłości i ognia³.

Drugi kierunek przedstawiał romantyczną interpretację gatunków muzyki religijnej jako symbolu ducha narodowego, impulsu do samoświadomości narodowej, podkreślając tym samym ich patriotyczną misję. Nurt ten utrwalił się stopniowo w kulturze europejskiej od lat trzydziestych XIX wieku, poczynawszy od np. *Requiem* Hectora Berlioz, w którym cechy tradycji francuskiej są bardzo wyraźne, a oplakiwanie zmarłych w mszy pogrzebowej łączy się z wydarzeniami politycznymi. Nieprzypadkowo pojawiło się również *Niemieckie Requiem* Johannes Brahmsa, wskazujące na narodowość nabożeństw pogrzebowych, a inne utwory tego gatunku, w tym *Requiem* Giuseppe Verdiego, mają charakter patriotyczny. Ponadto należy wziąć pod uwagę specyfikę rozwoju sztuki sakralnej w Imperium

³ F. Nietzsche, *Ryszard Wagner w Bayreuth*, [w:] *Przypadek Wagnera*, red. K. Kaśkiewicz, R. Michalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004, s. 118.

Rosyjskim, zwłaszcza że proces ten znajdował swoje odzwierciedlenie w ukraińskiej tradycji muzycznej prawosławia. Muzyka cerkiewna w Rosji w drugiej połowie XIX wieku nadal rozwijała się aktywnie, zajmując określone miejsce w kulturze; odznaczała się jednak wyjątkowym konserwatyzmem i praktycznie nie miała związków z innymi sferami życia muzycznego poza świątynią. Jednocześnie wybitni kompozytorzy rosyjscy, zwłaszcza „Potężna Gromadka” i Czajkowski, raczej rzadko sięgali do gatunków sakralnych.

Obserwując twórczość galicyjskich kompozytorów – polskich i ukraińskich, działających na przełomie XIX i XX wieku oraz w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, zauważyć można nie tylko adaptację najnowszych tendencji estetycznych i transformację elementów innowacyjnego warsztatu kompozytorskiego, lecz także podważenie wielu wcześniejszych koncepcji twórczości muzycznej, które rzekomo nie powinny były być kwestionowane i podlegać rewizji, a jednak zostały dogłębnie zrewidowane. Stało się tak w szczególności z bardzo istotną dla kultury europejskiej kategorią profesjonalizmu i amatorstwa, która w tym okresie została odczytana na nowo i oceniona według całkiem odmiennych od okresu poprzedniego systemu wartości⁴. Kryzys aksjologiczny, jaki nastąpił w odniesieniu do wartości sztuki muzycznej, znalazł odzwierciedlenie także w muzyce reprezentującej ideały narodowe. Późni romantycy wyniesieni zostali na piedestał jako „mesjasze narodowi”; w XX wieku wśród twórców przekonanie to nie tylko wzmocniło się, ale nabrało jeszcze innych cech.

Pierwszą istotną cechą nowego wizerunku twórcy „prawdziwej” muzyki stało się to, iż kompozytorzy byli uznawani jako wartościowi tylko w przypadku, kiedy sprościli wymaganiom nowoczesnej estetyki modernistycznej. Niespełnienie tych wymogów było z perspektywy wartości artystycznych XX wieku niewybaczalne. Pisał o tym Maciej Gołąb rozważając możliwości obiektywnego oceniania artefaktu muzycznego, dobitnie

⁴ Chodzi o trudności wykonania i recepcji muzyki modernistycznej przez wykonawców amatorów i słuchaczy nie mających specjalnego przygotowania muzycznego. Amatorstwo w różnych formach, będące filarem życia muzycznego w minionych epokach, straciło swoje znaczenie już w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku.

eksponując hierarchię wartości, według której innowację wyrazu przekłada się nad solidny warsztat kompozytorski:

Dzieło może być „dobrze skomponowane”, należąc do przebrzmiałego nurtu historii muzyki, i „źle skomponowane” manifestując oblicze nowej muzyki⁵.

Druga zasada polegała na tym, że jakiegokolwiek przesłania etyczne lub kierowanie dzieła sztuki na odbiorcę demokratycznego są całkowicie zbędne. Według obserwacji Anny Potockiej dotyczącej postawy artysty jako osobowości swobodnej i niezależnej od żadnych ograniczeń i wymagań:

Wiek XX całkowicie zwolnił artystę z jakichkolwiek obowiązków. Od tego momentu jego rola polega na manifestowaniu niezadowolenia z norm społecznych, na podważaniu hierarchii, ośmieszaniu przesądów, potrząsaniu zadufaniem religijnym oraz grzebaniu w lękach i przemilczeniach⁶.

Na tychże pozycjach stali postępowi muzycy lwowscy (zarówno polscy, jak i ukraińscy), adepci szkoły nowowiedeńskiej (np. Józef Koffler i Tadeusz Majerski), a także przedstawiciele innych nowych prądów sztuki. Młodzi adepci sztuki dążyli do solidnej, profesjonalnej edukacji (w jak najlepszym wydaniu), udając się na studia za granicę: do konserwatoriów i uniwersytetów niemieckich (Adam Sołtys, Adolf Chybiński, Stefania Turkewycz-Łukijanowycz), wiedeńskich (Stanisław Ludkewycz), praskich (Wasył Barwiński, Nestor Nyżankiwski, Mykoła Kolessa etc.⁷) i innych. Było to ostateczne przejście od amatorstwa do profesjonalizmu we wszystkich warstwach narodowych, a w ukraińskiej kulturze muzycznej na terenie Galicji dodatkowo wiązało się to ze zdecydowanym odwróceniem od gatunków muzyki kościelnej i chóralnej do świeckiej instrumentalnej.

⁵ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 239.

⁶ M.A. Potocka, *Wolność w sztuce*, „MOCAK Forum” (2013) nr 2, <https://www.mocak.pl/wolnosc-w-sztuce-maria-anna-potocka> (dostęp: 10.02.2022).

⁷ Więcej informacji o studiach ukraińskich muzyków w Pradze zawiera publikacja: L. Kijanowska, *„Szkoła praska” ukraińskich kompozytorów lwowskich i ich rola w życiu muzycznym Galicji w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, [w:] *Musica Galiciana*, t. 12, red. G. Oliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 177–186.

W wyniku tego inaczej postrzegano kompozytorów, których światopogląd ukształtował się według odmiennych zasad estetycznych i którzy stawiali sobie całkiem inne cele. W odróżnieniu od twórców oryginalnych (lub według definicji H. Loosa „geniuszu oryginalnego”), ich twórczość inspirowana była potrzebami praktycznymi swego najbliższego otoczenia: chórów i zespołów, które prowadzili jako dyrygenci, uczniów i studentów, którymi zajmowali się jako pedagodzy, wiernych kościołów lub cerkwi uczestniczących w nabożeństwach, dla których pisali dzieła liturgiczne. W omawianym okresie, tj. na przełomie XIX i XX wieku, towarzystwom, chórom amatorskim (zarówno polskim, jak i ukraińskim) przypadła jedna z głównych ról w kształtowaniu tożsamości narodowej. One to bowiem w swoich statutach i sprawozdaniach nieustannie deklarowały cele wszczepiania, podtrzymania i krzewienia uczuć patriotycznych. O Janie Gallu, społecznie zaangażowanym kompozytorze–praktyku, działającym wówczas we Lwowie, Ewa Nidecka napisała:

Twórczość pieśniarska Jana Galla ukazuje wrażliwą i prawdziwie zaangażowaną w budowanie tożsamości narodowej osobowość jej autora. Jednocześnie twórczość ta jest wymownym świadectwem jego zaangażowania w umacnianiu i rozwijaniu wszelkich przejawów kultury polskiej na polu artystycznym⁸.

A zatem obok twórców, którzy dotrzymywali kroku najnowszemu prądowi estetycznemu i starali się rozwijać działalność instytucji profesjonalnych we wszystkich dziedzinach życia muzycznego, pracowali ci kształtujący poziom kultury lokalnego społeczeństwa w placówkach amatorskich, nie dążąc do oryginalności swoich dzieł, ale wykorzystując jak najlepiej wszystkie możliwości swego środowiska.

Jest rzeczą naturalną, że utwory takich kompozytorów jak Jan Gall czy Josyp Kyszakewycz były postrzegane przez następne pokolenia artystów muzyków jako „amatorskie” lub „staromodne”, tj. wprawdzie pisane przez ludzi zdolnych i znających się na różnych praktycznych zadaniach sztuki muzycznej, ale niewystarczająco biegłych w profesjonalnym opowaniu najnowszych środków wyrazu muzycznego. Raz jeszcze warto przytoczyć opinię Nideckiej o Gallu:

⁸ E. Nidecka, *Pieśni patriotyczne Jana Galla jako wyraz identyfikacji narodowej w latach zaborów*, „Muzyka. Historia, Teoria, Edukacja” 9 (2019), s. 104–105.

Brak bogactwa materialowego (motywicznego) i znamion indywidualności wpłynął na monotonię brzmienia. Był to główny zarzut profesjonalnych muzyków, dla których pieśni te nie przedstawiały wysokiej wartości artystycznej. Stąd też po fali popularności Galla we Lwowie, z końcem XIX w. pojawiły się pierwsze ataki na jego twórczość. Zarzucano mu stosowanie banalnych tekstów i prostotę techniczną⁹. Z tego też względu rozwój ruchu amatorskiego miał negatywne skutki. Ich przejawem było zapotrzebowanie na repertuar o wątpliwej wartości artystycznej. Ta tendencja spotkała się ze zdecydowaną reakcją kręgów profesjonalnych. Niskie gusty szerokiej publiczności Lwowa były ostro napiętnowane – zwłaszcza w latach trzydziestych – przez lwowską prasę muzyczną. Temat ten podjęła między innymi Zofia Lissa na łamach „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich”, definiując kicz muzyczny. W tej kwestii wielokrotnie na łamach prasy wypowiadał się Józef Koffler twierdząc, że słuchanie muzyki nie jest rzeczą łatwą ani przyjemną i łączy się z wysiłkiem intelektualnym¹⁰.

Podobny los spotkał obszerną spuściznę kompozytorską greckokatolickiego duchownego Josypa Kyszakewycza. W swoim czasie był bardzo dobrze znany wśród amatorów (zwłaszcza w chórach kościelnych); jego muzyka była wykonywana nie tylko podczas nabożeństw, ale także m.in. w ramach poważnych koncertów, na akademiach ku czci Tarasa Szewczenki i oficjalnych uroczystościach. Ocena spuścizny Kyszakewycza po dziś dzień jest sprzeczna i często nieadekwatna do stanu faktycznego; kreuja ją nie tyle muzycy współcześni (ponieważ nie mają okazji jej poznać w jakimkolwiek wykonaniu), ale ostra krytyka autorytetów ówczesnych kompozytorów, w pierwszym rzędzie Stanisława Ludkewycza. Przy obecnym stanie badań nie wiadomo jaka była przyczyna niechęci Ludkewycza do Kyszakewycza oraz gdzie znajdowało się źródło ich konfliktu. Niewykluczone, że Ludkewycz jako zwolennik progresywnych poglądów na rozwój muzyki po prostu nie zaakceptował „dyletanta” Kyszakewycza.

Proces twórczy księdza Josypa Kyszakewycza był dla niego samego zawsze takim samym poświęceniem i służeniem jak jego główne powołanie do stanu duchownego. Należy podkreślić, że działał aktywnie nie tylko

⁹ Znalazło to swój wyraz nawet w artykule o Gallu opublikowanym w *Encyklopedii Muzycznej PWM*: S. Lachowicz, *Gall Jan*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 3, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 216–218.

¹⁰ E. Nidecka, op. cit., s. 81.

jako duchowny, ale także jako dyrygent licznych chórów, nauczyciel na różnych uczelniach, przy czym był świadomy potrzeb muzycznych swego środowiska, starannie dostosowywał się do funkcji, jakie powinna pełnić sztuka w wychowaniu społeczeństwa i starał się podnosić poziom ogólnej kultury muzycznej. W dziedzinie muzyki kościelnej kontynuował linię wyznaczoną przez swoich wybitnych poprzedników, przedstawicieli „szkoły przemyskiej”: Mychajła Werbyckiego, Iwana Ławriwskiego, Wiktora Matiuka (ucznia Werbyckiego), którzy sami nie otrzymawszy należytej edukacji muzycznej, rozumieli doskonale jej konieczność i nakłaniali do niej młodszą generację. Pisał o tym Werbycki pod koniec swojego życia w artykule *O dziełach muzycznych kościelnych i świeckich na naszej Rusi*, narzekając na brak uczelni na wzór Konserwatorium Praskiego, czego wynikiem był niedostatek profesjonalnej kadry, hamujący rozwój kultury muzycznej Ukraińców na terenie Galicji¹¹.

Określając wartość artystyczną twórczości Kyszakewycza należy wziąć pod uwagę przede wszystkim cele społeczno-wychowawcze i oświeceniowe, wyznaczone w pracy z każdym ze swoich chórów świeckich i sakralnych, a także w kompozycjach: cyklach liturgicznych, kantatach, balladach oraz opracowaniach pieśni religijnych. Przed omówieniem zasad estetycznych jego twórczości warto krótko wyliczyć instytucje i placówki, w których działał, bowiem ta właśnie działalność „u podstaw” ukształtowała zainteresowania estetyczne oraz światopogląd zarówno artystyczny, jak i etyczny kompozytora.

Urodzony w Leżajsku Josyp Kyszakewycz studiował w gimnazjum w Przemyślu, gdzie pobierał również naukę w szkole muzycznej u ucznia Stanisława Moniuszki Ludwika d’Arma Dietza. W tym czasie zaczął komponować kwartety, walce, pieśni solowe, kołomyjki na chór i orkiestrę. W 1888 ukończył Szkołę Muzyczną w Przemyślu, a w 1891 wstąpił na Wydział Teologiczny Uniwersytetu Franciszkańskiego we Lwowie. W 1896 roku przyjął święcenia kapłańskie i przeniósł się do Przemyśla, gdzie przebywał do 1901 roku. Tutaj prowadził bardzo aktywną działalność oświeceniową i pedagogiczną: wykladał w Pierwszym i Drugim Ukraińskim Gimnazjum Męskim oraz Ruskim Instytucie dla dziewcząt.

¹¹ Cyt. za: M. Zahajkewycz, *Mychajło Werbyckij. Storinky žyttia i tworczosti*, Wydawnictwo Misionar, Lwów 1998, s. 6.

W 1896 roku został mianowany katechetą Szkoły Świętej Scholastyki dla dziewcząt na Zasaniu. W 1898 roku stanął na czele komisji do opracowania statutu Związku Muzyków Ukraińskich. W 1901 roku odbył się jego koncert autorski – pierwsze tego rodzaju wydarzenie w ukraińskim środowisku muzycznym w Galicji. W tym samym czasie Kyszakewycz został jednym z założycieli Towarzystwa chóralnego *Bojan* w Przemyślu, w ramach którego prowadził chór. Ponadto był kapelanem wojskowym w Jarosławiu (1901–1907), a następnie we Lwowie (1907–1908), w Budzie w Dalmacji (1908–1912) oraz ponownie we Lwowie (1912–1918); od 1 listopada 1915 roku w stopniu majora (*Feldoberkurat*). Od 1921 roku do radzieckiej okupacji w 1939 roku pełnił funkcję kapelana szpitala państwowego we Lwowie, doradcy Konsystorium Metropolitalnego i członka Teologicznego Towarzystwa Naukowego we Lwowie; sporadycznie wykładał również na różnych uczelniach ukraińskich.

Biorąc pod uwagę prężną pracę społeczno-oświeceniową i pedagogiczną Kyszakewycza, główny nacisk w rozpatrywaniu jego utworów należy zatem położyć nie tylko na jedność tekstu i muzyki (uwzględniając w możliwie małym stopniu nowatorskość i oryginalność języka muzycznego oraz indywidualność manieri autora), ale skupić się na zgodności z celem kulturowym i społecznym, do którego w każdym swoim utworze dążył autor.

Muzyka religijna w różnych odmianach zajmuje główne miejsce w dorobku kompozytora, co w oczywisty sposób koresponduje z jego życiorysem; twórca pozostawił ponad dwieście tego typu dzieł. W tym świetle symptomatyczna jest dedykacja, którą ksiądz Kyszakewycz napisał na rękopiśmiennym zbiorze swoich pieśni liturgicznych: „Pieśnią chcę chwalić imię Boga i dziękczynieniem Go wysławiać. Ps. 68”¹². W jego spuściznie znajdują się utwory do wszystkich obrzędów kościelnych, które tradycyjnie wykonywane są z muzyką (liturgia, ślub, nabożeństwo żałobne, pogrzeb itp.), a także na wszystkie święta kościelne (Wielkanoc, Boże Narodzenie, Jordania, Objawienie Pańskie, Wniebowstąpienie, Przemienienie Chrystusa etc.). Odrębną grupę stanowią pieśni i hymny uroczyste lub liryczne ku czci Marii Panny i świętych (św. Jehoszafata, św. Michała Ar-

¹² Zgodnie z numeracją hebrajską jest to Psalm 69 (Ps 69, 31).

chaniola, św. Mikołaja, śś. apostołów Piotra i Pawła). Doskonała znajomość obrządku greckokatolickiego, zrozumienie roli, jaką odgrywa w nabożeństwie muzyka, znalazło konsekwentny wyraz w dziełach religijnych Kyszakewycza; kompozycje spełniają wymogi kanoniczne dotyczące muzyki w liturgii. Równocześnie autor kontynuował w utworach tradycje wspomnianej „szkoły przemyskiej”, tj. wzbogacił paletę wyrazu muzycznego przez typowe zwroty romantyczne, aluzje do ukraińskich pieśni ludowych (najczęściej lirycznych i epickich, jak też związanych ze świętami religijnymi), a nawet efekty teatralno-operowe.

W kształtowaniu swego stylu w gatunkach muzyki kościelnej Kyszakewycz wiernie szedł śladami Werbyckiego, zatem jego dzieła liturgiczne można określić słowami, jakimi autorka opisała muzykę do „Służby Bożej” Werbyckiego:

Cykl liturgiczny obejmuje wszystkie przewidywane przez greckokatolicki rytus części, w swoich głównych cechach emocjonalnych nie może odbiegać za daleko od przyjętego kanonu. Lecz mimo wszystko wyraźnie reprezentuje indywidualną ekspresję romantyczną. Przejawia się przede wszystkim w linii melodycznej wszystkich części Służby Bożej naznaczonej śpiewnością, bogactwem kantyleny przypominającej pieśń solową lub czule śpiewy ludowe¹³.

Muzyka religijna Kyszakewycza w całej różnorodności swych gatunków odegrała szczególnie ważną rolę moralną i etyczną, gdyż ze względu na swoją popularność była chętnie śpiewana przez amatorów i studentów, zachowując jednocześnie ciągłość tradycji śpiewaczych, sięgających początku XIX wieku. Spośród dzieł religijnych w pierwszej kolejności należy wymienić piękne opracowania kolęd galicyjskich, pieśni kościelne na różne święta religijne, pieśni niedzielne i jordańskie, kilkanaście pieśni maryjnych, hymny eucharystyczne, liturgia śpiewu zachodnio-ukraińskiego i inne opracowania. Do najbardziej popularnych aranżacji pieśni religijnych i pieśni autorskich, w których zachowana została autentyczna tradycja ludowa śpiewu chóralnego, bliska do manieri śpiewania wiernych w kościele, można zaliczyć: *Chrystos woskres*, *Anhel wopijaszę*, *Płotiju usnuw*, *Jerusahyme*, *Sobłasno zaspivajmo* (ze zbioru *Woskresni pisni* na chóry

¹³ L. Kijanowska, *Ewolucja bałtyckoj muzycznoji kultury XIX–XX st.*, Aston, Ternopil 2000, s. 65.

żeńskie i męskie), *Wiczynaja pamjat'* (ze zbioru *Pochoronni pisni* na chóry mieszane i męskie), *Pod Twoju myłost'*, *Błabalna pisnia* (ze zbioru *Cerkowni pisni* na chóry żeńskie i męskie).

W panoramie religijnych utworów Kyszakewycza powyższa obserwacja pozwala postawić na pierwszym miejscu bardziej swobodny gatunek muzyki kościelnej, jakimi są pieśni duchowne, znane w greckokatolickiej praktyce Galicji od XVII do XVIII wieku jako „pieśni bazylijańskie”, a napisane w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku również jako „pieśni nowobazylijańskie”. Pieśni z tego gatunku, przede wszystkim kołęda *Spy, Isuse, spy*, jak też kilka pieśni wielkanocnych: *Wytaj miż namy*, *Chryste, wytaj* i *Chrystos woskres!* zyskały największą popularność i są wykonywane do dziś w cerkwiach greckokatolickich (dwie ostatnie nie tylko w czasie wielkanocnym, lecz także jako pieśni komunijne). W pieśniach autorskich, które zostały spopularyzowane i do dziś śpiewane są jako pieśni ludowe, kompozytor po mistrzowsku połączył poważny charakter muzyki religijnej z elementami muzyki popularnej, takimi jak rytm walca (w pieśni *Chrystos woskres*) lub marszowe figury (w pieśni *Wytaj miż namy*, *Chryste, wytaj*).

Niestety i ten repertuar, tworzony najczęściej przez duchownych kompozytorów–amatorów, został ostro skrytykowany przez profesjonalnych badaczy w latach trzydziestych XX wieku. Może nie tak kategorycznie jak o pieśniach Galla wypowiedali się zwolennicy nowej muzyki, ale równie nieprzychylnie pisał o tego rodzaju kompozycjach Borys Kudryk w swojej pracy pt. *Przegląd ukraińskiej muzyki cerkiewnej*:

Wszelkie obce naszej duszy religijnej świeckie elementy, często nawet spoza granic muzyki poważnej w ogóle, zabarwiły melodykę nowobazylijańskich pieśni, i co jest jeszcze bardziej godne pożałowania, że stara cerkiewno-ludowa pieśń ustępuje pod naporem tego szkodliwego nowotworu. Jest to ogólnie mówiąc cerkiewno-muzyczna urbanizacja i amerykanizacja¹⁴.

W innej pracy Kudryk kontynuował swoją pejoratywną ocenę i określił pieśni nowobazylijańskie jako „nieudane naśladowanie analogicznych polskich i czeskich popularno-pobożnych pieśni pochodzących

¹⁴ B. Kudryk, *Oblad istoriji ukrajinskoji cerkownoji muzyky*, Instytut Ukrajinoznawstwa im. I. Krypjakewycza NAN Ukrainy, Lwów 1995, s. 104.

z doby całkowitego upadku ducha religijnego w muzyce (koniec XIX wieku)¹⁵. Pomimo ostrej krytyki liczne pieśni duchowne Kyszakewycza już od ponad stulecia pozostają nadal lubiane i wykonywane (w czasie komunii, a szczególnie w czasie świąt) w kościołach greckokatolickich, a nawet i prawosławnych. Ich wielką zaletę stanowi uwzględnienie możliwości wykonawczych i potrzeb praktycznych, co przede wszystkim zauważalne jest w licznych opracowaniach pieśni kościelnych na różne chóry: pieśni dwugłosowe zostały napisane dla chórów szkolnych, żeńskie – dla Ruskiego Instytutu dla Dziewcząt w Przemyślu, mieszane – dla chórów *Bojan* itp.

Ponadto Kyszakiewicz nawiązywał do obrazów i symboli religijnych nie tylko w sakralnych utworach chóralnych. Nieustannie starał się przekazywać szczególnie bliskie mu wzniosłe uczucia duchowe w dziełach niezwiązanych bezpośrednio ze sferą liturgiczną, zwracając się ku moralnym i filozoficznym refleksjom poezji klasyków ukraińskich. Przekonującym tego przykładem jest utwór *Все унованіє мое (Cała moja nadzieja)* oparty na wierszach Tarasa Szewczenki, a także niektóre kompozycje do tekstów Oleksandra Olesia. Kyszakewycz w swoich chórach i pieśniach solowych utrzymywał najczęściej ten sam kontemplacyjny i skupiony na wzniosłych uczuciach ton.

Świecka twórczość Kyszakewycza liczy około siedemdziesiąt pięć utworów chóralnych i prawie dwadzieścia kantat, w których kompozytor nawiązywał do poetyckich tekstów wybitnych ukraińskich literatów różnych pokoleń. Wśród nich pierwsze miejsce zajmuje Taras Szewczenko; ponadto kompozytor subtelnie wnika w znaczenie słowa poetyckiego w pieśniach i chórach do wierszy Łesii Ukrajinki, O. Olesia, Wasyla Czajczenki (pseudonim Borysa Hrinchenki, Jurija Fed'kowycza, Pawła Hrabowskiego, Stepana Rudan'skiego, Natalii Liwyckiej-Chołodnej, Wasyla Szczurata, Wołodymyra Masłaka, Jakiba Szczoholiwa, Ulany Krawczenko, Marijki Pidhirianki oraz Kostiantyny Małyckiej. Uwagę zwraca niezwykle jak na owe czasy skłonność Kyszakewycza do umuzykalniania poezji żeńskiej, co zresztą można wytłumaczyć bliską naturze kompozytora subtelnością wyrazu. Warstwa poetycka, z której twórca czerpał inspiracje, jest

¹⁵ B. Kudryk, *Czyżby wpływ w ukraińskiej muzycznej kulturze*, „Ukraińska Muzyka” (1937), nr 5–6, s. 65–67.

dość szeroka i zróżnicowana: obejmuje zarówno utwory o treści patriotycznej, jak i „obrazki z natury”, wątki baśniowo-legendarne, refleksje filozoficzne; kompozytor rzadziej sięgał po teksty intymne. Interpretując liryczne uczuciowe teksty ówczesnych poetów starał się nie tyle podkreślać czysto osobiste lub erotyczne wątki, ale skupić się na stanach kontemplacji i refleksji.

Możemy wyodrębnić dwa główne nurty tematyczne, które najczęściej pojawiają się w chórach i pieśniach autorstwa Kyszakewycza; stanowią one jakby dwa przeciwstawne bieguny przeżyć i nastrojów. Z jednej strony jest to temat narodowo-patriotyczny, inspirowany głównie przez wydarzenia historyczne współczesne kompozytorowi (I wojna światowa, walka Ukraińców o niepodległość); dzieła z tego nurtu w większości opierają się na słowach poetów amatorów i autorów poezji strzeleckiej. Z drugiej strony jest to sfera poezji świeckiej, filozoficznej i kontemplacyjnej, w której jako centralny punkt pojawia się odwieczny problem „człowiek – natura – Bóg”. Autor przedstawia tę linię najczęściej przez pryzmat symboliki ludowej, gdyż paralele i alegorie życia ludzkiego do różnych sił i zjawisk natury tkwią w sztuce ukraińskiej oraz obrzędowości ludowej od czasów pogańskich, a ich transformacja w późniejszych zwyczajach i tradycjach chrześcijańskich tworzy jedną z najoryginalniejszych warstw folkloru ukraińskiego.

Wyżej określone cechy indywidualnego stylu Josypa Kyszakewycza, uwarunkowane jego różnorodną działalnością, pozwalają definiować ten typ twórcy w kategoriach „artysty dawydiańskiego”. Definicję tę zaproponował Ostap Majczyk w swojej pracy doktorskiej, poszukując najbardziej trafnego określenia tzw. kompozytorów–praktyków, a więc m.in. dyrygentów, piszących muzykę na potrzeby zespołu, z którym pracują¹⁶. Owa kategoria uzupełnia pojęcia powszechnie znane, stosowane w psychologii artystów, takie jak „apoliński” i „dionizyjski” Friedricha Nietzschego, role literackie Gustawa Szpeta lub typy intelektu Howarda Gardnera. Określenie „dawydiański”, używane w odniesieniu do kompozytora kierującego się głównie zapotrzebowaniami praktycznymi swego

¹⁶ O. Majczyk, *Kompozytorska twórczość zachidnoukraińskich chorowych dyrybentiv-praktykiv druboji połowyny XX st.* (niepublikowana dysertacja doktorska), Lwowska Nacionalna Muzyczna Akademia im. M.W. Łysenka, Lwów 2010, s. 19–33.

najbliższego otoczenia, powstało na podstawie znanej przypowieści biblijnej z Pierwszej Księgi Samuela (Stary Testament):

Zaczął go [Saula] trapić duch zły (...). Rzekli więc słudzy Saula (...): Niech rozkaże nasz pan sługom swoim (...), a poszukają męża umiejącego grać na harfie [dosł. kinnor], aby ci zagrał, gdy przypadnie na cię zły duch od Boga, i ulży ci. (...) A gdy duch zły od Boga opadał Saula, Dawid brał harfę i grał na niej, i przychodziła na Saula ulga, i było mu lepiej, a duch zły odstępował od niego¹⁷.

Główny wniosek z tej przypowieści jest taki, że Dawidowi udało się swoją grą ocalić Saula od szaleństwa. Saul nie oddał swojej sztuki na służbę własnej inspiracji, nie ucieleśniał twórczych pomysłów, nie wyrażał pasji (jak Dionizos), nie celebrował najwyższej doskonałości, z jaką nikt nie mógł się równać (jak Apollo), a nawet nie utożsamiał absolutnie swojego „ja” ze sztuką (jak Orfeusz), ale pomagał innym, całkowicie zapominając o sobie.

Wspomniany Ostap Majczyk rozpatruje postać Kyszakewycza, kompozytora–praktyka, w szerszym kontekście rozwoju kultury muzycznej, wskazując, że ten typ artystów odegrał bardzo ważną rolę w okresie przejściowym (od amatorskich form życia muzycznego do totalnej profesjonalizacji sztuki muzycznej), przygotował pod nią solidny grunt i na obecnym etapie nie stracił swego znaczenia dla podniesienia jej ogólnego poziomu. Określając główne cechy twórczości tego typu kompozytorów Majczyk wyodrębnia inspiracje czerpane z praktycznej działalności zawodowej, podporządkowanie idei i koncepcji swoich dzieł możliwościom i potrzebom wykonawców oraz wrażliwość na potrzeby szerszego społeczeństwa. Główny rdzeń emocjonalny kompozytora–praktyka stanowi współczucie, współrozumienie tego do kogo skierowane jest dzieło muzyczne, umiejętność mówienia do tych „najszerzych warstw” w języku, który rozumieją; ta zasada jest zarówno największą siłą, jak i największą słabością wszystkich działań twórczych. „Piętą achillesową” w tym przypadku może być nadmierna ostrożność kompozytora w doborze środków wyrazu, ale też wątpliwości co do tego, gdzie ma on prawo przekroczyć granicę, by nie zawieść zaufania czy oczekiwań słuchaczy, a także współ-

¹⁷ 1 Sm 1: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1162> (dostęp: 24.11.2023).

pracujących z nim wykonawców. Natomiast jeśli kompozytor w procesie pisania utworu dużo więcej myśli o sobie, wsłuchuje się przede wszystkim w swoją intuicję artystyczną, zyskuje znacznie szersze pole manewru twórczego, a tym samym odważniej eksperymentuje, wprowadzając również innowacyjne środki wyrazu.

Istnieje niebezpieczeństwo, że zbytne skupienie się na praktycznych zadaniach wykonawczych i recepcyjnych może uniemożliwić kompozytorom, określonym przez Majczyka mianem „dawydiańskich”, obiektywną ocenę potrzeby postępu oraz prowadzi do pewnego konserwatywnego języka muzycznego, który z pozycji estetycznej XX i XXI wieku postrzegany jest jako niedorzeczny anachronizm. Jeżeli więc z tego punktu widzenia zastosujemy bardzo interesujące podejście do procesu twórczego, jakie proponuje Władysław Stróżewski w pracy *Dialektyka twórczości*, analizując różnice pomiędzy tworzeniem a stwarzaniem, to w dorobku kompozytorów–praktyków, artystów typu „dawydiańskiego”, w tym też Josypa Kyszakewycza, znajdziemy kilkadziesiąt dychotomii (linii napięć) procesu twórczego, przede wszystkim takich jak: konieczność – wolność, dynamiczność – statyczność, poddanie – dominacja, spontaniczność – kontrola, stwarzanie – odkrywanie, nowatorstwo – perfekcjonizm, estetyzm – antyestetyzm, stare – nowe, oryginalne – wtórne etc.¹⁸

Nawet najbardziej słuszne postulaty nie zawsze jednak są wolne od pewnego schematyzmu i jednostronności, zwłaszcza jeśli w żarliwym wirze ideologicznych kontrowersji wszystkie zjawiska są świadomie podzielone na „czarne” i „białe”. Istnieje wtedy niebezpieczeństwo, że przy eliminacji utworów drugorzędnych i estetycznie bezwartościowych, które bez zastrzeżenia warto pozostawić w przeszłości, można przeoczyć dzieło, jeśli nawet nie z pierwszej półki, to jednak na tyle dobre, że mogłoby zappełnić pewną niszę w repertuarze współczesnym. W przypadku, gdy ocenimy twórczość Kyszakewicza w kontekście współczesnych mu czasów, w ogólnej panoramie dokonań i strat, dostrzeżemy w niej wiele dzieł godnych uwagi. Najlepiej świadczy o tym fakt, iż niektóre jego pieśni duchowe do dziś pozostają popularne w obiegu kościelnym, a inne, nie mniej wartościowe, wciąż czekają na powrót do sal koncertowych.

¹⁸ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Znak, Kraków 2007, s. 65.

Pomimo wszystkich zastrzeżeń odnośnie do innowacyjności, oryginalności stylu itp. utworów Kyszakewycza, zasługują one na bardziej wnikliwe badania naukowe, jak też częściowo na ponowne włączenie ich do współczesnego repertuaru. Należy również wziąć pod uwagę znaczną wartość dydaktyczną jego pieśni o tematyce religijnej i narodowej, przeznaczonych dla szkolnictwa muzycznego, pisanych ze znajomością materiału głosowego i możliwości wykonawczych. Z powodzeniem mogłyby one wypełnić powstałą w czasach sowieckich lukę w edukacji muzycznej i tym samym zasilić repertuar szkolnych oraz amatorskich chórów.

Słowa kluczowe: ukraińska kultura muzyczna, muzyka galicyjska na przełomie XIX i XX wieku, pieśń bazylikańska, kompozytor–praktyk, dawydianowski typ twórcy.

JOSYP KYZAKEWYCZ (1872–1953) AND HIS COMPOSITIONAL LEGACY ACCORDING TO CONTEMPORARY AESTHETIC CRITERIA

SUMMARY

The article presents the work of a Ukrainian Greek Catholic priest Josyp Kyszakiewicz (1872–1953), who was associated with Przemyśl at the turn of the 20th century. His legacy is examined from the position of modern 20th-century aesthetic views on the artist's role in society and on the value of musical works vis-à-vis the challenges of contemporary culture. A supporting definition of the Dawydian type of the artistic persona in which the artist is seen to direct his work to the needs of the closest environment rather than aiming to express his creative aspirations is discussed. The need and the possibility of reviving this type of artistic creation into contemporary concert and didactic repertoire is being put forward.

Keywords: Ukrainian musical culture, music of Galicia at the turn of the 19th and 20th centuries, Basilian song, composer–practitioner, Dawyidian type of creator.

BIBLIOGRAFIA

- Bermes Iryna, *Josyf Kyszaakenyecz – kompozytor i dyrybent*, „Dzwin” (1997) nr 11–12, s. 45–48.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Hordijenko Wołodymyr, *Kompozytor o. Josyf Kyszaakenyecz: Biograficzny narys*, Poklyk Sumlinnia, Lwów 1998.
- Huszowatyj Petro, Konyk-Kozak Olena, *Wokalno-chorowa twórczist' zachidnoukrajinskich kompozytoriw-swiaszczenykiw kincia XIX – poczatku XX st.*, „Mołod' i rynek” (2012) nr 10, s. 6–10.
- Kyjanowska Luba, *Josyp Kyszaakenyecz*, Społom, Lwów 1998.
- Kyjanowska Luba, *Ewolucija hałyckoji muzycznoji kultury XIX–XX st.*, Aston, Ternopil 2000.
- Kyjanowska Luba, „*Szkoła praska*” ukraińskich kompozytorów lwowskich i ich rola w życiu muzycznym Galicji w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, [w:] *Musica Galiciana*, t. 12, red. Grzegorz Oliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 177–186.
- Kudryk Borys, *Oblad istoriji ukrajinskoji cerkownoji muzyky*, Instytut Ukrainoznawstwa im. I. Krypjakewycza NAN Ukrainy, Lwów 1995.
- Kudryk Borys, *Czużi wplyny w ukrajinskoji muzycznij kulturi*, „Ukrajinska Muzyka” (1937) nr 5–6, s. 65–67.
- Lachowicz Stanisław, *Gall Jan*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 3, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 216–218.
- Loos Helmut, *Der Komponist als Held und Antichrist. Zu Richard Strauss' Künstlerbild und Weltanschauung*, [w:] *Richard Strauss. Essays zu Leben und Werk*, red. Michael Heinemann, Laaber 2002, s. 9–16.
- Majczyk Ostap, *Kompozytorska twórczist' zachidnoukrajinskich choronych dyrybentiv-praktykiw druhoji połowyny XX st.* (niepublikowana dysertacja

- doktorska), Lwowska Nacionalna Muzyczna Akademia im. M.W. Łysenka, Lwów 2010.
- Matijczyn Iryna, *Kulturno-mystecka dijalnist' otcia Josyfa Kyszakenyca*, „Ukrajńska kultura: mynule, suczasne, szluchy rozwytku” 32 (2019), s. 54–60.
- Nidecka Ewa, *Pieśni patriotyczne Jana Galla jako wyraz identyfikacji narodowej w latach zaborów*, „Muzyka. Historia, Teoria, Edukacja” 9 (2019), s. 94–106.
- Nietzsche Friedrich, *Ryszard Wagner w Bayreuth*, [w:] *Przypadek Wagnera*, red. Kinga Kaśkiewicz, Rafał Michalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004, s. 110–136.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1162> (dostęp: 24.11.2023).
- Popowycz Olga, *Muzyczna dijalnist' Ukrainśkoho instytutu dla dimczat u Peremysli. Na pobranyczyczi kultur*, Peremyszl 2000, s. 63–66.
- Potocka Maria Anna, *Wolność w sztuce*, „MOCAK Forum” (2013) nr 2, <https://www.mocak.pl/wolnosc-w-sztuce-maria-anna-potocka> (dostęp: 10.02.2022).
- Sadowśkyj Wołodymyr-Domet, *Josyf Kyszakenyca*, [w:] *Almanach muzycznyj: Literaturna czast' Perszoho ilustrowanoho kalendaria muzycznyho na rik 1904*, red. Romuald Zaryćkyj, Druk. NTSZ, Lwów 1904, s. 57–62.
- Steć Halyna, *Mystecka postat' otcia Josyfa Kyszakenyca u konteksti rozwytku ukrainśkoji muzycznyhoi kultury Halyczyny*, „Wisnyk Nacionalnoji Akademiji Keriwnych Kadriw Kultury i Mystectw” (2019) nr 2, s. 211–221.
- Stróżewski Władysław, *Dialektyka twórczości*, Znak, Kraków 2007.
- Zahajkewicz Maria, *Mychajło Werbyćkyj. Storinky žyttia i tworczości*, Wydawnictwo Misionar, Lwów 1998.