

F Gazeta Festiwalowa

ISSN 1234-5678



NR 1 (42), 24 MAJA 2017 r. | GAZETA XXXVI MIĘDZYNARODOWEGO
FESTIWALU MUZYKI CERKIEWNEJ – „HAJNÓWKA 2017”

Honorowy Patronat
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Andrzeja Dudy

Patronat Artystyczny
Krzysztofa Pendereckiego
Patronat Związku Kompozytorów Polskich
Patronat Honorowy Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy
Patronat Prezydenta Miasta Białegostoku



Chór Narodowego Radia Ukrainy im. P. Majborody / Kijów, Ukraina

Koncert Inauguracyjny

ALEXANDRA ZAWADZKA

Do Organizatorów Festiwalu

Προσκυνοῦμεν τὴν ἔνθεον σάρκωσιν τοῦ Υἱοῦ
καὶ λόγον τοῦ Θεοῦ καὶ εὐχόμεθα εἰς ὑμᾶς πᾶσαν
χάριν καὶ εὐλογίαν ἀπ' Αὐτοῦ κατὰ τὸ νέον ἔτος καὶ
πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς σας.

ὁ Κωνσταντινουπόλεως Bartholomew

Bijemy pokłony przed boskim wcieleniem Syna
i Słowem Bożym i życzymy wam wszelkiej łaski
i błogosławieństwa od Niego w nowym roku
i wszystkich dniach waszego życia.

Bartłomiej Konstantynopolitański



*Jego Świątobliwość Bartłomiej I,
Arcybiskup Konstantynopola – Nowego Rzymu
i Patriarcha Ekumeniczny*

KONCERTY TOWARZYSZĄCE

20 maja 2017 (sobota)
LUSZAWICE, godz. 19.00

Koncert „Arcydzieła Muzyki Cerkiewnej”
- Akademicki Chór Państwowej Rosyjskiej
Akademii Muzyki im. Gnieśnych z Moskwy
(Rosja), pod dyr. Dmitrija Oniegina
Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa
Pendereckiego w Łusławicach

22 maja 2017 (poniedziałek)

KRAKÓW, godz. 18.30

- Akademicki Chór Państwowej Rosyjskiej
Akademii Muzyki im. Gnieśnych z Moskwy
(Rosja), pod dyr. Dmitrija Oniegina
Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła
ul. Grodzka

23 maja 2017 (wtorek)
LEGIONÓWO, godz. 19.00

- Akademicki Chór Państwowej Rosyjskiej
Akademii Muzyki im. Gnieśnych z Moskwy
(Rosja), pod dyr. Dmitrija Oniegina
Kościół Św. Jana Kantego

SOKOLE, godz. 19.00

- Zespół „Kazaczij Krug” z Moskwy (Rosja)
Dom Ludowy w Sokolu

24.05.2017 (środa)

SUPRAŚL, godz. 19.00

Koncert „Pamięci Wiktora Wołkowa”
- Zespół „Kazaczij Krug” z Moskwy (Rosja)
Dom Ludowy

25.05.2017 (czwartek)

KRAKÓW, godz. 18.30

- Akademicki Kameralny Chór „Chreszczatyk”
z Kijowa (Ukraina)
Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła
ul. Grodzka

KAMIENIEC (BIAŁORUŚ), godz. 19.00

- Kameralny Chór „Kapełła Mohylewa”
z Mohylewa (Białoruś)
Sala RDK

26.05.2017 (piątek)

NAREW, godz. 18.00

- Dziecięcy Chór „Siem not radugi”
z Klimowska (Rosja)
Sala Biblioteki Publicznej

STUDZIANKI, godz. 19.00

- Dziecięco-Młodzieżowy Chór „Rapsodia”
z Kiszyniowa (Mołdawia)
Dom Kultury, ul. Podleśna 3

MICHAŁOWO, godz. 19.00

Koncert „Pamięci Tamary Sołonieicz”

- Wzorcowy Dziecięcy Chór „Minskije zori”
z Mińska (Białoruś)
Sala widowiskowa Gminnego Ośrodka Kultury w
Michałowie

TYKOCIN, godz. 19.00

- Chór „Nicolae Bogdan”
ze Sighisoary (Rumunia)
- Wzorcowy Dziecięcy Chór „Raduga”
z Baranowicz (Białoruś)
- Wzorcowy Dziecięcy Chór „Kastalija”
z Moskwy (Rosja)
Kościół p.w. Św. Trójcy w Tykocinie

WARSZAWA, godz. 18.00

XXVI Warszawski Reprezentacyjny Koncert
Muzyki Cerkiewnej, organizowany pod
Patronatem Prezydenta Miasta Stołecznego
Warszawy

- Kowieński Wokalny Zespół „Acusto”
z Kowna (Litwa)
- Kameralny Chór „Kapełła Mohylewa”
z Mohylewa (Białoruś)
- Chóralny Zespół Solistów „Tiebie pojem”
z Krasnojarska (Rosja)
- Akademicki Kameralny Chór „Chreszczatyk”
z Kijowa (Ukraina)
Kościół Ewangelicko-Reformowany
w Warszawie, Aleja Solidarności 74

BIELSK PODLASKI, godz. 18.00

Zespół „Kazaczij Krug” z Moskwy (Rosja)
Muszla Koncertowa - Bielski Dom Kultury

27.05.2017 (sobota)

BIAŁOWIEŻA, godz. 18.00

XII Białowieskie Dni Muzyki Sakralnej
w Białowieży. Organizowane przy współpracy
z Parafią Rzymskokatolicką i Technikum Leśnym
w Białowieży

- Sopocki Chór Kameralny „Continuo”
z Sopotu (Polska)
- Wzorcowy Dziecięcy Chór „Minskije zori”
z Mińska (Białoruś)
- Wzorcowy Dziecięcy Chór „Kastalija”
z Moskwy (Rosja)
- Chór Wojskowej Akademii Technicznej
z Warszawy (Polska)
Kościół p.w. Świętej Teresy, ul. Park Dyrekcyjny
2, Białowieża

NIWODNICA, godz. 19.00

- Żeński Chór Akademicki „Melodia”
z Iwano-Frankowska (Ukraina)
Świątlica

KRYNKI, godz. 19.00

Koncert „Pamięci Sokrata Janowicza”
- Chór „Nicolae Bogdan”
ze Sighisoary (Rumunia)
Gminny Ośrodek Kultury w Krynkach

WASILKÓW, godz. 19.00

- Wzorcowy Dziecięcy Chór „Raduga”
z Baranowicz (Białoruś)
- Chór Winnickiej Uczelni Muzycznej
z Winnicy (Ukraina)
Kościół p.w. Najświętszej Marii Panny
Miłosierdzia

RAJSK, godz. 19.00

- Zespół Sztuki Śpiewu „Srietienije”
z Mińska (Białoruś)
Dom Kultury

SZCZUCZYN, godz. 18.00

- Zespół Śpiewu Sakralnego „Preobrażenije”
ze Szczuczyna (Białoruś)
Biblioteka – Centrum Kultury w Szczuczynie

SEJNY, godz. 19.00

- Męski Chór „Ažuolų klubas” z Wilna (Litwa)
Bazylika Mniejsza p.w. Najświętszej Marii Panny

BIAŁYSTOK, godz. 20.00

Koncert „Pamięci Kazimierza Derkowskiego”
- Zespół „Kazaczij Krug” z Moskwy (Rosja)
„Spodki” WOAK ul. Rocha

NURZEC-STACJA, godz. 18.00

- Zespół Wokalny „Melizma”
ze Skopje (Macedonia)
Zespół Szkolno-Przedszkolny

SOKÓŁKA, godz. 18.00

Koncert „Pamięci Jana Tarasiewicza”
- Chór Uniwersytetu Kijowskiego „Dnipro”
z Kijowa (Ukraina)

IMPREZY TOWARZYSZĄCE

25.05.2017 (czwartek)

BIAŁYSTOK, godz. 20.00

Premiera filmu o prof. Romualdzie Twardowskim
„Romuald Twardowski. Kompozytor
w zwierciadle muzyki”
Sala koncertowa, Opera i Filharmonia Podlaska,
ul. Podleśna 2

26.05.2017 (piątek)

BIAŁYSTOK, godz. 16.30

Promocja książki o ks. Jerzym Szurbaku
„Życie wypełnione śpiewaną modlitwą”
Foyer, Opera i Filharmonia Podlaska,
ul. Podleśna 2

Serdecznie zapraszamy!

Szanowni Państwo,

Serdecznie zapraszam na spotkanie z muzyką cerkiewną w ramach tegorocznej XXXVI edycji Festiwalu „Hajnówka 2017” w Białymstoku. Tegoroczną edycję poprzedził Festiwal ubiegłoroczny - Jubileuszowy. Jak przystało na XXXV edycję uczestniczyło w nim 35 chorów z 16 krajów: Australii, Bułgarii, Białorusi, Estonii, Grecji, Litwy, Łotwy, Macedonii, Rosji, Rumunii, Serbii, Słowacji, Ukrainy, Węgier, Zjednoczonych Emiratów Arabskich i oczywiście z Polski. Koncert Inauguracyjny wykonał tradycyjnie Laureat roku poprzedniego - Państwowy Chór Radia Ukrainy z Kijowa z programem absolutnie odpowiadającym tytułowi „Muzyka cerkiewna od źródeł do współczesności”. W trzydniowych przesłuchaniach wzięły udział 33 chóry z w.w. krajów. Występowały one (większość z nich to laureaci dotychczasowych edycji) w pięciu konkursowych kategoriach jako chóry parafialne, amatorskie świeckie, dziecięco-młodzieżowe, uczelni muzycznych i profesjonalne. W ostatniej kategorii wystąpiło sześć chorów w tym cztery Państwowe. Z posiadanych wiadomości wynika, że festiwal nasz jest jedynym na świecie, w którym w konkursowe szranki stają chóry profesjonalne. Międzynarodowemu Jury przewodniczył po raz 34 Romuald Twardowski, a po raz pierwszy zasiadał w nim angielski kompozytor i dyrygent, uczeń słynnego Johna Tavenera, mieszkający obecnie w Portugalii prawosławny duchowny Ivan Moody. Jego wrażenia z Festiwalu drukujemy w Gazecie. Wielki Koncert Galowy z udziałem najlepszych z najlepszych zakończył zdobywcą I Nagrody pośród

chorów zawodo-wych, słynny Państwowy Rosyjski Chór pod dyрекcją prof. Władimira Minina. Ten wybitny dyrygent, który kilka lat temu dzielił się swoim doświadczeniem w naszym Jury, poprowadził również wspólny chór złożony z chorów najlepszych, które w formie antyfony wykonały uroczyste i dostojne Patriarsze „Mnohaja leta”, kończące ubiegłoroczny Jubileusz. Organizator Festiwalu, Fundacja „Muzyka Cerkiewna” w Hajnówce, utrwalił ten Koncert i Inauguracyjny na płytach CD. Obie płyty omawiam i zachęcam do wysłuchania w dalszej części Gazety. Warto jeszcze wspomnieć o koncertach towarzyszących, które odbyły się w Warszawie, Krakowie, Łusławicach oraz miastach i wsiach Podlasia.

Po wielkim Jubileuszu 35-lecia wkraczamy do tegorocznego XXXVI Festiwalu. Odbędzie się on, tak jak i poprzedni, w gościnnej, dobrej akustycznie Sali Filharmonii Podlaskiej przy ul. Podleśnej z udziałem 27 chorów, występujących tak jak i w roku ubiegłym w pięciu konkursowych kategoriach. Muzykę cerkiewną zaprezentują Białorusini, Rosjanie, Litwini, Macedończycy, Mołdawianie, Rumuni, Ukraińcy i Polacy. Koncert Inauguracyjny, którego program zaproponował wspomagający nas od początków Festiwalu i przewodniczący Jury pierwszych Dni Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 1982” ks. Jerzy Szurbak, wykona chór – artystyczna wizytówka elitarnej uczelni muzycznej Rosji - Akademii im. Gnieśnych pod dyr. Dmitrija Oniegina. Chór ten, dysponujący wszystkimi atutami choralnego śpiewu, a więc profesjonalizmem i młodzieńczym entuzjazmem, dwukrotnie został wskazany przez Jury naszego Festiwalu jako najlepszy pośród chorów uczelni muzycznych. Cieszy nas znakomita obsada wszystkich kate-

gorii, ale szczególnie raduje liczny udział młodzieży, w tym adeptów choralnej sztuki dyrygenckiej. Wszak jest to przyszłość europejskiej choralistyki. Chcielibyśmy, aby wszyscy uczestnicy wywieźli dobre wrażenia z naszego miasta i kraju.

Oprócz udziału w konkursie nasi goście zaprezentują się w koncertach towarzyszących tak jak w poprzednich latach w Krakowie, Warszawie, Łusławicach... ale również w Krynkach, Rajsku i Sokolu oraz w Kamieńcu na Białorusi. W koncertach zabrzmi muzyka wielu twórców, a wśród nich kompozytorów, których rocznice obchodzimy w tym roku, jak Artemij Wedel - Ukraina czy kompozytorzy polscy: Józef Kozłowski i Karol Szymanowski. Koncertami przypomnimy również życzliwych dla nas wielkich ludzi Podlasia, jak prof. Andrzeja Strumiłło, któremu dedykujemy koncert w Sejnach w wykonaniu chóru z jego rodzinnego miasta Wilna czy nieobecnych: Tamarę Sołowiecz - Koncert w Michałowie, Sokrata Janowicza w Krynkach, Wiktora Wołkowa w Supraślu, Jana Tarasiewicz w Sokółce i Kazimierza Derkowskiego w Białymstoku. O innych, którzy odeszli od nas ostatnio, jak o Arcybiskupie Jeremiaszu czy ks. Leonidzie Szesze, piszemy w Gazecie. Zachęcam do jej lektury, bowiem moim zdaniem kolej-na 42 festiwalowa prasa-wizytówka jest ciekawa.

Serdecznie dziękuję wszystkim ludziom i instytucjom wspierającym nas w kraju i zagranicą. Pragniemy bardzo, aby trud organizatorów wsparty życzliwością ludzi nas wspomagających zaowocował festiwalem po naszej myśli. Tego sobie i Państwu, których jeszcze raz do uczestnictwa w festiwalowych wydarzeniach i do lektury Gazety Festiwalowej zapraszam - serdecznie nie życzę.

Z wyrazami najwyższego szacunku

Mikołaj Buszko

Program XXXVI MFMC „Hajnówka 2017”

INAUGURACJA FESTIWALU

24 maja 2017. godz. 19.00

OTWARCIE FESTIWALU

KONCERT INAUGURACYJNY

„Arcydziela Muzyki Cerkiewnej”

w wykonaniu

Akademickiego Chóru

Rosyjskiej Akademii Muzyki

im. Gnieśnych z Moskwy

pod dyr. Dmitrija Oniegina

PRZESŁUCHANIA KONKURSOWE

25.05.2017 (czwartek) godz. 17.00

- Zespół Starobrzędowców „Kazaczij Krug” – Moskwa (Rosja)
- Chór „Nicolae Bogdan” – Sighisoara (Rumunia)
- Dziecięcy Chór „Siem not radugi” – Klimowsk (Rosja)
- Dziecięco-młodzież. Chór „Rapsodia” – Kiszyniów (Moldawia)
- Dziecięcy Wzorcowy Chór „Minskije zori” – Mińsk (Białoruś)

- Dziecięcy Wzorcowy Chór „Raduga” – Baranowicze (Białoruś)
- Dziecięcy Wzorcowy Chór „Kastalija” – Moskwa (Rosja)

26.05.2017 (piątek) godz. 17.00

- Międzyparafialny Chór „Kamerton” – Giżycko (Polska)
- Zespół Sztuki Śpiewu „Srietienije” – Mińsk (Białoruś)
- Zespół Wokalny „Melizma” – Skopje (Macedonia)
- Zespół Śpiewu Sakraln. „Preobrażenije” – Szczuczyn (Białoruś)
- Żeński Chór Akadem. „Melodia” – Iwano-Frankowsk (Ukraina)
- Sopocki Chór Kameralny „Continuo” – Sopot (Polska)
- Chór Winnickiej Uczelni Muzycznej – Winnica (Ukraina)
- Chór Wojskowej Akademii Technicznej – Warszawa (Polska)
- Męski Chór „Ażuol klubas” – Wilno (Litwa)
- Chór Uniwersytetu Kijowskiego „Dnipro” – Kijów (Ukraina)

27.05.2017 (sobota) godz. 15.00

- Chór Konserwat. Uralskiego „Soglasije” – Jekaterynburg (Rosja)
- Żeński Chór Koledżu Kultury i Sztuki – Żytomierz (Ukraina)
- Żeński Chór „Mirum” Koledżu Muz. – Nowopolock (Białoruś)
- Chór Państw. Akademii Muzyki – Dniepropietrowsk (Ukraina)
- Wokalny Zespół „Acusto” – Kowno (Litwa)
- Katedralny Chór „Znamiennia” – Równe (Ukraina)
- Kameralny Chór „Kapella Mohylewa” – Mohylew (Białoruś)
- Chóralny Zespół Solistów „Tiebie pojem” – Krasnojarsk (Rosja)
- Akademicki Kameralny Chór „Chreszczatyk” – Kijów (Ukraina)

ZAKOŃCZENIE FESTIWALU

28.05.2017 (niedziela)

godz. 14.00 Ogłoszenie werdyktu Jury
i wręczenie nagród
godz. 16.00 Koncert Galowy

O MODLITWIE (również tej śpiewanej)

Człowiek żyjący w społeczeństwie musi odczuwać potrzebę obcowania z ludźmi, wypowiedziania swych myśli, uczuć, życzeń itp. Szczególnie zaś często dążymy do rozmowy z naszymi bliskimi lub przyjaciółmi, z którymi wiążą nas więzy miłości lub przyjaźni, gdyż czujemy ich przychylny stosunek do naszych trosk lub potrzeb. Chrześcijanin, bez względu na to, do którego kościoła należy pragnie w Bogu widzieć swego najlepszego Przyjaciela i wszechmocnego Władcę, w ręku którego jest jego los. Do Niego kieruje swoje prośby, westchnienia – to obcowanie duszy człowieka z Bogiem nazywamy Modlitwą.

Modlitwa to wzniesienie umysłu i serca ku Bogu, jej treść jest wyrażona w słowach zwróconych do swego Stwórcy i Odkupiciela. Może ona być pochwalna, błagalna lub dziękczynna. Prawdziwa modlitwa powinna łączyć w sobie ele-

ment duchowy, wypowiedziany myślą i sercem, z elementami zewnętrznymi, wypowiedzianymi lub śpiewanymi słowami. Tak właśnie jest w przypadku śpiewów cerkiewnych, kiedy to tekstami liturgicznymi, psalmami lub hymnami wielbimy Zmartwychwstałego Chrystusa, Przenajświętszą Bogurodnicę lub świętych Pańskich. Szczególną duchową siłę i wartość odczuwamy wymawiając lub śpiewając modlitwę Pańską Ojcze Nasz, której nauczył swych uczniów sam Jezus Chrystus. Jej znaczenie i wyjątkowość powinien znać każdy chrześcijanin.

MFMC to festiwal śpiewającej duszy, który już po raz trzydziesty szósty gromadzić będzie wykonawców z wielu krajów, konkurujących ze sobą w tej wspaniałej imprezie. Głębokie, prawdziwie religijne wykonania śpiewanych modlitw stają się nie tylko udziałem śpiewaków, lecz również słuchaczy.

Tu bowiem, poza prawosławnymi nabożeństwami, słuchacze ładują swoje wewnętrzne akumulatory, zyskując radość i optymizm życia. Modlitewne, a zarazem artystyczne wykonania śpiewów cerkiewnych budzą nie tylko podziw jurorów, ale także zachwyt publiczności. Hymny liturgiczne, brzmiące w białostockiej Filharmonii w czasie trwania MFMC są kopiami niebiańskich archetypów. Tę prawidłowość dostrzegł już w I wieku uczeń apostoła Pawła – św. Dionizy Areopagita, autor dzieła „O hierarchii niebiańskiej”. To moce niebiańskie stanowią wzór do naśladowania zespołom uczestniczącym w festiwalu. To swoista „dźwiękowa ikona”, głosząca chwałę Boga.

Niech zatem i w roku bieżącym nie zabraknie wykonań śpiewanych modlitw „pełnych bożego ducha”.

Ks. Jerzy Szurbak

„W pogoni za ideałem”

Tak oto, krok po kroku, odbywało się „dopieszczanie” utworu, który dopiero, jak widać, po paru latach przybrał swój ostateczny, wymarzony kształt utrwalony w wydany ostatnio przez Fundację „Muzyka Cerkiewna” w Hajnówce kolejnym zbiorze moich utworów cerkiewnych..

Omuzyce do pokutnego psalmu „Boże, wo Imia Twoje” myślałem od dawna. Dobrą okazją do zrealizowania tego projektu był mój jubileusz – w roku 2015 obchodziłem moje 85-lecie. Zachęcony przez dyrektora Mikołaja Buszkę zabrałem się do pracy, by ukończyć ją wiosną tego roku.

Premierowe wykonanie na festiwalowym Koncercie inauguracyjnym 19 maja 2015 roku nie dostarczyło mi pełnej satysfakcji. Młodzi wykonawcy (Chór „Sofia” pod dyr. Aleksieja Szamryckiego) obeszli się dość bezceremonialnie ze wskazówkami kompozytora dotyczącymi m.in. tempa i doprowadzili w ten sposób do rozpadu utworu jak gdyby na dwie niezależne części. Ubolewałem nad tym po cichu, jako że darzyłem ten zespół dużym sentymentem.

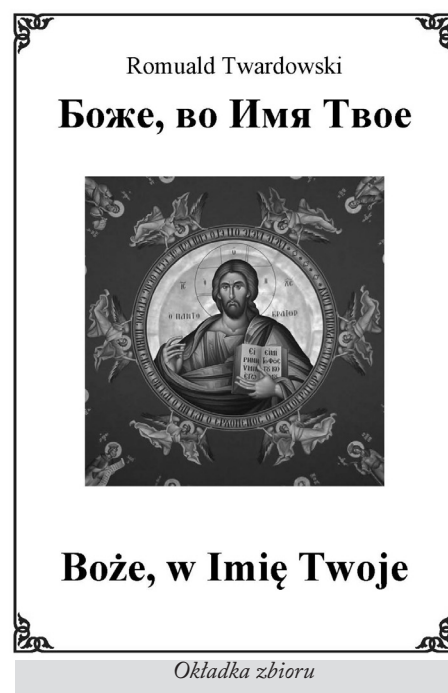
Kolejne wykonanie na tymże festiwalu (Chór Filharmonii w Czelabińsku) – utrzymane w rozwlekłym tempie – również pozostawiło uczucie niedosytu. O wiele większą satysfakcję przyniosło

mi wykonanie utworu podczas Koncertu inauguracyjnego XXXV MFMC w ubiegłym roku przez Chór Narodowego Radia Ukrainy. Dyrygentka, Julia Tkacz, trafnie odczytała moje intencje i nadała utworowi właściwy kształt.

Ale tu nastąpiła rzecz nieoczekiwana. Słuchając kijowskiego chóru wpadłem na pomysł lepszego rozwiązania w taktach 15 i 17 („wnuszi głągoły ust moich”), oraz w analogicznych 23 i 25.

Podwyższenie partii tenorów o tercję w górę powinno było dać nową, ciekawą barwę, bogatszą harmonię. Przy okazji skorygowałem partię basu uzyskując w tych taktach lepsze podparcie dla pozostałych głosów. Wprowadzenie w takcie 46. zmiany tempa ma zapobiec zbyt rozwlekłemu wykonywaniu tego końcowego fragmentu utworu.

Tak oto, krok po kroku, odbywało się „dopieszczanie” utworu, który dopiero, jak widać, po paru latach przybrał swój ostateczny, wymarzony kształt utrwalony w wydany ostatnio przez Fundację „Muzyka Cerkiewna” w Haj-



nówce kolejnym zbiorze moich utworów cerkiewnych.

Romuald Twardowski

Kobiety na MFMC

W Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej Hajnówka w Białymstoku kobiety mają istotny i liczny udział. W chórach mieszanych one liczebnie przeważają, a śpiewają też w zespołach dziewczęcych i żeńskich, więc dosłownie i muzycznie Festiwal rozbrzmiewa ich głosami. Kobiety też prowadzą wiele chórów jako dyrygentki, przygotowują i opracowują repertuar, co uwidocznione jest w programach festiwalowych. Przyzwyczailiśmy się do tego, że kobiety teraz istnieją w różnych rodzajach muzyki jako wykonawczynie i kompozytorki i ten ostatni aspekt wart jest szczególnej uwagi, gdyż przez wieki kobiety z różnych względów: religijnych, politycznych, społecznych i obyczajowych nie liczyły się jako twórczynie - kompozytorki. Ich udział w życiu muzycznym był ograniczony, choć zawsze ceniono kobietę grającą na instrumencie lub śpiewającą.

Na Festiwalu poznaliśmy kilka współczesnych kompozytorek w ich dziełach cerkiewnych, tworzących dla nas teraz i osobiście uczestniczących w Festiwalu. Są to - ukraińska kompozytorka Łesia Dyczko, białoruska dyrygentka, założycielka chórów cerkiewnych i kompozytorka Iryna Denisowa (matuszka Julianija), organizatorka cerkiewnego życia muzycznego na Słowacji, kontynuatorka tradycji i równocześnie reformatorka Anna Derewianikowa. Jako słuchaczka koncertów festiwalowych jestem pod urokiem osobowości i twórczości tych utalentowanych kobiet, które otworzyły dla siebie nowe pola działalności artystycznej.

Łesia Dyczko ukończyła w 1964 roku Kijowskie Konserwatorium Państwowe. W 1971 roku została absolwentką studiów doktoranckich Instytutu Muzyczno-Pedagogicznego im. Gnesinych w Moskwie, będąc jednocześnie wolną słuchaczką na kierunku Historii Teatru w Kijowskim Instytucie Sztuki Teatralnej, studiowała historię sztuki w Kijowskim Instytucie Artystycznym, kształciła się też w dziedzinie architektury i malarstwa. W tym samym czasie zdobywała laury za twórczość kompozytorską, jak pierwsza nagroda Twórczości Młodych Kompozytorów w Moskwie w 1969 roku czy w konkursie na najpiękniejszą pieśń patriotyczną w Kijowie w 1971 roku. Twórczość muzyczną łączy też z nauczaniem. Wykładała kompozycję i historię muzyki w uczelniach muzycznych Kijowa, jest profesorem w Ukrainiejskiej Narodowej Akademii Muzycznej, prowadziła wykłady o współczesnej ukraińskiej muzyce chóralnej w Kanadzie, w 2002 roku wykładała

na Uniwersytecie Teherańskim.

Poza działalnością twórczą i pedagogiczną pełni kilka ważnych stanowisk w Związku Kompozytorów Ukrainy oraz w innych przedsięwzięciach, organizacjach i instytucjach artystycznych, np. w Radzie Narodowego Związku Filmowców Ukrainy czy członka Rady Ministerstwa Kultury i Sztuki Ukrainy. Ludmiła Dyczko została uhonorowana wieloma nagrodami i odznaczeniami. W 1982 roku nadano jej tytuł Zasłużona Działaczka Sztuki Ukrainy, w 1995 roku - Artystki Ludowej Ukrainy, w 2009 roku otrzymała Złoty Medal Akademii Sztuki Ukrainy, jest laureatką Narodowej Premii im. Tarasa Szewczenki i wielu innych. Nagrody i odznaczenia przyznawała jej także Cerkiew.

Łesia Dyczko jest wybitną znaną kompozytorką. Na początku swej drogi twórczej w 1964 roku skomponowała "Dumkę" na sopran koloraturowy, chór męski i orkiestrę symfoniczną, a wkrótce kantatę "Kalina Czerwona" do staroukraińskich tekstów, co ukazuje jej związek z rodzimą kulturą. W centrum jej zainteresowań twórczych jest muzyka wokalna i wokально-instrumentalna. Chóralna twórczość kompozytorki obejmuje także muzykę cerkiewną. Na Ukrainie przez 70 lat władzy radzieckiej muzyka religijna nie istniała jako gatunek kompozytorski. To milczenie na przełomie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku przerwała Łesia Dyczko. W czasie dwu lat stworzyła dwie wielkie kompozycje - Liturgie - w 1989 i w 1990 roku. W jej bogatym i różnorodnym dorobku twórczym znajdują się oratoria, kantaty, pieśni chóralne, balety i opery ("Zołotoust").

Chóralna muzyka cerkiewna Łesi Dyczko jest znana i bardzo ceniona na MFMC Hajnówka. Na 70 - lecie kompozytorki w czasie inauguracji Festiwalu Chór Państwowej Filharmonii w Charkowie pod dyktando Andreja Sirotienki wykonał "Uroczystą Liturgię" Jubilatki - XXVIII otwarcie Festiwalu miało wyjątkowo podniosły i uduchowiony charakter. Na zamówienie Fundacji Muzyka Cerkiewna Łesia Dyczko skomponowała nowy utwór - "Psalm nr 1". Jego prawykonanie przez Kijowski Chór Kameralny "Sofia" odbyło się w 2014 roku w czasie inauguracji XXXIII Festiwalu. Zabrzmiało tak pięknie, jak wielokrotnie słyszeliśmy z estrady festiwalowej inne kompozycje tej twórczyni: "Dostojno jest" i "Nechaj powni budut usta waszy" z "Uroczystej Liturgii", pełne oddania "Chwali dusze moja Hospoda", podniosłe "Wieruju", natchnione "Otcze nasz", których niezwykle potencjał

muzyczny i emocjonalny silnie oddziałuje na słuchaczy, tym bardziej, że wykonują te utwory najdoskonalsze chóry z prawdziwym uniesieniem, gdyż ta muzyka tak nastroja i po prostu porywa wykonawców i słuchaczy. Jest to muzyka, która łączy konwencje tradycyjne z czymś nowym i świeżym, inna melodycznie i harmonicznie od tej, którą słyszymy najczęściej na festiwalu i w cerkwi, ale równie, a dla niektórych słuchaczy jeszcze bardziej, "cerkiewna i duchowna".

Łesię Dyczko od wielu lat co roku spotykamy w foyer Filharmonii Białostockiej i na przesłuchaniach chórów, widzimy w piątym rzędzie widowni, gdzie zasiada w jury festiwalowym. Czasem maestra pojawia się na scenie, nie w śpiewanym przez chór utworze, ale osobiście i wtedy słyszymy jej niezwykle piękny głos i szczerym tonem wypowiadane gratulacje, życzenia i podziękowania, słowa miłości do wszystkich uczestników Festiwalu, do idei jednoczenia ludzi poprzez śpiew duchowny i piękno muzyki. Widzimy piękną, uduchowioną kobietę, której muzyka, bezpośrednie słowa i gesty stanowią jednię - wspaniałą artystkę. Na jej bogatą osobowość i wielką kulturę składają się talent, wykształcenie muzyczne i wiedza w wielu dziedzinach sztuki.

Łesię Dyczko poznaliśmy na Festiwalu Muzyki Cerkiewnej Hajnówka w Białymstoku, jako niezwykle osobowość twórczą i wspaniałą uduchowioną, serdeczną kobietę, wnoszącą do kultury pamięć tradycji i powiew nowoczesności.

Błądząc po Internecie, trafiłam na opracowanie dr Anny Derewianikowej o tradycji zbiorowego śpiewu cerkiewnego na słowackim Zakarpaciu. Okazało się, że jest dla mnie przystępny ten tekst w języku słowackim, podobnym do mego języka rodzimego - Białorusinów Podlaskia. Artykuł ten ukazuje też działalność artystyczną i naukową Anny Derewianikowej, postaram się więc przekazać niektóre jego treści.

Po pierwszej wojnie światowej odradza się życie religijne w Słowacji, powstają parafie, a przy nich chóry. I tak w 1933 roku w Ludomirowie powstał rosyjski prawosławny chór, który prowadzili porewolucyjni emigranci rosyjscy. Starsza generacja ludomirowskich prawosławnych dotąd na nabożeństwach śpiewa cerkiewne i ludowe napiewy oswojone i wprowadzone przez tamten chór.

Po drugiej wojnie światowej na Zakarpaciu pod wpływem cerkiewnej tradycji Ukrainy powstawały chóry przy monasterach. Było ich niewiele i były nietrwałe. Na początku lat 50. część studentów z seminarium duchownego w Karłowach Warach przeszła do Preszowa i tam powstał chór męski przy

prawosławnej uczelni teologicznej, który w latach 1952-1955 prowadził Paweł Alesz, a potem Anton Podhajecki. W latach 70. zespół ten rozpadł się.

W 1968 roku cerkiew Św. Aleksandra Newskiego w Preszowie stała się świątynią katedralną, gdzie skupiło się życie religijne społeczności prawosławnej i gdzie tradycyjnie w czasie nabożeństw chór śpiewa razem z całym zgromadzeniem wiernych proste napiewy ludowe. Gdy po roku 1989 powstało na Słowacji kilka chórów, by podnieść poziom artystyczny śpiewu cerkiewnego, to jednak nie wprowadziły one do ogólnej świadomości i praktyki śpiewu wielogłosowego.

W lutym 1990 roku powstał nowy chór prawosławny przy preszowskiej katedrze. W związku z nową sytuacją społeczno-polityczną narodziła się możliwość i potrzeba prezentacji cerkwi prawosławnej w mediach i przestrzeni publicznej miasta. W chórze śpiewała młodzież ze stowarzyszeń prawosławnych oraz uczniowie i studenci. Prowadzenie chóru powierzono Annie Derewianikowej i szybko pod jej batutą osiągnął on wysoki poziom. Śpiewał w czasie ważnych uroczystości cerkiewnych, jak położenie kamienia węgielnego pod budowę świątyni i wyświęcenie już zbudowanych, w czasie nabożeństw bożonarodzeniowych i paschalnych w świątyni katedralnej i w czasie nabożeństw nagrywanych przez Słowackie Radio oraz podczas bezpośrednich transmisji z soboru i seminarium duchownego realizowanych przez Telewizję Słowacką. W Teatrze Aleksandra Duchnowicza chór dawał koncerty noworoczne i "vianoczne" - siedmiokrotnie. Chór bardzo aktywnie koncertuje na uroczystościach świeckich i religijnych, bierze udział w akcjach charytatywnych, uczestniczy w wielu przeglądach i festiwalach w kraju i za granicą, zawsze z powodzeniem, a najczęściej bardzo wysoko oceniany i nagradzany jest zarówno chór, jak i jego dyrygentka - wymienię jeden tylko przykład: laureatka w kategorii dyrygentów na Festiwalu w Hajnówce w 1996 roku. Anna Derewianikowa prowadzi także działalność pedagogiczną, naucza i występuje na konferencjach, jak na międzynarodowej konferencji w kościele franciszkańskim w Preszowie w maju 1996 roku na temat "Wychowanie muzyczne - most do integracji europejskiej".

Anna Derewianikowa zaczęła rozwijać w swoich zespołach tradycję "prostopinią", tak jak w utworzonym przez nią chórze parafii Najświętszej Matki Bożej w Jarabinie, który od 1992 roku uszlachetnia śpiew wiernych uczestniczących tam w nabożeństwach. Każdorazowe pojawienie się Anny Derewianikowej i kilkuosobowego zespołu piewczych z

Jarabiny na estradzie MFMC wywołuje życzliwe zaciekawienie publiczności, które przeradza się w oczarowanie atmosferą ludowej duchowości płynącej z ich śpiewu pełnego szlachetnej prostoty. Większość pozycji wykonywanych przez tę niewielką grupę kobiet w ludowych strojach opracowała Anna Derewianikowa. Piewczę z Jarabiny wystąpiły na Festiwalu czterokrotnie i zawsze były nagradzane.

Artykuł Anny Derewianikowej zapoznaje z tradycją i zmianami w śpiewie słowackiej cerkwi prawosławnej i jednocześnie ukazuje ją samą jako organizatorkę cerkiewnego życia muzycznego na Słowacji. My ją zapamiętaliśmy jako dyrygentkę pięknie występującą na naszym Festiwalu.

Iryna Denisowawa jest znaną białoruską kompozytorką głównie muzyki cerkiewnej, ale też innej duchownej, pieśni religijnych, autorką opracowań i harmonizacji oraz założycielką i dyrygentką chórów cerkiewnych i monasterskich. Jej losy kobiety, żony i matki, potem mniszki, zawsze związane były z muzyką, głównie cerkiewną i mogłyby być kanwą ciekawego filmu. I są filmy o Irynie Denisowej- dokumentalne: "Inokinia" (Mniszka) i "Regent" (Dyrygent).

Iryna Denisowa studiowała kompozycję w Państwowym Konserwatorium Lenigradzkim. Tam poznała swego przyszłego męża, Igora Matiuchowa. Jako małżeństwo zamieszkała w rodzinnym mieście Iryny - Mińsku. Ona wykladała teorię muzyki w uczelni muzycznej, on utworzył i prowadził chór kameralny. Jak mówią filmy, byli barwnym małżeństwem artystycznym i normalną rodziną z trojgiem dzieci. Iryna z wielkim uznaniem mówi o talencie muzycznym swego męża, o jego szczególnych predyspozycjach dyrygenckich. Okazało się, że te dwie osobowości muzyczne nie zawsze potrafią ze sobą współżyć w małżeństwie. Igor Matiuchow uznał, że jego talent nie może należeć się uwydatnić w tych warunkach w Mińsku i w 1992 roku odszedł od rodziny, by szukać swojej drogi artystycznej w Petersburgu. Wkrótce ich najmłodszy syn Ignat zachorował na raka. Widząc bezsilność medycyny, Iryna za radą duchownego, który powiedział jej, że dziecko może uzdrowić modlitwa matki, udała się z synkiem do niezwykle cudownej ikony Matki Boskiej w monasterze w Żyrowicach i po żarliwej modlitwie obojga Igor odzyskał zdrowie. Wtedy Iryna postanowiła poświęcić swe życie Bogu i Cerkwi. Prowadziła świetny chór przy soborze Św. Piotra i Pawła w Mińsku, nauczała, rozwijała własną twórczość. Gdy dzieci dorosły, w 2011 r. wstąpiła do monasteru św. Elżbiety w Nowinkach - dzielnicy Mińska, została siostrą Julijaniją. Igor odbył studia muzyczne i jest teraz uznanym solistą-instrumentalistą i

muzykiem zespołowym, a matka wspiera go w tym, np. razem stworzyli widowisko muzyczne, spektakl w wykonaniu zespołu "Podworskie bratija". Jako mniszka Julijanija Iryna Denisowa założyła przy swoim monasterze Świąteczny Chór, który uświetnia nie tylko nabożeństwa w cerkwi monasterskiej, ale jest też zapraszany do innych na uroczystości cerkiewne, koncertuje też poza cerkwią i dużo nagrywa, a dochoł z tych przedsięwzięć przeznaczana na monaster.

Około 150 kompozycji, opracowań i harmonizacji Iryny Denisowej wykonuje nie tylko jej chór, ale też liczne inne. Na Festiwalu co roku słyszymy jakąś kompozycję jej autorstwa w białoruskich chórach, a także innych, np. Dziecięcy Chór "Łampada" z Kurska w Rosji w 2014 roku wykonał piękną modlitwę "Okom błagoutrobnym, Gospodi". Również chóry świeckie włączają do repertuaru jej utwory - Chór Politechniki Warszawskiej bardzo efektowną "Chieruwimskuju Pieśń".

Iryna Denisowa jest laureatką festiwalu i przeglądów chóralnych. Otrzymuje nagrody i odznaczenia za swą działalność muzyczną. W 2016 roku białostocka Kapituła Nagrody im. Księcia Konstantego Ostrońskiego wyróżniła matuszkę Julijaniją za zasługi dla kultury i duchowości prawosławia oraz działalność na rzecz jedności chrześcijan.

Iryna Denisowa kilkakrotnie gościła na Festiwalu Hajnówka. Najpierw z mężem Igorem Matiuchowem, który prowadził Państwowy Chór Kameralny Białorusi, a w 2000 roku sama, z chórem soboru Świętych Piotra i Pawła z Mińska i oba chóry zostały nagrodzone.

W osobie Iryny Denisowej widzimy pełną miłości i pasji kobietę - kompozytorkę, dyrygentkę, mniszkę modlącą się śpiewem. Usłyszymy na pewno jeszcze nieraz jej utwory, a może i chór.

Przedstawione w tym szkicu kobiety obecne muzycznie i osobiście na MFMC Hajnówka w Białymstoku wyróżniają się tym, że tworzą nową wartość w życiu muzycznym Cerkwi. Odezwały się pięknym mocnym głosem i zyskały akceptację i uznanie. A są przecież jeszcze dyrygentki i śpiewaczki - chórzystki, których pracę, talent i piękne głosy tak kochamy. I wreszcie kobieca część publiczności - większa część - też jest częścią Festiwalu, który został stworzony dla prezentacji wszystkich tych trzech "kategorii": kompozytorek i kompozytorów, dyrygentek i dyrygentów, oraz chórów, gdyż nie da się sztuki podzielić na męską i żeńską.

Maria Bołtromiuk



Dyrygentka Julia Tkacz

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” – jak bliska jest Pani idea Festiwalu?

Julia Tkacz: Idea sama w sobie jest niesamowita! Sam pomysł jest wysmienity! Łączy różne kraje, tradycje i kultury wokół głównego fundamentalnego punktu - cerkiewnego śpiewu duchowego. W swej istocie śpiew cerkiewny jest pierwotnym źródłem pochodzenia i rozwoju sztuki chóralnej narodów tradycji prawosławnej

Mamy za sobą bardzo wyraźny przykład sztucznego wycofania duchowej części repertuaru grup chóralnych w okresie sowieckim i narzucenie pieśniarskiej kultury masowej. W rzeczywistości, wówczas zawodowa sztuka chóralna została pozbawiona podstawy, która jest zawarta w szczególnej estetyce dźwiękowej i wewnętrznym modlitewnym skupieniu. Przywrócenie tych cech zajęło lata i dziesięciolecia. W istocie, Chór Ukraińskiego Radia i Telewizji jest jednym z pierwszych chórów, który przywrócił do swego repertuaru dzieła na podstawie duchowych tekstów kanonicznych, co w owych czasach było zabronione.

Dlatego Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka”, który mocno wspiera i rozwija długą tradycję muzyki cerkiewnej, jest jedyny w swoim rodzaju!

Idea połączenia zespołów, wykonawców, dyrygentów wokół muzyki sakralnej i sztuki chóralnej jest bardzo ważna. Daje niesamowity impuls do rozwoju zespołów, poprawia ich umiejętności zawodowe, promuje śpiew chóralny.

Czym wzbogaca udział w Festiwalu?

Julia Tkacz: Wszystkim!!! Emocje, przyjaciele, twórcze plany, świeże pomysły, nowe utwory...

Jest to przede wszystkim duchowe wzbogacenie. W ciągu kilku dni uczestnicy są w specjalnym środowisku, gdzie króluje wysoki duch sztuki chóralnej i muzyki cerkiewnej. To oczywiście ma ogromny wpływ na zespoły - ładuje, inspirowe, uszlachetnia.

Doskonałe wysoce profesjonalne

jury; muzyka z różnych epok, tradycji i trendów; różne poziomy i style wykonawcze zespołów i wiele innych czynników, które tworzą wysoki poziom artystyczny Festiwalu. Na uwagę zasługuje bardzo przyjazna, pomocna i twórcza atmosfera stworzona przez organizatorów Festiwalu. W nim każdy uczestnik czuje się komfortowo.

Fundacja Muzyka Cerkiewna wydała CD z nagraniem koncertu Waszego Chóru „Arcydzieła Muzyki Cerkiewnej”. To kolejna pozycja w bogatej dyskografii Waszego zespołu. Każda ważna na swój sposób, czym wyjątkowa dana?

Julia Tkacz: To była naprawdę wielka niespodzianka dla nas. Nasz zespół z takim wzruszeniem i z wdzięcznością zareagował na to wydarzenie - utworzenie dysku CD „Arcydzieła Muzyki Cerkiewnej”, że przyjął je owacjami na stojąco. Jest to bardzo miłe i wzruszające.

U nas w Kijowie na antenie Ukraińskiego Radia i Telewizji są cykliczne programy o Chórze Narodowego Radia. I wielokrotnie opowiadaliśmy publiczności o tym zdarzeniu. Były nawet telefony do studia z pytaniami dotyczącymi organizatorów i samego Festiwalu. Chciałabym również zwrócić uwagę, i opowiadałam o tym na antenie, że płyty nagrane podczas koncertu zawsze zachowują atmosferę i emocje nie tylko wykonawców, ale również publiczności. Daje to dodatkowy efekt podczas słuchania płyty.

Dysk został nagrany w wysmienitej akustyce Filharmonii w Białymstoku, doskonały pod względem technicznym.

Pragnę wyrazić moją głęboką wdzięczność stronie polskiej – Fundacji Muzyka Cerkiewna, panu Mikołajowi Buszko, pani Irenie Parfieniuk za idealny prezent i zaiste wielkie twórcze wydarzenie w chóralnej kulturze Polski i Ukrainy.

Wasze propozycje i życzenia pod adresem organizatorów, uczestników Festiwalu.

Julia Tkacz: Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” jest zjawiskiem unikalnym! Łączy, wzmacnia i rozwija kulturę chóralną jako taką. Chór Ukraińskiego Radio z wielkim szacunkiem wspomina lata 2015 i 2016 - pobyt na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej i udział w prawdziwym chóralnym święcie. Mnogą leta Festiwalowi, organizatorom - dyrektorowi Mikołajowi Buszko, administratorce Irenie Parfieniuk. Dobrobytu, rozwoju, czystych unisonów, harmonii i piękna oraz wysokiej klasy zespołów!!!

Z wyrazami szacunku i samymi szczerymi życzeniami,

kierownik artystyczny i główny dyrygent Chóru Akademickiego Ukraińskiego Radia i Telewizji - Julia Tkacz.

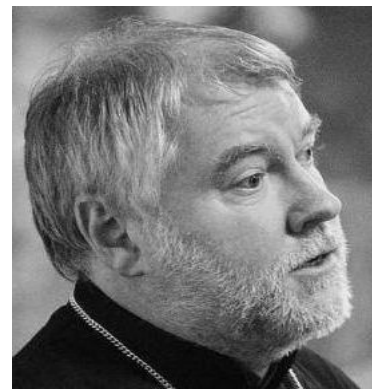
Moje wrażenia z Festiwalu „Hajnówka” w Polsce

Korzystając z zaproszenia, by dołączyć do składu jury Festiwalu „Hajnówka”, nie miałem pojęcia, że napotkam takie bogactwo chórów o tak wysokim poziomie, z bardzo różnymi tradycjami. Wysłuchałem występów wielkich chórów z Rosji, Białorusi, Ukrainy, z Polski i innych krajów, bizantyjskiego chorału z Grecji, zupełnie nieoczekiwanego i niepowtarzalnego śpiewu z Indii i małych zespołów z Rumunii, Bułgarii, Serbii i innych krajów.

Gdybym powiedział, że poziom wykonawczy był wysoki, byłoby to niesprawiedliwe, gdyż poziom był niezwykle wysoki, ale nie tylko pod względem technicznym. Było to uczucie autentycznego zaangażowania w muzykę liturgiczną, zrozumienie i zaangażowanie w jej przeznaczenie - czy to intonowanie psalmów, 19-wieczna muzyka chóralna lub zupełnie nowe kompozycje. A przede wszystkim, był wspólny duch, śpiew na chwałę Boga.

W związku z tym zadanie jury było trudne, a podjęcie decyzji zajęło dużo czasu, aby dokonać prawidłowego wyboru. Było zaszczytem otrzymać zaproszenie, aby słuchać tego wybitnego śpiewu. Innym ważnym aspektem, który należy koniecznie wspomnieć, jest doskonale sprawna organizacja Festiwalu. Bez tego profesjonalizmu takie zdarzenie byłoby niemożliwe i nie mam wątpliwości, że ta postawa będzie charakteryzować każdą przyszłą edycję Festiwalu.

Mnogą leta Festiwalowi „Hajnówka”!



O Ivan Moody

Kompozytor i dyrygent, współpracuje z profesjonalnymi chórmi i zespołami z Europy i Ameryki, dużo uwagi poświęca muzyce cerkiewnej. Jest protoprezbiterem w Ekumenicznym Patriarchacie Konstantynopola.

Śpiew liniowy – Stroczoje pienije

Śpiew liniowy, w historii cerkiewnej wielogłosowości jest zjawiskiem niewątpliwie złożonym i niejednoznacznym

Wskazany w tytule rodzaj śpiewu cerkiewnego należy do najbardziej popularnych form pobożności ekspresji prawosławnej wiary. Jest to niewątpliwie pierwszy wielogłosowy model kulturowy muzyki wokalne obecny w Cerkwi na wschodzie Europy. W śpiewie tym melodię zasadniczą wykonywał zazwyczaj głos środkowy, drugi tenor lub baryton, zaś pozostałe głosy tworzyły rodzaj swoistego akompaniamentu.

W śpiewie liniowym *cantus firmus* znajdował się w głosie środkowym i przybrał nazwę *put'* tj. „droga”, zaś pozostałe głosy towarzyszyły mu na zasadzie kontrpunktu. Z tego względu wykonawców melodii głównej nazywano *putnikami* tj. prowadzącymi melodię. Analogicznie, ponieważ głos znajdujący się nad melodią zasadniczą oznaczano mianem *wierch* – „górny”, wykonawców śpiewających w tym głosie nazywano *wierchnikami*.

Trzeci głos przybrał nazwę *niz* – „dolny”, więc wykonawców tej partii głosowej powszechnie nazywano – *niżnikami*.

Omawiana kategoria śpiewu cerkiewnego rozpoczynała się często unisono tj. w jednogłosie, po czym partie głosowe rozchodziły się najczęściej na odległość tercji, seksty, a także innych interwałów, by utwór kończył się niekiedy w układach sekundowych, kwartowych i septymowych a więc w trudnym wykonawczo układzie harmonicznym.

Omawiany śpiew, zwany *strocznym* *pienijem*, pojawił się na wschodzie Europy w XV wieku, zaś do prawosławnej praktyki liturgicznej został oficjalnie wprowadzony w stulecie następnym. Wschodni Słowianie zastosowanie trzygłosowego śpiewu liniowego utożsamiali z artystycznym (symbolicznym) wyrażaniem nauki o Świętej Trójcy przedstawionej przez Andrzeja Rublowa. Według tej koncepcji idea Boga w Trójcy Jedynej wyraziła się właśnie w prawosławnym śpiewie cerkiewnym szczególną formą wielogłosowości, tzw. *trojestrocznym* *pienijem*, czyli śpiewem trzygłosowym. Trzej aniołowie na ikonie św. Trójcy ucieleśnili obraz jedyne Boga.

Ideę św. Trójcy przeniesiono z ikony na muzykę wokalną, dlatego też w staroruskiej tradycji liturgicznej istniał zwyczaj powie-

rzania wykonania ważniejszych fragmentów śpiewu liturgicznego trzem młodziemcom. Badacze zajmujący się analizą ikony św. Trójcy A. Rublowa interpretowali ją jako wzór „muzykalności” w ikonografii. Chociaż ikona ta nie jest bezpośrednio związana z jakąkolwiek formą śpiewu, to jednak wywarła ogromny wpływ na rozwój staroruskiej muzyki cerkiewnej.

Jak pisze Tatiana Władyszewska „W Trójcy, Andrzej Rublow odtworzył szczególny typ harmonii muzycznej w połączeniu z plastyczną – obrazową. Śpiewnie zaokrąglone linie, rytmiczność rysunku „Trójcy”, radosna harmonia, niosą w sobie muzykalność i melodyczność”. Bardzo interesująco wypowiedział się na ten temat również muzykolog Jerzy Olsufiew, który napisał m.in. „Jeżeli muzykalność Trójcy A. Rublowa przejawia się tak w grafice, jak i w harmonii połączeniem barw, to można mówić w odniesieniu do ikony o zjawisku melodii i rytmu, jak też o harmonii przestrzeni”.

Trzygłosowość rozumiano też jako trójgłosowy śpiew anielski, gdzie aniołowie będący dziedzicami wiecznej łaski przekazują ją ludzkości w postaci tzw. śpiewu anielskiego. Trzy głosy zlewając się w jeden ewokowały bowiem jednoznaczne odniesienia do tradycyjnego obrazu śpiewu anielskiego toteż nie było wielką niespodzianką, gdy w XVI stuleciu nastąpiło płynne przejście od pojmowanej średniowiecznie monodii do renesansowej wielogłosowości. Taki stan rzeczy nie wywołał sprzeciwu ani przedstawicieli Cerkwi, śpiewaków, ani wiernych na wschodniosłowiańskim obszarze.

Według T. Władyszewskiej, pierwowzorem śpiewu liniowego była historia biblijna z Księgi proroka Daniela (3, 52-90) o trzech młodziemcach, którzy odmówiwszy oddania czci złotemu bożkowi zostali przez króla Nabuchodonozora skazani na karę pieca ognistego. Jego płomień zabił strażników, lecz nie uczynił krzywdy młodym ludziom, których ocalił anioł zstępujący z niebios.

Stroczoje pienije – śpiew liniowy, wywodzi swoją nazwę od sposobu zapisu poszczególnych linii głosowych, notowanych po kolei czerwonym i czarnym kolorem, jedna nad drugą, tworzących w ten sposób dwukolorową partyturę. Kolorem czerwonym notowany był *put'*, który zawierał zasadniczą melodię chorału ruskiego – *cantus firmus*. Do połowy XVII wieku zdecydowana większość tekstów liturgicznych przeznaczonych do śpiewania, została zaopatrzona w notację liniową. Śpiew ten posiadał swoje lokalne trzygłosowe warianty melodyczne.



* * *

Trzygłosowy układ, w którym każdy z głosów przejawiał samodzielność ruchu melodycznego związanego z zastosowaniem zindywidualizowanych popiewek, jest niewątpliwie apogeum rozwoju śpiewu liniowego. Poza trzygłosowym zapisem, w śpiewnikach XVII wiecznych – poza dwugłosowymi – znajduje się cały szereg czterogłosowych kompozycji śpiewu liniowego. W czterogłosowych partyturach zasadniczą melodia oznaczana była terminem *diemiestwo* i zapisywana w najniższej linii partytury.

Jeden z pierwszych muzykologów wschodniosłowiańskich, ks. Bazyli Mietałłow uważał iż *diemiestwo* reprezentowało typ akompaniamentu pochodzącego ze „śpiewu demestwennego” (domowego), a tym samym nie miało nic wspólnego z oktoechosem. Z kolei Mikołaj Uspieński przychylił się do opinii, iż czwarty głos strocznego *pienija* nazywany został *diemiestwem* dlatego, iż melodię tego głosu wykonywali dyrygenci chórów, tzw. *domestiki* lub *diemiestwienniki*.

Pod względem harmonicznym śpiew liniowy (*stroczoje pienije*) – co ujawniły nowocześnie zapisane transkrypcje – nawiązuje do zachodniej, trzynastowiecznej *ars antiqua*. Przeważa ruch przeciwny głosów, choć podobnie jak w zachodnim *discantus* spotykamy tu również paralelności tercji i seksty; nieobce tej muzyce są także unisona.

Reasumując należy stwierdzić, iż *stroczoje pienije*, śpiew liniowy, w historii cerkiewnej wielogłosowości jest zjawiskiem niewątpliwie złożonym i niejednoznacznym, zaś stosowanie do tej pory metody badań polegające na porównaniu go m. in. z ludową wielogłosowością i późniejszym śpiewem *partesnym* nie dały dotąd jego wszechstronnej i satysfakcjonującej charakterystyki.

Wydaje się także, iż bardziej gruntowne zainteresowanie wykonawcze wskazanym wokalnemu modelem kulturowym przyczyniłoby się do wzbogacenia liturgicznych przeżyć Odbiorców oraz ujawnienia rzadko dostępnych metod wykonawczych. Z tego względu obecność *strocznego* *pienija* wydaje się konieczna na Festiwalu jako reprezentatywna forma światowej kultury cerkiewnej.

Fermata

Grecko – bizantyjskie ślady w Supraskim Irmologione 1598-1601

Irmologion Supraski 1598-1601, podlaski zabytek muzyczny klasy zerowej, znany jest badaczom śpiewu cerkiewnego od dziesięcioleci. Dzięki zaangażowaniu muzykologów w rekonstrukcję jego repertuaru, jak też niemałej popularności supraskich kompozycji wśród chórów, regularnie rozbrzmiewa na nabożeństwach i koncertach. Wszyscy skupiają się jednak na repertuarze rękopisu odpowiadającym dzisiejszej praktyce liturgicznej, zapisanym w języku cerkiewnosłowiańskim, pomijając zupełnie niezwykle ciekawe elementy, stylem wyraźnie odbiegające od wspomnianej warstwy staroruskiej.

Są to kompozycje opisane wprost jako „greckie” i podpisane greckim tekstem w transliteracji słowiańskiej. Pojawiają się one na kartach rękopisu zazwyczaj w miejscach, gdzie oryginalna warstwa repertuaru zostawiała puste miejsca. Można więc z dużą dozą prawdopodobieństwa sądzić, że zostały one dopisane do rękopisu w okresie późniejszym – po zakończeniu prac nad repertuarem pierwotnym. Potwierdzeniem słuszności takiego założenia może być również analiza charakteru pisma owych utworów. Charakter ten wyraźnie różni się od stylu większości kompozycji. Nie wszystkie greckie utwory zostały też zapisane przez tego samego skrybę. Wskazuje to na rozłożenie w czasie procesu uzupełniania rękopisu we wspomniany repertuar.

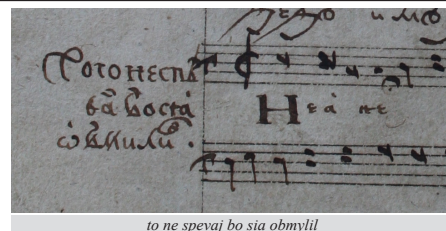
W liczącym 577 kart rękopisie takich utworów odnajdujemy dwanaście. To spora liczba w porównaniu do innych, późniejszych nutowo-liniowych irmologionów tradycji białorusko-ukraińskiej. Są one rozrzucone chaotycznie, pojawiając się – jak już wspomniano, w miejscach, gdzie zeszyte zeszyty zostawiały puste miejsca opatrzone prawdopodobnie pustą pięcioletnią linią.

Analizując owe utwory pod względem stylistycznym należy zauważyć, że odnoszą się one do gatunku śpiewów melizmatycznych, z rozległymi wokalizami i bogatą melodyką. Wyraźnie nawiązują do bizantyjskiego stylu kalofonicznego, który od XIII w. zaczął dominować w muzyce bizantyjskiej. Swoje apogeum osiąga on w twórczości kompozytorów epoki Renesansu Paleologów, czyli okresu od wyzwolenia Konstantynopola spod władzy łacinników w roku 1261, do ponownego zajęcia stolicy cesarstwa – tym razem przez Turków Osmańskich w roku 1453. Styl kalofoniczny (nazwa pochodzi od dwóch greckich

słów: kalos – piękno, i foni – głos) wiąże się bezpośrednio z prawosławną teologią hezychastyczną, która odcisnęła na nim niewątpliwą ślad.

Greckie kompozycje w Supraskim Irmologionie podzielić można na dwie zasadnicze grupy. Są to Pieśni Cherubinów z Liturgii Eucharystycznej oraz koinonikonny, czyli krótkie wersety psalmiczne zakończone wezwaniem Alleluja, przeznaczone do uroczystego i melizmatycznego śpiewu w momencie przyjmowania Eucharystii przez kapłanów i wiernych na tejże Liturgii. W obydwu przypadkach utwór podzielony jest na dwie części – tekst zasadniczy oraz wezwanie Alleluja. Na kartach rękopisu odnajdujemy 6 kompozycji Pieśni Cherubinów i tyle samo koinonikonów. Trzy z koinonikonów to wersety niedzielne (Eneite ton Kyrion), jeden poświęcony na uroczystości ku czci Matki Bożej (Potirion sotiriou), jeden na uroczystości świętych (Is mnimosinon). Ostatni, przeznaczony na święto Wniebowstąpienia Pańskiego (Vzydie Boh) opatrzony jest tekstem cerkiewnosłowiańskim, jednak sygnatura modusu (7) na początku hymnu wyraźnie odnosi go do tradycji greckiej, bowiem utwory melizmatyczne w tradycji staroruskiej nie były przydzielane do konkretnych modusów.

Niektóre Pieśni Cherubinów rozpoczynają się od charakterystycznego dla bizantyjskiej praktyki wykonawczej zaśpiewu wprowadzającego (apichima), złożonego z sylab ne-a-nes itd. Ich dokładny kształt wskazuje na modus-echos (scs. głos) do jakiego przyporządkowany jest hymn i wg. jakiego schematu interwałowego będzie się układała melodia. Inne posiadają w incipitach wyraźne wskazanie na konkretny modus. Co ciekawe, pojawiające się na początku utworów sygnatury modusów podpisane są słowiańską rachubą nomenklatury modalnej, np. 5 zamiast 1 plagalny, 7 zamiast barys (3 plagalny). Fakt ten może wskazywać na wtórne źródło pochodzenia melodii – prawdopodobnie południowosłowiańskie (Bułgaria, Mołdawia, Wołoszczyzna). Ku takiej hipotezie skłania również fakt licznych błędów i nieścisłości językowych, a przede wszystkim samego fenomenu transkrypcji tekstu greckiego na słowiański. W dwóch koinonikonach niedzielnych (Eneite ton Kyrion – Chwalitie Hospoda: s. 396 oraz s. 574) językiem greckim opatrzona jest jedynie pierwsza fraza hymnu, dalsza muzyka podpisana jest językiem cerkiewnosłowiańskim. Po



napisaniu jednej z Pieśni Cherubinów [s. 426v] autor zauważył pomyłkę, przez co dopisał na początku utworu „to ne spiewaj bo siaomyliw” (tego nie śpiewaj bo się pomyliłem).

Nie przeprowadzono dotąd analizy porównawczej melodyki wymienionych hymnów z ewentualnymi reprezentatywnymi wzorami z tradycji grecko-bizantyjskiej. Na przeszkodzie takiej analizie stoi z jednej strony problem odczytania notacji bizantyjskiej wspomnianego okresu z odpowiednią dozą prawdopodobieństwa poprawności transkrypcji, z drugiej zaś zabieg taki komplikuje wtórność greckich źródeł. Zapisane na kartach supraskiego rękopisu utwory bizantyjskie były raczej zasłyszane od słowiańskich śpiewaków bywających na terenach grekojęzycznych, a następnie zanotowane w manuskrypcie. Mało prawdopodobnym wydaje się bezpośredni kontakt autorów rękopisu z grecko-bizantyjskimi mistrzami śpiewu.

Trudno stwierdzić, czy wspomniane utwory pojawiły się w rękopisie jeszcze w czasie, kiedy używany był on w Monasterze Supraskim, czy też później – gdy rękopis wędrował, by znaleźć się w połowie XVII w. w Monasterze Kijowsko-Pieczerskim w Kijowie. Analiza paleograficzna potwierdza późniejsze pochodzenie wielu utworów rozrzuconych po wolnych kartach manuskryptu. Niewątpliwie jednak uzupełnienie manuskryptu o utwory grecko-bizantyjskie świadczy o żywym zainteresowaniu naszych XVII-wiecznych mistrzów śpiewu wzorcami greckimi oraz o bezpośrednich kontaktach ze światem postbizantyjskim. Elementy takich wpływów dokumentuje architektura cerkiewna, sztuka, muzyka oraz fakty historyczne.

Poprawna rekonstrukcja melodyki grekojęzycznego repertuaru supraskiego rękopisu poszerzyć może także wiedzę o grecko-bizantyjskim śpiewie wspomnianego okresu w obrębie bizantyjskiej muzykologii. Może to być klucz do reinterpretacji melodyki znaków notacji bizantyjskiej, która w wieku XVII była raczej symboliczna i opisowa, niż precyzyjna w dzisiejszym tego słowa znaczeniu.

Dr. Marcin Abijski

Z dziejów śpiewu cerkiewnego na Południowym Podlasiu

O początkach śpiewu cerkiewnego na Południowym Podlasiu wiadomo niewiele. Mimo to można śmiało powiedzieć, iż sięgają one czasów przyjęcia przez Ruś kijowską chrześcijaństwa z Bizancjum za panowania księcia Włodzimierza w 988 r. Wraz z chrześcijaństwem do Kijowa przybyło prawosławne duchowieństwo pochodzące głównie z terenów Bułgarii a wraz z nim kler niższego rzędu, wśród którego znajdowali się także i wykonawcy śpiewu cerkiewnego, których terminologia starosłowiańska nazywa demestwennikami lub domestykami. Pierwszym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego na Rusi był Kijów, gdzie działał i tworzył znamenity mnich Stefan. Wraz z postępem w chrystianizacji pojawiły się nowe ośrodki życia liturgicznego tj. katedry biskupie w Nowogrodzie, Czernihowie, Włodzimierzu, Biełogrodzie, Tmutarakanii, Połocku, Turowie i Rostowie. Najstarsza wzmianka o śpiewie cerkiewnym znajduje się w Stiepiennoj Knigie, a odnosi się do czasów panowania Jarosława Mądrego, gdzie mowa jest o przybyciu na Ruś z Konstantynopola trzech śpiewaków greckich, w tym znany z imienia Emanuel. Śpiewacy ci mieli dać początek „ośmiotrybowemu”, czyli opartemu na zasadzie ośmiu skal modalnych (cs. osmogłasija) śpiewowi liturgicznemu w Kijowie. Z czasem w źródłach kronikarskich pojawiają się wzmianki o najwybitniejszych śpiewakach pierwszych wieków chrześcijaństwa na Rusi, w szczególności o: Kiriku diakonie, który działał w Nowogrodzkim monasterze św. Antoniego oraz o Łukaszu diaku Włodzimierskim. Oprócz wyżej wymienionych, kroniki informują o znakomitych śpiewakach - Grekach, którzy przybyli za panowania księcia Mścislawa, Dymitrze z Przemyśla oraz działających tam w XIII wieku Mitusie czy Bojanie.

Pierwszym historycznie poświadczonym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego, mającym wpływ na jego rozwój na Południowym Podlasiu, był Przemyśl, gdzie działała szkoła kształcąca śpiewaków cerkiewnych, oraz liczne skryptoria rozsiane po okolicznych monasterach, w szczególności: Skitu Maniawskiego, Posady Rybotyckiej, oraz Ławrowa, gdzie

w XVI w. powstał znakomity Irmologion neumatyczny zw. ławrowskim. Ważnym wydarzeniem w dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi, było udzielone w 1303 r. przez patriarchę Konstantynopola zezwolenie na utworzenie odrębnej zachodnio-ruskiej metropolii Halickiej, w skład której weszły diecezje: włodzimierska, przemyska, łucka oraz chełmska (przeniesiona ok. 1240 r. do Uhruska). Równie wielką rolę w rozwoju śpiewu cerkiewnego na omawianym obszarze odegrały lokalne ośrodki życia monastycznego takie jak: Drohiczyn, Bielsk czy też założony w 1498 r. monaster św. Onufrego w Jabłecznej.

Pierwotnie na Rusi obowiązywał śpiew jednogłosowy, którego melodie zapisywano za pomocą bezliniowej notacji neumatycznej, tzw. znamion lub kriuków. Sytuacja uległa diametralnej zmianie z chwilą podpisania Unii brzeskiej (1596 r.). Zanim jednak doszło do podpisania Unii brzeskiej, Cerkiew prawosławna na terytoriach Południowo-Zachodniej Rusi utrzymywała ściśle związki z patriarchatem Konstantynopola oraz prawosławnymi krajami Półwyspu Bałkańskiego, co nie pozostało bez wpływu na śpiew cerkiewny, także praktykowany na Południowym Podlasiu. Wraz z wyborem w 1415 r. na metropolitę kijowskiego Grzegorza Camblaka kontakty międzycerkiewne uległy znaczącemu ożywieniu. Wówczas w piśmiennictwie religijnym na Rusi zaistniał tzw. bałkański styl zdobienia ksiąg, którym zdobiono niemal wszystkie księgi liturgiczne, w: Ewangeliarze, oraz Irmologionie, w tym Irmologion Ławrowski oraz napisany w latach 1598-1601 przez Bogdana Onisimowicza, śpiewaka rodem z Pińska Irmologion Supraski. Wpływem bałkańskim uległ także śpiew cerkiewny o czym świadczy fakt, że w Irmologionach napisanych na terytoriach Ukrainy i Białorusi zachowało się ok. 400 zapożyczeń melodycznych w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich, czy też mołdawsko-wołoskich. Znaczny stopień złożoności melodycznej wymusił stopniowy przekład tych śpiewów z notacji neumatycznej bizantyjskiej na wzorowaną na notacji zachodnioeuropejskiej kijowską notację kwadratową



Irmologion z Rokitna z przełomu XVII i XVIII w. (fot. Biblioteka Cyfrowa KUL)

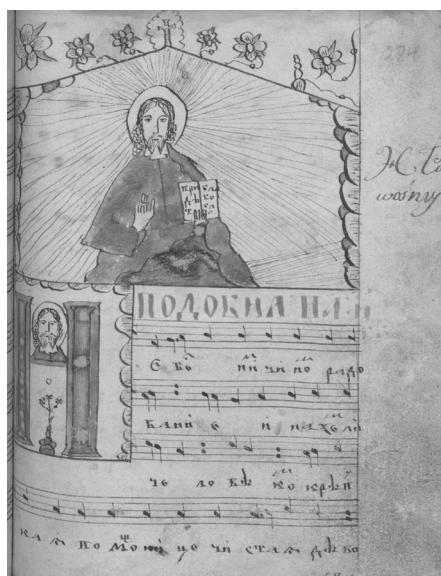
(kijowskoje znamia). Przy okazji dokonywano przekładu rodzimych staroruskich melodii cerkiewnych z notacji kriukowej, którą na Południowo-Zachodniej Rusi określano mianem kulizmatycznej. Ówczesna kijowska notacja kwadratowa, w przeciwieństwie do obrazującej całe formuły melodyczne (cs. popiewki) notacji kriukowej, pozwalała na precyzyjne zapisanie odległości pomiędzy poszczególnymi dźwiękami.

Śpiew liturgiczny Cerkwi prawosławnej, a od 1596 r. także unickiej, mimo rosnącej popularności jego form wielogłosowych w znaczącej mierze zachowywał swój monodyczny charakter. Niewątpliwie sprzyjała temu, w cerkiewnym piśmiennictwie muzycznym na Południowo-Zachodniej Rusi tendencja końca 1-szej połowy XVI w. dążąca do skupiania wszystkich śpiewów użytkowych w ramach jednego śpiewnika tj. Irmologionu. Za sprawą unickiej praktyki liturgicznej zakładającej znaczne uproszczenie porządku nabożeństw, tendencja bazowania na wzorcach melodycznych zawartych w Irmologionie utrzymała się niemal do końca XVIII w. Śpiew liturgiczny praktykowany do 1875 r. przez parafie prawosławne i unickie na Chełmszczyźnie i Podlasiu w zasadzie nie różnił się od śpie-

wu roz w cerkwiach diecezji przemyskiej. W znacznej mierze miał on formę śpiewu diakowskiego, lub tzw. jerozolimki. Melodie przekazywano ustnie lub zapisywano za pomocą tradycyjnej kijowskiej notacji kwadratowej, nazywanej pospolicie irmologijną, bądź. Niemal do końca 1-szej połowy XIX w. w Cerkwi unickiej dominowały śpiewy jednogłosowe, niekiedy wykonywane w dwugłosie ze zwykłym wtórem tercjowym. Mimo, iż śpiew liturgiczny w Cerkwi unickiej stał na bardzo wysokim poziomie, to większość parafii wiejskich nie posiadała profesjonalnych chórów. Części stałe nabożeństw wykonywał zgromadzony lud, któremu przewodniczył diak. Rola diaka w liturgii była analogiczną do roli zapiewajły w śpiewie ludowym. Intonował on początek pieśni, po którym wchodził chór, bądź uczestniczący w nabożeństwie lud. W umiejętnym przewodniczeniu śpiewom kluczową rolę odgrywał materiał muzyczny, zawarty w Irmologionach. Sami diakowie, w znacznej mierze rekrutowali się z prostego ludu, a niezbędną wiedzę do sprawowania służby w cerkwi zdobywali m.in. poprzez systematyczne uczestnictwo w nabożeństwach. Znajomość zasad czytania kijowskiej notacji kwadratowej, była wśród diaków na bardzo różnym poziomie. W parafiach, które po synodzie zamojskim (1720 r.) posiadały na wyposażeniu organy, diak mógł równocześnie pełnić funkcję organisty. Umiejętność gry na organach była wśród wiejskich diaków zjawiskiem dość rzadkim, a i na posiadanie organów mogły sobie pozwolić jedynie zamożne parafie. Należy zaznaczyć, iż począwszy od XVII w. np. w Białej Podlaskiej działało co najmniej kilku znakomych śpiewaków cerkiewnych, w szczególności: Oleksij Siercikiewicz, Fiedor Szawarowski (od ok. 1690 r. przełożony monasteru w Białej), Jerofir Dzwonkowski, śpiewak, który przeszło sześć lat służył w Białej, a o którym wiadomo, iż „potrafił dobrze śpiewać z nut”, oraz redaktor jednego z bialskich Irmologionów - Tomasz Muszyński.

Kres funkcjonowaniu staroruskiego monodycznego śpiewu cerkiewnego na Południowym Podlasiu nastąpił po 1875 r., i miał związek z „kasatą Cerkwi unickiej” lub „powrotem do prawosławia” (jak zwykło się określać wspomniane wydarzenia), który wyrządził dla śpiewu cerkiewnego więcej złego, niż dobrego. Przy okazji przywracania świątyniom pounickim ich wschodniego charakteru, zniszczono, lub rozkradziono wiele cen-

nych elementów, będących pozostałością po „wschodnim duchu”. Wymieniano na nowe używane dotychczas księgi liturgiczne a wśród nich cenne zabytki śpiewu cerkiewnego. Jeśli więc przyjmiemy hipotezę, że każda z parafii unickich posiadała przynajmniej jeden Irmologion, to bezpowrotnemu zniszczeniu, rozproszeniu uległo 99% wszystkich śpiewników. W miejsce dotychczasowych śpiewników Synod Cerkwi zalecił rozesłanie po parafiach wydań zrealizowanego w latach 1770-1772 cyklu monodycznych śpiewów cerkiewnych. Śpiewniki te wydrukowano z zastosowaniem wspomnianej już kijowskiej notacji kwadratowej, której odczytanie nie stanowiło ówczesnym diakom



Irmologion z Witoroża XVIII w.

wiekszych trudności. Równocześnie władze cerkiewne rozpoczęły akcję narzucania parafiom śpiewów wielogłosowych. Propagowano min. melodie cerkiewne, tzw. „szkoły petersburskiej” zawarte w Obichodzie Aleksieja Lwowa, wydane w latach 1830, 1848 i późniejszych. Cechą charakterystyczną opracowań A. Lwowa było uwolnienie swobodnie tworzonego śpiewu cerkiewnego od konieczności przestrzegania prawidłowego, symetrycznego taktu. Równie wielką popularnością cieszyły się melodie przeznaczone do użytku Nadwornej Carskiej Kapeli, zebrane i opracowane przez N. Bachmietiewa. Niestety, melodie zawarte w przytoczonych opracowaniach ze względu na swoją złożoność melodyczną mogły być wykonywane tylko przez profesjonalne chóry miejskie. Parafiom wiejskim nie pozostawiono wielkiego wyboru i zezwolono na wykonywanie śpiewów z wydań synodalnych. Wprowadzenie do użytku

liturgicznego tych śpiewników przyczyniło się do gwałtownego wyparcia rodzimych melodii cerkiewnych, przekazywanych z pokolenia na pokolenie ustnie, lub zachowanych w Irmologionach. Mimo to wiele parafii kontynuowała praktykę śpiewu jednogłosowego, który niekiedy wykonywano w dwu lub trzygłosie tercjowym. Do naszych czasów zachowało się jedynie kilka Irmologionów pochodzących z Chełmszczyzny i Południowego Podlasia. Sześć śpiewników znajduje się w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej KUL. Na szczególną uwagę zasługują dwa śpiewniki, tj. pochodzący z przełomu XVII i XVIII w. Irmologion z cerkwi w Rokitnie, oraz datowany na XVIII w. Irmologion z cerkwi w Witorożu (pow. Bialski). Istnienie obydwu śpiewników było poświadczone w ówczesnych aktach wizytacyjnych tych parafii, prowadzonych przez Chełmski Konsystorz Greckokatolicki. Obydwa rękopisy pisane są kijowską notacją kwadratową (cs. kijewskoje znamia) i zawierają śpiewy użytkowe Oktoicha i Irmologionu podzielone w oparciu o kryterium ośmiu skal modalnych..

Za godny uwagi należy uznać fakt, iż zarówno Irmologion z Witoroża, jak również śpiewnik z Rokitna ostatecznie trafiły do Chełma. Niewykluczone, iż mogła istnieć swojego rodzaju instrukcja dla proboszczów przejętych przez Cerkiew prawosławną parafii, dotycząca sposobu postępowania z pounickim wyposażeniem świątyni. Dlaczego do naszych czasów zachowało się jedynie kilka Irmologionów nutowych z przejętych cerkwi? Być może w momencie wydania przez Konsystorz Prawosławny w Chełmie zarządzenia o przejęciu mienia po unickiego, większość cennych rękopisów uległa już zniszczeniu przez przybyłych z Imperium Rosyjskiego a wrogo nastawionych do miejscowych tradycji duchownych prawosławnych. Wiele cennych rękopisów mogło również ulec zniszczeniu po roku 1918., wraz z przejęciem niektórych cerkwi przez Kościół rzymskokatolicki.

Miejmy nadzieję, iż nowe badania przyniosą jednoznaczną odpowiedź, co się stało z innymi cennymi śpiewnikami cerkiewnymi, pochodzącymi z terenów Południowego Podlasia.

Dr Daniel Sawicki



Chór Narodowego Radia Ukrainy w Kijowie - Koncert Inauguracyjny



Dziecięcy Chór "Raduga" - Tallinn (Estonia)



Ukraiński Chór Męski "Żurawli" - Warszawa (Polska)



Chór „Św. Złata Meglenska” - Skopje (Macedonia)



Chór Kameralny Bułgarskiej Akademii Nauk - Sofia (Bułgaria)



Bizantyjski Zespół Męski "Św. Efraim" - Budapeszt (Węgry)



Państwowy Chór Kameralny Republiki Białoruś - Mińsk (Białoruś)



Dziecięcy Chór Radia i Telewizji Litwy - Wilno (Litwa)



Chór Diecezji Australijsko-Nowozelandzkiej - Sydney (Australia)



Chór Dziecięcej Kapeli Chóralnej - Wielki Nowgorod (Rosja)



Chór Państwowego Koledżu Muzycznego - Grodno (Białoruś)



Chór "Radost" - Moskwa (Rosja)



Chór Prawosławnego Soboru Św. Tomasza - Dubaj (ZEA)



Chór Rosyjskiej Akademii Muzyki im. Gniesinych - Moskwa (Rosja)



Jury Festiwalu wraz z dyrektorem Festiwalu Mikołajem Buszko



Wielki finał XXXV Festiwalu "Hajnowka - 2016"

Kozacy i teologia staroobrzędowa

W Cerkwiach przyjęty jest tylko męski śpiew. Nawet miejsca modlitwy dla kobiet i mężczyzn są inne. Kobiety wchodzi do świątyni przez zachodnie drzwi i mogą zajmować miejsce tylko do połowy świątyni. Mężczyźni zaś wchodzi przez drzwi południowe i stoją w przedniej części świątyni.

Historia ruskiego kozactwa sięga odległych wieków. Ludzie kochający wolność, którzy nie chcieli poddać się uciskowi, uciekali za granice Cesarstwa Moskiewskiego, na południe. W minionych wiekach dolina rzeki Don była wolna. Tutaj wolni ludzie, Kozacy, zakładali swoje osady. Walczyli zarówno z wojskami carskimi jak i wszelkiego rodzaju najazdami koczowników. Szczególnie dużo Rosjan uciekło nad Don w drugiej połowie XVII wieku. W połowie tego stulecia w wyniku reform Patriarchy Nikona w rosyjskiej cerkwi prawosławnej nastąpił rozłam. Rosjanie zawsze żyli duchowo. Nie chcieli zmieniać obrządków Cerkwi, z którymi ich przodkowie żyli przez siedem stuleci. Ludzie, którzy nie chcieli zaakceptować nowego, byli brutalnie prześladowani: ścinano im głowy, obcinano języki, ćwiartowano, palono żywcem. Osoby te były nazywane schizmatykami. Ale zwolennicy starej wiary i starego obrządku stawiali opór i opuszczali swoją ojczyznę. Jednym z miejsc, do których się udawali, były ziemie nad rzeką Don. Dlatego w przeszłości większość Kozaków była staroobrzędowcami. W ciągu wieków Kozacy stworzyli swój sposób życia i gospodarowania. Żyjąc na granicy słowiańskiego i tureckiego świata, doświadczali wpływu kultur różnych narodów, zostając jednak mentalnie i duchowo Rosjanami. Wszystko to miało wpływ na ich sposób życia, gospodarkę, kulturę - sztukę, rzemiosło i oczywiście śpiew. Kozacy tworzą unikalną kulturę śpiewu ludowego. Szczególnie w odniesieniu do mężczyzn wpłynęło to na tradycję rozciągłego śpiewu. Śpiew Kozaków wyróżnia się głośnym dźwiękiem, skomplikowanymi formami polifonii. Ludzie od dzieciństwa uczą się tej tradycji od starszych. Pełnoprawnym śpiewakiem w chórze Kozak zostaje dopiero około pięćdziesiątki.

Nabożeństwa w cerkwiach były odprawiane w starym obrządku. Przechowywano i chroniono ikony, starodruki i rękopisy, a w miarę sił i możliwości, stary śpiew cerkiewny i religijną poezję.

Szczególną gałęzią dońskich Kozaków są Kozacy-Niekrasowcy. W 1708 roku, nad Donem wybuchło powstanie chłopskie kierowane przez Kondratija

Buławina. Zostało ono brutalnie stłumione przez wojska Piotra I. Ocalały ataman Ignat Niekrasow, nie chcąc się poddać władzy carskiej, wyprowadził ocalałych Kozaków (ponad 500 000) na Kubań. Caryca Katarzyna II zaproponowała Kozakom powrót do Rosji. Jednak Ataman Niekrasow nie zgodził się. Wtedy Caryca wysłała na nich swoje wojska. Ataman Niekrasow w czasie walk zginął, a Kozacy, którzy przeżyli, uciekli jeszcze dalej - w głąb Imperium Osmańskiego. Jeden z oddziałów doszedł do samej Turcji i osiedlił się w północno-zachodniej części tego kraju niedaleko brzegu Maynos. Kozacy-Niekrasowcy mieszkali w Turcji przez 254 lata i powrócili do Rosji w 1962 roku. Przebywając w obcym, innowierczym środowisku zachowali swój język, wiarę i kulturę końca XVII i XVIII wieku. Po powrocie do Rosji (w tamtym czasie - Związek Radziecki) swoją kulturą zadziwili świat - naukowcy z różnych dziedzin przyjeżdżali uczyć się ich języka, poznawać zachowane unikalne stroje i muzyczny folklor.

Niekrasowcy są staroobrzędowcami. Po powrocie do Związku Radzieckiego w dwóch wsiach, w których ich osiedlono, zbudowali świątynie i weszli w skład rosyjskiej cerkwi staroobrzędowców. Kozacy-Niekrasowcy mają wiele wyróżniających ich cech społecznych i liturgicznych. W Cerkwiach przyjęty jest tylko męski śpiew. Nawet miejsca modlitwy dla kobiet i mężczyzn są inne. Kobiety wchodzi do świątyni przez zachodnie drzwi i mogą zajmować miejsce tylko do połowy świątyni. Mężczyźni zaś wchodzi przez drzwi południowe i stoją w przedniej części świątyni. Ten obraz uzupełniony jest zewnętrznym wyglądem modlących się, a zwłaszcza kobiet. U Niekrasowców przyjęte jest chodzić do cerkwi tylko w stroju narodowym, w którym dominuje żywy czerwony kolor, świeże kwiaty na głowie, ozdoby z koralików, perłowe guziki itd. Mężczyźni noszą białe koszule z kolorowym haftowanym kołnierzem.

Mimo swojego długiego pobytu w Turcji Kozacy-Niekrasowcy zachowali umiejętność czytania w języku cerkiewnosłowiańskim. Przepisywali księgi cerkiewne i z nich się modlili. Jednak nie

udało się im zachować znajomości staroruskiej notacji kriukowej - wszystkie cerkiewne pieśni przekazywano ustnie. W swojej pamięci zachowali cały system śpiewów liturgicznych całorocznego cyklu. Wszystkie utwory stołowego znamienego raspiewu (neumatycznego i melizmatycznego składu) śpiewają z pamięci. Podobnych osobliwości nie można spotkać w żadnej innej świątyni staroobrzędowców. W swoim śpiewie Niekrasowcy nie przestrzegają ścisłej monodii. Liniowy materiał napiewu ozdobiony jest wielogłosową harmonią z cechami dysnansu. Śpiew ten, w wersji męskiej nasycony bogatymi barwami głosów, sprawia niezatarte wrażenie. Jest prześiąknięty silną modlitewnością, zachowaną przez przodków, żyjących przez wieki na obczyźnie. Jest to żywy głos mieszkańców dawnej Rosji.

Nieodłączną częścią liturgicznego śpiewu Niekrasowców jest wykonywanie duchownych wierszy. Te przepełnione żalem melodie, to historie pokazujące ból i cierpienie ludzi, oraz ich oddanie swojej dawnej wierze.

Staroobrzędowy zespół „Kazaczij Krug” kierowany przez Władimira Skuncewa od wielu lat zajmuje się kulturą śpiewu Kozaków Donu. On i członkowie zespołu wielokrotnie jeździli do różnych wsi, nagrywali śpiew ich mieszkańców, śpiewali razem z nimi, opanowując w ten sposób tę unikalną kulturę rosyjską. Dzięki umiejętnościom tego zespołu śpiew Kozaków poznają ludzie w różnych miejscach Rosji i za granicą.



dr Nikołaj Denisow

Profesor Moskiewskiego Konserwatorium Państwowego imienia P. Czajkowskiego, członek Związku Kompozytorów, Komisji Śpiewu, Cerkiewno-Społecznej Rady przy Patriarchacie Moskwy i Wszechrusi d/s rozwoju rosyjskiego śpiewu cerkiewnego

Analiza dzieła muzycznego Aleksieja Lwowa „Wieczeri Twojeja tajnyja”

Aleksiej Fiodorowicz Lwow urodził się 5 czerwca 1798 roku w Rewelu, zmarł 28 grudnia 1870 roku we wsi Romanowo koło Kowna. Rosyjski skrzypek i kompozytor, adiutant cara Mikołaja I oraz jego nadworny kompozytor. Napisał kilka oper, utwory solowe i koncerty skrzypcowe. Jest również twórcą carskiego hymnu „Boże, Caria chrań” i opracowań śpiewów cerkiewnych.

Wieczeri Twojeja

Tekst utworu pochodzi z liturgii św. Jana Złotoustego.

Tekst oryginału:

Вечери Твоея тайныя днесь, Сыне Божий, причастника мя прими; не бо врагом Твоим тайну повем, ни лобзания Ти дам, яко Иуда, но яко разбойник исповедаю Тя: Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем. Аллилуиа, Аллилуиа, Аллилуиа.

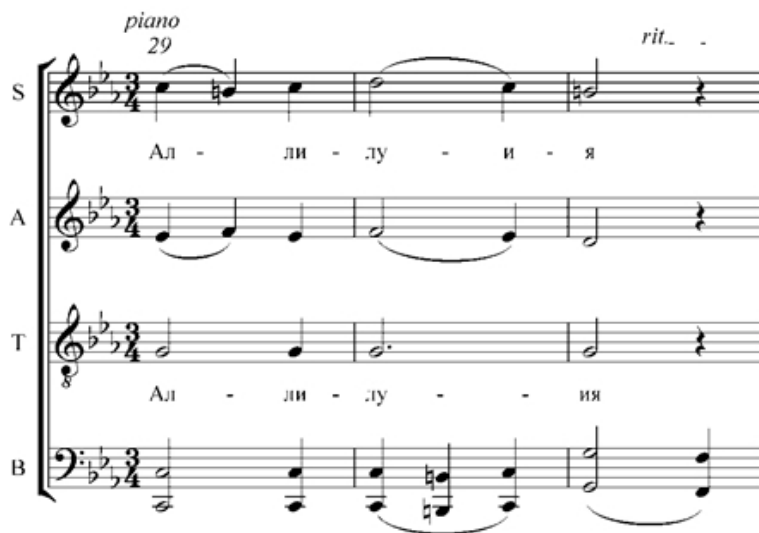
Transliteracja:

Wieczeri Twojeja tajnyja, dnies’ Synie Bożyj, priczastnika mia priimi, nie bo wragom Twoim tajnu powiem, ni łobzania Ti dam, jako Iuda, na jako razbojnik ispowedaju Tja. Pomiani mia Gospodi, wo Carstwii Twojem. Alliluja, Alliluja, Alliluja.

Tłumaczenie:

Przyjmij mnie dzisiaj, Synu Boży, za uczestnika Twojej mistycznej Wieczerzy, bo nie wyjawię Tajemnicy Twoim wrogom, ani też nie dam Tobie pocałunku jak Judasz, ale jak łotr wyznaję Cię i wołam: wspomnij na mnie, Panie, w Królestwie Swoim. Alleluja, Alleluja, Alleluja.

Tekst autorstwa św. Jana Złotoustego jest modlitwą liturgiczną, wykonywaną przez kapłana i diakona przed Komunią Świętą. Oparty został na Ewangeliach św. Marka 14,44-45 oraz Łukasza 23,42. Jest też jedną z głównych modlitw Nieszporów (wieczorne modlitwy Kościoła) Wielkiego Czwartku. Liturgia Wielkoczwartkowa jest dla kościoła bizantyjskiego i rzymskiego jedną z najważniejszych w ciągu roku. Dzień ten święcony jest na pamiątkę ustanowienia Eucharystii przez Jezusa. Treść modlitwy stanowi prośba skierowana do Boga o do-



Przykład 1. A. F. Lwow, *Wieczeri Twojeja tajnyja* (t. 29-31).

puszczenie do mistycznej ofiary jaką jest przeistoczenie chleba i wina w Ciało i Krew Jezusa. Wyraża też wiarę w tajemnicę Eucharystii oraz jest zapewnieniem wierności i posłuszeństwa Bogu. W okresie Wielkiego Postu utwór ten wykonuje się zamiast hymnu Cherubinów.

Kompozytor zachował wszystkie elementy słowne i wyrazowe oraz wykorzystał tekst modlitwy w całości nie dokonując w nim żadnych zmian. Sylabiczne i semantyczne traktowanie tekstu odnosi się do wszystkich wersów modlitwy. Jedynie tekst trzykrotnie powtórzony Alleluja, kompozytor potraktował melizmatycznie.

Utwór *Wieczeri Twojeja tajnyja* A. F. Lwowa przeznaczony jest na chór mieszany o tradycyjnym układzie głosów z użyciem podwójnych głosów basowych, które realizują ten sam dźwięk w zdwojeniu oktawowym. Dzieło utrzymane jest w tonacji c-moll z chwilowymi zboczeniami modulacyjnymi do tonacji paralelnej, tj. Es-dur.

Głosy w większości prowadzone są synchronicznie, jakkolwiek kompozytor stosuje (głównie w głosach skrajnych) dźwięki obce pierwszego rodzaju, powodujące opóźnienia akordów. Bardzo często wertykalną synchroniczność występowania głosów zaburza również obecność dźwięków obcych drugiego rodzaju, pojawiających się na słabej części

taktu, a więc w trakcie trwania akordów. Dzięki temu kompozytor wzbogaca brzmienie akordów o elementy dysonujące, a tym samym wzbogaca harmonikę całego utworu, operując funkcjami bliskopokrewnymi tonacji głównej – przykład 1.

Biorąc pod uwagę odkompozytorską cezurę przypadającą na granicy taktów 28 i 29 oraz powrót materiału muzycznego inicjującego utwór można powiedzieć, iż jest to dzieło dwufazowe. Faza druga ma charakter wyrażnie finalizujący utwór, z uwagi na zastosowanie przez Lwowa:

- stałego tekstu słownego opartego na słowie „Alliluja”,
- melizmatycznego traktowania tekstu,
- zwrotów kadencyjnych wykorzystujących akordy z obecnością dźwięków obcych pierwszego i drugiego rodzaju.

Makroforma budowana jest w oparciu o szeregowanie odcinków różnych pod względem długości trwania. Materiałowo są to jednak odcinki bardzo zbliżone do siebie.

Ze względu na nagromadzenie napięć energetycznych budowanych w oparciu o rosnącą dynamikę, melos i ambitus pola dźwiękowego, można ustalić miejsce punktu kulminacyjnego. Kulminacja ta przypada więc w takcie 29, kiedy owe parametry osiągają wartości ekstremalne.

prof. Mariusz Mróz

Dzięki „codziennemu, ludzkiemu”
sposobowi narracji, dzięki
pokazywaniu zjawisk i prawd
nagle i niepostrzeżenie
zabiera nas w swój świat
ideałów, dobra, rozumienia
wcześniej niepojętych zjawisk
i możliwości poczucia się
lepszym, mądrzejszym, bardziej
wyrozumiałym.



Andrzej Strumiłło – Człowiek, Artysta

Specjalny koncert
dedykowany Prof. Andrzejowi
Strumille w ramach XXXVI
edycji Międzynarodowego
Festiwalu Muzyki Cerkiewnej
„Hajnowka 2017”
Koncert odbędzie się
27 maja 2017 r.
od godz. 19.00
w Bazylice Mniejszej p/w
Najświętszej Marii Panny
w Sejnach.
Organizatorem jest
Fundacja „Muzyka Cerkiewna”
w Hajnowce. Partnerem jest
Stowarzyszenie „Ściana
Wschodnia” w Sejnach, zaś
opiekunem-komisarzem
koncertu jest
Jerzy Nazaruk.
Koncert wykona Męski
Chór „Ażuolų klubas”
z Wilna (Litwa),
dyryguje prof. Povilas Gylys.

Można dłużej i w nieskończoność
wręcz, wymieniać spełnione aktywności i
jej dziedziny, które Pan Andrzej Strumiłło
realizuje. Więc jaki On jest?

Jest on przede wszystkim człowiekiem
w pełni pochłoniętym życiem w sposób,
który wcale nie jest prosty. Na podstawie
swoich ponad 30-letnich obserwacji
wiem, sam tego wciąż doświadczam, że
życie Profesora nie polega na tak powsze-
chnym, wręcz powszednim i oczy-
wistym konsumowaniu wszelkich dóbr
(i duchowych, i materialnych), jakie dał
nam stwórca. Jego życie to nieemocjo-
nalne reagowanie na to, co przynosi Mu
codziennność, zastana sytuacja, stan ro-
zwoju itd. Bardzo jestem zadowolony z
tego, że dane mi jest obserwowanie pro-
cesu, który On nazywa życiem codzien-
nym, a dla mnie jest to wciąż mocno
racjonalny i bardzo przemyślany, oparty
na wiarygodnie rozległej wiedzy proces
rozpoznania, diagnozy, podjęcie pro-
cesu terapii, doprowadzenie do możliwie
zbliżonego do ideału stanu i później...
życie, normalne życie. Życie na własnych
warunkach, w którym jest tyle samo
potrzeby zmian, ile pokory wobec abso-
lutu i niepojętego bogactwa świata, który
nas otacza.

Czterowersz nr 6

*wszechświat niepojęty
przed nami był i po nas pozostanie
naszym przyczynkiem nieistotnym
kroplą w życia oceanie*

6 III 2010

Rok 2017 Rokiem Profesora Andrzeja Strumiłły

Ten sposób reagowania na stan
zastany i podjęcie procesu zmian, dos-
tosowania, udostępniania, popularyzo-
wania, edukowania, czynienia go bardziej
dostępnym i zrozumiałym i widzianym
ostrzej, ale równocześnie skłaniającym
do refleksji. To codzienność Pana An-
drzeja. Widzę ją i w spotkaniach z ludźmi,
nie tylko z tymi z pierwszych stron gazet
znawcami przedmiotu, ale bardzo często
ze zwykłymi ludźmi spotykanymi na co
dzień.

To wciąż mnie fascynuje, że profesor
w podobny sposób i „codziennym, ludz-
kim językiem” potrafi wygłaszać bardzo
piękne i mądre, poruszające wyżyny sztuki,
wiedzy, prawdy i wiary wykłady, tym
samym językiem mówi w spotkaniach
kulańcowych, podobnym językiem blisko,
ciepło i fachowo rozmawiał z Moim
Ojcem o rolnictwie i problemach z nim
związanych, jak również z robotnikami
pracującymi przy jego koniach czystej
krwi arabskiej.

Gdy poznaję Twórczość Pana Pro-
fesora - Jego twórczość plastyczną, Jego
poezję, pamiętnikarstwo, Jego działania
edukacyjne, Jego publicystykę, codzienne
życie i Jego Twórczość z zakresu agrokul-
tury - w niej również widzę tę codzienną
potrzebę opowiadania nam o prawdzie,
która nas otacza, ale często skryta jest za
frazesami, za stereotypami, za tym co nie
pozwala nam tej prawdy zauważyć. Dzięki
właśnie temu „codziennemu, ludzkiemu”
sposobowi narracji, dzięki pokazywaniu
zjawisk i prawd nagle i niepostrzeżenie
zabiera nas Pan Andrzej w swój świat
ideałów, dobra, rozumienia wcześniej
niepojętych zjawisk i możliwości poczu-
cia się lepszym, mądrzejszym, bardziej
wyrozumiałym. Nagle uświadamiamy
sobie, że nieświadomie i niezauważalnie,
niepostrzeżenie wkraczamy na swoją
drogę do ideału, lecz wciąż jesteśmy
w stanie pamiętać, wielkie zjawiska nie
mogą nam zastąpić codzienności. Jak On.

O pamiętaniu

*nasz mózg ma mechanizmy zapominania
od woli naszej niezależne
Iwaszkiewicz pamięta Ravela
Bartoszewicz obersturmfurera
ja pod mostem kielbse*

7 II 2010

J. A. Nazaruk Zesejn

Artem Wedel (1767–1808)

Zadziwił On i księdza,
i domowników, i znajomych,
swoją przedśmiertną
rozmową, w której z głębokim
uczuciem była mowa o tym,
że powinniśmy być ludźmi
łagodnymi, pełnymi szacunku,
skromnymi, uczciwymi i przede
wszystkim napełnionymi
miłością do bliźnich.

W drugiej połowie XVII w. żył i tworzył na Ukrainie wybitny kompozytor Artem Wedel (1767–1808). Ze względu na trudne społeczno-polityczne warunki, istniejące w tym czasie na ziemiach ukraińskich, a także z wielu innych powodów kompozytor ten nie miał pełnych możliwości zrealizowania swojego ogromnego potencjału. Utwory, które dotrwały do naszych czasów i są wykonywane, świadczą o wielkim i oryginalnym talencie kompozytora. A. Wedel był muzykiem wielostronnie utalentowanym – kompozytorem, dyrygentem, śpiewakiem o przepięknym głosie, a także pedagogiem.

Materiałów źródłowych o życiu i twórczości A. Wedela zachowało się niewiele. Cenne wiadomości o nim przekazali dwaj jego uczniowie. Jeden z nich – archiprezbiter i kompozytor P. Turczaninow posiadający listy od A. Wedela, a drugi A. Zubowski – śpiewak chóru Akademii Kijowskiej. Obaj zgodnie świadczą o osobliwości charakteru A. Wedela, którą była jego „głęboka i szczerza religijność oraz nadzwyczajna delikatność i łagodność duszy, zawsze przejętej jakimś smutnym i żalobnym uczuciem”.

Większość życia A. Wedela związana jest z Kijowem. Jego ojciec, będąc stolarzem i rzeźbiarzem, wykonywał ikonostasy i był znany wśród kijowskich mieszczan. W wieku 9 lat oddano Artema na naukę do Kijowsko-Mohylańskiej Akademii, gdzie uczył się do 1787 r. W Akademii A. Wedel zdobył ogólne oraz muzyczne wykształcenie. Muzycznie utalentowany, z przepięknym głosem, śpiewał w chórze Akademii, a będąc w starszych klasach dyrygował tym chórem. Jako znakomity skrzypek grał również i występował jako solista w orkiestrze akademickiej.

Kierując akademickim chórem doprowadził go do przepięknego dźwięku i profesjonalnego poziomu, upiększając go swoim cudownym tenorowym głosem. Jego rówieśnicy twierdzili, że jego głos był nadzwyczajnie piękny, miał wysoką tessyturę, a jego śpiew wyróżniał się wirtuozerią techniki i głębokością uczuć. Chór Akademicki i jego kierownik zwróciły na siebie uwagę kijowian. Sława o A. Wedelu jako dyrygencie i śpiewaku rozeszła się poza granice Kijowa. Pierwszy biograf A. Wedela, znany ukraiński historyk i dyrygent choralny, absolwent, a później profesor Akademii Ki-



Tablica pamiątkowa ku czci A. Wedela
w Kijowsko-Mohylańskiej Akademii

jowskiej Wiktor Askoczenskyj zauważył, że przepiękną choralną manierę wykonawczą przejęło od niego wiele innych ówczesnych kijowskich chórów. Nawet później, gdy A. Wedel nie był już dyrygentem tego chóru, pamiętano o nim, a jego muzyka cerkiewna stworzona w czasie pracy z chórem zawsze dominowała w repertuarze chóru Akademii, wywołując zachwyt słuchaczy. A. Wedel, jak wielu ukraińskich muzyków, przebywał również w Rosji.

Z Kijowsko-Mohylańskiej Akademii w 1788 r. został oddelegowany do Moskwy, gdzie kierował chórem dowódcy wojsk Moskwy i moskiewskiej guberni P. Jeropkina. Do Kijowa wrócił w 1792 r. Następnym etapem życia A. Wedela związany jest z generałem Andrijem Lewanidowem. Przy siedzibie pułku piechoty, którym dowodził generał, istniał chór i orkiestra. A. Wedelowi proponowano dyrygowanie tym chórem. W krótkim czasie pod jego dyktando chór ten stał się najlepszym w Kijowie. W 1796 r. generał został przeniesiony do Charkowa, i razem z nim, zabrawszy ze sobą najlepszych chórzystów, udał się A. Wedel.

Lata 1794–1796 były najbardziej sprzyjającymi dla dyrygenckiej i kompozytorskiej twórczości artysty. W tym czasie skomponował sześć koncertów m.in. „W molitwach nieuspajaszczuju Bogorodiciu”, „Spasi mia, Boże”, „Dokoli, Gospodi, zabudieszi mia”, „Pomiłuj mia, Gospodi”, które zachowały się do naszych czasów w formie rękopisów kompozytora. Uczniowie A. Wedela wspominali z jakim zachwytem i poruszeniem odbierali te koncerty słuchacze. Był to czas największego rozkwitu twórczości kompozytora. Uformował się wtedy indywidualny styl jego muzyki.

Sprzyjające dla dyrygenckiej działalności i twórczości A. Wedela lata pod opieką A. Lewanidowa trwały niedługo. Z wstąpieniem w 1796 r. na tron Pawła

I, który był osobą ograniczoną i zwolennikiem wojskowo-koszarowej dyscypliny we wszystkich sferach życia społecznego, sytuacja w Imperium Rosyjskim nagle się zmieniła. Z jego rozkazu w cerkwiach zabroniono wykonywania duchownych koncertów oraz zlikwidowano pułkowe chóry i orkiestry. Po odwołaniu A. Lewanidowa ze służby, A. Wedel stracił pracę. Przez pewien czas kierował chórem gubernatora, a także wykładał śpiew w Uczelni Muzycznej w Charkowie. Latem 1798 r. A. Wedel wrócił do Kijowa i pod koniec roku stworzył nowe koncerty, które wykonywane były w Akademii Kijowskiej oraz w soborze Św. Sofii.

Ostatni okres życia A. Wedela wypełniony jest zagadkami. Zimą 1799 r. jako nowicjusz wstąpił do Kijowo-Pieczerskiej Ławry, gdzie przebywał jeden lub dwa miesiące, nie zostając jednak mnichem. Są przypuszczenia, że do ławry A. Wedel wstąpił z powodu braku odpowiedniej pracy. Możliwe, iż miał nadzieję znaleźć w monasterze godne zastosowanie swoich muzycznych zdolności w wysokiej duchowej atmosferze. Rozczarował się jednak i zostawił monaster. W monasterze znalazł książkę, w której A. Wedel robił notatki o wydarzeniach, które widział na jawie lub mu się śniły, m.in. o rzekomym zabójstwie cara Pawła I, który został zamordowany dopiero po 2 latach, dopiero w 1801 r. Informacja o tych notatkach doszła do cara i A. Wedela ogłoszono szaleńcem. Z rozkazu cara uwięziono go dożywotnio w domu dla obłąkanych. Była to kara za przestępstwo przeciwko carowi. Młodego (miał wtedy 32 lata), utalentowanego kompozytora, w pełni twórczych sił, zamknięto w domu, który był „postrachem narodu”, gdzie chorzy i więźniowie przebywali w okropnych warunkach. Po wstąpieniu na tron Aleksandra II wielu niewinnie ukaranych zostało zwolnionych. Niestety A. Wedela nadal traktowano jako osobą niebezpieczną dla cesarstwa i zwolniono dopiero wtedy, gdy śmiertelnie zachorował. Ciężko chory i przemęczony wrócił do domu ojca.

Prefekt Akademii Kijowskiej Mefodij Pisiaczewskij, który znał osobiście A. Wedela, tak opowiadał o ostatnich dniach kompozytora: „Zadziwił On i księdza, i domowników, i znajomych, swoją przedśmiertną rozmową, w której z głębokim uczuciem była mowa o tym, że powinniśmy być ludźmi łagodnymi, pełnymi szacunku, skromnymi, uczciwymi i przede wszystkim napełnionymi miłością do bliźnich.” A. Wedel zmarł 8 lipca 1808 r. w wieku niespełna 41 lat, z których 9 spędził w domu dla obłąkanych. Tak rosyjski carat zniszczył jednego z najznakomitszych ukraińskich kompozytorów.

Duchowna muzyka A. Wedela prezentuje rozkwit ukraińskiej muzyki cerkiewnej końca XVIII w. Obok M. Berezowskiego i D. Bortniańskiego A. Wedel uważany jest za klasyka nowego stylu - stylu koncertu duchownego. W jego muzyce cerkiewnej pojawiły się nowe kierunki, ukazanie wewnętrznego świata i przeżyć człowieka - cechy charakterystyczne dla nowej epoki - Romantyzmu.

Lidia Kornij,
prof. Narodowej Akademii Muzyki Ukrainy - Kijów

Wielki, acz Zapomniany...

Witoszyński okazał się aktywnym działaczem na polu cerkiewnej muzyki wokalne, zainteresowanie to dało znać o sobie w dobie przedrewolucyjnej. Jako błyskotliwy publicysta i mówca zabierał on często głos odnośnie istotnych problemów chóralnych, zarówno w wymiarze chóralistyki jak i stylistyki: starał się o jak najbardziej rozpowszechniony wymiar kształcenia muzycznego, zapoczątkowanego już w najmłodszych latach. Kołatał do władz, by utworzono jak najszerzą sieć uczelni muzycznych, usytuowanych w największych miastach

Emilian Witoszyński (1869-1929) urodzony w Chełmie, aktywny śpiewak cerkiewny, publicysta, etnograf, kompozytor utworów religijnych pochodził z rodziny kapłana prawosławnego. Nauki pobierał w chełmskim gimnazjum, chełmskim Prawosławnym Seminarium Duchownym (1885-1891), w Moskiewskiej Akademii Duchownej (1891-1895), studiował też na Uniwersytecie w Charkowie.

W latach 1898-1916 pracował jako nauczyciel języka rosyjskiego w Trzecim Gimnazjum Męskim w Warszawie, a między 1906 a 1908 rokiem wykładał w męskim gimnazjum w Łodzi. W Konserwatorium Warszawskim uczył się teorii muzyki i kompozycji. W roku 1898 Witoszyński został jednym z założycieli Rosyjskiego Towarzystwa Chóralnego w Warszawie, a następnie brał aktywny udział w działalności tej organizacji do roku 1914.

W latach 1896-1912 ujawnia swe zdolności organizacyjne powołując do życia działalność koncertową w Chełmie. Na repertuar koncertów miały niewątpliwie wpływ miejscowe cerkiewne tradycje śpiewacze. Jest też organizatorem dwu zjazdów chórów cerkiewnych z terenu Chełmszczyzny, podczas których dyrygował połączonymi zespołami wokalnymi, prezentując regionalny prawosławny śpiew religijny.

Począwszy od 1908 roku uczestniczył w pięciu zjazdach dyrygentów chóralnych (Moskwa i Sankt Petersburg). Podczas piątego zjazdu w 1914 roku był jego przewodniczącym. Uchodzi też za jednego z założycieli Towarzystwa Rozpowszechniania Cerkiewnego i Świeckiego Śpiewu Chóralnego (statut tej organizacji sformułowano w roku 1916). Tego samego roku Witoszyński poddaje się ewakuacji z terenu ogarniętego działaniami wojennymi, przenosząc się do Moskwy, gdzie w 1917 roku wybrano go na członka miejscowego Soboru Prawosławnej Cerkwi

Rosyjskiej. Wyboru dokonali diecezjanie eparchii chełmskiej.

Pierwsze zadanie jakie otrzymał, polegało na prowadzeniu sekcji śpiewu cerkiewnego, gdzie odznaczał się znaczną aktywnością, będąc jednym z najbardziej zaangażowanych autorów projektu Rezolucji dotyczącej zagadnień wokalnych.

Na początku lat dwudziestych kompozytor mieszkał w Kijowie, gdzie pracował jako nauczyciel w szkole zawodowej. Od roku 1924 jako bezrobotny cierpiał nędzę. Lata 1925-1929 to okres działalności w sekcji kompozytorów religijnych Związku Twórców Scenicznych.

Świadczeń potwierdzających zakończenie życia nie odnaleziono.

Witoszyński okazał się aktywnym działaczem na polu cerkiewnej muzyki wokalne, zainteresowanie to dało znać o sobie w dobie przedrewolucyjnej. Jako błyskotliwy publicysta i mówca zabierał on często głos odnośnie istotnych problemów chóralnych, zarówno w wymiarze chóralistyki jak i stylistyki: starał się o jak najbardziej rozpowszechniony wymiar kształcenia muzycznego, zapoczątkowanego już w najmłodszych latach. Kołatał do władz, by utworzono jak najszerzą sieć uczelni muzycznych, usytuowanych w największych miastach (w pierwszym rzędzie w Kijowie).

Kompozytor starał się też nadać odpowiednią rangę zjazdom dyrygenckim, dzięki jurydycznemu umocnieniu ich postanowień poprzez włączenie w obręb zainteresowań władz ustawodawczych zarówno świeckich jak i duchownych.

Pracował nad rozwojem towarzystw chóralnych.

W1915 dzięki jego inicjatywie rozpoczęło działalność Towarzystwo Rozpowszechniania Cerkiewnego i Świeckiego Śpiewu Chóralnego, z inspiracji którego zaistniały aż 22 podobne Towarzystwa w głównych miastach guberni.

Zamierzano otwierać uczelnie dla dyrygentów i kursy, organizować chóry świeckie i cerkiewne, zakładać drukarnie i sztycharnie nut, organizować koncerty i wykłady, prowadzić działalność oświatową.

Witoszyński wystąpił też z inicjatywą wydania słownika biograficznego kompozytorów dzieł cerkiewnych. Tego pomysłu nie zrealizowano.

Estetyczne poglądy omawianego Autora znamionował swoisty eklektyzm. Jego twórczość łączyła bowiem tradycje muzyki moskiewskiej, petersburskiej i stylistykę nadbużańską. W związku z tym twórczość tę cechuje pompatyczność i swoisty patos. Kompozytor traktował zawsze chór jak orkiestrę symfoniczną, sięgając po wokalne ekstrema, rzadko spotykane kontrasty dynamiczne i zmiany agogiczne.

W podobny sposób możemy odnieść się do jego opracowań ludowej muzyki religijnej pochodzącej z „Rusi chełmskiej”, gdzie uwidacznia się delikatne przenikanie lokalnego stylu cerkiewnego, miejscowych tradycji, znawcą których Kompozytor był znakomitym.

Spośród jego dorobku na uwagę zasługuje kilka utworów:

Bogorodice Diewo, Chieruwimskie pieśni nr 1 i 2, Swiatyj Boże, a nade wszystko Na riekach Wawilonskich, które mam nadzieję zostaną wykonane podczas Festiwalu. Warto też wskazać inne prawosławne pieśni religijne zebrane i opracowane przez Kompozytora w roku 1914, a wydane w Lipsku.

Fermata

Film dokumentalny „Romuald Twardowski. Kompozytor w zwierciadle muzyki”

Sztuka filmowa jest łatwa i przyjemna, kiedy ogląda się gotowy produkt. Jednak, gdy przychodzi stworzyć wyobrażone dzieło, wykreować coś niebanalnego, okazuje się, że jest to bardzo trudne.

Znakomity reżyser filmowy i scenarzysta, Krzysztof Kieślowski powiedział: „Nieważne, gdzie się stawia kamerę, ważne – po co...”. To prawda. Od trzech lat wspólnie z Grzegorzem Czerniakiem (reżyserem i operatorem) zbieraliśmy materiał do filmu o Romualdzie Twardowskim. Później dołączył do nas Maciej Lewiński (realizator i montażysta). Cel był jeden: pokazać znakomitego kompozytora w kontekście jak największej liczby form i gatunków jego muzyki, by przekonać tym razem nie słuchacza, lecz widza do tej współczesnej, a jednak komunikatywnej twórczości.

Dlatego zaprosiłam do współpracy fachowców. Sztuka filmowa jest łatwa i przyjemna, kiedy ogląda się gotowy produkt. Jednak, gdy przychodzi stworzyć wyobrażone dzieło, wykreować coś niebanalnego, okazuje się, że jest to bardzo trudne. W naszej pracy nad filmem, po zgromadzeniu jak największej ilości materiału, zaczęliśmy realizować film, a w nim pokazywać dowody na to, że zarówno Twardowski jak i jego muzyka to ważne dla kultury polskiej zjawiska.

Od początku w tworzeniu tego filmu zaistniały bardzo korzystne okoliczności i wiele niekorzystnych. Los sprawił, że spotkało się troje ludzi (wspomnianych wyżej) z pasją, artystycznych „wariatów” w tym najlepszym rozumieniu tego słowa. Bo jak inaczej można określić ludzi, którzy bez pieniędzy postanowili zrealizować film. Dlaczego bez pieniędzy? Cóż, stukłam do wielu drzwi, tzw. sponsorów, instytucji, które powinny zainteresować się pomysłem, ale bez skutku. A myśl o filmie krą-



Na planie filmowym

żyła mi po głowie od 10 lat, były wcześniej zachwyty, przymiarki, ale na niczym się skończyło. Niemniej fakt, że było nas troje, projekt ruszył z miejsca. Wykorzystywaliśmy każdą nadarzącą się okazję: koncert, spotkanie, promocję, jubileusz kompozytora, wydarzenia typu odznaczenia i nagrody, by filmować i zbierać materiał. Ponadto, mimo iż minęło wiele lat od czasów premier operowych, licznych prawykonań, udało się nam dotrzeć do dyrygentów, wykonawców, którzy nie zapomnieli o 85-letnim kompozytorze i bardzo chętnie wypowiadali się do kamery. Równie chętnie pomagali nam muzycy współcześnie znający twórczość Twardowskiego i często ją wykonujący, wszak obecnie kompozytor również nie może uskarżać się na brak wykonania. Ten fenomen obecności jego muzyki na estradzie trwa nieprzerwanie od kilkudziesięciu lat. I efekt byłby o wiele lepszy, gdyby w polskiej muzyce więcej dbano o rodzimych twórców. Ale to materiał na osobny artykuł. Okolicznością sprzyjającą dla nas byli również uczniowie, którzy zawsze chętnie i z radością odnoszą się do muzyki, pisanej specjalnie dla nich przez kompozytora.

Ciekawą i przyjemną przygodą było dwukrotne udanie się naszej ekipy do Wilna, gdzie Romuald Twardowski urodził się, poznał muzykę, grywał na skrzypcach i na organach w wileńskich kościołach, a także ukończył litewskie konserwatorium, by wreszcie w 1957 roku przyjechać jako repatriant do Polski. Wędrówki śladami kompozytora dostarczyły nam ciekawego materiału do filmu i pozwoliły szeroko

otworzyć się na kulturę, architekturę i polskie tradycje tego starego grodu.

Jeśli chodzi o przeszko- dy w realizacji naszego zamysłu, to przede wszystkim brak archiwalnych materiałów. Już przy pierwszej telewizyjnej realizacji o Romualdzie, jaką przedstawiła Barbara Pietkiewicz w TVP 2, w 1989 roku, nie udało się odnaleźć i wykorzystać wielu archiwalnych materiałów z pierwszych premier oper, baletów. Najmocniejszą stroną tamtej realizacji była obecność kompozytora w studiu i rozmowa z nim. My chcieliśmy tego uniknąć. Przeszukałam archiwum Filмотeki Narodowej, kontaktowałam się ze wszystkimi teatrami operowymi w kraju, by odnaleźć materiały z przepięknych premier sprzed lat, ale niewiele dało się znaleźć. Dlatego w oparciu o to, czym dysponowaliśmy, staraliśmy się działać w myśl Karola Szymanowskiego:

„Sztuka to wieczne przewyżnianie wszystkiego, co niedołączone, ułomne i niedojrzałe, poszukiwanie coraz to doskonalszej formy, coraz to pełniejszego wyrazu”.

Czy nam się to udało? Niech ocenią widzowie. Nie robiliśmy filmu o Twardowskim jako człowieku, bo byłby to zupełnie inny film. Chcieliśmy pokazać artystę – kompozytora i jego dzieło. Jeśli uda nam się sprawić, że inni autentycznie zainteresują się twórczością tego wybitnego kompozytora, to będziemy mieli wielką satysfakcję z tego, że kompozytor odniesie sukces na miarę swego talentu.

Dziękuję niestrudzonemu Dyrektorowi MFMC, Panu Mikołajowi Buszko za ogromną życzliwość przy realizacji filmu, a także za umożliwienie nam przedpremierowego pokazu filmu.

Alicja Twardowska

Scenariusz : Alicja Twardowska,
Reżyseria: Alicja Twardowska,
Grzegorz Czerniak,
Montaż: Maciej Lewiński
Produkcja:
Wydawnictwo Pani Twardowska,
Film- System, 2017

Muzyka cerkiewna we współczesnym społeczeństwie Rumunii

By poznać dzisiejszy stosunek Rumunów do muzyki cerkiewnej warto sięgnąć korzeni Rumunii – bardzo wierzącego narodu. Od pierwszego dnia życia każdy jest związany z cerkwią – od narodzin do śmierci – ze wszystkimi etapami: chrzest, ślub, komunie oraz wszystkie święta doroczne: Boże Narodzenie, Pascha, dni Wszystkich Świętych itp.

Wszystkim nabożeństwom w cerkwi towarzyszy śpiew. Do połowy XIX wieku śpiewano jednogłosem z pedali (stary śpiew bizantyjski w stylu muzyki bizantyjskiej XI-XVIII w. i chryzantyczny psalteryczny śpiew – monodie psaltica XIX-XX w.) w męskim składzie. Począwszy od połowy XIX wieku pojawiają się nowe wpływy, a mianowicie rosyjskiej muzyki cerkiewnej. Wpływy te pociągnęły za sobą pewne zmiany – zaczął się pojawiać śpiew chórny (4-głosowe chóry również mieszane).

Początkowo brano rosyjskie partytury i adaptowano je na język rumuński, później kompozytorzy rumuńscy zaczęli komponować we własnym stylu. Trzeba zaznaczyć, iż zaczęły wyraźnie przejawiać się trzy style religijnej muzyki chóralnej: styl pod wpływem muzyki rosyjskiej, styl pod wpływem muzyki niemieckiej i tradycyjny styl. Kompozytorzy tworzący pod wpływem muzyki rosyjskiej: Gheorghe Burada, Alexandru Podoleanu, Ion Bunescu, Gavriil Musicescu. Pod wpływem stylu niemieckiego pracowali: Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, George Dima, Eusebie Mandicevski, Ciprian Porumbescu. Styl tradycyny kontynuowali: D.G.Kiriac, Gh.Cucu, S.Dragoi, Paul Constantinescu i inni.

W cerkwi były wykorzystywane obydwa rodzaje śpiewu: chryzantyczny psalteryczny śpiew – monodie psaltica XIX-XX w. oraz śpiew chórny.

Trudny okres dla cerkwi nastał po drugiej wojnie światowej do 1989 roku – czas władzy komunistycznej. To był czas odwrócenia się od cerkwi i prześladowań duchowieństwa. Wiele cerkwi zostało zamkniętych, część zburzono. Część cerkwi po szynach przemieszczono w trudno dostępne, mało widoczne miejsca, by nie rzuciły się w oczy, co pozwoliło im przetrwać okres komuny. Były też działające cerkwie i monasterie, przy których istniały

chóry – Sobór Patriarszy w Bukareszcie, Cerkiew Domnița Bălașa w Bukareszcie i wiele innych. Naród nie przestawał wierzyć i świętować, lecz muzyki cerkiewnej oficjalnie nigdzie nie śpiewano – istniał zakaz, który obejmował również kołędy. Śpiew cerkiewny można było usłyszeć wyłącznie w cerkwi.

Wraz z upadkiem komunizmu w 1989 roku zaczęło się odrodzenie muzyki cerkiewnej i życia chrześcijańskiego. Zostały otwarte wszystkie cerkwie, zaczęła się budowa nowych świątyń, naród obrócił się twarzą do Boga. Zapory runęły i muzyka cerkiewna wyszła z murów cerkiewnych na scenę. Wszystkie, absolutnie wszystkie chóry – amatorskie i zawodowe zaczęły śpiewać muzykę cerkiewną, a w okresie Bożego Narodzenia również kołędy.

Dziś muzyka cerkiewna dostępna jest dla wszystkich i zajmuje poczesne miejsce w kulturze. Dziś nie ma cerkwi, w której by nie było chóru, jak nie ma chóru, który by w swoim repertuarze nie miał muzyki cerkiewnej. W Rumunii są organizowane festiwale oraz konkursy chórów z cerkiewnym repertuarem. W Bukareszcie na przykład, odbywa się Państwowy Festiwal-Konkurs Muzyki Cerkiewnej „Chwalitie Hospoda” (dla chórów i kompozytorów), Festiwal Muzyki Religijnej „Wozwieszczenie”, Narodowy Konkurs-Festiwal Prawosławnej Duchowej Muzyki Chóralnej - Śpiewu w Fundu Moldovei, Chórny Festiwal Muzyki Religijnej „Miron Kristia” w Caransebes, Festiwal Muzyki Duchowej „Swiaszczennaja Łada” w Cluj itd. Są również inne festiwale muzyki chóralnej, podczas których jest wykonywana muzyka cerkiewna, na przykład: Narodowy Festiwal Muzyki Chóralnej I. D. Chirescu (Cernavoda), Międzynarodowy Festiwal Chórów Liviu Borlan (Baia Mare), Międzynarodowy Festiwal D.G.Kiriac (Pitesti) i wiele innych.

W tych kilku słowach chciałam podkreślić ważną rolę cerkwi i muzyki cerkiewnej w życiu każdego Rumuna. Czuwajcie i módlcie się.

Luminița Guțanu Stoian



Luminița Guțanu Stoian

Wykładowca Uniwersytetu „Spiru Haret” w Bukareszcie, główna dyrygentka Dziecięco-Młodzieżowego Chóru „Symbol”, drugi kierownik Chóru Patriarchatu Rumunii „Nicolae Lungu”, dyrygentka i założycielka Grupy Chóralnej „Lyris” (dawniej „Ad Libitum”), urodziła się w Kiszyniowie, w Mołdawii.

W 2003 roku otrzymała tytuł „Doctor of Music” Narodowego Uniwersytetu Muzycznego w Bukareszcie. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Kiszyniowie oraz Instytutu Sztuki w Kiszyniowie ze specjalizacją Akademicka Dyrygentura Chóralna. Laureatka wielu festiwali, nagród, stypendiów i wyróżnień.

W roku 2016 otrzymała Order Sf. Martin Antim Iberia – najwyższą odznakę Rumuńskiego Patriarchatu Jego Świątobliwości Patriarchy Daniela.

Autorka czterech książek i ponad 60 artykułów opublikowanych w krajowych i międzynarodowych czasopismach specjalistycznych

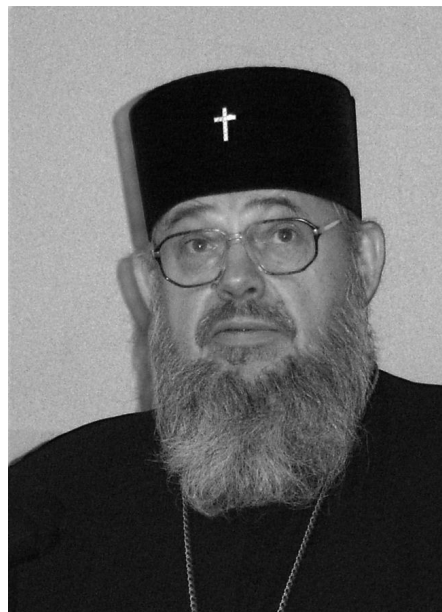
Jubileusze 2017 roku (rocznice urodzin)

260 lat KOZŁOWSKI Józef
250 lat WEDEL Artem
240 lat DAWYDOW Stiepan
210 lat BACHMIETJEW Nikołaj
205 lat ŁOMAKIN Gawriił
175 lat ŁYSENKO Mykoła
170 lat MUZYCZESKU Gawriił
165 lat WOJDIENOW Wasilij
150 lat MIRONOSICKIJ Porfirij
150 lat ALLEMANOW Dmitrij
140 lat ŁEONTOWYCZ Mykoła
140 lat GEDIKE Aleksandr
140 lat CZMIELEW Jakow
140 lat CZESNOKOW Pawieł
135 lat SZYMANOWSKI Karol
125 lat OZIEROW Nikołaj
70 lat LEBIEDIEW Nikołaj

in memoriam

Arcybiskupa Jeremiasza, jeszcze jako młodego naukowca Jana Anchimiuka – doktora Warszawskiej Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej, poznałem latem 1980 roku na weselu w Białowieży. Pamiętam, że na weselu był również Włodzimierz Wołosiuk – obecnie profesor CHAT i jeden z nielicznych w Polsce znawców muzyki cerkiewnej. Poznałem go rok wcześniej na festiwalu chóralnym, na którym byłem jurorem, a on dyrygował chórem studenckim. Okazało się, że mamy wielu wspólnych znajomych. Opowiedziałem wówczas o swoim pomysle organizacji imprezy prezentującej muzykę cerkiewną. Przypomniał mi to w weselnym towarzystwie. Wywiązała się na ten temat dyskusja, a ów naukowiec żywo się moim pomysłem zainteresował. Zdarzenie to w swoich wspomnieniach opisał później W. Wołosiuk w Gazecie Festiwalowej. Później dr. Jan Anchimiuk został mnichem Jeremiaszem, a wreszcie Biskupem Diecezji Wrocławsko-Szczecińskiej. Korzystałem wielokrotnie z Jego życzliwości w czasie organizacji we Wrocławiu (m.in. w Katedrze) i innych dolnośląskich miejscowościach festiwalowych koncertów. Kilkakrotnie odwiedzał nasz Festiwal. Pamiętam jak w czasie wystąpienia anglojęzycznego gościa wspomagał tłumacza języka angielskiego. Rozmawiałem z Nim również w Hajnowskim Domu Kultury w czasie pierwszej wizyty w Polsce Patriarchy Bartolomeusza. Następne spotkanie było piękną niespodzianką. Kiedy Arcybiskup Jeremiasz dowiedział się o naszej obecności w wybudowanym jego staraniem pięknym Ośrodku w Cieplicach, gdzie przyjechaliśmy po naszego syna, który przebywał tam na koloniach zorganizowanych przez Diecezję, odwołał swój pilny wyjazd i przyjął nas tam. Dzieliłem się również swoimi troskami i korzystałem z Jego życzliwości w czasie awantury o Festiwal. Pamiętam Jego “O Boże!”, kiedy przedstawiałem dokumenty i przykłady zachowania ówczesnego proboszcza. Rozmawiałem z Władzą jeszcze kilkakrotnie m.in. w Bielsku, na weselu Jego kapłana z Wrocławia z naszą kuzynką oraz w Hajnówce. Ciągle byłem pod wrażeniem Jego skromności. Był Wielkim Człowiekiem – synem ziemi hajnowskiej oraz entuzjastą i przyjacielem naszego Festiwalu. Z ogromnym smutkiem przyjąłem wieść o Jego odejściu. Wiecznaja Wam pamięć, Władko.

Mikołaj Buszko



Księdza Leonida Szeszko pamiętam jako młodego wikariusza Parafii Soboru Św. Trójcy w Hajnówce, będącego z własnej woli pilotem i opiekunem chórów uczestniczących w Festiwalu. Jego opieka była wyjątkowa. Dla jednego z mnichów z chóru Pocajewskiej Ławry na Ukrainie zafundował nowe buty, bowiem stare, po przyjeździe na Festiwal, rozpadały się. Później ks. Leonid został Proboszczem nowej Parafii Św. Jana w Hajnówce, do której przypisano i moją rodzinę. Został goły plac i rozpoczął budowę świątyni. Środki na budowę pozyskiwał różnymi sposobami. Przyszedł do mnie ze zdjęciem makiety nowej cerkwi. Na tej podstawie w drukarni Hajnowskiego Domu Kultury, którym wówczas kierowałem, wydrukowaliśmy pocztówkę. Przez kilka lat stanowiła ona „cegiełkę” na budowę świątyni. W owym czasie furorę robiły nagrania muzyki cerkiewnej wykonywanej przy akompaniamencie gitary przez o. Romana z Rosji. Nie wiem jak i skąd, ale ks. Szeszko sprowadził go do Hajnówki, gdzie w HDK nagrano kasety w jego wykonaniu. Powielona przez nas w wielkim nakładzie stała się kolejną „cegiełką”. Z Jego inicjatywy parafianie zorganizowali wiele grup kołędniczych, które kołędowały na budowę cerkwi. W jednej z nich uczestniczyłem, kołędując w Orli i okolicach. Budował cerkiew. Był wszędzie – uzgadniał szczegóły z projektantem, zaopatrywał w materiały budowlane, wyszukiwał, zatrudniał i nadzorował wykonawców. Zadbął o wystrój świątyni i cerkiewne utensylia. Większość z nich zamawiał i sprowadzał osobiście zza

wschodniej granicy. Stamtąd sprowadził również wykonawców pięknych ikonostasów i fresków. Nas parafian ujął też tym, że wykonanie jednego z ikonostasów powierzył ikonopiscowi z naszej parafii. Zaskoczył nas, kiedy pierwsze nabożeństwa odprawił w świątyni zastawionej rusztowaniami, na betonowej posadzce wyścielonej świeżym sianem. Śpiewał i lubił śpiew. Nie tylko cerkiewny. Odnalazł i sprowadził z Ukrainy młodą dyrygentkę, która stworzyła jeden z najlepszych w Polsce chórów parafialnych. Delegował ten chór, a i sam razem z nim uczestniczył w wielu festiwalach w Polsce i za granicą. Kochał zwierzęta. Dzikie zwierzęta z Puszczy dokarmiał zimą. Jego pasja udzieliła się parafianom, którzy wspomagali działania swego księdza paszą dla tych zwierząt. Był organizatorem i uczestnikiem wielu pielgrzymek w kraju i za granicę. Jako jedyny kapłan z Hajnówki razem z parafianami pielgrzymował pieszo na Grabarkę. Interesował się i wspomagał nas – organizatorów Festiwalu. Na naszą prośbę poświęcił budynek „Czerlonki” – siedzibę Biura Organizacyjnego Festiwalu. Ubolewał, iż doszło do przeniesienia Festiwalu do Białegostoku. Był po naszej stronie i wspierał nas. Każdego roku bywał na festiwalowych koncertach. Miałem wielokrotnie honor przedstawiać Go jako naszego Proboszcza wielu wybitnym gościom Festiwalu. W czasie ubiegłorocznego Festiwalu był na pielgrzymce za granicą. Zdążył na kończący festiwal Koncert Galowy. Wielokrotnie proponował mi udział w pielgrzymkach. Wybierałem się. Nie zdążyłem. Zginął zaraz po Festiwalu. Brakuje Go nam jako Kapłana i przyjaciela Festiwalu.

Mikołaj Buszko

CD

“Arcydzieła Muzyki Cerkiewnej”

Koncert Chóru Narodowego Radia Ukrainy im. Płatona Majborody

Szanowni Państwo

Koncert, do którego wysłuchania zapraszam, odbył się 17 maja 2016 roku w czasie Inauguracji XXXV Jubileuszowego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2016” w Białymstoku. Koncert wykonał Laureat Festiwalu, zdobywca I nagrody w kategorii chórów zawodowych poprzedniej XXXIV edycji, Chór Radia Ukrainy. Utwory prezentowane na płycie były również wykonywane w czasie koncertów poprzedzających Inaugurację Festiwalu. Odbyły się one w Kościele Mariackim w Krakowie oraz w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Łusławicach. Większość arcydzieł wykonanych w czasie koncertu to utwory kompozytorów ukraińskich, najbliższe sercom wykonawców, ale piszącemu te słowa udało się zaproponować również kompozycje innych twórców.

Koncert rozpoczynamy modlitwą szczególnie nam bliską, bo pochodzącą ze słynnego XVII-wiecznego Irmologionu Supraskiego. Piękna monodia z isonem – burdonem w tle, pochodzi ze słynnej Ławry Supraskiej, a zapisana została po 100 latach istnienia Monasteru założonego przez mnichów z Kijowa. Dlatego też druga modlitwa „S nami Boh” to dostojna wizytówka XVI-wiecznej modlitewności i kultury śpiewaczkiej Kijewo-Pieczerskiej Ławry z muzyką nieznanego autorstwa. Następnie zabrzmiała muzyka pochodząca z tego samego źródła, ale opracowana przez wybitnego rosyjskiego kompozytora Pawła Czesnokowa, ze słowami z Psalmu 1. jako modlitwa „Błazen muż” i z partią solową Leonida Zawieruchina. Żyjący w latach 1877-1944 kompozytor, stworzył około 500 utworów chóralnych o silnym emocjonalnym wydźwięku, zachowując w nich pośród wielogłosu również elementy monodii – tradycyjnego znamiennego raspiewu. Kolejne dwa utwory to znakomite koncerty dwu wybitnych kompozytorów i dyrygentów. Koncert nr



7 żyjącego w latach 1767-1808, wywodzącego się z rodziny kijowskiego rzemieślnika twórcy koncertów chóralnych owianych elegijną poetyką, uczuciowością i wokalną koloraturą, Artemia Wedela oraz Koncert nr 4, pochodzącego z Głuchowa (obecny Czernihów) – chociaż ojciec wywodził się ze wsi Bartne (obecnie w Polsce) – mistrza koncertów chóralnych Dymitra Bortniańskiego, żyjącego w latach 1751-1825. Obaj kształcili się u wybitnych twórców włoskich i może dlatego w ich znakomitych koncertach w tle muzyki rodzimej wyraźnie słychać wątki operowej muzyki włoskiej. O koncertach Bortniańskiego (66 koncertów na jeden lub dwa chóry) napisano, iż... są wyzwaniem dla wykonawców i atrakcją dla słuchaczy. Muzykę do słów Psalmu 138. „Kamo pojdu ot lica Twojego Gospodi” skomponował Mykoła Łysenko. Żyjący w latach 1842 – 1912 pianista, dyrygent i kompozytor, twórca ukraińskiej opery narodowej. Prezentowany koncert jak i cały festiwal odbywa się w okresie paschalnym. O tym jak te radosne dla każdego chrześcijanina dni przeżywają wybitni kompozytorzy, możemy przekonać się, słuchając dwu następnych kompozycji: „Christos woskresie” duchownego Mychajły Werbieckiego (1815-1870) twórcy m. in. obecnego Hymnu Ukrainy i potem „Woskresienije Christowo widiewsze” (o człowieku, który godność i chwałę odnajduje pod krzyżem błogosławiąc zmarłychwstałego) Sergiusza Rachmaninowa (1893-1943) – część słynnego „Całonocnego czuwania” uważanego za jeden z najdojrzałych utworów kompozytora. Wspaniałe utwór z Jutrni uzupełniają następne modlitwy: wykonywana w czasie Liturgii kompozycja Kiryła Stecenki – żyjącego w latach 1882-1922 ukraińskiego duchownego, dyrygenta i kompozytora, uważanego za reformatora ukraińskiej muzyki cerkiewnej oraz utwór wybitnego współczesnego polskiego kompozytora Romualda Twardowskiego. Do grona wybitnych twórców, którzy brzmienie chóru wielogłosowego uzupełniali partiami

solowymi, dołączamy na płycie Aleksandra Archangielskiego (1846-1924). To on jako pierwszy odważył się wprowadzić do chóralistyki kobiety, których partie głosowe wykonywali dotychczas chłopcy. Jego słynne „Wieruju” wykonuje z towarzyszeniem chóru wspomniany już znakomity baryton Leonid Zawiruchin. Drugą znakomitą solistką wywołującą zachwyt publiczności była Tetiana Korobko. Usłyszymy ją w modlitwie „Aniël wopijasze” z muzyką obecnego na koncercie Rosjanina Anatolija Kisielowa.

Prezentowany koncert był wydarzeniem wyjątkowym nie tylko dla publiczności, ale i dla wykonawców. Rzadko bowiem wykonuje się utwory w obecności aż trzech autorów. Oprócz wspomnianych już Kisielowa i Twardowskiego, wykonania swojego utworu prezentowanego dalej słuchała wybitna kompozytorka Ukrainy – Łesia Dyczko. Ich wrażenia i opinie prezentujemy obok. W pozycji 13. polecam Państwu sztandarowy koncert Maksyma Berezowskiego. Żyjący w latach 1745 -1777 kompozytor i wokalista, jest uważany za jednego z najwcześniejszych twórców koncertów cerkiewnych. Wykształcony (studiował u Giambatisty Martiniego – nauczyciela J.Ch. Bacha i W.A. Mozarta) i ceniony we Włoszech, jako pierwszy wprowadził do rosyjskiej muzyki cerkiewnej elementy opery i stylu koncertowego. Kolejna modlitwa prezentowana przez chór i solistkę to prawosławna modlitwa dziękczynna wykonywana w języku arabskim. Historia tej modlitwy to przykład, jak muzyka cerkiewna może łączyć ludzi różnych narodów i religii. Na moją prośbę nuty tego utworu z Cerkwi w Nazarecie (a miałem szczęście tam go posłuchać) wydobyła i razem z Chórem Na’ama z Izraela wykonała kilka lat temu w Białymstoku świetna dyrygentka Pnina Inbar. Po sukcesie w festiwalowym konkursie włączyły go na stałe do repertuaru chóru. Na zakończenie koncertu zabrzmiała parareligijna ballada o 12 zbrojcach spod Kijowa i ich atamanie, a później mnichu Sołowieckiego Monasteru Kudijarze.

Później były kwiaty, wiwaty na cześć solistów, dyrygentki Julii Tkacz i Jej wspaniałego chóru. Artyści odwzajemniły się natychmiast uroczystym „Mnohaja lita” autorstwa politycznie zapomnianego przez długie lata Mykoły Leontowicza. Bisowani przez zachwyconą publiczność, na prośbę organizatorów zaśpiewali „Mnohaja lita” jeszcze raz. Tym razem autorstwa Wielkiego Bortniańskiego.

Dołączam się do życzeń z wyrazami szacunku.

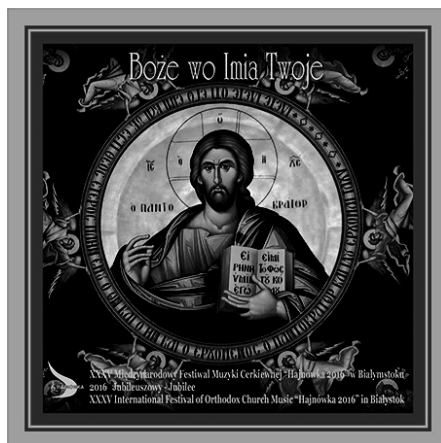
Mikołaj Buszko

CD „Boże, wo Imia Twoje”

Szanowni Państwo,

Zapraszam do wysłuchania arcydzieł muzyki cerkiewnej prezentowanych w czasie Koncertu Galowego wieńczącego XXXV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2016” w Białymstoku. Wykonują je najlepsze chóry wybrane przez międzynarodowe Jury spośród dotychczasowych Laureatów uczestniczących w Jubileuszowej edycji. Po tradycyjnie od lat wykonywanych Hymnach Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego złączonych w Wielkiej Rzeczypospolitej, na której tradycje i dorobek powołujemy się, jeszcze przed uroczystym rozpoczęciem koncertu zabrzmiała stosowna do paschalnego okresu modlitwa „Christos woskresie”. Wykonał ją dyrygowany przez Natalię Michajłową, Państwowy Chór Kameralny Białorusi – zdobywca drugiego miejsca wśród chórów zawodowych.

Koncert rozpoczął „Modlitwę Pańską” wykonaną w języku aramejskim – języku Chrystusa. Uczynił to chór reprezentujący jedną z najstarszych, bo założoną przez Św. Tomasza prawosławną cerkiew w Indiach. Wierni tej cerkwi mieszkający obecnie w Dubaju, prowadzeni przez Laureata Festiwalu, dyrygenta, kompozytora i pedagoga O. Georga z Kottajam w Kerali, wykonali również „Pieśń o Niedzieli Palmowej” w swoim ojczystym malajalamskim języku. Przy gorących oklaskach ustąpili oni miejsca najlepszemu chórowi parafialnemu z Sydney w Australii. Przedstawiciele kolejnego pokolenia słowiańskich emigrantów, śpiewający w Chórze Prawosławnej Diecezji Australii i Nowej Zelandii, żarliwie wykonali Wielką Ektenię – Litanię Pokoju. Po burzy oklasków, którymi przyjęła wykonawców i modlitwę białostocka publiczność, wystąpił przed nią ich – białostocki chór. Reprezentanci Młodzieżowego Domu Kultury prowadzeni przez Barbarę Komacką, w ekumenicznym składzie znakomicie wykonali pokutną modlitwę z muzyką Matki Julianii. Kompozytorka ta, w życiu świeckim Irina Denisowa jako dyrygentka była Laureatką naszego Festiwalu, niosąca obecnie posługę monasterską, tworzy muzykę bardzo modlitewną i uduchowioną. Może dlatego cieszy się wielkim uznaniem wśród festiwalowych wykonawców. Kolejni laureaci to Chór Radia i Telewizji Litwy. Za niewątpliwą zasługę należy uznać dyrygencki trud Reginy Maleckajte, która nie znając słowiańskich języków litewskie dzieci, doprowadziła do wyżyn chóralnego wykonawstwa muzyki cerkiewnej. Dyrygent Paweł Szeplelew, wielokrotny Laureat Festiwalu, z Chórem Państwowego Uniwersytetu Lingwistycznego Białorusi ponownym wykonaniem „Otcze nasz”, tym razem z muzyką obecnego na widowni Anatolija Kisielowa, potwierdził pełną historyczną różnorodność repertuarową Festiwalu. Po raz drugi uczestniczył w Festiwalu grecki chór z Dramy. Reprezentujący Patriarchę Konstantynopola Bartolomeusza chórzyszczy, dyrygowani przez G. Papaemanouila wykonywali w czasie konkursu najstarsze hymny greckie włącznie z Troparionem ze Św.



Góry Athos. Góry zwanej często Republiką Mnichów. Po wielu latach przygotowań pojawił się w tym roku znakomity Chór Bułgarskiej Akademii Nauk Państwa uwadze polecam bardzo ciekawy, z charakterystycznymi elementami orientu utwór Nikoły Wołczanowa – brata dyrygentki, z pięknie wykonaną przez Nikołą Antonowa partią solową. Wiele chórów w programach konkursowych proponuje utwory rodzimych kompozytorów. Tak jest również w przypadku dziecięcego chóru „Wohnyk” z Kijowa. Zdobywcy drugiego miejsca wykonali na koncercie utwór obecnej na sali rodaczki Łesi Dyczko.

Jednym z realizowanych od wielu lat celów Festiwalu jest odkrywanie i prezentacja muzyki cerkiewnej tworzonej od wieków przez kompozytorów polskich, jak np. zmarłego w 1831 roku tworzącego w Rosji Józefa Kozłowskiego. Jego utwór „Placu i rydaju” pod ręką dyrygenta Dmitrija Oniegina wykonuje najlepszy wśród uczelni muzycznych chór słynnej Moskiewskiej Akademii Muzyki im. Gnieśnych. Kolejne dwa utwory prezentuje na płycie Laureat, zdobywca drugiego miejsca, profesjonalny Narodowy Chór Rumunii „Preludiu” z Bukaresztu. Utwór pierwszy to prawosławny hymn z muzyką rodzimego kompozytora, zaś drugi to słynna parareligijna ludowa rosyjska ballada – wykonana w manierze włoskiego bel canta została entuzjastycznie przyjęta przez publiczność.

Drugą część Koncertu Galowego rozpoczęły po przerwie dzieci z Tallina w Estonii. Przygotowane i prowadzone przez Natalię Kuziną z dziecięcą żarliwością wykonały serbski i bizantyjski „Troparion Paschy”. Kolejni wykonawcy to jeden z nielicznych „nowych” chórów wśród większości dotychczasowych Laureatów. Nauczyciele szkoły muzycznej z Borysowa na Białorusi pod dyktando swojego proboszcza w sposób znakomity wyśpiewali wśród chórów parafialnych drugie miejsce. Kolejną modlitwę z muzyką innego polskiego kompozytora, Michała Rogowskiego, prezentują studentki Akademii Muzyki w Nowym Sadzie w Serbii. Nuty utworu „Światy Boże”, na prośbę piszącego te słowa, odnalazła w Bibliotece Narodowej Serbii ich znakomita dyrygentka i pedagog Tamara Petijewic. Następni wykonawcy to dziewczęta z Muzycznego Koledżu

w Grodnie, które pod kierunkiem zasłużonej dla kultury Białorusi wielokrotnej Laureatki Festiwalu, wybitnej pedagog i dyrygentki wielu chórów Łarisy Ikonnikowej, zaśpiewały modlitwę z muzyką Aleksandra Szaszkowa (absolwent mińskiego Konserwatorium, mąż dyrygentki jest proboszczem prawosławnej parafii w Milkowszczyźnie – rodzinnej miejscowości słynnej polskiej pisarki Elizy Orzeszkowej). Wielokrotny Laureat Festiwalu, profesjonalny Męski Zespół „Św. Efraim” z Budapesztu zachwycił nieznanym i ciekawym repertuarem – wyjątkowo piękną średniowieczną serbską modlitwą, opracowaną oraz wykonaną przejmującą przez Marka Bubno, publiczność wysłuchała w absolutnej ciszy i skupieniu, by po chwili nagrodzić chór i solistę huraganem oklasków. Modlitewny mistycyzm i piękno przedłużyli studenci uczelni muzycznej z Ukrainy. Chór „Soniacznyj strum”, dyrygowany przez znakomitego pedagoga Jurija Czerepuchina, przepięknie zestrojonymi głosami zaśpiewał gruzińską paschalną modlitwę. Świetne wykonanie zaprezentował również najlepszy w kategorii zespołów amatorskich Chór Politechniki Gdańskiej. Kierowany przez prof. Mariusza Mroza, jednego z nielicznych w Polsce akademickiego znawcę muzyki cerkiewnej, po kilkunastoletniej nieobecności na Festiwalu potwierdził swoją najwyższą klasę.

Wielki przyjaciel Festiwalu, Prezes organizującej Festiwal Fundacji „Muzyka Cerkiewna”, kierujący od 34 lat międzynarodowym Jury Romuald Twardowski, uczcił Jubileusz Festiwalu i dwudziestolecie Fundacji nowym utworem. Skomponował muzykę do Psalmu 53 „Boże, wo Imia Twoje”. Modlitwę, która stała się również tytułem niniejszej płyty, znakomicie ku satysfakcji kompozytora i publiczności wykonał wspominany już Państwowy Chór Kameralny Białorusi. Zdaniem międzynarodowego Jury, które tegorocznym składem, tak jak i uczestniczące chóry, jak nigdy dotychczas odzwierciedlało formułę Festiwalu jako Muzycznego Forum Wschodu i Zachodu, swoim kunsztem artyzmu i duchowości ustąpił jedynie słynnemu rosyjskiemu Chórowi Minina. Ten znakomity czołowy Chór Rosji, wspaniale wykonanymi fragmentami Liturgii swoich wielkich rodaków Pawła Greczaninowa i Sergiusza Rachmaninowa, zakończył ten pamiętny Koncert.

Później były jeszcze serdeczne podziękowania od organizatorów i muzyczno-modlitewny załącznik – życzenie: Patriarsze „Mnogaja leta”. Na wzór antyfony z widowni rozpoczęli chórzyszczy Kijowa i Moskwy pod dyktando Dmitrija Oniegina. Odpowiedziały im ze sceny najlepsze na Festiwalu chóry z Gdańska, Kijowa, Mińska i Moskwy. Kilkusobowym składem dyrygował Maestro Władimir Minin. Później rozpetęła się burza oklasków.

Z życzeniami duchowych i artystycznych doznań oraz wyrazami najwyższego szacunku.

Mikołaj Buszko



Bizantyjski Chór "Domestikoi of Drama"
Drama, Grecja



Chór Prawosławnego Soboru Św. Tomasza
Dubaj, Zjednoczone Emiraty Arabskie



Chór "Radost"
Moskwa, Rosja



Kameralny Chór "Prieobrażenie" Parafii p/w Bożego Narodzenia i Dziecięcej
Szkoły Muzycznej. Borisów, Białoruś



Dziecięcy Chór "Raduga"
Tallinn, Estonia

Serdecznie dziękujemy osobom i instytucjom za pomoc w przygotowaniu i realizacji Festiwalu



PATRONAT HONOROWY PREZIDENTA
MIASTA STOLECZNEGO WARSZAWY

RADIO JARD 89,2 FM

Radio Jar

języki współfinansuje m.st. Warszawa



Biuro Organizacyjne Festiwalu: ul. T. Sołowiej 2, 17-200 Hajnówka, tel./fax +48 85 682 20 89, +48 85 682 32 02
e-mail: biuro@festiwal-hajnowka.pl, festiwal-hajnowka@wp.pl. www.festiwal-hajnowka.pl. Fotografie: archiwum