

UKRAJINSKÁ HUDBA

Lidová hudba

Ukrajinská hudba se dochovala rovněž ve dvou formacích: jako hudba lidová a umělá. Lidová píseň provázela člověka od kolébky přes údobí vospívání a prvních lásek, provázených námluvami, svatbou, štěstím či neštěstím až do smrti. Obvyklým typem folklorní lyriky jsou písně kalendářní, spjaté s jednotlivými fázemi roku, i písně obřadní, jež patří k nejstarobyljším. Jsou spjaty s obdobnými svátky jako lidové drama. O starobylosti písní obřadních svědčí jednoduchost jejich textu i melodie. Patří k nim např. koledy (koljady, ščedrivky jako *Oj koljada-koljadnycja*), pro něž je charakteristická jednoduchost tóniky, provázená recitativní rytmikou. Následují písně provázející přicházející jaro (hajivky, vesňanky), písně svatojánské (kupal's'ki), písně dožínkové (obžynkovi pisni).

O nejstarší podobě ukrajinského folkloru však máme jen kusé zprávy, neboť jejich zápisy až do konce 17. stol. neexistovaly. Zlatou dobou ukrajinského folkloru je 16.–18. stol., kdy vzniká nová forma kozáckých dumek, lyricko-epických písní improvizovaného recitativního charakteru, líčících boj kozáků s Turky a Tatary i dobu Bohdana Chmelnického. Dumkám jsou typologicky blízké historické písně. Se vznikem dumek je spjata i nově vzniklá skupina zpěváků: kobzarů, banduristů, hráčů na niněru – což bývali většinou slepí muzikanti. Sdružovali se do cechů či pěveckých bratrstev, jež mají bohatou tradici. Banduristé bývali vítáni v šlechtických i carských sídlech.

Další vývoj ukrajinské písně směřoval k jejímu sblížení s evropskou folklorní tradicí s výraznou tonalitou v moll a dur. Ukrajinská píseň si přitom udržuje svou specifickou tvářnost. Zvláště charakteristický je rozvoj svérázné polyfoničnosti, což souvisí s dlouhou tradicí církevního mnohohlasého zpěvu. V lidové písni se tak vyvinul specifický typ heterofonie („pidholosky“). Patří k nim písně čumacké (čumak = vozka s volským potahem, převážející sůl, obilí či ryby), burlacké, rekrutské, mladých chlapců i písně milostné. Ke specifickým formám melodií patří písně taneční (šumky, kozačky, metelycy, kolomyjky), charakteristické např. pro huculská instrumentální tria aj.

Přestože převážná část ukrajinského folkloru je vokální, byla bohatě využívána i hudba instrumentální. K nejstarším patří **gusli** – **husli**, což jsou nástroje citerového typu (гуслі звончаты). Mají 4–14 strun natažených na křídlovitém rámu. Mnohem složitější jsou drnkací (гуслі щипкові) mající až 60 strun, pět plných oktáv, klávesové či koncertní (клавішні).



86. Gusli, husli (гуслі) nejstarší drnkací nástroje citerového typu východních Slovanů, blízký např. finskému nástroji kantele. Jednotlivé typy se liší tvarem i počtem strun. (Познавательный журнал СветВМир.ру; Гусли – что такое). Dostupné z: <http://svetvmir.ru/gusli-chto-takoe> [vid. 2014-06-05].

Dále je to **kobza** a jí podobná **bandura**, jež má dlouhé basové struny a po straně struny kratší. Ovšem i kobza mohla mít po straně kratší struny. Např. legendární kobzar z 19. století **Ostap Veresaj** měl takovou kobzu. Jen těch strun měla méně než vývojově mladší bandura. U Mamaje ovšem zase máme kobzu bez těchto postranních strun. Tak je tomu ostatně v lidovém umění i folkloru často.



87. Bandura – klasický (diatonický) a současný (diatonický nebo chromatický) ukrajinský lidový strunný drnkací nástroj. (Людмила Швец опубликовала запись Ольги Герасименко – Спогади – автор, бандура, 1994). Dostupné z: <http://ukra.inn.uol.ua/text/7920931> [vid. 2014-06-05].

Torban je ukrajinský lidový strunný drnkací nástroj loutnovitého typu o 30–40 strunách, příbuzný teorbě a banduře. Stepan Tychonenko v internetovém článku *Starobylé strunné hudební nástroje* píše o tom, že zobrazený torban zhotovil r. 2008 na zakázku hudebníka a pedagoga Vladymyra Kušpeta. Torban vytvořil proto, aby tak přispěl k znovuzrození tohoto nezaslouženě zapomenutého hudebního nástroje.



88. Torban. (Степан Тихоненко, *Старинные струнные музыкальные инструменты*. Общий строй – фа мажор, общая длина – 127 см, длина басовой струны – 104 см.) Dostupné z: <http://stepan.net.ua/torban.htm> [vid. 2014-06-05].

Existuje též nástroj o větším počtu strun, zvaný torban vícestrunný.



89. Torban vícestrunný. (Торбан). Autor: lute88. Pod licencí Creative Commons CC-BY-3.0 (viz <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>). Dostupné z: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tor-bor2.jpg> [vid. 2014-06-05].

Podivuhodným hudebním nástrojem huculských pastevců je **trembita**, vlastně pastýřský roh, překvapující svou délkou. Je to dechový lidový hudební dřevěný nástroj s kovovým náustkem. Je bez ventilu a záklapek. Bývá potažen březovou kůrou. Měří až 4 m, v nejširší části má průměr 30 cm. Je to pastýřský roh Huculů, jímž se také oznamovaly nejrůznější události od smutných až po veselé v podobě různých oslav. Ukrajinci

trembitu řadí k technickým divům, jejichž obdobu nikde nenacházejí. Zvuk trembity se nese do horské dálky přes několik údolí, jejichž snivou náladu svým rozeklaným zvukem podivuhodně dokresluje. Současná ukrajinská mládež však trembitu s úspěchem používá i pro své stylizované džezové produkce či pro sólová pouliční vystoupení.



90. Trembita – pastýřský roh Huculů. (*Невероятные факты об Украине*). Dostupné z: http://www.topexpert.com.ua/travel/neveroyatnye-fakty-ob-ukraine/#.U-PZZ_1_upY [vid. 2014-08-05].



91. Trembity v Užhorodském skanzenu. Foto DK, 2002.

Ke strunným bicím nástrojům patří cimbál, ke smyčcovým housle, basa (pidbasok, basolja, strunovo-klavišnja lyra), z dechových dřevěných je to sopilka, Huculové mají flétnu (flojara, svyryl', trembita), pastýřský roh (pastušyj rih) je z volského rohu nebo dřevěný a také dudy (koza, duda, volynka). K bicím nástrojům patří buben (bubon, baraban) a bubínek s rolničkami (rešitce). Podle názoru známého sběratele a znalce

ukrajinského folkloru je ukrajinská lidová píseň nejbližší písni srbské. O výzkum ukrajinského folkloru se zasloužili badatelé v oblasti etnografie **Filaret Kolessa** a **Klyment Kvitka**. Z cizinců je třeba uvést především vynikajícího maďarského skladatele **Bélu Bartóka** a finského skladatele **Ilmari Krohna**, který ve své tvorbě užívá folklorních podnětů stejně jako B. Bartók. V porovnání s ruským folklorem převažuje v ukrajinském lyrika, v níž dominují veselé písně nad smutnými.

Církevní hudba

Jednohlasý zpěv

Jednohlasí – počáteční forma církevní hudby. Ve své první fázi je spjata s vlivem Byzance a s příchodem řeckých zpěváků a hudebníků, o čemž svědčí zápis z doby Jaroslava Moudrého z konce r. 1053. Na přelomu 11. a 12. století v Kyjevě vznikl systém tzv. domestiků, zpěváků Desetinného chrámu, vybudovaného knížetem Vladimírem.

Z nich se stal nejznámějším domestikos Kyjevskopečerské lávry Stefan, žák věhlasného Feodosije Pečerského. Z mimokyjevských to byl Kyryk – působící v kostele sv. Bohorodičky v novgorodském klášteře. Na příkaz Feodosije Pečerského sestavil patriarcha **Oleksij** (1025–1043) systém zpěvu osmi zpěváků, což nelze směřovat s pozdějším osmihlasým, tedy polyfonickým zpěvem. Byl to systém vytvořený v 7.–8. stol. **Janem z Damasku** na základě starořeckých módů, jež se staly základem pozdějšího církevního zpěvu. Šlo o absolutní monodii. Připouští se i vliv bulharský, neboť christianizace šla z Velké Moravy na Balkán a poté do Ruska. O balkánském vlivu na kulturu Kyjevské Rusi svědčí také působení bogomilů, jež se projevilo především v heretické oblasti.

Nejstarší bohoslužebné knihy pocházejí z 11. stol. Nazývají se *stichiry*, *irmoloje*, *kon-dakary*, *minejní knihy* aj. Notové písmo bylo bez linek, noty se psaly nad slabiky či slova přímo do textu. Říkalo se jim znamena, později krjuki – háčky. Nejstarší systém církevního zpěvu byl jednohlasý, tzv. „znamennyj raspev“. Rytmus slova v něm udával rytmus hudby. Tento systém není dodnes dostatečně objasněn.

Počátky vícehlasu

Ztráta státní samostatnosti, sepětí s Litvou a Polskem s sebou přineslo vliv latinského Západu. Prozatím není přesně zjištěno, kdy začíná na Ukrajině mnohohlasý zpěv. Bohoslužebné knihy až do konce 15. stol. uvádějí pouze zpěv jednohlasý. Vzhledem k tomu, že ani v lidové písni není doloženo mnohohlasí, je vliv západoevropský zřejmě neoddiskutovatelný. V první polovině 16. stol. byl na Ukrajině již zpěv mnohohlasý, ovšem se značně primitivním notovým písmem psaným formou háčků („krjučok“) ve třech řadách nad textem, při čemž střední měl vedoucí roli, ostatní dva byly doprovodné: jmenovaly se horní a dolní. Byl to tedy zpěv tříhlasý se značně nevyváženou harmonií. V době, kdy se v Rusku a na Ukrajině užívalo tohoto řádkového zpěvu, („stročnoje“ penije, „stročnyj“ spiv) v polské katolické církvi již byl rozvinut mnohohlasý zpěv s pětlinkovým notovým písmem, založený na harmonii čtyřhlasého zpěvu. Protože tato disproporce měla za následek ideologickou převahu a mohla napomáhat úsilí o katolizaci pravoslavného obyvatelstva, obrátili se představitelé Lvovského bratrstva k patriarchovi **Meletiji Pihasovi** s žádostí, aby byl v pravoslavné církvi zaveden vícehlasý harmonický, tzv. „partesnyj spiv“. Název pochází z latinského slova „partes“ – notový zápis pro každý jednotlivý hlas ve smíšeném sboru. V 16. stol. byla výuka zpěvu na Ukrajině na značně nízké úrovni, proto se mladí pravoslavní kněží jezdili učit do Itálie, Moldávie nebo Bulharska. Na rozšíření vícehlasého zpěvu na Ukrajině měla vliv i skutečnost, že do zahraničí začali v 16. stol. jezdit i synové bohatých šlechticů, kteří se pak po návratu domů podíleli na uvádění vícehlasého zpěvu do praxe.

Partesový zpěv se na Ukrajině používal až do konce 17. stol. Vesměs se jednalo o úpravy starých nápěvů řecké, bulharské či kyjevské provenience, které se z řádkového zápisu převádělo do harmonie vícehlasého zpěvu. Vícelinkové notové písmo bylo známo na Ukrajině a v Haliči již od druhé poloviny 16. stol. Nejstarší památkou je Supralský irmolaj – zpěvník z r. 1593, jenž se zachoval v Počajivské lávře. Zvláště vysoké úrovně dosáhl církevní zpěv v Kyjevě, kde se udržovaly staré tradice řeckého církevního zpěvu. Odsud se také šířila hudební osvěta do Ruska. Přirozeně tomu napomohlo připojení levobřežní Ukrajiny. O zavedení pětlinkového notového písma se zasloužil patriarcha Nikon, který zavádí systém kyjevského zpěvu v Novojeruzalémském klášteře u Moskvy, kam jsou z Ukrajiny zváni zkušení zpěváci. Modernizace notace se stala základem pro vznik nového církevního zpěvu. I když se nám hudební památky z této doby nezachovaly, svědčí o jejich bohatství početné soupisy tehdejších skladatelů a jejich děl. Bohatá je rovněž žánrová pestrost hudebních zpěvů pro ranní i večerní bohoslužby, chvalozpěvy, pohřební zpěvy a pláče i písně Mojžíšovy.

Z významných skladatelů té doby lze uvést **Mykolu Dyleckého** (Dylec'kyj, 1630 Kyjev – 1690 Moskva), který byl odchován polskou hudební kulturou. Působil v Kyjevě, Vilně a Smolensku. Využívá nejen církevní, ale i světské melodiky. Primární pro něho byla hudba, radil, aby se text k písním připisoval až dodatečně. K jeho zásluhám patří,

že do církevního zpěvu zaváděl symetrický hudební rytmus, který byl do jeho doby závislý na slovním rytmu. Přestože se mu vytýká nedostatečná znalost kontrapunktu, byl to skladatel, který měl značný vliv na rozvoj ruské hudební kultury. Dyleckyj je autorem podrobného teoretického spisu *Gramatika hudebního zpěvu* (*Grammatika penija musikijskogo*, polsky 1675, rusky 1680). Žákem Dyleckého byl zakladatel ruského hudebního obrození, první ze slavné rodiny Titovů – **V. P. Titov**, autor krátkých trojhlasých skladeb k veršovanému překladu žaltáře od Simeona Polockého (1680). Rovněž tisk a redigování moskevských notových zápisů církevního zpěvu bylo v rukou Ukrajinců. Dvornímu zpěvákovi **Havriho Holovnjovi** se podařilo na základě carského nařízení vytvořit dvorskou kapelu zpěváků, mezi nimiž byl i významný ukrajinský filozof **Hryhorij Skovoroda** (1722–1794).

Nejdůležitější událostí v historii ukrajinského církevního zpěvu 18. stol. bylo vydání první tištěné knihy církevních zpěvů r. 1700 ve Lvově, provázených notovým písmem, „*Irmoloj*“ (z řeckého „*Irmologion*“), jež se stala záhy populární nejen na Ukrajině, ale i v Rusku.

Zlatá doba církevního zpěvu

Nejvýznamnějším centrem církevního zpěvu byl Kyjev, který dovedl vytěžit maximum ze západoevropských zdrojů. Právě odtud se na Ukrajinu šířila znalost děl Giovanniho Pierluigioho da Palestriny, Johanna Sebastiana Bacha a Alessandra Scarlattioho. V Kyjevě se poprvé u východních Slovanů využívá v církevní hudbě tzv. „koncertů“. Impulzy italské hudby zde byly velmi dovedně ukrajinizovány. Tak vznikl na Ukrajině tzv. „italský styl“, jehož nejvýraznějšími představiteli byli Berezovskij, Bortňanskij a Vedel, kteří jsou představiteli „zlaté doby“ ukrajinské hudby 18. století.

Maksym Berezovskij (1745–1777) byl odchovancem Kyjevské akademie a žákem proslulého boloňského mistra padre Martiniho. Bohužel mu však osud po návratu do Petrohradu příliš nepřál. Stal se obětí intrik italských mistrů, kteří tehdy žili v hojném počtu v Rusku a utvářeli tak budoucí charakter ruské hudby. Deprimovaný a materiálně nezabezpečený nakonec skončil sebevraždou. Díla, jež zanechal – např. písně *Věřím* (*Viruju*), *Kalich spásy* (*Čaša spasenija*), *Sestoupí na tuto zemi* (*Vo vsju zemlju izyde*) a zvláště pak vynikající koncertní skladba *Nezavrhní mne v mém stáří / Neodmítej mě v čas stáří* (*He otveržu mene vo vremena starosti*) – svědčí o neobyčejném talentu mladého skladatele. http://muzofon.com/search/Березовский_Максим [vid. 2014-02-19].

Dmytro Bortňanskij (rus. Dmitrij Bortňanskij, 1751 Hluchiv – 1825 Petrohrad) začínal svou hudební kariéru již jako malý chlapec. Byl členem pěveckého sboru u petrohradského dvora. Stal se tak žákem italského skladatele **Galuppiho**, působícího dlouhodobě v Rusku, poté byl poslán na studia do Itálie. Studoval a posléze tvořil v Benátkách, Bologni, Římě a Neapoli. Ve dvaceti osmi letech se vrátil do Ruska, kde až do smrti působil v Petrohradě jako ředitel dvorské kapely. Přestože vlastně většinu života strávil

v zahraničí, čerpal inspiraci ze svého ukrajinského domova. Hudební dílo Bortňanského je velmi rozsáhlé. Obsahuje 35 koncertů pro čtyři hlasy, zvaných obvykle „žalmy“ (psalmy), 10 koncertů pro dva hlasy, 14 čtyřhlasých chlalozpěvů (*Tebe Boga chvalim – Tebe Bože chválíme*), 29 liturgických zpěvů, „duchovní trio“ pro ženský sbor s refrémem pro smíšený sbor. Harmonizoval církevní zpěv kyjevský, bulharský i řecký. V jeho tvorbě dosáhl ruský a ukrajinský pravoslavný zpěv vrcholu. Kompoziční i interpretační mistrovství Bortňanského obdivoval Berlioz. Vypráví se, že Beethoven, který občas navštěvoval chrám sv. Barbary ve Vídni, také tvorbu Bortňanského oceňoval. Světská hudba Bortňanského byla populární spíše v zahraničí než v Rusku nebo na Ukrajině, kde začal být objevován se značným zpožděním. Bortňanský působil po deset let v Benátkách, kde byly provedeny jeho dvě italské opery *Creonte* (1775) a *Alcide* (1778). Opera *Quinto Fabio* byla uvedena v Modeně r. 1778. Po návratu do Ruska komponoval opery na francouzské texty *Le faucon* (*Sokol*, prov. 1786) a *Le fils rival* (*Syn soupeřník*, prov. 1787). Gracian Černušák charakterizuje hudební talent Bortňanského jako lyrický a v jeho francouzských operách spatřuje předzvěst ruského lyrického dramatu. Srov.: http://muzofon.com/search/Бортнянский_Дмитрий [vid. 2014-02-19].

Artem Vedel (1767 Kyjev – 1806 Kyjev) byl absolventem Kyjevské akademie, kde se stal dirigentem a prvním houslistou ve studentském orchestru. V té době byl oblíbeným a dobře placeným skladatelem. Stal se mnichem Kyjevskopečerské lávry, pak ji však opustil a zabýval se sbíráním lidových písní. Zapisoval nejen texty, ale i melodie. Jako politicky podezřelý byl zatčen a uvržen do vězení. Většina jeho děl zůstala neotištěna v knihovně Kyjevského duchovního semináře. K jeho známějším pracím patří skladby *U řek babylónských* (*Na rikach Vavyloloňskych*), *Nechť mi otevře dveře pokání* (*Pokajanija otverzy my dveri*). Třebaže Vedel nedosahuje ani techniky, ani invenční síly Berezovského či Bortňanského, patří k obdobnému skladatelskému typu a je nedílnou součástí tehdejší ukrajinské hudby. Srov. http://muzofon.com/search/Артемий_Ведель [vid. 2014-02-19].

Vedle vícehlasého *partesového* zpěvu existoval i v 16.–18. stol. zpěv jednohlasý, který měl mnohdy blízko k lidovým vrstvám a k lidovému hudebnímu projevu. Zpívaly se tak kantáty i žalmy. Tyto skladby byly zapisovány do sbírek zvaných *Bohohlasnyky – Kancionály*. Zpívaly se mimo kostely o Vánocích, Velikonocích a jiných svátcích. První takový *irmologion* vznikl r. 1700 ve Lvově. Významné bylo tištěné vydání *Počajivského Bohohlasnyky* r. 1790. Tyto materiály jsou dodnes málo prozkoumány. Písň z těchto sborníků často doprovázely i loutkové divadlo zvané *vertep*, kde se střídaly s lidovými písněmi a tanci.

Světská hudba do konce 18. století

Ze 16.–17. stol. existují doklady o zpěvácích a hudebnících z tzv. *poborovych rejestriv*, tj. registračních záznamů. V polských a někdy i v německých skladbách pro loutnu se občas setkáváme i s ukrajinskými melodiemi. V 17. stol. byly zakládány celé hudební cechy (v Kyjevě vznikl statut hudebního cechu r. 1677). Koncem 17. stol. existoval cech houslistů, i když není zřejmé, zda šlo o řemeslné hudebníky či umělce.

Pozoruhodné byly nevolnické kapely, které vznikaly ve druhé pol. 18. – první polovině 19. stol. ve šlechtických domech a zasloužily se o nemalý rozkvět hudby. Jeden z největších polských magnátů konce 18. stol. kníže Potocký měl v Podolí (ukrajinsky *Поділля*, rumunsky *Podolia*, polsky *Podole*, rusky *Подолье*, turecky *Podoly*) nejen svou kapelu, ale i vlastní hudební školu. Na levobřežní Ukrajině byla svou hudební tradicí proslulá rodina Razumovských. O Oleksiji Razumovském (rus. Alexej Razumovskij, 1709–1771) víme, že se dostal za carevny Jelizavety do Petrohradu, kde měl velký vliv na utváření hudby při carském dvoře. Hetman Kyrjlo Razumovskij měl v Baturyně svou kapelu a jeho syn Andrij (1752–1836), velvyslanec ve Vídni, byl velkým hudebním mecenášem a přítelem Beethovenovým.

Ruský správce Maloruska A. Rumjancev založil 27. prosince 1737 pěveckou a hudební školu v Hluchivě. Z biografie Berezovského víme, že se měl z rozhodnutí favorita Kateřiny II. Potěmkina stát ředitelem hudební akademie, jež měla být zřízena v Kremenčuku. Jinou školu v Jekatěrinoslavi měl vést podle Potěmkinova záměru italský skladatel Sarti. Po náhlé Potěmkinově smrti z těchto záměrů sešlo, což se stalo příčinou tragické smrti Berezovského. Hudební záznamy světské hudby se z tohoto staršího údobí ukrajinské hudby bohužel nezachovaly.

Počátky ukrajinské národní hudby

Připojení Ukrajiny k Rusku mělo za následek stále výraznější vliv Ruska také na její hudební kulturu. Proto pro ukrajinské národní obrození měl velký význam zájem romantiků o ústní lidovou slovesnost. Předchůdcem ukrajinského obrození byl v hudební oblasti **Semen Artemovskij** (1813–1873), autor zpěvoher *Ukrajinská svatba* (*Ukrajins'ke vesillja*) a *Svatojánská noc* (*Nič pid Ivana Kupala*) a především opery či zpěvohry (*Zaporožec' za Dunajem*). K němu se řadí skladatel **Petro Niščynskij** (1832–1896), autor dodnes uváděné skladby *Večornycy*, což byly písně zpívané za dlouhých zimních večerů, při nichž se předlo či vyšívalo. Předností děl Artemovského bylo sepětí italského

operního stylu s ukrajinskými melodiemi. K těmto autorům lze přiřadit také **Mykolu Arkase** (1852–1909), autora opery *Kateřina* (*Kateryna*). Ševčenkovy básně zhudebňoval **Petro Sokalskyj**, autor oper na ukrajinské náměty, jako bylo např. *Obléhání Dubna* (*Oblaha Dubna*), *Mazepa* či *Májová noc* (*Travneva nič*), jež se hrávaly rusky.



92. Mykola Lysenko – fotografie. Українські пісні. Микола Лисенко. Dostupné z: <http://www.pisni.org.ua/persons/6.html> [vid. 2014-08-115].

Mykola Lysenko (rus. Nikolaj Lisenko, 1842–1912) měl pro rozvoj ukrajinské hudby epochální význam. Narodil se ve vesnici Hryňky v Poltavském kraji a zemřel v Kyjevě. Pocházel ze šlechtické rodiny. Jeho maminka studovala v petrohradské škole šlechtických dívek. Od ní získal budoucí skladatel základy hudebního vzdělání. Otcův rod byl spjat s kozáckou tradicí. Jeho předkové zaujímali vysoké vojenské hodnosti. Na otcovo přání Lysenko studoval nejdříve přírodní vědy na univerzitách v Charkově a Kyjevě.

Tam se brzy stal účastníkem ukrajinského obrozeneckého hnutí a začal se zajímat o lidové písně, jež se záhy staly jeho láskou. Z Lysenkových záznamů posléze čerpal i známý český folklorista a etnograf Ludvík Kuba (1863–1956). Mnohé z Lysenkových zápisů se staly součástí jeho sbírky *Slovanstvo ve svých zpěvech* (1893).

Po absolvování univerzity r. 1864 Lysenko začal pracovat podobně jako jeho otec v provincii, kde bylo třeba po zrušení nevolnictví provádět pozemkové reformy. Lysenko

se tak ocitl přímo u zdrojů ústní lidové slovesnosti. Paralelně se čím dále tím usilovněji začal věnovat hudbě. Hudební vzdělání získával postupně. Protože v Kyjevě v té době hudební akademie nebyla, odjel Lysenko r. 1867 do Lipska, aby studoval klavír na tamní konzervatoři. Záhy na sebe upozornil, takže byl koncem r. 1867 pozván na koncertní vystoupení do Prahy, kde se seznámil s členy Umělecké besedy. Jeho improvizace na motivy ukrajinských lidových písní vzbudily velkou pozornost. Lysenko se seznámil se sbormistrem mužského sboru *Pražský hlahol Janem Ludvíkem Procházkou*, jenž se stal jeho blízkým přítelem. Lysenkův pobyt v Praze komentoval i český tisk. Nadšené recenze se objevily v *Národních listech*, ale i v německém listu *Die Politik*.

Po návratu do Lipska tam Lysenkovi vyšla *Sbírka ukrajinských písní (Zbirnyk ukrajins'kych pysen', 1868)*. Čtyřleté studium na lipské konzervatoři se Lysenkovi podařilo absolvovat za dva roky. Své vzdělání si doplnil studiem u Rinského-Korsakova v Petrohradě v letech 1874–1876, kde se seznámil s předními představiteli ruské kultury, především s členy *Mocné hrstky*. Zde se také v plné míře rozvinula Lysenkova koncertní činnost.

Lysenko začínal zápisy a zpracováním lidových písní, z nichž čerpal po celý život, a končil velkými hudebními formami – kantátami a operami. Lysenko znamená pro ukrajinskou hudbu totéž co Ševčenko pro ukrajinskou literaturu. Skladatel ostatně zhudebnil na osmdesát Ševčenkových básní. Staly se námětem jeho písní i velkých kantát. Psal také na slova **Ivana Franka**, **Lesji Ukrajinky**, **Boryse Hrinčenka** aj. Z písní na texty Ševčenkovy jsou nejznámější *Jsem tak sama (Oj, odna ja, odna)*, *Kdybych měla, mámo, korále (Jakby meni, mamó, namysto)*, *Je mi jedno (Meni odnakovo)* aj. (См. Тапац Шевченко: 2003; 1961–1964.). Upravoval a psal i písně sborové. Tarase Ševčenka Lysenko propagoval i veřejně. Svému synovi dal jméno Taras. Stál v čele Přípravného výboru pro uspořádání oslav 50. výročí Ševčenkovy smrti. Vzhledem k tomu, že oslava byla v Kyjevě z politických důvodů zakázána, zasloužil se o její uspořádání r. 1911 v Kursku a v Moskvě. Podobně se angažoval při budování pomníku Ivanu Kotljarevskému v Poltavě r. 1903 a při Ševčenkově výročí v Kyjevě. Protože i tato akce byla zakázána, dočkal se Ševčenko své sochy v Kyjevě až r. 1939 ke 125. výročí narození. Socha v nadživotní velikosti je umístěna v parku T. Ševčenka nedaleko univerzity.

Lysenko byl zpěvákem, dirigentem, pedagogem a organizátorem hudebního života na Ukrajině. Z jeho kantát je nejznámější *Na peřejích (B'jut porohy)*; nejvíce ceněná je jeho kantáta *Po lučinách (Radujsja nyvo)*. Lysenko psal i instrumentální skladby pro klavír, housle a violoncello. Napsal rovněž řadu romancí. Je autorem několika oper včetně oper pro děti. Nejznámější jsou *Vánoční noc (Rizdvjana nič, 1872–1877)*, *Taras Bulba (1880–1890)*, pohádková opera *Nokturno (Noktjurn, 1911)*, *Aeneida (1910)*, *Sapfo (nedokončená, 1896–1904)*, ze zpěvoher *Černomořci (Čornomorci, 1872)*, *Utonulá (Utoplěna, léto 1883)*. Většinu libret k jeho operám mu napsal jeho blízký přítel **Mychajlo Staryckyj**. Zhudebnil i známou hru **Ivana Kotljarevského** *Natalka Poltavka (1889)*. Z dětských oper lze uvést komickou jednoaktovou operu *Koza rohatá (Koza-Dereza, 1883)*, komickou operu podle ukrajinské lidové pohádky *Pan Kocký (Pan Koc'kyj, 1891)*

o kocourovi, který se jako manžel chytré lišky stal pánem lesa. Patří sem i kouzelná pohádka *Zima a Jaro neboli Sněhová královna* (*Zima i Vesna, abo Snihova Kralja*, 1893) a řada dalších děl.

Podle slov významného ukrajinského etnografa a historika architektury **Vadyma Ščerbakivského** (1876 Žitomirský kraj – 1957 Londýn), jenž posléze žil v letech 1922–1945 v Praze, kde působil jako profesor na Svobodné ukrajinské univerzitě, vycházel Lysenko z pozdního empiru či neoklasicismu, v jejichž duchu vytvořil svou operu *Utonulá* (podle **Gogolovy** povídky *Májová noc*). V duchu takového uměnovědného hodnocení řadí jeho operu *Vánoční noc* do konce 18. století. V jeho historické opeře *Taras Bulba* (1880–1890), inspirované Gogolem, spatřuje vliv Wagnerových reforem. (Bulat, T. – Filenko, T.: *Svit M. Lysenka*, 2009, s. 187). Lysenko psal i díla instrumentální. Je autorem jedné symfonie, symfonické básně a skladeb komorních. Zvláště významná jsou jeho díla klavírní, jimiž na Ukrajině daleko předešel svou dobu. Významné bylo Lysenkovo celoživotní pedagogické působení i činnost organizační. Zasloužil se o otevření kyjevské hudební školy nesoucí jeho jméno (*Muzyčno-dramatyčna škola Mykoly Lysenka*, 1904). Jeho vztahem k českému prostředí se podrobně zabývá brněnský muzikolog Petr Kalina, jenž hořce konstatuje, že v současné době je v českém prostředí Lysenkovo dílo prakticky neznámé. Přispívá k tomu i skutečnost, že jeho tvorba není dodnes zcela zpracována. I když Lysenko není zdaleka tak proslulý jako Fryderyk Chopin, Bedřich Smetana či Edvard Grieg, sehrál v dějinách ukrajinské hudby mimořádně velkou roli.

Na Lysenkovu tvorbu navázali dva významní skladatelé, kteří však předčasně zemřeli. Jde o **Kyryla Stecenka** (1882–1922) a **Mykolu Leontovyče** (1877–1921). V tvorbě Stecenkově se projevují ohlasy tvorby Čajkovského a západoevropských romantiků. Napsal na padesát sborových písní, zajímavé jsou jeho úpravy koled. Psal také skladby instrumentální pro housle, klavír, klavír s orchestrem aj. Napsal hudbu ke třem ukrajinským komediím a k některým dalším hrám, jako byly *Hajdamáci* nebo *Ifigenie na Tauridě*. Psal i dětské opery (*Ivasyk Telesyk*) a hudbu církevní.

Mykola Leontovyč napsal jednotlivé party k opeře *Rusalčiny Velikonoce* (*Rasalčyn Velykdeň*). Jinak se však zabýval výhradně úpravami lidových písní a náboženskými kantátami. Právě v této oblasti dosáhl Leontovyč neobyčejného mistrovství. Ve vokální instrumentaci sborového zpěvu vynikl nejen v ukrajinském, ale i v mezinárodním kontextu. Leontovyčova sborová faktura je výrazně polyfonicko-kontrapunktická s častým využitím sólových vstupů, včetně čtyřhlasé vstupní fugy. Jednoduchými prostředky tak dosahuje neobyčejného hudebního efektu. K jeho nejznámějším úpravám patří písně (např. *Prjalja*, *Ščedryk*, *Zajčyk*), kantáty (*Počajivs'ka Maty Boža*) aj. Leontovyč tragicky zahynul ve vesnici Markivci (okres Hajsyn, Vinnycký kraj), kde jej zastřelil neznámý zločinec.

Z polysenkovského období je třeba uvést ještě předčasně zesnulého sympatického **Jakiva Stepového** (vl. jméno **Jakymenko**, 1883–1921), k jehož pozůstalosti patří řada sólových písní, duet, tercet, úpravy lidových písní a drobné klavírní skladby. Spolu se svým bratrem **Fedirem Jakymenkem** (1876 Charkov – 1945 Paříž) byli žáky

Rimského-Korsakova. Fedir Jakymenko byl světoběžník, který působil tu v Paříži, tu v Nice, Itálii, Švýcarsku či Tbilisi, takže neměl příležitost naučit se ukrajinsky. To se stalo příčinou kritiky, jež se na něho snesla za jeho pražského působení v letech 1924–1926 na Ukrajinské vysoké škole pedagogické M. Drahomanova. Přestože v Praze vydal do té doby jedinou ukrajinskou učebnici harmonie, k níž připravil i druhý díl, rozhodl se odjet do Paříže, kde se však probíjel jen s obtížemi, aby zde za druhé světové války zemřel hladem a vysílením. Je autorem jedné opery, dvou symfonií a řady děl instrumentálních. Ve svých sborových skladbách, klavírních a symfonických dílech navazoval na ukrajinskou středověkou hudbu. Tvořil převážně v duchu impresionismu a neoromantismu.

Z dalších autorů to pak je **Pavlo Senycja** (1879–1960), autor sólových písní a různých skladeb instrumentálních pro klavír, housle, violoncello; napsal i smyčcový kvartet a symfonii D-dur. Je autorem dvou oper *Život je sen* (*Žyttja – ce son*) a *Děvečka* (*Najmyčka*) podle známé poémy Tarasa Ševčenko, v níž matka nemanželského syna, žijící v jeho blízkosti, mu vše přizná, až když umírá.

Borys Pidhoreckyj (1874–1919) – skladatel, etnolog a pedagog, autor instrumentálních i vokálních skladeb a opery *Kušal'na iskra*.

Oleksander Košyc (1875 Romašky u Kyjeva – 1944 Winnipeg, Kanada) – žák M. Lysenka, významný hudební skladatel, dirigent, etnolog. Na Západě se proslavil jako sbormistr Ukrajinského souboru a upravovatel lidových písní. Je autorem vokálních skladeb duchovních a světských i prací teoretických.

Hudební obrození v Haliči

Na přelomu 18. a 19. stol. je patrný nárůst změn i v Haliči. Místo dosavadního mnohohlasého církevního zpěvu se pěstuje na církevních školách zpěv žalmistů (ďáčků – *djakivs'kyj spiv*). K novému rozkvětu dochází za Lvovského biskupa **Skorodyského** (1798–1805). V té době dosahuje církevní sbor založený biskupovými předchůdci **Lvem Šeptyckým** a **Petrem Biljanským** svého vrcholu. Je využíváno kombinace bohatého smíšeného sboru s hudbou instrumentální. Hudebně aktivní byl i peremyšlský biskup – **Snihurskyj**, který založil r. 1829 v Peremyšli první církevní sbor. Studují se skladby Bortňanského a dalších autorů. Hudební kultura na nějakou dobu ožívá díky činnosti tzv. *peremyšlské školy*, již představují takoví tvůrci, jako byli **Mychajlo Verbyckyj** (1815–1870), **Ivan Lavrivskyj** (1822–1873) a jejich nástupci **Sydor Vorobkevyč** (1836–1903) a **Viktor Matjuk** (1852–1912). Na další vývoj haličské hudby působili i cizinci – pravděpodobně českého původu byli **Lorenz** a **Roleček** ve Lvově a **Nanke** v Peremyšli.

Uvedení skladatelé psali hudbu církevní i světskou, skladby vokální i instrumentální, hudbu pro tehdy oblíbené operety či singšpíly. Tak např. **M. Verbyckyj**, ukrajinský katolický kněz, autor ukrajinské hymny „Šče ne vmerla Ukrajina“ napsal řadu sborových písní, jedenáct symfonií pro sbor a orchestr, mnoho predeher, dvě polonézy, zpěvohry

(*Pidhirjany, Halja, Panščyna* aj.). **I. Lavrivskyj** psal sborové písně, operety (*Obman ocej*). **S. Vorobkevč** má zásluhu na sborových skladbách (*Nad Prutom, Syni oči, Večir*), operety (*Uboha Marfa, Zolotyj mops, Moloda z Bosniji*). **V. Matjuk** je autorem dodnes populární písně *Vesnivka*, sborových písní (*Čom tak skryto, Do rus'koji pisni*), operety (*Kapral Tymko, Neščasna ljubov, Invalid*).

Z dalších hudebních činitelů 19. stol. lze uvést **Anatola Vachnjanyna** (1841–1908), zakladatele Lysenkova hudebního institutu (Вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка) a organizátora hudebního života ve Lvově, autora sborových písní (*Chor varjahiv, Žyvem-žyvem, Šalijte*) aj. Psal i sólové písně (*Pomarnila naša dolja* aj.). Zvláště populární byla jeho nedokončená opera **Kupalo** (1892, na vlastní libreto), kterou uvedla v úplnosti r. 1931 charkovská státní opera. Psal hudbu k **Ševčenkově** hře *Nazar Stodola*, k **Zarevyčově** *Bondarivně* aj. Působil také jako novinář, zakladatel významného spolku *Prosvita* a politické organizace *Národní rada* (1885), v níž vystupoval protirusínsky. V letech 1894–1900 byl členem vídeňského parlamentu.

Z mladých představitelů haličského hudebního života 80. let vynikl **Ostap Nyžankivskyj** (1862–1919), fenomenální dirigent, autor dodnes populárních sborových zpěvů (*Huljaly, Z okruškiv*) a sólových písní (*Mynuly lita molodiji, Ne vydavaj mene zamiž, I molylasja ja*) aj.

Prvním profesionálním hudebníkem v Haliči byl **Denys Sičynskyj** (1865–1909), autor populárních sólových písní (*Finalje, Babyne lito, Jak počuješ v noči* aj.), sborových skladeb (*Daremne pisne*), skladeb pro sbor s orchestrem (*Liču v nevoli, Dniπρο reve*) a nedokončené opery (*Roksoljana*).

Upravovatelem lidových písní byl **Henryk Topolnyckyj** (1864–1920), který psal klavírní skladby, sborové písně (*Oj, try šljachy, Perebendja*) a velmi populární píseň (*Chustyna*).

Lidové písně sbíral i **Filaret Kolessa** (1871–1947), jenž se stal nejvýznamnějším haličským hudebním folkloristou, profesorem lvovské univerzity, autorem řady vědeckých prací o lidové hudbě, kterou zapisoval a zpracovával pro sborový zpěv (např. *Vulycja, Obžynky, Hahilky*).

Poněkud stranou stáli další skladatelé, např. **Jaroslav Lopatynskyj** (1871–1936), autor populárních písní (*Sam na berezi ležu, Son, Sunut'sja chmary, Horyt moje serce* aj.), skladeb i děl instrumentálních. Lze říci, že v Haliči v té době převažovala hudba vokální, především sborová, která vycházela především z lidových tradic. Náš hudební historik **Zdeněk Nejedlý** ve své knize *Ukrajinská republikánská kapela* (1920) zdůraznil, že Ukrajinci v té době vytvořili na základě lidových písní neobyčejně bohatou hudební tradici, převyšující skladby tohoto typu u jiných národů.

Haličská hudba 20.–21. století

Stanyslav Ljudkevyč (1879–1979) studoval ve Vídni a Lipsku, navazoval na Čajkovského, na německé romantiky, Mendelsoona, Griega a Chopina. Psal drobnější vokální a instrumentální díla i velké skladby pro sbor a orchestr. Napsal vokální symfonii *Kavkaz* a řadu revolučně stylizovaných sborů. Z oper lze uvést *Bar Kochba* i operu o proslulém ukrajinském zbojníkovi *Dovbuš* (1955). Jeho hlavní význam spočívá ve skladbách vokálních a vokálně-instrumentálních. Významné je jeho pedagogické působení ve Lvově. Nejdříve v Hudebním institutu M. Lysenka (1908–1939), poté ve funkci profesora a vedoucího katedry na Lvovské hudební akademii, utvořené z bývalého Lysenkova Hudebního institutu (Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, 1939–1972). Dožil se více než sta let.

Haličská hudba byla rovněž silně ovlivněna českou hudební tradicí, především **Josefem Sukem** a **Vítězslavem Novákem**. Jeho žákem byl např. **Vasyl Barvinskyj** (1888–1963) – klavírista, skladatel a hudební pedagog, jenž byl po léta (1916–1939) ředitelem Lvovského Hudebního institutu M. Lysenka. Z orchestrálních skladeb lze uvést jeho *Ukrajinskou rapsodii* (*Ukrajins'ka rapsodija*) a řadu dalších instrumentálních děl. Psal i skladby vokální, včetně písní dětských, písně sólové i sborové. Jeho díla byla vydávána v Berlíně i ve Vídni. Jsou spjata s tradicí novoromantickou a impresionistickou.

K vývoji ukrajinské hudební kultury významně přispěli otec a syn Kolessovi. Syn Filareta Kolessy **Mykola Kolessa** (1903–2006) – významný ukrajinský skladatel a dirigent, spjatý podobně jako jeho otec se Lvovem, kde studoval nejdříve medicínu v Krakově a na tajné ukrajinské univerzitě, poté však v touze po hudebním vzdělání odjel do Prahy, kde na univerzitě navštěvoval uměnovědné přednášky Zdeňka Nejedlého. Paralelně se věnoval hře na klavír a dirigování na hudební fakultě Ukrajinského pedagogického institutu M. Dragomanova a poté i na české konzervatoři u takových kapacit, jakými byli **Jaroslav Křička**, **Otakar Ostrčil** či **Vítězslav Novák**, jehož mistrovskou třídu zakončil r. 1931. V letech 1931–1939 působil na Hudebním institutu M. Lysenka ve Lvově. V letech 1940–1965 učil na hudební akademii, kde se posléze stal profesorem a rektorem. Paralelně byl dirigentem Lvovské filharmonie a orchestru Lvovské opery. Ve čtyřicátých letech byl po dva roky sbormistrem pěveckého sdružení **Trembita**, nazvaného podle stejnojmenného ukrajinského dechového nástroje – dřevěného rohu, potaženého březovou kůrou. Není divu, že M. Kolessa využíval i ve své tvorbě jako inspiračního zdroje huculský a lemkovský folklor. Blízké mu bylo baroko a klasicismus. Dobře znal i dílo **Leoše Janáčka**. Psal skladby instrumentální, klavírní i symfonické, měl smysl i pro díla vokální. Za svoje dílo byl vyznamenán řadou cen. I na něho však doléhaly dobové tlaky za stalinského režimu, jež jej donutily k řadě kompromisů, charakteristických pro jeho generaci. Jako dirigent se specializoval na dílo **Beethovenovo**. Je spoluautorem jediné ukrajinské učebnice dirigování (*Dyryhents'kyj poradnyk*, Lvov 1938).

Současná ukrajinská hudba

Z generace třicátníků, kteří jsou dnes již světově uznávanými hudebními osobnostmi, můžeme jmenovat především **Valentyna Vasylyjovych Sylvestrova** (1937 Kyjev), jenž studoval v rodném městě na konzervatoři u prof. B. N. Ljatošinského. Začínal seriální hudbou, v šedesátých letech byl spolu s Leonidem Grabovským a jinými členem skupiny *Kyjevská avantgarda*. V r. 1970 byl jako avantgardní autor dokonce vyloučen ze Svazu ukrajinských skladatelů. Jeho hudba se zato dočkala řady ocenění v zahraničí: *Mezinárodní ceny S. Kusevyckého* (1967, USA), *Mezinárodní soutěže Gaudeamus* (1970, Holandsko) aj. Po změně politické orientace se r. 1989 stal *Národním umělcem Ukrajiny*. Další ocenění jej čekala i v 90. letech a v současnosti. Je autorem rozsáhlých instrumentálních skladeb: sedmi symfonií a řady koncertů se sólovými party pro nejrůznější hudební nástroje. Psal kantáty, komorní hudbu i skladby vokální, včetně vynikajících romancí, v nichž moderním způsobem rozvíjí dávnou tradici. Jeho písně z doby po r. 1974, kdy jeho avantgardní hudební projev ustupuje do pozadí a začíná dominovat „metaforický styl v duchu nového tradicionalismu či neoromantiky“, oslovují současného posluchače, ohlušeného přílišnými decibely, neočekávanou jemností a něhou. Silvestrov píše romance na slova předních básníků: **Puškina, Ťutčeva, Baratynského, Keatse, Bloka, Sologuba, Mandelštama** a dalších. V podání sopranistky **Světliny Savenko** a s klavírním doprovodem **Jurije Polubelova** zaznívá jeho vokální cyklus *Tiché písně* (1974–1977) s neobyčejnou výmluvností. Sám skladatel to vyjádřil slovy: „Zpívat tak, jako bys naslouchal sobě samému.“

Navazující vokální cyklus *Stupně* (*Stupeni*, započatý r. 1980) je již rafinovanější. Zatímco *Tiché písně* využívaly tradice dávného domácího muzicírování, *Stupně* usilují o co nejjemnější vyjádření odstínů slov, zachycujících různá stadia lásky, vyjádřená známými básníky, např. Ťutčevem či Mandelštamem. Silvestrov však píše i písně na vlastní slova, jak je tomu např. v *Ranní písně* (*Utrennjaja pesnja*, 2000). Zvláště působivé jsou jeho skladby z cyklu *Poslové* (*Vestniki*, 1996 a později), vyznívající jako poselství z jiných světů. Sylvestrov je jedním z představitelů melodického postavantgardního směru. (<http://www.last.fm/music/Валентин+Васильович+Сильвестров> [vid. 2014-2-15].)

Silvestrovův o rok mladší vrstevník **Myroslav Skoryk** (1938) je na rozdíl od něho v mládí spjat se západní Ukrajinou. Absolvoval Lvovskou státní konzervatoř, za níž následovala aspirantura na Moskevské státní konzervatoři Čajkovského ve třídě prof. D. Kabalevského, kde obhájil práci *O harmonickém systému v díle S. Prokofjeva*. V šedesátých letech přednášel teorii a kompozici hudby na konzervatořích ve Lvově a Kyjevě, kde byl jmenován r. 1984 profesorem. Odtud řada jeho teoretických prací. Současně se angažoval ve vedoucích organizacích ukrajinského hudebního života. V intencích domácí hudební tradice Skoryk intenzivně využívá podnětů z ukrajinského folkloru, který však obohacuje o technické možnosti hudby 20. století. Často uvádí svoje vlastní skladby jako klavírista a dirigent. Vystupuje v Evropě i zámoří, organizuje hudební festivaly věnované

hudební tvorbě ukrajinských skladatelů žijících v zahraničí a přispívá tak ke vzájemnému setkávání ukrajinských a zahraničních hudebníků. Jeho dílo se dočkalo řady ocenění, včetně jmenování národním umělcem. Je autorem řady sonát i písní tanečních, v nichž využívá ukrajinských (kolomyjka) i zahraničních folklorních podnětů, např. dynamických španělských rytmů (srov. např. *Гуцульський тринтих*, 1965).

Je autorem jímavých skladeb, vyjadřujících utrpení své země, jak je tomu např. v písni beze slov, v níž ženský soprán provází posluchače křížovou cestou války: *Melodie* s podtitulem *Duchovní hymna Ukrajiny (Melodija. Duchovnyj himn Ukrajiny)*. Pod taktovkou skladatele hraje Akademický symfonický orchestr mládeže (Молодіжний академічний симфонічний оркестр «INSO-Львів». Національна заслужена академічна капела: <http://www.youtube.com/watch?v=Pe9OjIPcfY> [vid. 2014-02-19].) Velmi působivý je jeho balet *Křížovatka (Perechrestja)*, založený na symbolice nenávisti a životního shonu. Kufry lze zazdíť člověka; na jejich pozadí se odehrávají dramata lásky i nenávisti, zrození i smrti. Instrumentální hudba s dominantou houslových partů provází vynikající baletní projev, při němž se po scéně pohybují postavy jako z gumy, oblečené do přiléhavých trikotů, od nichž se výrazně odlišují dva mladí nazi muži, zrození k lásce, nenávisti i zoufalství. Žena, jež provází chvíle narození i smrti, nakonec přichází s dítětem jako symbolem naděje. Balet je na internetu k dispozici v provedení divadla Moderní Kyjev (Kyjev modern) v čele s ředitelem Radu Poliktaru, uvádějícím podobná experimentální baletní díla.: (<http://www.youtube.com/watch?v=po6UjIgvuOc> [vid. 2014-02-019].)

Myroslav Skoryk je autorem hudby k více než čtyřiceti filmům, z nichž nezapomenutelný je hudební doprovod k dávnému Paradžanovu snímku *Stíny zapomenutých předků (Тіні забутих предків, 1964)* na motivy stejnojmenné povídky Mychajla Kocjubynského. Podobně profilová je jeho opera *Mojžíš (Mojsej)* na libreto B. Stelmacha podle prózy I. Franka, 2001). Opera Skorykovi vynesla okřídlenou charakteristiku: „Mojžíš ukrajinské hudby“. Skoryk je autorem řady vokálních i instrumentálních děl. Při televizním pořadu ke svým pětasedmdesátinám jen s povzdechem uvedl, že zatím ještě nestihl napsat žádnou symfonii. V každém případě je to jedna z nejvýraznějších osobností současné ukrajinské hudby. Srov: <http://www.parafia.org.ua/person/skoryk-myroslav> [vid. 2014-02-19].)

Moderní ukrajinská hudba má nesmírnou potenci a zasloužila by si odpovídající pozornost v českých médiích a koncertních sálech.

