



Podczas tego Świątecznego czasu, radośnie komunikujemy się z Wami, oraz wierzymy, że Słońce Sprawiedliwości, które wschodzi ponownie oświeci ścieżkę Waszego życia i zainspiruje serce do wypełniania woli Boskiej.

Z modlitwą, Bartolomeusz z Konstantynopola

Program XXXV MFMC „Hajnówka 2016”

OTWARCIE FESTIWALU

17 maja 2016 godz. 19.00

Chór Uniwersytetu Medycznego w Białymstoku pod dyr. prof. Bożenny Sawickiej Chór Narodowego Radia Ukrainy im. P. Majborody pod dyr. Julii Tkacz

KONCERT INAUGURACYJNY

„Muzyka cerkiewna – od źródeł do współczesności” w wykonaniu Chóru Narodowego Radia Ukrainy im. P. Majborody pod dyr. Julii Tkacz

PRZESŁUCHANIA KONKURSOWE

19.05.2016 (czwartek) godz. 17.00

- Chór Psalmistów Staroobrzędowców Parafii w Jekabpils i Rydze – Jekabpils (Łotwa)
- Chór „Św. Złata Meglenska” – Skopje (Macedonia)
- Chór Diecezji Koszyckiej – Koszyce (Słowacja)
- Chór Prawosławnego Soboru „Św. Tomasza” – (Zjednoczone Emiraty Arabskie)
- Chór „Priobrażenie” – Borisow (Białoruś)
- Chór Diecezji Australijsko-Nowozelandzkiej – Sydney (Australia)
- Chór Młodzieżowego Domu Kultury – Białystok (Polska)

- Chór „Cantus Juvenae” Państwowego Uniwersytetu Lingwistycznego – Mińsk (Białoruś)
- Ukraiński Chór Męski „Żurawii” – Warszawa (Polska)
- Chór Akademii Muzycznej „Gaudeamus” – Płowdiv (Bułgaria)

20.05.2016 (piątek) godz. 17.00

- Dziewięć Chór „Wohnyk” – Kijów (Ukraina)
- Wzorcowy Chór Chłopięcy – Swietłogorsk (Białoruś)
- Dziecięcy Chór „Raduga” – Tallin (Estonia)
- Chór Dziecięcej Kapeli Chóralnej – Wielikij Nowgorod (Rosja)
- Dziecięcy Chór Radia i Telewizji Litwy – Wilno (Litwa)
- Chór „Radost” – Moskwa (Rosja)
- Chór „Św. Stefan z Decani” – Nowi Sad (Serbia)
- Chór Parafii Grekokatolickiej – Vranov (Słowacja)
- Chór Bułgarskiej Akademii Nauk – Sofia (Bułgaria)
- Chór Politechniki Świętokrzyskiej – Kielce (Polska)
- Chór Politechniki Gdańskiej – Gdańsk (Polska)
- Kowieński Chór „Kamertonas” – Kowno (Litwa)

21.05.2016 (sobota) godz. 15.00

- Chór „Modo Maiorum” – Warszawa (Polska)
- Chór Państwowego Koledżu Muzycznego – Grodno (Białoruś)
- Chór Uczelni Muzycznej im. S. Broka – Daugavpils (Łotwa)
- Chór Państwowej Wyższej Uczelni Muzycznej „Soniacznyj Strum” – Nikołajew (Ukraina)
- 5. Chór Rosyjskiej Akademii Muzyki im. Gniesinych – Moskwa (Rosja)
- Bizantyjski Chór „Domestikoi of Drama” – Drama (Grecja)
- Państwowy Chór Kameralny Białorusi - Mińsk (Białoruś)
- Bizantyjski Zespół Męski „Św. Efraim” – Budapeszt (Węgry)
- Chór Kameralny „Legenda” – Drohobycz (Ukraina)
- Państwowy Chór „Preludiu” Narodowego Centrum Sztuki Rumunii – Bukareszt (Rumunia)
- Państwowy Moskiewski Chór Kameralny – Moskwa (Rosja)

ZAKOŃCZENIE FESTIWALU

22.05.2016 (niedziela)

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

Szanowni Państwo.
Droży uczestnicy.
Po raz 35 mam przyjemność zaprosić Państwa do wysłuchania festiwalowych koncertów a także do zapoznania się z treścią kolejnego 41 numeru Gazety Festiwalowej. Wydajemy ją od 1993 roku. Przy każdej kolejnej edycji imprezy wydawaliśmy po jednym, dwa, a nawet trzy numery. Wielu czytelników określało ją jako swoiste kompendium wiedzy o Festiwalu, muzyce i ludziach je tworzących. Gazety Festiwalowe oraz inne nasze wydawnictwa odzwierciedlały również nasze marzenia, plany, problemy, a także sukcesy. Skorzystam z okazji i przypomnę niektóre ze zrealizowanych przez nas działań w latach 2011 – 2015. W czasie ostatnich 5 Festiwali gościliśmy 134 chóry z 19 krajów tj. Armenii, Białorusi, Bośni i Hercegowiny, Bułgarii, Estonii, Francji, Gruzji, Izraela, Kazachstanu, Litwy, Łotwy, Mołdawii, Polski, Rosji, Rumunii, Słowacji, Szwecji, Ukrainy, a także Australii. W sumie w ciągu 34 lat Festiwalu śpiewało 776 chórów z 37 krajów Europy, Azji, Afryki, Australii i Ameryki Północnej. Muzykę cerkiewną wypiewywali przedstawiciele wielu Kościołów Prawosławnych, Katolicy, Grekokatolicy, Protestanci, Muzułmanie... Koncerty Inaugurujące wykonywały najlepsze chóry – Laureaci naszego Festiwalu: z programem „Arcydzieła muzyki cerkiewnej świata”- Państwowy Akademicki Rosyjski Chór im. A.Swiesznikowa z Moskwy pod dyr. Prof. Borisa Tewlina, Kijowska Męska Kapela Chóralna im. I.Rewuckiego z Kijowa kierowana przez Jurija Kuracza z „Arcydziełami męskiej chóralistyki cerkiewnej”, Chór Studentów Państwowego Konserwatorium w Sankt Petersburgu, kierowany przez Antona Maksimowa, prezentujący wyjątkowy koncert „Krzysztofowi Pendereckiemu – współcześni kompozytorzy”, dedykowany Krzysztofowi Pendereckiemu z okazji Jego Jubileuszu, Kameralny Chór „Kijów”, kierowany przez naszego wielokrotnego laureata i jurora Mykoła Gobdyca, który zaprezentował „Muzykę cerkiewną współczesnej Ukrainy” oraz artystyczna wizytówka Związku Kompozytorów Ukrainy - Kijowski Kameralny Chór „Sofia” pod dyr. jednego z najmłodszych dyrygentów Aleksieja Szamryckiego z koncertem, dedykowanym kolejnemu Jubilatowi - Romualdowi Twardowskiemu. Dobrą festiwalową passę ukraińskich chórów potwierdza również rozpoczynający tegoroczną imprezę Chór Radia Ukrainy. W czasie dotychczasowych koncertów dokonano wielu premierowych w Polsce wykonania utworów muzyki cerkiewnej m.in. „Płacz i rydaju” Józefa Kozłowskiego, zamówiony przez Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie „Psalm Nr.1” – Łesi Dyczko, zamówiony przez organizatorów Koncert „Wspojtie Gospodiewi Piesń nowu” oraz „Boże wo Imia Twoje” Romualda Twardowskiego, czy zamówiony przez piszącego te słowa u Krzysztofa Pendereckiego Psalm „Iz głubiny wozwach”. Znaczącym wydarzeniem artystycznym w czasie Festiwalu „Hajnowka 2013” było pierwsze w Polsce wykonanie „Pasji wg .Św. Mateusza” autorstwa współczesnego rosyjskiego kompozytora



i hierarchy cerkiewnego Metropolity Hilariona. Skomponowany na chór, orkiestrę i solistów utwór na nasze zaproszenie wykonali zaprzyjaźnieni z nami artyści Państwowej Instytucji Kultury „Grodnieńska Kapella” pod dyrekcją Władimira Bormatowa. Brak miejsca nie pozwala na dalsze wylizanie ale nie sposób nie wspomnieć jeszcze o muzyce cerkiewnej angielskiego kompozytora Johna Tavenera, którego życzliwości doświadczyliśmy. Jak rzadko gdzie w Polsce prezentowaliśmy ją kilkakrotnie. Pełen koncert i pojedyncze Jego utwory dwukrotnie ze swoimi chórami wykonywał prof. Boris Tewlin. Przed dwoma laty zaś, najpierw Chór Diecezji Australijskiej kierowany przez Andreja Łaptiewa, a później razem z Chórem białostockiego MDK i dyrygentką Barbarą Kornacką po raz pierwszy w Polsce wykonali fragmenty Jego Liturgii Prawosławnej. Oba te chóry razem z innymi dotychczasowymi laureatami usłyszymy w tegorocznym jubileuszowym „konkursie konkursów”, a w składzie Jury zasiadał będzie mieszkający obecnie w Portugalii znany angielski kompozytor i dyrygent, prawosławny duchowny ks. Ivan Moody – uczeń Johna Tavenera.

Tegoroczny Jubileusz 35-lecia Festiwalu „Hajnowka” i organizującej go od 20 lat Fundacji „Muzyka Cerkiewna” wyrażają najpełniej wykonawcy - laureaci, jurorzy, ogromny dorobek, a także kierujący od lat rzeszą współpracowników ci sami organizatorzy. Wśród nich od 30 lat Irena Parfieniuk i od 35 lat piszący te słowa. Cieszymy się, że nasza praca wsparta życzliwością naszych wielkich przyjaciół, a wśród nich ks. Jerzego Szurbaka, prof. Romualda Twardowskiego, prof. Krzysztofa Pendereckiego i innych przyniosła znakomite efekty wykonawcze, twórcze, wydawnicze i popularyzatorskie. Wymiar i ewenement Festiwalu oraz rezultat wielu pionierskich i autorskich działań potwierdza obecna ranga i znaczenie w muzycznym świecie, a także jego wkład w dziedzictwo kulturowe kraju, Europy i świata.

Mamy świadomość, że nasz sukces nie byłby możliwy bez życzliwości i pomocy wielu, wielu ludzi. Pamiętamy o tym i wszystkim serdecznie dziękujemy. Życzę najlepszych doznań i jeszcze raz zapraszam na festiwalowe koncerty.

**Mikolaj Buszko – Pomysłodawca,
inicjator i dyrektor Festiwalu.**

KONCERTY I IMPREZY TOWARZYSZĄCE

LUSŁAWICE

15 maja 2016 (niedziela), godz. 19.00
Koncert „Muzyka cerkiewna – od źródeł do współczesności” w wykonaniu Chóru Narodowego Radia Ukrainy im. P. Majborody w Kijowie, pod dyr. Julii Tkacz
Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach

WARSZAWA

20 maja 2016 (piątek), godz. 19.00
Jubileuszowy XXV Warszawski Reprezentacyjny Koncert Muzyki Cerkiewnej, organizowany pod Patronatem Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy
Kościół Ewangelicko-Augsburski p.w. św. Trójcy w Warszawie, Plac Małachowskiego 1

KRAKÓW

14 maja 2016 (sobota), godz. 19.30
Chór Narodowego Radia Ukrainy im. P. Majborody w Kijowie, pod dyr. Julii Tkacz
Bazylika Mariacka, Plac Mariacki

18 maja 2016 (środa), godz. 18.50
Chór Akademii Muzycznej „Gaudeamus” – Plovdiv (Bułgaria)
Kościół Św. Apostołów Piotra i Pawła, ul. Grodzka 52

BIAŁOWIEŻA

21 maja 2016 (sobota), godz. 18.00
XI Białowieżskie Dni Muzyki Sakralnej w Białowieży. Organizowane przy współpracy z Parafią Rzymskokatolicką i Technikum Leśnym w Białowieży
Kościół p.w. Świętej Teresy, ul. Park Dyrekcyjny 2, Białowieża

BIAŁYSTOK

19 maja 2016 (czwartek), godz. 10.00 – 14.00
„Festiwalowe reminiscencje filmowe” – projekcja archiwalnych filmów
Sala Kameralna Filharmonii Podlaskiej ul. Podleśna 2

BIELSK PODLASKI

20 maja 2016 (piątek), godz. 18.00
Chór Rosyjskiej Akademii Muzyki im. Gniesinych - Moskwa (Rosja)
Bielski Dom Kultury

MICHAŁOWO

20 maja 2016 (piątek), godz. 18.00
Koncert „Pamięci Tamary Sołowiecz”
Sala widowiskowa Gminnego Ośrodka Kultury w Michałowie

SOKOLE

20 maja 2016 (piątek), godz. 19.00
Koncert Muzyki Sakralnej
Dom Ludowy w Sokole

SUPRAŚL

20 maja 2016 (piątek), godz. 18.00
Koncert „Pamięci Wiktora Wołkova”
Kościół p.w. NPM Królowej Polski

TYKOCIN

21 maja 2016 (sobota), godz. 19.00
Koncert Muzyki Sakralnej
Kościół p.w. Św. Trójcy

Nadzwyczajne Święto Muzyki Cerkiewnej

(XXXV JUBILEUSZOWY MFMC HAJNÓWKA – 2016)

Kompozytor i dyrygent cerkiewny winien doskonale znać teksty liturgiczne i sens słów śpiewanych modlitw, nie zapominając nigdy, iż to Boże Słowo jest nośnikiem myśli, zaś nuty to Słowo wzbogacają o melodykę i harmonię.

Jak każdego roku w maju, w okresie paschalnym, kiedy świat prawosławia świętuje największe ze świąt – ZMARTWYCHWSTANIE CHRYSTUSA, od 35 lat odbywa się uroczystość muzyczna o skali międzynarodowej, zwana Międzynarodowym Festiwałem Muzyki Cerkiewnej "Hajnówka", choć obecnie w Białymstoku.

Festiwal obserwuję od samego początku, od roku 1982, kiedy to w starej, drewnianej cerkwi pw. św. Mikołaja w Hajnówce, odbyła się pierwsza taka impreza. Zgromadziła ona kilka chórów z Białostocczyzny, chór z Lublina i Zespół Muzyki Cerkiewnej przy WOK z Warszawy (poza konkursem). Z czasem zmieniła się nazwa imprezy, jej zasięg terytorialny, liczba uczestniczących w niej chórów i tylko niezmienny pozostał jej cel, jaki postawili sobie jej twórcy, z dyrektorem Mikołajem Buszko na czele. Tym celem miała być prezentacja śpiewów cerkiewnych (poza nabożeństwami) przez chóry występujące w różnych kategoriach, ich doskonalenie – i co najważniejsze – podniesienie poziomu wykonawstwa śpiewów cerkiewnych w poszczególnych świątyniach prawosławnych należących do PAKP (Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego). Cel ten bez wątpienia został osiągnięty. Szybko zaczęły powstawać nowe chóry, składające się przeważnie z młodzieży, coraz częściej posiadającej wykształcenie muzyczne.

Poziom artystyczny festiwalu stale rósł i zadziwiał odwiedzających naszą imprezę gości zagranicznych. Do Hajnówki przyjeżdżali po naukę i doświadczenie ludzie, którzy później organizowali tego typu festiwale w Moskwie, Mińsku, Kijowie, Grodnie i w wielu innych miastach.

Będąc przewodniczącym jury na pierwszym festiwalu i później jej członkiem, z podziwem obserwowałem ogrom pracy, jaki musieli włożyć organizatorzy w coroczne przygotowanie imprezy. Zaczynaliśmy jeszcze w stanie wojennym, później, po jego zniesieniu, również piętrzyły się trudności organizacyjne, związane m.in. z pozyskiwaniem sponsorów, czy zainteresowaniem mediów (prasy, radia, telewizji). Wszelkie przeszkody organizacyjne udawało się pokonać. Jak widać, niebiosy były nam przychylnie, bo też śpiewem sławiliśmy imię Boże, Przenajświętszej Bogurodzicy i prawosławnych świętych.

Na przestrzeni owych 35 lat w MFMC wzięło udział około 800 chórów z Europy, Azji, Afryki, Ameryki i Australii. Tak wielkiej imprezy, w dodatku cyklicznej, nie była w stanie zorganizować żadna instytucja artystyczna na Podlasiu. Po 20 latach istnienia, niestety, festiwal próbowano przejąć i robiły to środowiska cerkiewne. Stałem wówczas w obronie twórcy imprezy – dyr. M. Buszko (w owym czasie dyrektor Hajnowskiego Domu Kultury) i z tego powodu zostałem



na kilka lat odsunięty (przez władze cerkiewne) od członkostwa w jury festiwalu. W tym roku po raz trzydziesty zasiądem w gronie kompozytorów, dyrygentów, muzykologów – innymi słowy – jurorów festiwalu. Będzie to więc również mój osobisty jubileusz.

Oceniając z perspektywy czasu MFMC chwilami brakuje mi słów zachwytu nad jego poziomem artystycznym, z drugiej zaś strony ogarnia mnie zdumienie z powodu totalnego ignorowania tej uduchowionej imprezy przez hierarchię i duchowieństwo PAKP. Akt ten odbieram boleśnie, bo komuż, jak nie władzom cerkwi i duchowieństwu parafialnemu, powinno zależeć na wysokim poziomie śpiewów cerkiewnych, wszak bez śpiewu a capella nie odbywa się żadne nabożeństwo.

W oparciu o minione 30 lat, kiedy obserwuję festiwal, pojawiło się tu mnóstwo świetnych chórów i dyrygentów. Było ich, grubo, ponad setkę. Wspomnę tylko kilka chórów i ich dyrygentów: prof. Paweł Gylis z Wilna z chórem Konserwatorium Wileńskiego, wykonującym koncert S. Rachmaninowa „W modlitwach nieuspajaszczu Bogorodicy”, Jerzhana Dautowa z Kazachstanu z chórem Opery

w Astanie, wykonującym M. Musorgskiego „Aniele wopijasz”, Mikołaja Gódy z Ukrainy z chórem „Kijów” – z koncertem A. Wedela „Dokole Gospodi zabudiesz mia do konca”. Według mojej opinii (i sądzę, że nie jestem w niej odosobniony) PRIMUS INTER PARES wśród dyrygentów zajmuje prof. Wiktor Rowdo z Mińska z chórem Radia i Telewizji Białorusi, wykonujący koncert epifanijny W. Titowa na dwanaście głosów: „Dnieś Chrystos kreszczajetsia wo Iordanie”. Profesor Rowdo to prawdziwy geniusz w dziedzinie dyrygentury chóralnej. Syn duchownego z Białorusi, obdarzony niezwykłym talentem, znakomicie wykształcony muzycznie, był przez wiele lat asystentem wielkiego dyrygenta Aleksandra Swiesznikowa. Na festiwalowej estradzie pojawiło się również wiele niezwykle uzdolnionych chórmistrzów. Jedną z nich była Olga Janun z Mińska, drugą Julia Tkacz z Kijowa, dyrygująca Narodowym Chórem Radia Ukrainy. Obie zachwycały profesjonalizmem w prowadzeniu chóru – frazowaniem, dykcją,

agogiką tempa i wyrazistością manualną. Wszystkich chórmistrzów, którzy zasługiwali na wyróżnienie, oczywiście, nie wymienię, bo to wręcz niemożliwe.

Pracami jury MFMC od 34 lat kieruje prof. Romuald Twardowski, kompozytor wielu utworów liturgicznych i paraliturgicznych. Obok niego w jury zasiadają: ukraińska kompozytorka prof. Lesia Dyczko, autorka „Liturgii” i rosyjski kompozytor Anatolij Kisielow. Wśród jurorów są również dwie panie profesor z Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Białymstoku – Bożena Sawicka i Wioletta Miłkowska. Nad artystycznym kształtem festiwalu czuwa znakomitość światowego formatu, kompozytor i dyrygent prof. Krzysztof Penderecki.

Oprócz wielu superlatyw, o których wspominałem już wcześniej, związanych z majową imprezą, uważam, że festiwalowi brakuje młodych kompozytorów, a zarazem dyrygentów cerkiewnych, którzy by podobnie jak Bazyl Zinowiew, Aleksander Archangielski, czy Paweł Cz-

esnów, łączyli te funkcje z pożytkiem dla cerkwi. Kompozytor i zarazem dyrygent cerkiewny winien doskonale znać teksty liturgiczne i sens słów śpiewanych modlitw, nie zapominając nigdy, iż to Boże Słowo jest nośnikiem myśli, zaś nuty to Słowo wzbogacają o melodykę i harmonię. Same bowiem nuty nie przekazują żadnych treści.

Korzystając z okazji pragnę wyrazić moją szczerą wdzięczność dyrekcji MFMC – Mikołajowi Buszko i Irenie Parfieniuk za ogrom prac przygotowawczych, włożonych w już odbyte festiwale, a w szczególności w przygotowania tegorocznej XXXV – imprezy jubileuszowej.

Żywię nadzieję, że w tegorocznym Festiwalu Śpiewającej Duszy pojawią się nowi zaangażowani śpiewacy, a także chóry natchnione przez Boga i godnie rywalizujące ze sobą w doksołogii Zmartwychwstałego Chrystusa.

Ks. Jerzy Szurbak

Z festiwalowej statystyki

Dotychczas w Jury MFMC zasiadało 57 osób

Najdłużej w komisji oceniającej pracował

prof. Romuald Twardowski (33 razy przewodniczył Jury – niezmiennie od II edycji),

ks. Jerzy Szurbak (oceniał 25 konkursów), Wiktor Rowdo - 12) i Bożenna Sawicka - 11.

Najmniej liczne Jury (3-osobowe) pracowało przy I Dniach Muzyki Cerkiewnej Hajnówka 82'

Najbardziej liczne (9-osobowe) – przy XVI Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej Hajnówka 97'

26 osób zasiadało w Jury jednokrotnie

W XXXV edycji do grona jurorów dołączył Ivan Moody



Kompozytor i dyrygent **Ivan Moody** urodził się w Londynie w 1964 roku, studiował muzykę i teologię na uniwersytetach w Londynie, Joensuu oraz Jorku (gdzie obronił doktorat), jego nauczycielami kompozycji byli Brian Dennis, Sir John Tavener i William Brooks. Prezentuje swoją muzykę na całym świecie, nagrywa płyty z Hyperion, ECM, Telarc, Warner Classics, Sony, Linn, Orange Mountain and Challenge

Współpracuje z wieloma wykonawcami: the Hilliard Ensemble, the Tallis Scholars, Chanticleer, the BBC Singers, the English Chamber Choir, Raphael Wallfisch, Paul Barnes, Suzie LeBlanc, Cappella Romana, the Coro Nacional de España, the Norwegian Soloists' Choir, Trio Mediaeval, Singer Pur, the Goeyvaerts Trio and the Estonian Philharmonic Chamber Choir.

Skomponował *Passion and Resurrection* (1992), the *Akathistos Hymn* (1998) and *Qohelet* (2013). Na uwagę zasługują *The Dormition of the Virgin* (2003), podwójny koncert basowy *The Morning Star* (2003), the piano concerto *Linnunlaulu* (2003),

Passione Popolare (2005), *Ossetian Requiem* (2005), the tuba concerto *Pipistrello* (2007), *Stabat Mater* (2008), *Moons and Suns* (2008), the piano quintet *Nocturne of Light* (2009), the bass clarinet concerto *Dragonfly* (2013), *Simeron* (2013) for vocal trio and string trio, and the *Dante Trilogy* (2014) na chór i orkiestrę.

W ostatnich czasach pracował dla Artura Piazarro i dla Suzie Lemblac zaś aktualnie pracuje nad nowym projektem dla wokalnego zespołu Stimmwerk i dla zespołu instrumentów dętych.

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



Jubileuszowe wspomnienia

Odkrycie piękna tej muzyki, przybliżenie jej szerokim kręgom słuchaczy to niewątpliwie zasługa Festiwalu.

Przypadające w tym roku 35-lecie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej jest dobrą okazją do przypomnienia sobie, jak to w przeszłości wyglądały obchody okrągłych festiwalowych rocznic. A było ich sześć.

Pierwsze 5-lecie przypadło w 1986 roku. Festiwal nosił wówczas miano „Dni Muzyki Cerkiewnej”. Miejscem przesłuchań była jeszcze pachnąca świeżymi tynkami cerkiew Św. Trójcy w Hajnówce. Sztab organizacyjny mieścił się naprzeciwko w budynku Domu Kultury, któremu dyktował Mikołaj Buszko – twórca i organizator „Dni”. 9-osobowe jury, w którym zasiadali m.in. Mikołaj Lenczewski, ks. Jerzy Szurbak, Jan Łukaszewski i niżej podpisany. Wysłuchano wówczas 15 chórów, z których znaczną część stanowiły zespoły parafialne z Hajnówki, Lublina, Jabłecznej, Warszawy i Wrocławia. W porównaniu z tym, co było przed pięciu laty, uderzała większa liczba uczestników i zdecydowanie wyższy poziom wykonawstwa.

Kolejny Jubileusz przypadł w roku 1991. Przyniósł on zmianę nazwy „Dni” na „Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej” sankcjonujący tym samym międzynarodowy charakter imprezy. W jury, niestety, zabrakło Stanisława Krukowskiego, przyjaciela Festiwalu, zmarłego wiosną tego roku. Wysłuchaliśmy wówczas 19 chórów, z których większość nadal stanowiły chóry parafialne. Zagranicę reprezentowało siedem zespołów, m. in. z USA i ZSRR. Wśród wykonawców brylował Wiktor Rowdo z chórem Radia i TV Białorusi. Dał się wtedy poznać jako znakomity artysta i świetny dyrygent.

Rok 1996 przyniósł 15-lecie Festiwalu. Zgromadził 32 chóry, w tym 16 zagranicznych – z Jugosławii, Szwecji, Rosji, Gruzji i... Kenii. Niezapomniany był widok czarnoskórych mieszkańców Afryki wykonujących w tanecznym rytmie swój program przed ikonostasem hajnowskiej cerkwi... Wśród wykonawców wyróżniał się świetny Chór

Kameralny „Kijów” pod dyktą Mykoły Hobdycza. Był to już jego drugi występ na Festiwalu – pierwszy raz pojawił się tu w 1993 roku. Podobnie jak wtedy, tak i teraz zachwyił wspaniałością brzmienia swego 22-osobowego zespołu, muzykalnością i bezbłędną interpretacją.

20-lecie Festiwalu – tym razem pod patronatem prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego – obchodziliśmy w 2001 roku. Przyjechało 29 chórów, w tym 18 z zagranicy. Niewątpliwą gwiazdą był Chór im. Swiesznikowa z Moskwy. Z jego szefem, profesorem Rajewskim odbyłem ciekawą rozmowę. Zainteresowany nazwiskiem Aleksandra Aleksandrowa, autora cerkiewnego „*Chwałitje Imia Gospodnie*” – utworu wykonanego przez chór – zapytałem go, czy jest to ten sam Aleksandrow, autor hymnu ZSRR? Okazało się, że tak. Przed rewolucją 1917 roku był regentem w Soborze Zbawiciela w Moskwie. Ewolucja naprawdę zdumiewająca... W jury gościliśmy arcybiskupa Ionašana, postać ciekawą o bogatym życiorysie. Jako młody człowiek studiował w Petersburgu kompozycję; jest autorem szeregu utworów muzyki cerkiewnej, w tym „*Liturgii Pokoju*”, której materiał melodyczny zaczerpnął z gregoriańskiej mszy „*De Angelis*”. Był nastawiony ekumenicznie, sądzę, że niedawne spotkanie na Kubie Papieża i Patriarchy Wszechrosji bardzo go ucieszyło. Ojciec jego w latach 60. był mimowolnie, przypadkowo zamieszany w nieudany zamach na Chruszczowa. Opowiedział mi o tym przy kieliszku domowej nalewki...

Głównym wydarzeniem 25 Festiwalu w roku 2006 było wykonanie ogromnej, arcytrudnej „*Jutrzi*” Krzysztofa Pendereckiego. Do wykonania tego dzieła potrzebne były 3 chóry, 5 solistów i wielka orkiestra. Niestrudzony Mikołaj Buszko dokonał rzeczy niemożliwej – chóry i solistów sprowadził z Petersburga, a prowadzenie całości powierzył Marcinowi Nałęcz-Niesiołowskiemu, szefowi białostockiej filharmonii. Wszystko wypadło nadspodziewanie dobrze, a miesiąc później sukces został powtórzony w petersburskim Soborze Smolnym. Do dziś nie mogę pojąć, jak to było możliwe.

Innym wydarzeniem, godnym uwagi

był przyjazd chóru z Astany, nowej stolicy Kazachstanu. Znakomite brzmienie, muzykalność i talent młodego dyrygenta Jerżana Dautowa zapewniły wykonawcom zasłużoną I nagrodę.

30 Festiwal inaugurował w roku 2011 odmłodzony Chór im. Swiesznikowa. Na jego czele stał tym razem nasz przyjaciel Borys Tewlin. Brzmienie tego słynnego chóru w niczym nie przypominało tamtego, sprzed lat. Było ono bardziej „zachodnio-europejskie”; miejsce wysłużonych śpiewaków zajęli młodzi adepci sztuki wokalne. Był to ostatni występ Tewlina w Białymstoku – rok później ten znakomity artysta już nie żył. Dautow, który ponownie pojawił się na Festiwalu, znowu odniósł wielki sukces. Dominacja zagranicznych chórów nadal trwała: na 28 chórów 25 było z zagranicy. Ciekawostką był występ 10-osobowego męskiego zespołu z Gruzji. Przesłuchania zamknął Chór Radia i TV Białorusi pod dyktą Pawła Szepielewa – przejął on chór po zmarłym Wiktorze Rowdo.

Kolejne edycje Festiwalu przyniosły nowe wrażenia, nowe znajomości. Pamiętny był przyjazd w 2010 roku Kijowskiej Kapeli im. Rewuckiego. Wspaniały męski zespół imponował pięknym brzmieniem i maestrią wykonania: śmiało mógł być zaliczony do najlepszych tego typu chórów na świecie. Ciekawy był też występ chóru „*Musica acterna*” z Izraela. Mimo, że grupował śpiewaków w podeszłym wieku, brzmiał świeżo i czysto. Zasługa to Ilji Płotkina, miłośnika muzyki cerkiewnej.

Jak widać, cel Festiwalu – popularyzacja śpiewu cerkiewnego – w dużym stopniu został uwieńczony sukcesem. Dziś niemal każdy chór ma w swoim repertuarze jakiś utwór muzyki cerkiewnej, są one wykonywane na koncertach, konkursach, nagrywane na płyty, podbijając serca i umysły słuchaczy.

Odkrycie piękna tej muzyki, przybliżenie jej szerokim kręgom słuchaczy to niewątpliwie zasługa Festiwalu. Jego twórcy i organizatorzy mogą być dumni z dokonanego dzieła.

Prof. Romuald Twardowski

Pamięci wspaniałego solisty śp. MIKOŁAJA KONACHA (1961 – 2015)

Jako syn duchownego prawosławnego

najbardziej ukochał muzykę cerkiewną, która, jak uważał, otwiera nierealne przestrzenie, mówi w języku, którego pragnie dusza prawosławnego człowieka.

Mikołaja Konacha poznałem jako czternastoletniego chłopca, zdającego egzamin wstępny do Prawosławnego Seminarium Duchownego w Warszawie. Będąc nauczycielem śpiewu cerkiewnego od razu zwróciłem uwagę na wyjątkowy głos tego młodzieńca. W szkole uczyli się już jego dwaj starsi bracia Wsiewołod i Anatol, lecz jego głos był absolutnym objawieniem.

Po kilku latach nauki Mikołaj Konach był już wiodącym basem w chórze seminaryjnym. Po ukończeniu szkoły podjął studia na Akademii Muzycznej im. F. Chopina na wydziale wokalnym. Obdarzony wyjątkowym głosem basowym o rzadko spotykanej skali, barwie i sile brzmienia, jeszcze jako student, został zatrudniony na etacie solisty Teatru Wielkiego w Warszawie. Stanowiło to ewenement w praktyce Opery Narodowej. Swoją debiut sceniczny miał w 1990 r. partią Stolnika w „Halce” Stanisława Moniuszki. W swoim dorobku artystycznym miał wiele bardzo znaczących ról takich jak: partia Komandora z „Don Giovanniego” W.A. Mozarta, partia Faraona w „Aidzie” G. Verdiego, rola Zachariasza (arcykapłana) w „Nabucco” G. Verdiego, Wielkiego Inkwizytora w „Don Carlosie” G. Verdiego, partia Alcindora w „Cyganerii” G. Pucciniego, Kwiczolapa w „Krakowiakach i Góralach” W. Bogusławskiego, Oficera w „Cyruliku sewilskim” G. Rossiniego i wielu innych.

Mikołaj Konach współpracował też przez kilka lat z reprezentacyjnym Zespołem Artystycznym Wojska Polskiego



Męski Zespół Muzyki Cerkiewnej pod kierunkiem ks. Jerzego Szurbaka. Solista Mikołaj Konach. XXV MFMC "Hajnówka 2006"

jako solista, później zaś, po chorobie, jako chórzysta.

Przez całe swoje artystyczne życie był związany z Zespołem Muzyki Cerkiewnej przy Warszawskiej Operze Kameralnej, a później z Męskim Zespołem Muzyki Cerkiewnej. Pierwszy koncert z ZMC przy Warszawskiej Operze Kameralnej z udziałem M. Konacha miał miejsce w Filharmonii Narodowej w grudniu 1982 r. Solistami tego koncertu byli: światowej sławy tenor Nicolai Gedda i czołowy polski bas Leonard Andrzej Mróz. Ostatni raz z ZMC, już wtedy mocno schorowany, Mikołaj Konach wystąpił na MFMC "Hajnówka 2011". Jego wykonania takich utworów cerkiewnych jak „Spasi Boże ludi Twoja” P. Czesnokowa, „Razbojnika blagorazumnago” P. Dinewa, „Utwardi Boże” M. Kosołapowa, „Płotiju usnuw” M. Rosiniewicz budziły zachwyt słuchaczy nie tylko w kraju, lecz także w Niemczech, Szwajcarii, Francji i Kanadzie (podczas występów z męskim chórem „Żurawli”).

Jako syn duchownego prawosławnego i absolwent PSD – co jest oczywiście zrozumiałe – najbardziej ukochał muzykę cerkiewną, którą, jak uważał, otwiera nierealne przestrzenie, mówi w języku, którego pragnie dusza prawosławnego człowieka. Wykonywana w języku cerkiewno-

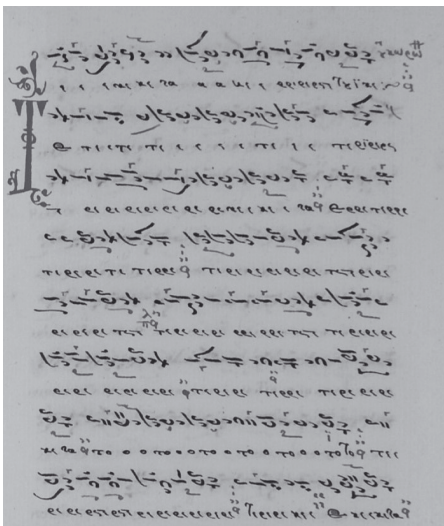
słowiańskim cofa czas i przywołuje go współczesnymi kompozycjami, urzeka nas swoim niewysłownym pięknem, powodując mistyczny stan uniesienia modlitewnego. Mikołaj wykonywał muzykę cerkiewną z pełnym zrozumieniem, by, jak mówi białostocki poeta Wiktor Szwed: „modlitewnością pieśń serdeczna i śpiewającej duszy trwogą płynęła do Niebios Drogą Mleczną do Jedynego Zbawcy Boga”.

W 2000 r. jurorzy XIX MFMC "Hajnówka" przyznali Mikołajowi Konachowi nagrodę za solowe wykonanie śpiewów cerkiewnych. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznał mu odznakę Zasłużony Działacz Kultury. Mikołaj zmarł po ciężkiej i długotrwałej chorobie w lipcu 2015 r. Pozostawił po sobie wiele wspaniałych wykonania muzyki cerkiewnej utrwalonych na płycie CD i wydanej, już po śmierci solisty, przez Zespół Muzyki Cerkiewnej. W przygotowaniu jest także płyta sponsorowana przez rodzinę śpiewaka.

Żegnaj Mikołaju – wspaniały śpiewaku, subtelny człowieku, nieodżałowany kolego. Pozostaniesz w naszych myślach i serdecznych modlitwach.

Ks. Jerzy Szurbak

Bizantyjski śpiew liturgiczny



Cod. 1261 monasteru Iviron na św. Górze Athos

Bizantyjski śpiew liturgiczny stanowi tradycyjną oprawę muzyczną nabożeństw Cerkwi prawosławnych związanych z bezpośrednim oddziaływaniem kultury bizantyjskiej oraz języka greckiego. Od ponad tysiąca lat melodie w tym samym duchu rozbrzmiewają podczas codziennych nabożeństw w niezliczonych cerkwiach i monasterach, w szczególności św. Góry Athos i Konstantynopola. Śpiew bizantyjski charakteryzuje się ścisłą relacją tekstu do muzyki, wykonawstwem a capella, jednogłosowością oraz starogrecką podbudową teoretyczną. Choć muzyka ulega dynamicznym przemianom, to pozostaje jednak w ścisłej zależności od kanonu – gwaranta niezmienności. *Psaltiki Techni* (sztuka śpiewu) podlega ścisłym zasadom teoretycznym – spuściznie starożytnej Grecji. Zorganizowany jest w ośmiotonowy system modalny – usystematyzowany przez św. Jana z Damaszku. Ów system to również oddźwięk hellenizmu. Zamknięcie w modalny krąg czterech tonacji podstawowych i czterech plagalnych, zabezpieczało śpiew bizantyjski przed nie zawsze pożądanym wpływem elementów zewnętrznych – często kojarzonych

Szacunek dla tradycji patriarchalnej był tak wielki, że sposób śpiewu w cerkwi katedralnej wyraźnie wyróżniał się na tle pozostałych świątyń Konstantynopola.

z negatywnym ethosem oraz stworzyło podwaliny dla dalszego rozwoju form muzycznych – już w duchu pozytywnego wpływu na dusze i ciało.

Bizantyjski system modalny to nie tylko starogrecki podział na skale – tryby. Bizantyjskie modusy, szczególnie w reprezentatywnych kompozycjach melizmatycznych rozwijanych w ramach *kalofonii* od XII w. zbudowane są z modułów melodycznych określanych mianem *thesis*. Te frazy melodyczne – niektóre niezwykle rozbudowane, a zapisywane za pomocą kilku tylko znaków, stanowiły główną składową bizantyjskich melodii. W świadomości bizantyjskiego kompozytora opracowanie – ulepszenie utworu polegało właśnie na dodaniu *thesis* ze zbioru dostępnych, bądź skomponowaniu i zaimplementowaniu nowych. Melodie bizantyjskie były zatem swoistą mozaiką, zbudowaną nie z pojedynczych dźwięków, a właśnie całych fraz. Zapisywane graficznie w identyczny sposób, w zależności od modusu, posiadały zupełnie inną melodię, zawieszoną często w innym przedziale dźwiękowym. Znana jest pieśń cherubinów kompozycji jednego z najznamienszych melurgów Konstantynopola wieku XVII – Piotra Bereketisa, która określana jest mianem ośmiomodusowej. Z jednego zapisu, w zależności od modusu na jaki ją zaśpiewamy, wydobyć można zupełnie inną melodię.

Swoją rozkwit, bizantyjski śpiew liturgiczny przeżywa po raz pierwszy wraz z nastaniem epoki wielkich melodosów i hymnodosów: Romana Melodosa, Jana z Damaszku, Kosmasa Majumskiego, Andrzeja z Krety i innych,

którzy będąc natchnionymi przez Boga hymnografami tworzyli jednocześnie tekst i muzykę. Izosylabiczna struktura hymnów bizantyjskich gwarantowała niezmienną melodię i ich wielowiekowe funkcjonowanie w niezmiennym kształcie. Późniejsi hymnografowie powtarzali modele rytmiczne dawnych mistrzów, dzięki czemu melodie dalej pozostawały niezmiennie, jeszcze mocniej zakorzeniając się w pamięci i świadomości wiernych.

Najwcześniejsze zachowane rękopisy opatrzone bizantyjską notacją muzyczną pochodzą z wieku IX. Notacje stanowiły jedynie system znaków mnemotechnicznych, przypominających frazy melodyczne, które należało przywołać z pamięci. Od połowy wieku XII obserwujemy rozwój form muzycznych. Przeniesienie akcentu na element muzyczny wiązać można z zamknięciem bizantyjskiego kanonu hymnograficznego. Kiedy przestano komponować tekst i muzykę jednocześnie – jako integralną część dzieła, akcent artystyczny zadominował w sferze stricte muzycznej. Wtedy na podstawie wcześniejszych melodii powstają formy monumentalne z rozbudowaną melizmatyką. Styl ten nosi nazwę *kalofonicznego*, a jego rozkwit przypada na okres Renesansu Paleologów. Główną postacią związaną z jego rozwojem, ale również z opracowaniem nowego systemu zapisu melodii jest św. Jan Papadopoulos Koukouzelis. Był on nadwornym śpiewakiem na dworze cesarskim, lecz pragnąc poświęcić życie Bogu udał się potajemnie do monasteru Wielkiej Ławry na Górze Athos, gdzie dokonał żywota jako mnich. W

nowym, monumentalnym i niezwykle bogatym melizmatycznie stylu opracował dziesiątki utworów, kopiowanych w niezliczonej ilości rękopisów przez następne wieki. Przypisuje mu się wprowadzenie do notacji bizantyjskiej tzw. wielkich hipostaz cheironomicznych – skomplikowanych znaków, nazywanych także wielkimi hipostazami, które do dawnych utworów wprowadzały rozbudowane wokalizy realizowane przez chór wg wskazań ręki dyrygenta. Przed ostatecznym upadkiem cesarstwa, kultura bizantyjska tchnęła w sztukę i duchowość niezwykle duch życia, którego obecność odczuwamy do dziś. Renesans Paleologów był także przyczynkiem do Renesansu europejskiego. W okresie od wyswobodzenia miasta spod władzy Krzyżowców do ostatecznego upadku w roku 1453 muzyka bizantyjska przeżywała największy rozkwit. Kompozycje anonimowe ustąpiły miejsca nazwiskom kompozytorów, których dzieła rozbrzmiewają w świątyniach greckich do dziś, będąc niedoścignionymi wzorcami i wyznacznikami stylu klasycznego.

Po upadku Konstantynopola w roku 1453, bizantyjski śpiew liturgiczny nie zginął wraz z Cesarstwem – tak jak nie zginęło greckie prawosławie i duch Bizancjum. Ostatni protopsalta Wielkiego Kościoła – Grzegorz Bunis Aliata przeniósł się na św. Górę Athos. Od tamtego czasu zaobserwować można niezwykle symbiozę i implikacje monastycznych tradycji Athosu oraz katedralnych form Wielkiego Kościoła z siedzibą w Konstantynopolu. Świadczy to o stabilności i żywotności bizantyjskich tradycji muzycznych oraz bieżącej aktualizacji i weryfikacji poprzez katalizator którym były codzienne, wielogodzinne nabożeństwa monasterów athoskich. Skoncentrowani na modlitwie i kontemplacji mnisi nie pozwalali, aby do ugruntowanych przez wieki zasad wkradał się nieodpowiedni element obcy. Athos po upadku Bizancjum stał się jego naturalnym kontynuatorem. W bibliotekach monasterskich przechowywano i kopiowano tysiące rękopisów. Skarbce monasterskie wypełnione były starymi ikonami. Styl życia Świętej Góry i mnichów ją zamieszkujących nie zmienił się praktycznie wcale względem klasycznej epoki bizantyjskiej. Do dnia dzisiejszego czas w monasterach athoskich liczony jest wg rachuby bizantyjskiej, gdzie za godzinę pierwszą uważa się moment

zachodu słońca. Tak też liczona jest doba liturgiczna, która swój początek ma wieczorem. Na Athosie Bizancjum praktycznie nigdy nie przestało istnieć. O prawdziwości takiego stwierdzenia może przekonać się dziś każdy odwiedzając Świętą Górę. Od czasów bizantyjskich nie zmieniło się tam praktycznie nic...

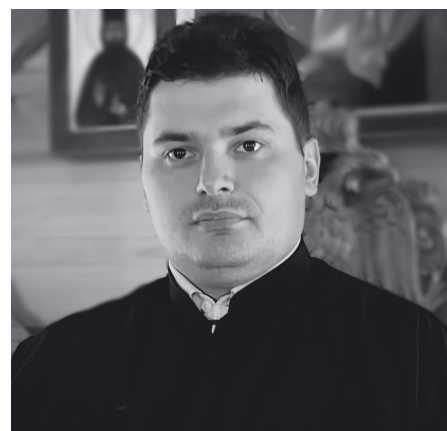
W XV wieku na Athos trafia wspomniany Grzegorz Bunis Aliata. Wiek później pojawia się wzmianka o wielkim athoskim melurgu Arseniuszu Małym z klasztoru Vatopedi, który staje się nauczycielem Panagiotisa Chrysafisa – jednego z największych śpiewaków, teoretyków i nauczycieli Konstantynopola XVII wieku. On jest autorem jednego z najważniejszych bizantyjskich traktatów teoretycznych. Jego uczniem był kolejny wielki melurg epoki postbizantyjskiej – biskup Nowej Patry Germanos. Ten kompozytor uczył athoskiego mnicha Kosmasa Macedońskiego, a Kosmas swą wiedzę przekazał Panagiotisowi Chalatzoglou. Chalatzoglou zapoczątkował plejadę wielkich protopsaltów – kantorów Wielkiego Kościoła oraz wprowadził pojęcie „stylu patriarchalnego”. Od tej pory cerkiew św. Jerzego, katedralna świątynia Patriarchatu Konstantynopolitańskiego, stała się muzycznym centrum, na które zwrócone były oczy całego świata muzyki bizantyjskiej. Kantorzy owej cerkwi, dobierani z niezwykle pieczołowitością, kreśliли nowe trendy będąc jednocześnie niezłomnymi strażnikami tradycji. Hierarchia śpiewacza Wielkiego Kościoła była ściśle określona. Funkcję kanonarchów pełnili młodzi chłopcy, którzy potem śpiewali w lewym i prawym chórze. Po latach doświadczenia, najbardziej utalentowani muzycznie mogli zacząć pełnić funkcje domestyków – pomocników głównych kantorów: protopsalta na prawym chórze oraz lampadarios na lewym. Śpiew antyfonalny, z podziałem na dwa chóry, bądź dwóch kantorów, do dziś jest praktykowany w muzyce bizantyjskiej. Wspomniany styl patriarchalny stanowił punkt odniesienia dla wszystkich śpiewaków. Praktykujący go i stojący na jego straży kantorzy katedry nosili zaszczytny tytuł archontów, będąc z urzędu zobowiązani do przestrzegania reguł. Na nich spoczywał także obowiązek pilnowania liturgicznego porządku. Szacunek dla tradycji patriarchalnej był tak wielki, że sposób śpiewu w cerkwi katedralnej wyraźnie wyróżniał się na tle pozostałych świątyń

Konstantynopola. Nie każdy podejmował się objęcia funkcji protopsalty, bądź lampadariosa. Wspomniana zależność między Atosem i Konstantynopolem trwa do dziś. Muzyczny „wnuk” Panagiotisa Chalatzoglou – Churmouzios Chartofilaks – jeden z twórców tzw. Nowej Metody był nauczycielem wielu athoskich mistrzów śpiewu wieku XIX, takich jak Joasaf z Vatopedi, Mikołaj z Vatopedi, Mikołaj z Dochiariou, Nektariusz Wlachos czy Theotokis z Vatopedi. Mnisi mieli wielu utalentowanych uczniów, wspomnienia o których żyją na Athosie do dziś.

Sam Konstantynopol nigdy nie przestał być centrum duchowości i śpiewu liturgicznego. Rolę cesarza zastąpił Patriarcha, który zaczął pełnić funkcję etnarchy. Czując się rdzennymi mieszkańcami miasta, Grecy – Bizantyjczycy z niezwykłą zaciętością i odpowiedzialnością starali się zachować tradycję, język, obrzędy, liturgię oraz śpiew. Na przestrzeni wieków patriarchat organizował szkoły śpiewu, w których wykładali kantorzy Wielkiego Kościoła.

Dziś śpiew bizantyjski przeżywa ponowny renesans. Nieprzerwana tradycja, wyraźne zabarwienie monastyczne, a przede wszystkim niezwykła spójność z tekstami powodują, że ceniony jest na całym świecie i w dobie nieustannego pośpiechu, sztuki bez sztuki, talentów znikąd i łamania konwenansów, stanowi ostoję prawdziwej sztuki liturgicznej, oświeconej wiekami modlitwy, kontemplacji i żywą wiarę.

Marcin Abijski



Absolwent Narodowego Uniwersytetu Ateńskiego oraz Ateńskiego Konserwatorium Narodowego. Zajmuje się badaniem, wykonaniem i upowszechnianiem jednogłosowych starocerkiewnych śpiewów liturgicznych z unikatowego, zabytkowego manuskryptu – Irmologionu Supraskiego. Jest założycielem i dyrygentem Męskiego Chóru Kameralnego im. Bogdana Onisimowicza

Muzyka cerkiewna w polskiej muzyce współczesnej

Nikt wtedy nie przypuszczał, że ta skromna impreza przekształci się w Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej i będzie trwała do dzisiaj.

Muzyka kościoła prawosławnego zawsze intrygowała polskich kompozytorów, wykonawców i melomanów. Przyciągała swoją oryginalnością: melodią, harmonią i ciekawą fakturą chóralną. Do II wojny światowej obszar Polski rozciągał się daleko na wschód, gdzie cerkwie stały obok świątyń katolickich, protestanckich lub żydowskich synagog. Wszystko to współegzystowało w społeczeństwie, budząc wzajemny szacunek i tworzyło osobliwy koloryt pod względem obrzędów religijnych i muzyki.

Jednak w powojennej muzyce polskiej, w czasach komunizmu, nie roztkliwiano się zbyt nad muzyką sakralną, tym bardziej że ówczesny rząd walczył z polskim kościołem, a w Związku Radzieckim prawie wszystkie świątynie prawosławne były zamknięte lub zniszczone. A zatem szansa na jakikolwiek renesans lub rozwój muzyki prawosławnej za wschodnią naszą granicą nie było przez wiele lat. Niemniej w Polsce podejmowano próby ukazania społeczeństwu piękna muzyki kościoła prawosławnego. Dużą rolę w tym zakresie odegrał Zespół Muzyki Cerkiewnej, założony przez ks. Jerzego Szurbaka na początku lat 70. XX wieku. Dzięki licznym koncertom w świątyniach i potem w salach koncertowych muzyka cerkiewna w niezwykle sposób poruszała serca słuchaczy, pokonywała podziały i łączyła ludzi różnych wyznań i narodowości w modlitwie i muzyce. Ks. Jerzy Szurbak był prekursorem w popularyzacji tej muzyki w naszym kraju.

Lata 70. były okresem poluzowania cenzury, dialogu z Kościołem, otwartości granic na wschód i zachód. W tym czasie zarówno literatura polska, jak i teatr zaczęły interesować się dziełami sąsiadów zza wschodniej granicy, a także w filmie pojawiały się elementy muzyki prawosławnej; wystawiano dzieła klasyków rosyjskiej literatury, nawiązywano kontakty z artystami rosyjskimi, więc i muzyka również częściej opuszczała mury cerkwi.

Prawdziwe ożywienie w popularyzacji muzyki cerkiewnej przyniosło powołanie festiwalu „Dni Muzyki Cerkiewnej” w 1982 roku w Hajnówce. Nikt wtedy nie przypuszczał, że ta skromna impreza przekształci się w Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej i będzie trwała do dzisiaj. Przewodniczący Jury Romuald Twardowski, który urodził się w Wilnie, pisze w pamiętnikach: „Nad Wilenką, niedaleko naszego domu znajdowała się okazała cerkiew ku czci Przczystej Bogurodzicy. Pochodziła z XV wieku, ale była przebudowana i rozbudowana w stylu gruzińskim przez Michała Murawiowa. To tam poznawałem brzmienie muzyki cerkiewnej.” Fascynacje z dzieciństwa kompozytor rozwijał w Paryżu, studiując chorał i muzykę Średniowiecza u Nadii Boulanger. W czasach, kiedy coraz bardziej awangardowo eksperymentował Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, kompozytor podjął się skomponowania utworu nawiązującego do tradycji prawosławnej liturgii. Był to bodajże pierwszy tego typu utwór w powojennej muzyce europejskiej. ***Mała liturgia prawosławna*** powstała w 1968 roku i została skomponowana na bas-baryton solo, zespół wokalny i trzy grupy instrumentów. Prawykonanie utworu miało miejsce na Międzynarodowym Festiwalu „Musica Antiqua Europae Orientalis” w Bydgoszczy. Ponadto został nagrodzony na festiwalach i konkursach w Monte Carlo i Paryżu. Jest to kompozycja o wyjątkowym kolorystycznym brzmieniu, w pełni oryginalna. Stanowi syntezę języka muzyki współczesnej i klimatu muzyki cerkiewnej.

Od roku 1983, kiedy Romuald Twardowski zaczął zasiadać w jury wspomnianego MFMC, stale utrzymywał kontakt z uczestnikami festiwalu – wybitnymi chórami i dyrygentami z różnych krajów, początkowo zza wschodniej granicy Polski, potem Europy i świata. Z myślą o tych wspaniałych zespołach tworzył

muzykę cerkiewną. Nie sposób wymienić i omówić wszystkie dzieła. Najpierw powstało sporo muzyki na chóry a cappella, m.in. bardzo popularne wśród zespołów i często wykonywane *Allituija* (będące nieraz utworem obowiązkowym na różnych konkursach), *Chwalitje Imia Gospodnie*, *Woskriesienije Christowo*, *Błażen muž*, *Hosanna I i II*, *Wsiakoje dychanije*. Ewenementem w skali krajowej jest opracowanie na chór mieszany 28 *Kolęd prawosławnych* (przeważnie białoruskich i ukraińskich, często podobnych do naszych polskich), które w roku 1996 zostały nagrane na płyty kompaktowe i kasety przez poznański zespół Cappella Musicae Antiquae Orientalis pod dyktando Leona Zborowskiego. Były one także wydane przez Fundację „Muzyka Cerkiewna”.

Kolędy prawosławne opracowane przez Romualda Twardowskiego otrzymały przepiękną szatę harmoniczną, nawiązującą do najlepszych tradycji muzycznych wschodnich Słowian. Również w fakturze chóralnej, doskonale zaproponowanej przez kompozytora, kolędy wyrażają głębię ducha i charakter tej wyjątkowej ludowej twórczości. Jak zauważa kompozytor, chociaż podobnie jak u katolików, również w obrządku prawosławnym kolęda stanowiła nieodłączną część uroczystości Narodzenia Pańskiego, to jednak w kolędach prawosławnych dają się zauważyć pewne odrębności, m.in. częsty motyw Matki Boskiej piorącej pieluszkę w rzece Jordan lub w morzu. Niemniej spora liczba kolęd białoruskich i ukraińskich jest intonacyjnie zbieżna z melodyką kolęd polskich, np. „Niebo i ziemia” lub „Kali zbauca dziuny” przypominają w warstwie melodycznej nasze „Dzisiaj w Betlejem” i „Gdy się Chrystus rodzi”.

Kolejną ważną i rozbudowaną kompozycją prawosławną Romualda Twardowskiego jest *Liturgia św. Jana Złotoustego*. Powstała w 2005 roku do tekstu cerkiewno-słowiańskiego. Prawykonanie utworu miało miejsce trzy lata później w Kijowie, a w 2009 roku Chór Filharmonii Śląskiej dokonał polskiego prawykonania utworu w Katowicach. Spotkało się ono z ogromnym aplauzem publiczności, a Olga Filipowska na łamach „Muzyki 21” pisała: „W *Liturgii św. Jana Złotoustego*

nie można bowiem skupiać się jedynie na konstrukcji samej liturgii. Warto zwrócić uwagę także na fenomen powstawania utworu, który wraz z prawdziwością religijnego brzmienia i tradycji krajów wschodnich sprawia wrażenie oryginalnego, narodowego dzieła, skomponowanego wiele lat wcześniej. Tymczasem Polak, katolik, Romuald Twardowski, stwarzając *Liturgię* musiał zgłębić cerkiewny żywioł w sposób przenikliwy, emocjonalny i antropologiczno-kulturowy, aby później oddać w muzyce wszystko to, co prawdziwe, starocerkiewne, tradycyjne i sakralne.” Głębokie wniknięcie kompozytora w ducha muzyki i sacrum prawosławnego świadczy o wybitnym talencie i ogromnych możliwościach twórczych Twardowskiego, jak też o jego szerokiej wiedzy.

To tylko pobieżne zorientowanie czytelników w tym obszarze twórczości tego kompozytora może stanowić przyczynek do głębszych studiów dla muzykologa.

Światowej sławy kompozytor Krzysztof Penderecki również wielokrotnie nawiązywał w swoich wielkich formach do liturgii, zarówno katolickiej – *Pasja według św. Łukasza*, do chrześcijańskiego obrządku wschodniego i zachodniego – oratorium *Siedem bram Jerozolimy*, w którym odnajdziemy także motywy typowe dla muzyki Bliskiego Wschodu oraz w swym wielkim dziele – *Jutrznia* (Utrenija) – do muzyki prawosławnej – w tym wypadku kompozytor zainspirował się liturgią wielkiej Soboty, kiedy to opłakuje się śmierć Chrystusa oraz Jutrni Paschalnej, nabożeństwa odprawianego w wielkanocny poranek, kiedy celebrowane jest Zmartwychwstanie Pana Jezusa. *Jutrznia* powstała kilka lat później niż *Mała liturgia prawosławna* Romualda Twardowskiego, bowiem pierwsza część *Jutrni* – Złożenie Chrystusa do grobu – została skomponowana w 1970 roku, zaś druga – Zmartwychwstanie – w 1971. Pojawia się pytanie, skąd u Krzysztofa Pendereckiego pochodzi zainteresowanie muzyką prawosławną? Otóż kompozytor wielokrotnie mówił w wywiadach, że jego ojciec był ochrzczony w kościele grekokatolickim, a on sam zgłębiał duchowość i muzykę cerkiewną.

Jutrznia to utwór bardzo trudny dla wykonawców, dlatego rzadko jest wykonywany. W celu uzyskania efektów emocjonalnych i ekspresyjnych, kompozytor zawarł w tym dziele m. in. dość skomplikowaną polichoralność.

W pierwszej części dzieła (*Jutrznia I. Złożenie Chrystusa do grobu*) teksty

pochodzące z obrzędów Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty posłużyły kompozytorowi do stworzenia rodzaju dźwiękowej relacji z obrzędu poprzez zastosowanie bogatych środków sonorystycznych. W części drugiej (*Jutrznia II. Zmartwychwstanie*), wzbogaconej jeszcze o chór chłopięcy, wykorzystane zostały teksty liturgiczne z Wielkiej Soboty i Niedzieli oraz fragment z Ewangelii wg św. Mateusza. W muzyce – specjalnie dobrane przez kompozytora środki wokalne – śpiew, szepty, krzyki, a także dźwięki dzwonów, kołatek oraz inne efekty wydobyte z instrumentów dętych i perkusyjnych potęgują emocje związane z obrzędem Zmartwychwstania Jezusa.

Prawykonanie pierwszej części dzieła odbyło się w kwietniu 1970 roku w romańskiej katedrze pod Kolonią, zaś część druga zabrzmiała po raz pierwszy w katedrze w Münster w maju 1971 roku. Całością zadyrygował Andrzej Markowski w tym samym roku w Wiedniu.

Warto dodać, że muzykolodzy podkreślają, że *Jutrznia* wraz z *Pasją wg św. Łukasza* tworzą ekumeniczny Tryptyk paschalny, opiewający wydarzenia Wielkiego Tygodnia i będący „dialogiem dwóch twarzy chrześcijaństwa”.

Kilkanaście lat po *Jutrzni*, w 1986 roku Krzysztof Penderecki komponuje *Pieśń Cherubinów* na chór mieszany a cappella dla swojego przyjaciela Mścisława Rostropowicza z okazji 60. rocznicy jego urodzin. W utworze tym kompozytor operuje szeroką frazą, elementami swobodnie traktowanej polifonii, która w momentach kulminacji zbliża się do ostrych, dysonansowych brzmień.

Pieśń Cherubinów ma formę czterodzielną, podporządkowaną tekstowi liturgicznemu. W pierwszej części – śpiewie Cherubinów, temat płynnie wznosi się ruchem sekundowym, a różne techniki śpiewu przechodzą od tonalności do atonalności i odwrotnie. Nuty stałe i recytacja basu stanowią tu nawiązanie do chóralnych tradycji cerkiewnych. Mała kulminacja na czterogłosie prowadzi do drugiej części utworu i śpiewu wiernych we wspólnym rytmie. Trzeci odcinek prowadzi do kulminacji właściwej, w dwunastogłosie. Wreszcie w ostatniej części – mistyczne „Alleluja, alleluja, alleluja!” – kumulują się wątki wcześniejszych części, by z końcem pieśni dwanaście niezależnych głosów sprowadzić do zanikającego *unisono*.

Prawykonanie *Pieśni cherubinów* miało miejsce w 1987 roku w Waszyngtonie.

Po raz kolejny Krzysztof Penderecki zwrócił się do muzyki cerkiewnej w utworze

skomponowanym na zamówienie jednej z prywatnych stacji telewizyjnych w Rosji, z okazji 850. rocznicy założenia Moskwy. Był to *Hymn do św. Daniła* napisany do tekstu staro-cerkiewno-słowiańskiego na 8-głosowy chór mieszany i orkiestrę (bez skrzypiec).

Muzyka przybiera tu różne formy: od heterofonicznej wielogłosowości po śpiew antyfonalny. Rola orkiestry jest oszczędna, chociaż szczegółowo przemyślana: chór wspierany jest głównie przez instrumenty dęte blaszane (w tym umieszczone na sali trąbki), kontrabasy i zespół perkusyjny.

Powstało dzieło imponujące rozmachem, potęgą brzmienia (zwłaszcza finał z zespołem dzwonów cerkiewnych), klarownością linii melodycznych i emocjonalnego przesłania. Doskonale wpisało się ono w rocznicę i uroczyste obchody święta Moskwy. Prawykonanie tego dzieła miało miejsce w 1997 roku w Moskwie.

Powróć jeszcze do wspomnianego na początku oratorium *Siedem bram Jerozolimy*. Otóż na zamówienie dyrektora MFMC, Mikołaja Buszki, na podstawie jednej z części tego utworu – *De profundis*, kompozytor napisał utwór wokalny na 3 chóry mieszane, z tekstem prawosławnym p.t. „*Is głubiny wozwach*”. Był on wykonany w 2013 roku w Białymstoku podczas Koncertu Inauguracyjnego Festiwal, na którym w obecności K. Pendereckiego czczono jego jubileusz – 80. rocznicę urodzin.

Po kilkudziesięciu latach trwania MFMC, coraz częściej młodszy kompozytorzy polscy zaczynają komponować utwory zainspirowane muzyką cerkiewną, np. P. Łukaszewski – *Trzy modlitwy prawosławne* na chór żeński czy *Beatus vir, sanctus Martinus* na chór mieszany, P. Jańczak – *Chieruwimskaja pieśń* i wielu innych. Są one wykonywane na MFMC, na festiwalach muzyki pasyjnej, ekumenicznej, jak w Krynicy Zdroju.

Zasygnalizowane tu ogólnie dzieła kilku polskich kompozytorów współczesnych – nie wyczerpują tematu inspirowania się polskich twórców muzyką cerkiewną. Pozwoliłam sobie wymienić utwory bezsprzecznie najważniejsze, by tym samym zachęcić zainteresowanych do wnikliwego poznania tych pięknych, wartościowych dzieł. Zaś analiza wielu innych kompozycji, powstałych w ostatnich latach to z pewnością temat do następnego artykułu.

Alicja Stradczuk

Działalność muzyczno-liturgiczna Michała Werbyckiego i Iwana Ławrowskiego – kompozytorów muzyki cerkiewnej

Michał Werbycki zajmuje centralne miejsce spośród kompozytorów działających na terenie Galicji. Urodził się w 1815 roku we wsi Ulucz powiatu Dobromyśl, w rodzinie duszpasterza greckokatolickiego. Po śmierci ojca Michałem i jego bratem Władysławem zajął się daleki kuzyn rodziny biskup Jan Śnigurski, założyciel „Instytutu Diakowskiego” w Przemyślu (1818 r.). Chłopiec pobierał nauki w Gimnazjum i szkole muzycznej, śpiewając jednocześnie w katedralnym i gimnazjalnym chórach. Już wtedy wyróżniał się zdolnościami kompozytorskimi, opracowując wiele melodii na potrzeby chórow. Inspirowały jego dzieła D. Bortniańskiego, w szczególności *Koncerty duchowne*.

Biskup Śnigurski, widząc zdolności Michała, nie chciał, by jego wyłączną profesją była kompozycja. W 1833 roku skierował chłopca do Seminarium Duchownego we Lwowie. Czas formacji seminaryjnej to okres umocnienia się w przekonaniu co do muzycznego wymiaru przyszłości młodzieńca. Niewykluczone, iż faktorem takiej decyzji mogło być rozczarowanie poznawanymi za murami seminarium realiami życia eklezjalnego.

Gdy kompozytor osiadł we Lwowie, dał się poznać jako świetny pedagog i znakomity wykonawca repertuaru gitarowego. Mając kłopoty finansowe w roku 1846 powrócił do Przemyśla i poprosił biskupa Śnigurskiego o pomoc, który przekazał młodemu kompozytorowi stanowisko kanclerza. Ta decyzja nie zadowoliła zainteresowanego. Świadom swego artystycznego powołania postanowił bez reszty oddać się tworzeniu i wykonywaniu muzyki wokalnej.

Większość kompozycji Werbyckiego tworzona była na użytek cerkiewny. Jego twórczość można podzielić na dwa okresy. W pierwszym, komponował na chór mieszany, w drugim przeważały utwory na chór męski. Podział ten jest raczej symboliczny, ponieważ jego kompozycje pozbawione są datacji.

Do najcenniejszych kompozycji sakralnych M. Werbyckiego należy, niewątpliwie, jego *Liturgia*, świadcząca o pełnym zrozumieniu powagi nastroju i głębokości myśli, jakie dyktuje wschodni obrządek religijny. Liturgię tę na chór mieszany skomponował w Przemyślu w roku 1847, zaś w 1865 opracował ją na chór męski.

Szczególony wpływ na twórczość M. Werbyckiego wywarł D. Bortniański, którego dorobek kompozytorski rozbrzmiewał w cerkwiach Przemyśla i Lwowa, stanowiąc dla swoich następców swoistą miarę i artystyczny wzorzec. Od Bortniańskiego zapożyczył Werbycki charakterystyczne cechy fakturalne: zestawienie brzmienia chóralnego *tutti* i *solo* poszczególnych partii głosowych, częste wykorzystanie grup trzygłosowych (najczęściej dwa

tenory i drugi bas) w układzie heterofonicznym (paralelne tercje i seksty), z harmoniczną podstawą lub linią melodyczną w basach.

Werbycki wykorzystał techniki polifoniczne, stosowane przez mistrz: imitację, nasycenie faktury akordowej polifonicznymi elementami i wykorzystanie polifonii kontrastowej (*Da ispołniatsia usta moja*) itp.

Pomimo zapożyczeń kompozytor zdołał wypracować swój indywidualny styl, w którym zarysowują się wczesnoromantyczne rysy, wyczuwalne już w jego *Liturgii*. Liryczne fragmenty tego dzieła są przepełnione serdecznością, duchowością i odcieniem elegijnym. Możemy dostrzec inicjalne tendencje do określonego typu emocjonalności i liryki, które w przyszłości będą charakteryzować jego stylistykę. Najbardziej jest to zauważalne we fragmentach *Tebe pojem, Otcze nasz* oraz *Anhel wopijasz*.

W *Liturgii* zarysowuje się tendencja zbliżenia muzyki cerkiewnej do świeckiej. Takie tendencje swoistego przemieszania *sacrum* i *profanum* w twórczości jednego autora spotykamy u zachodnioeuropejskich romantyków.

Struktura formalna utworów cerkiewnych Werbyckiego jest bardzo prosta, ograniczająca się do „kwadratu”, czyli czterotaktowej budowy zdań muzycznych, bardzo rzadko rozbudowanych do rozmiarów zdania sześciotaktowego. W porównaniu z nią struktura tekstowa wydaje się bardzo barwna. Kompozytor nie tylko czerpał z tekstów liturgicznych bądź do liturgii się nadających, lecz także zapożycza pełnymi garściami z ludowego doświadczenia religijności.

Michał Werbycki był najbardziej płodnym kompozytorem muzyki cerkiewnej wywodzącym się ze Szkoły Przemyskiej.

Innym znanym kompozytorem o podobnej proveniencji był **Iwan Ławrowski** (1822-1873), który całą swą działalność kompozytorską poświęcił muzyce wokalnej, w tym chóralnej.

Kompozytor urodził się we wsi Łopianka koło Leska. Wykształcenie muzyczne zdobył w Przemyślu, śpiewając w chórze katedralnym, który prowadził Niemiec Alojzy Nanke, a później Czech Wincenty Zrzawy. U obu dyrygentów przyszły kompozytor brał korepetycje z zakresu teorii muzyki. W 1840 roku postanowił pogłębić swoją wiedzę z dziedziny teologii, rozpoczynając ośmioletni kurs nauki w miejscowym liceum o profilu teologicznym. Dziesięć lat później został mianowany na urząd prefekta miejscowego Seminarium Duchownego.

W 1864 roku kompozytor został mianowany „duchownikiem” w Lwowskim Seminarium Duchownym, rok później dyrygentem chóru alumnów, dla którego komponował swoje cerkiewne utwory.

Po trzech latach przeniósł się do Chełma, gdzie

według niepotwierdzonych danych miał dokonać konwersji na prawosławie. Tam też zakończył życie w roku 1873.

Całokształt jego twórczości sakralno-muzycznej podzielić można na dwa okresy: przemysko-lwowski (1850-1867) i chełmski (1867-1873). W obu komponował muzykę cerkiewną na chór męski i mieszany.

Gdy twórczość Werbyckiego można uznać za monolit, twórczość Ławrowskiego należy potraktować dychotomicznie. Niewątpliwie znaczny wpływ na zmianę stylu twórczości Ławrowskiego wywarły środowiska, w których przebywał. Przemyśl, gdzie istniał znakomity chór mieszany sugerował wybór takiego aparatu wykonawczego, Lwów, gdzie istniał znakomity chór męski pozwolił na przeznaczenie trzynastu ostatnich kompozycji na taką właśnie obsadę.

W szkole przemyskiej nie brakowało kompozytorów, którzy poza wymienioną dwójką nie wnieśli istotnych nowości stylistycznych, odwzorowując dokonania swoich poprzedników. Do najbardziej znanych można zaliczyć Wiktora Matiuka (1854-1912), Porfirusza Bażańskiego (1836-1920) i Anatola Wochnianyna (1841-1908).

Szkoła Przemyska wniosła znaczny wkład w całokształt rozwoju wschodniosłowiańskiej muzyki cerkiewnej nie tylko na terytorium Galicji, lecz także na całej południowo-zachodniej polaci Imperium Rosyjskiego. Pomimo koncentracji edukacyjnej na grekokatolikach, szkoła nie zamykała drzwi przed wyznawcami Prawosławia, których niemała część, zwłaszcza z Podkarpacia, poszerzyła uczniowskie grono.

Zarówno szkoła, jak i dzieła pod jej wpływem powstałe stanowią doskonały element łączący Kościół Unicki i Ortodoksję. Kompozycje M. Werbyckiego, I. Ławrowskiego, W. Matiuka, P. Bażańskiego czy A. Wochnianyna są coraz częściej wykonywane nie tylko w cerkwiach prawosławnych i greckokatolickich Ukrainy, lecz także południowo-wschodniej Polski.

Wspomniane utwory powinny znaleźć miejsce na Festiwalach. Rozbudowana struktura dzieł M. Werbyckiego, interesująca harmonika I. Ławrowskiego czy melodyczność W. Matiuka pozwalają na uwydatnienie wszystkich walorów chóralistyki. Festiwal jako miejsce spotkań wielu narodów, reprezentantów wielu kultur, jest doskonałą formą propagowania spraw i rzeczy często niesłusznie zapomnianych, w wyniku zaniedbania pokrytych kurzem wykonawczej obojętności.

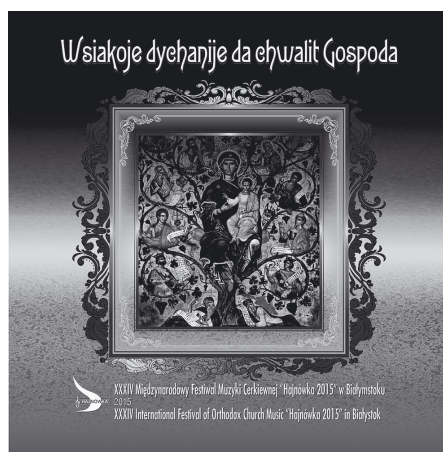
Do takich z pewnością należy fenomen Szkoły Przemyskiej...

Fermata

CD "Wsiakoje dychanije da chwalit Gospoda"

Szanowni Państwo

Jest mi ogromnie miło zaprosić Państwa do wysłuchania Koncertu Galowego XXXIV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej – „Hajnowka 2015”, który odbył się w dniach 19 – 24 maja 2015 r. w Białymstoku. Koncert rozpoczęły dzieci z Chóru „Cantare” z Orszy na Białorusi. Z właściwą sobie żarliwością zaśpiewały modlitwę „Otcze nasz” z muzyką autorstwa Nikołaja Kiedrowa – legendy porewolucyjnej rosyjskiej emigracji we Francji. Modlitewny nastrój przedłużył Młodzieżowy Zespół Uczelni Muzycznej z Kłajpedy na Litwie wykonując Psalm 33 z muzyką Aleksandra Sziszkina. Kolejni wykonawcy przedstawili repertuar najbliższy sercu Białostoczan. Profesjonalny Zespół „Classic” ze stolicy Białorusi – Mińska, kierowany niekonwencjonalnie przez Kiriłła Nosajewa znakomicie zaprezentował dwie XVI wieczne modlitwy Supraskiej Ławry ze słynnego Supraskiego Irmologionu. Po skupionym odbiorze zyskali ogromny aplauz publiczności. Popularnym twórcą, którego muzyka jest często śpiewana na Festiwalu jest rosyjski kompozytor Paweł Czesnokow. Modlitwę z jego muzyką wykonali na koncercie młodzi chórzyscy z Narwy w Estonii, kierowani przez Michała Goriuszyna. Najbardziej „pracowitym” chórem tegorocznej edycji byli nasi goście z Izraela. Mieszany Chór „Megiddo” pod dyktando Pniny Inbar. Oprócz konkursowej prezentacji muzyki cerkiewnej, wykonał również dwa znakomicie przyjęte koncerty muzyki żydowskiej w Warszawie i Tykocinie. Zwłaszcza ten w Tykocinie w odrestaurowanej i pięknej Wielkiej Synagodze był zarówno dla wykonawców jak i publiczności koncertem pięknym i bardzo emocjonalnym. W konkursie zajęli drugie miejsce, a w czasie koncertu zaprezentowali ciekawą kompozycję ormiańskiego kompozytora Wardapeta Komitasa. To ukłon chóru i organizatorów Festiwalu w rocznicę kompozytora oraz 100 rocznicę tragedii narodu ormiańskiego. Modlitwę „Kriestu Twojemu...” przedstawił następnie zdobywca również drugiego miejsca, Męski Chór „Słowiki 60” ze Szczecina pod nowym kierownictwem Jacka Kraszewskiego, dyrygującego tak jak i w konkursie z pamięci. Po męskim wykonaniu, słynny Koncert Dymitra Bortniańskiego „Sława w wysznich Bogu” zaśpiewała Żeńska Kapela Chóralna „Ranica” z Mińska. Ciekawym i znakomicie wykonanym programem konkursowym zachwycili jurorów, którzy jednomyślnie uznali ich za najlepszych w kategorii chórów amatorskich świeckich. Kolejni wykonawcy to studenci Wydziału Muzycznego Uniwersytetu Pedagogicznego



w Ternopolu na Ukrainie, zdobywcy drugiego miejsca wśród chórów uczelni muzycznych. Prezentują modlitwę swojego wielkiego krajana Artemija Wedeła „Ize Chieruwimy”. Rok 2015 – Jubileusz 85-lecia Romualda Twardowskiego, wybitnego kompozytora i wielkiego przyjaciela Festiwalu. Tworzona przez niego muzyka cerkiewna jest bardzo lubiana i popularna wśród wykonawców. Z pośród kilkudziesięciu kompozycji wykonanych w tym roku, na płycie zatytułowanej „Wsiakoje dychanije” prezentujemy ten utwór. Bardzo dobrze, wręcz brawurowo wykonał go profesjonalny chór Filharmonii Częstochowskiej. Świetnie dyrygowany przez Janusza Siadłaka zajął 2 miejsce wśród chórów zawodowych. Ostatnim chórem pierwszej części koncertu był zdobywca jednej z dwóch równorzędnych pierwszych nagród pośród chórów zawodowych, Chór Filharmonii z Czelabińska w Rosji pod dyktando Olgi Sielezniowej. W swojej tradycyjnej manierze wykonawczej wykonali Psalm 102 modlitwę „Błogosłowi dusze moja Gospoda” z Liturgii Katechumenów, z muzyką swojego krajana Konstantina Wargina.

Druga część koncertu została rozpoczęta uludowaną modlitwą „Carice moja Priebłagaja”. Piękna interpretacja z dobrze dobraną partią solową w wykonaniu typowego parafialnego chóru z Orszy, a zaraz po nich dzieci ze Szkoły Sztuki w Świętlogorsku w żarliwym wykonaniu Psalmu 140 – wielkopostnej modlitwy z muzyką D. Bortniańskiego. „Hymn ku czci Eufrosinii z Połocka”, swojej narodowej świętej z muzyką współczesnej kompozytorki białoruskiej Ludmiły Szleg, niesamowicie zgranymi głosami, czysto i równo wykonały śpiewające w kolejnym chórze z Białorusi studentki Uczelni Muzycznej ze stołecznego Mińska. Zaraz po nich zaprezentowali się śpiewający w chórze „Colegium Juvenum”, laureaci 2 miejsca, licealiści z Olsztyna kierowani przez pochodzącą z Bielska Podlaskiego

Joannę Muško. Burzą oklasków nagrodziła publiczność wykonany przez nich XV wieczny śpiew bizantyjski „Dostojno jest” oraz ciekawą interpretację wykonywanej w czasie Wieczerni modlitwy „Świcie tichij”. Dwie modlitwy zaśpiewali znakomicie i również gorąco zostali przyjęci przez publiczność najlepsi w kategorii chórów dziecięco-młodzieżowych chórzyscy z moskiewskiego chóru „Lel” pod dyktando Jurija Sukolenowa. Były to „Triswiatyje” do muzyki (obecnego na sali) wybitnego współczesnego rosyjskiego kompozytora Anatolija Kisielowa oraz „Zastupnice usierdnaja” z muzyką klasyka Pawła Czesnokowa. Najlepszy w tegorocznym konkursie i zdobywca pierwszej nagrody w kategorii uczelni muzycznych Chór Akademii Muzycznej w Katowicach pięknie zestrojonymi głosami i przy znakomitej dykcji wykonał hymn „Woskriesienije Christowo widiewsze” z muzyką Sergiusza Rachmaninowa. Utwór ten jest śpiewany w cerkwiach w każdą sobotę po Ewangelii na Jutrznii, a szczególnie uroczystie trzykrotnie na Jutrznii Paschalnej. Następni wykonawcy to Męski Metropolitalny Chór „Simwoł Wiery” z Woroneża w Rosji – najlepsi pośród chórów parafialnych. Profesjonalni soliści z towarzyszeniem chóru, kierowani przez muzyka i duchownego Serafima Dubanowa wykonali dwie modlitwy. Wykonywany w trakcie Wieczerni Psalm 103 z muzyką S. Rachmaninowa oraz „Wieruju” P. Czesnokowa. Ostatnim wykonawcą Koncertu Galowego „Hajnowki 2015” był znakomity Chór Narodowego Radia Ukrainy z Kijowa. Ponad czterdziestosobowy chór kierowany przez jedną z najznakomitszych dyrygentek Ukrainy Julię Tkacz zaprezentował dwie wykonywane w czasie Liturgii modlitwy. Pierwsza to koncert M. Berezowskiego „Radujtiesia prawiednij” zaś druga to „Nechaj powni budut’ usta nasz” słuchana przez (będącą wśród publiczności) autorkę muzyki, Łesię Dyczko. Do huraganowo oklaskiwanego Chóru Radia Ukrainy na scenę zaproszono najlepsze chóry 5 konkursowych festiwalowych kategorii. Parafialny z Woroneża, dziecięcy „Lel” z Moskwy, amatorski świecki „Ranica” z Mińska, Akademii Muzycznej z Katowic i zawodowy Państwowej Filharmonii z Czelabińska. Połączone chóry w kilkusetosobowym składzie zakończyły Koncert Galowy i Festiwal modlitwą – życzeniem – Patriarszym „Mnogaja leta”. Publiczność wypełniająca po brzegi salę koncertową Filharmonii nagrodziła wykonawców i organizatorów kilkunastominutową owacją na stojąco.

Z nadzieją, że koncert się Państwu spodobał – Mikołaj Buszko

Niektóre aspekty śpiewu liturgicznego staroobrzędowców

Na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat wzrosło w Polsce zainteresowanie muzyką cerkiewną. Ożywieniu sprzyjały i nadal sprzyjają festiwale muzyki cerkiewnej, w szczególności organizowany w Białymstoku „Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej Hajnówka”, który niewątpliwie przyczynia się do promowania bogactwa muzyki cerkiewnej, szczególnie w jej aspektach wykonawczych.

Do końca XVII wieku na Rusi Moskiewskiej panował śpiew jednogłosowy, również na terytoriach Południowo-Zachodniej Rusi do podpisania unii brzeskiej w 1596 roku. Sytuacja zmieniła się w XVII wieku, gdy za sprawą reform liturgicznych przeprowadzonych z inicjatywy patriarchy Nikona przy czynnym poparciu cara Aleksego Michajłowicza, do śpiewu liturgicznego zaczęły przenikać wielogłosowe melodie kijowskie, greckie. Zwolennicy starych melodii cerkiewnych, na czele z wybitnym teoretykiem śpiewu – Aleksandrem Miezieniecem, próbowali ratować sytuację. Przeprowadzone w latach 1652-1670 przez I i II Komisję prace, mające na celu reformę starych melodii cerkiewnych nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Poczynania reformatorskie patriarchy Nikona, ostatecznie potwierdzone uchwałami Soborów 1666-1667 r., zaowocowały rozłamem (*Raskołom*), który na wieki podzielił Cerkiew prawosławną w Państwie Moskiewskim. Odtąd praktykowanie staroruskiego *znamienno* *raspiewa* zaczęło postrzegać jako przejaw przynależności do *Raskolu*. Takiemu postrzeganiu śpiewu sprzyjali także sami staroobrzędowcy, dla których *znamiennyj raspiew* był obok ośmioramiennego krzyża, dwupalcowego żegnania się, podwójnego *alleluja* ważnym symbolem opozycji, wobec z góry narzuconych zmian w obrzędowości. Poddawani liczny prześladowaniom przez władzę państwową i Cerkiew oraz pozbawieni własnej hierarchii duchownej, staroobrzędowcy podzielili się na dwa główne odłamy: bezpopowców, odrzucających kapłaństwo, a co za tym idzie – pozbawionych niektórych sakramentów, oraz popowców, przyjmujących kapłanów zbiegłych z Cerkwi prawosławnej. W wyniku licznych starań w 1846 r. popowcom zamieszkałym na terenie państwa austriackiego, ściślej Bukowiny, udało się pozyskać i sprowadzić z Konstantynopola pozbawionego katedry metropolitę bośniackiego Ambrożego, który dał początek tzw. białokrynickiej hierarchii. Struktura ta istnieje do dnia dzisiejszego z siedzibą na Cmentarzu Rogożskim w Moskwie.

Jednym z aspektów polemiki pomiędzy dwoma ugrupowaniami staroobrzędowców był staroruski *znamiennyj raspiew*. Istota sporów tkwiła w sposobie wykonywania tekstu liturgicznego. Staroobrzędowcy popowcy, podążali zgodnie z nauczaniem protopopa Awwakuma i praktykowali tzw.

śpiew „*nariecznyj*”, czyli zawierający poprawki wniesione przez I Komisję, przy jednoczesnym zachowaniu starego – donikonianckiego tekstu liturgicznego. Z kolei staroobrzędowcy bezpopowcy praktykowali śpiew, zawierający elementy „*razdielnorieczija*” (in. *chomonii*), czyli z zastosowaniem manieri wykonawczej, polegającej na zamianie spółgłosek znajdujących się na końcu wyrazu samogłoskami o, a, e, i. Z uwagi na częste występowanie sylab *cho* i *mo* maniera ta określana jest także mianem *chomonii*. Początki „*razdielnorieczija*” sięgają na Rusi końca XIV w., a kres jego funkcjonowaniu w Cerkwi oficjalnej położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II Komisję przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca.

Harmonia współbrzmienia słowa i dźwięku, tekstu liturgicznego i muzycznej intonacji sprawia, że staroruski *znamiennyj raspiew* nadal przyciąga słuchaczy, lecz w żywej formie funkcjonuje on jedynie w praktyce liturgicznej staroobrzędowców. Rozmywanie się średniowiecznego kanonu w sztuce cerkiewnej polegało przede wszystkim na odstąpieniu od wypracowanych na przestrzeni wieków wzorców na rzecz twórczości indywidualnej. Próby powiązania tematyki świeckiej z kanoniczną ikonografią, podobnie jak śpiewu liturgicznego z muzyką, musiały zaowocować rozłamem (*Raskołom*). Rozłam na łonie Cerkwi rosyjskiej mimo całego ogromu tragedii miał dla staroruskiego śpiewu także pozytywne strony. Prześladowania staroobrzędowców tylko wzmacniały ich upór i przywiązanie do tradycji przodków, dzięki czemu wiele cennych melodii cerkiewnych zachowało się do naszych czasów w niezmienionej formie.

Walory staroruskiej monodii cerkiewnej odkryto na nowo w 2-giej połowie XIX wieku za sprawą badań prowadzonych przez rosyjskich naukowców, w szczególności ks. Dymitra Razumowskiego (1818-1889), ks. Bazylego Mietajłowa (1862-1926) oraz Stefana Smoleńskiego (1848-1909). Na szczególną uwagę zasługują dokonania Ks. Dmitra Razumowskiego, który oprócz opracowania pierwszej monografii dotyczącej śpiewu przyczynił się do popularyzacji praktykowanego przez staroobrzędowców śpiewu cerkiewnego. Jednym z największych dokonań ks. D. Razumowskiego była realizacja w latach 1883-1885 druku pierwszych śpiewników zawierających kriuki. Przedsięwzięcie karkołomne, bowiem realizowano je w bardzo niesprzyjających warunkach politycznych, tj. na dwadzieścia lat przed wejściem w życie ukazu tolerancyjnego cara Mikołaja II (1905 r.). Ożywienie zainteresowania staroruskim monodycznym śpiewem cerkiewnym zaowocowało dalszymi badaniami w dziedzinie archeologii i paleografii muzycznej, czym w

sposób szczególnie zasłużył się ks. B. Mietajłow. Badania ks. B. Mietajłowa, kontynuował S. Smoleński, a ich wyniki publikował m.in. na łamach wydawanego na początku XX w. czasopisma staroobrzędowego „*Cerkownoje Pienije*”. Prowadzeniu dalszych badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców przeszkodziła Rewolucja październikowa. Ponowny wzrost zainteresowania śpiewem liturgicznym staroobrzędowców nastąpił w 2-giej połowie XX wieku, za sprawą ekspedycji naukowych, prowadzonych przez muzykologów i etnografów rosyjskich na terytoriach od wieków zamieszkałych przez wyznawców „starej wiary”. Na szczególną uwagę zasługuje ekspedycja prowadzona w 1971 r. przez T. Władyszewską wśród staroobrzędowców zamieszkujących terytoria Litwy, Łotwy i Estonii. Liczne nagrania zrealizowane w trakcie ekspedycji, w szczególności chórów wspólnot wileńskiej, ryskiej, daugavpilskiej świadczą o prawdziwym bogactwie staroruskiego śpiewu cerkiewnego. Równie bogate tradycje funkcjonowały wśród staroobrzędowców Suwalszczyzny i Mazur. Świadczą o tym zapisy fonograficzne, zrealizowane przez prof. Eugeniusza Iwańca. Zarejestrowane materiały zawierają nabożeństwa i folklor staroobrzędowców i dotychczas nie doczekały się należytego opracowania.

Mam nadzieję, iż poruszona problematyka, choć w niewielkim stopniu przyczyni się do popularyzacji praktykowanego przez staroobrzędowców śpiewu cerkiewnego, a także zachęci środowiska staroobrzędowe do szerszej prezentacji własnych tradycji śpiewu.

dr. Daniel Sawicki



Absolwent Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie. Doktor nauk teologicznych w zakresie teologii praktycznej. Psalmista-dyrygent chórów cerkiewnych, organista. Badacz historii i myśli teologicznej staroobrzędowców, znawca staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności tradycji śpiewu praktykowanego przez staroobrzędowców.

Festiwal w obiektywie



Pierwsze Dni Muzyki Cerkiewnej "Hajnowka 1982" Chór PP z Kleszczel dyr. A. Kupryciuk



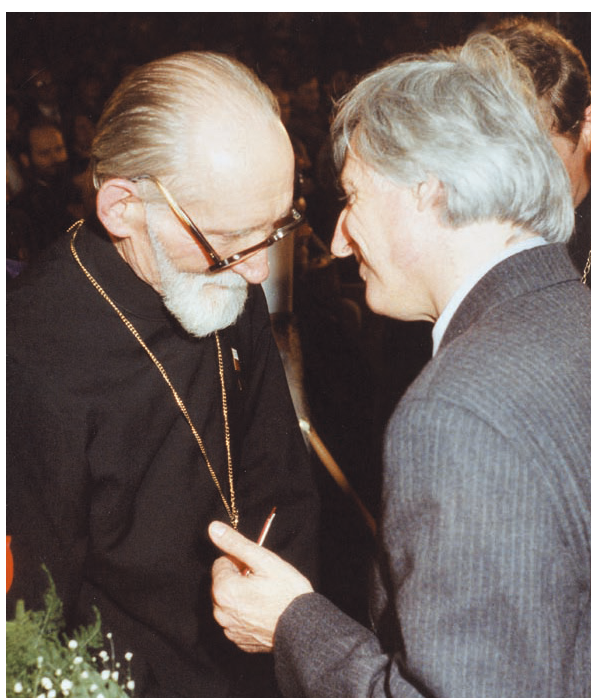
Pierwsze Dni Muzyki Cerkiewnej "Hajnowka 1982"



Pierwsza jaskolka z zagranicy zespół z Finlandii dyr. H. Kononen "Hajnowka 1984"



Męski Kameralny Chór "Orowela" z Gruzji dyr. T. Kewchiszwili "Hajnowka 89"



MFMC "Hajnowka 94" Ks. A. Dziewiatowski i Patron Festiwalu (od 1993 roku) Wiceminister Kultury M. Jagiello



MFMC "Hajnowka 88" Od lewej Prof. W. Rowdo, M. Buszko i Przewodniczący Jury prof. R. Twardowski



Pierwsi goście z Afryki. Przedstawiciele Młodzieżowego Chóru PP z Ngecha - Kenia MFMC "Hajnówka 1996"



XXV MFMC "Hajnówka 2006"



O. Archimandryta D. Machariotis z Monasteru w Kykkos Cypr MFMC "Hajnówka 98"



k s J. Szurbak i R. Twardowski



Chor Zumoro Prawosławnego Seminarium Teologicznego z Kottayam Kereli, Indie dyr. O.M.P. George MFMC "Hajnówka 2000"





Smolny Sobor Sankt Petersburg "Jutrznia" K. Pendereckiego



Egiptski Chór Koptyjski z Faizal-Guiza, Egipt dyr. O.Asham MFMC "Hajnowka 98"



MFMC "Hajnowka 2005"



Chór Parafii Prawosławnej p.w. św. Mikołaja z. Seulu Korea dyr. A. Yeon Young-jin MFMC "Hajnowka 2000"



prof. Borys Tewlin



JURY przy pracy. Od lewej R. Twardowski, J. Łukaszewski, W. Rowdo, I. Cyklinskij i D. Dymitrow MFMC "Hajnowka 2003"



*MFMC 'Hajnowka 1997' Kolejna wizyta Metropolity Bazylego
(pierwsza wizyta - MFMC 'Hajnowka 1994')*



MFMC 'Hajnowka 1998' Chór Św. Kliment Obridski ze Skopje Macedonia dyr. P. Josifov



*Koncert w Warszawie Chór Prawo Bractwa im. A. Michała z Minska Bialorus dyr. J. Dichtijewskaja
MFMC 'Hajnowka 2004'*



Final Koncertu Galowego MFMC 'Hajnowka 2003'



XXV MFMC 'Hajnowka 2006' Smolny Sobor Sankt Petersburg 'Jutrznia' K. Pendereckiego



MFMC 'Hajnowka 2005'. Ogłoszenie wyników .Radosc zwycięzców

Festiwal Muzyki Cerkiewnej "Hajnówka" jest imprezą, która z regionalnego przeglądu chórów urosła do rangi międzynarodowej, a ranga ta wynika przede wszystkim z wysokiego poziomu artystycznego. Jest miejscem ogromnych wzruszeń, prezentacją tego co najpiękniejsze w muzyce cerkiewnej, muzyce mającej charakter międzynarodowy ale będącej również nieodłączną częścią składową kultury narodowej Polski. Festiwal jest wielkim wydarzeniem artystycznym w kraju, przekraczającym granicę Wschodu i Zachodu i miejscem spotkań Wschodu i Zachodu.

Festiwal Muzyki Cerkiewnej "Hajnówka" nie został wymyślony w Warszawie, ale został wymyślony i realizowany w Hajnówce - małym miasteczku na krańcach Rzeczypospolitej, na tzw. pograniczu kultur, w miejscu krzyżowania się języków, wyznań i kultur. Służy podtrzymaniu duchowej tożsamości i zaspokajaniu dążeń kulturowych. Uczy rzeczy najważniejszej - tolerancji, otwartości dla drugiego człowieka, przełamywania stereotypów, pojmowania praw i wolności, uczy także szacunku dla każdej odrębności.

Michał Jagiełło

PODSEKRETARZ STANU

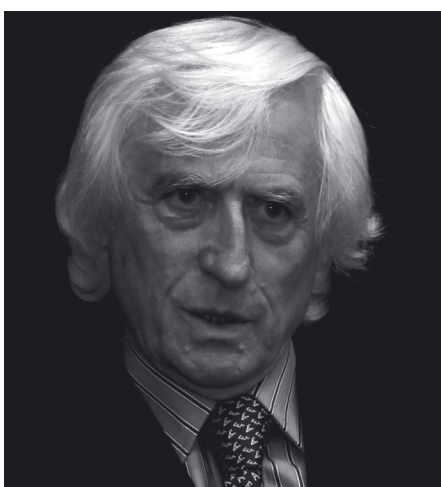
W MINISTERSTWIE KULTURY I SZTUKI

Warszawa, 20.I.1995 r.

Michał Jagiełło (ur. 23 sierpnia 1941 w Janikowicach, zm. 1 lutego 2016 w Zakopanem) – polski polonista, w latach 1989–1997 podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w latach 1998–2007 dyrektor Biblioteki Narodowej i przewodniczący Krajowej Rady Bibliotecznej, poeta, eseista, publicysta; taternik, alpinista, ratownik TOPR-u, przewodnik tatrzański.

Ukończył studia na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, gdzie obronił pracę magisterską pt. *Tatrzańska literatura turystyczna*. W trakcie studiów był aktywny w Zrzeszeniu Studentów Polskich; uzyskał uprawnienia przewodnika górskiego w Studenckim Kole Przewodników Górskich w Krakowie.

W latach 1964–1974 mieszkał w Zakopanem. W tym okresie był ratownikiem TOPR. Brał udział w ponad 250 wyprawach ratunkowych. W 1972 został naczelnikiem Grupy Tatrzańskiej GOPR, pełnił tę funkcję do 1974. W tym okresie był związany również z Muzeum Tatrzańskim. Uczestniczył również w wielu wspinaczkach w Tatrach, Alpach, Kaukazie, Pamirze. Pokonał wiele trudnych ścian, największym jego osiągnięciem alpinistycznym jest nowa droga na północnej ścianie Dent d'Herens.



Michał Jagiełło
1941–2016

Pod koniec 1974 wyjechał z Zakopanego do Warszawy, gdzie zajął się m.in. publicystyką i twórczością literacką.

W 1966 został członkiem PZPR. Był świadkiem oskarżenia w procesie taterników. Od grudnia 1980 pełnił przez rok funkcję zastępcy kierownika Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR. Wystąpił z partii po ogłoszeniu stanu wojennego i związał się z opozycją demokratyczną, utrzymując się głównie z prac wysokościowych. Publikował m.in. w drugoobiegowym kwartalniku politycznym „Krytyka”, współredagował miesięcznik „Przegląd Powszechny”. Był członkiem Stowarzyszenia Pisarzy

Polskich. Przez wiele lat wykładał na Uniwersytecie Warszawskim zagadnienia związane z kulturą mniejszości narodowych w Polsce.

Od jesieni 1989 przez 8 lat piastował, w kilku kolejnych rządach, funkcję wiceministra. Od 1998 do marca 2007 był dyrektorem Biblioteki Narodowej.

Opublikował m.in. *Hotel klasy Lux* (1978), *Obsesja* (1978), *Świetlista ob ręcz* (1979), *Obsesja i inne góry* (1994), *Trójkątna turnia* (1996), *Za granicą grań* (1998) a także wielokrotnie wznawiane *Wołanie w górach* (1979). Wydał także pięć tomików wierszy, ostatni - *Zszywanie – w ucieczce* - w 2014 roku. Był redaktorem antologii *Tatry i Poeci* (2007).

24 października 2009 „za wybitne zasługi dla rozwoju ratownictwa górskiego, za wykazaną odwagę i poświęcenie w ratowaniu zdrowia i życia ludzkiego, za działalność w Tatrzańskim Ochotniczym Pogotowiu Ratunkowym” został odznaczony przez Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

Zmarł nagle w Zakopanem. Jego pogrzeb odbył się 8 lutego 2016 na Nowym Cmentarzu przy ul. Nowotarskiej w Zakopanem.

Festiwal... Fundacja... Przystanek...



Mikołaj Buszko
Dyrektor Festiwalu

Sięgnijmy do początków Festiwalu, jaka idea mu przyswiewcała, jak ewaluował na przestrzeni lat?

Mikołaj Buszko: Festiwal to wynik wielu inspiracji. Pierwsza – klimat, w którym dorastałem, udział w nabożeństwach i pierwsze spotkanie z muzyką cerkiewną. Drugą była budująca się w Hajnówce cerkiew. Trzecia i zasadnicza – możliwość realizacji pomysłu po rozpoczęciu pracy w Hajnowskim Domu Kultury.

Takie inspiracje jak nabożeństwo w cerkwi dotyczy każdego prawosławnego, który chodzi do cerkwi.

M. B. Był również kupiony album płytowy „W sienocnoje bdienije” S. Rachmaninowa (na owe czasy sensacja wydawnicza) w wykonaniu Chóru Polskiego Radia z Wrocławia. Informacje o Chórze muzyki cerkiewnej Szurbaka w Warszawie i o „Jutrzni” już wówczas wielkiego Penderckiego. To ugruntowywało potrzebę realizacji pomysłu prezentacji chórów wykonujących muzykę cerkiewną. Swój pomysł przedstawiłem ówczesnemu Dyrektorowi Wydziału Kultury w Białymstoku, opiniującemu mnie na stanowisko Dyrektora HDK. Zapytany wówczas co o tym sądzi – odpowiedział: „...niech się Pan zastanowi...czy warto?” Aluzji nie zrozumiałem i odpowiedziałem: „Warto”.

Od idei do Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej jest długa droga.

M. B.: Już z angażem Dyrektora HDK poznałem udzielającego mi ślubu ówczesnego Proboszcza ks. Antoniego Dziewiatowskiego. Przedstawiłem mu swój pomysł. Odpowiedział, że jest „za”, ale na muzyce się nie zna i skierował mnie do prowadzącego chór parafialny ks. Michała Niegierewicza. Zacząłem szukać ludzi, którzy mogliby mi pomóc. Przypomniałem o chórze Szurbaka. Adres uzyskałem w Warszawskiej Operze Kameralnej. Zapraszając na konsultacje imprezy, mającej już nazwę „Dni Muzyki Cerkiewnej”, pierwszy list tytułowałem „Pan Jerzy Szurbak”. Spotkaliśmy się w moim domu we trójkę (ks. Szurbak, ja i przydzielony mi do pomocy z parafii ks. Niegierewicz). Przedstawiłem projekty Regulaminu i Scenariusza imprezy. Po spotkaniu ks. Szurbak wrócił do Warszawy, a ja z ks. Niegierewiczem zacząłem jeździć po okolicznych parafiach, namawiając proboszczów i psalmistów do udziału w Festiwalu.

Łatwo było namówić?

M. B.: Było to dla nich absolutne novum. Do udziału w świeckiej imprezie udało się namówić kilka chórów lokalnych i chór z Lublina. Kierował nim Włodzimierz Wołosz, obecnie Profesor ChAT w Warszawie i jeden z nielicznych w Polsce znawców muzyki cerkiewnej. Znałem go już wcześniej, bowiem kierował studenckim chórem z Warszawy biorącym udział w festiwalu, w którym byłem jurorem.

Festiwal, który miał być konkursem, planowany był na styczeń 1982. Zaprosiłem jurorów, zarezerwowałem hotele, otrzymałem zgodę Naczelnika miasta, poinformowałem władze polityczne... a w grudniu 81 r. ogłoszono stan wojenny. Na wszelki wypadek rozesłałem informację, że z racji stanu wojennego odkładamy planowaną imprezę. Po pewnym czasie wojewódzki Wydział Kultury otrzymał od władz wojskowych polecenie przygotowania planu imprez artystycznych. Zgłosiłem do tego planu swój Festiwal. Wojskowi zatwierdzili plan i można było wrócić do realizacji. Potrzebne były środki – opłata występu chóru z Warszawy, druk plakatów. Wojewódzki Dom Kultury, kierowany wówczas



Irena Parfieniuk
Dyrektor Biura Organizacyjnego Festiwalu

przez Dyrektora Derkowskiego, miał poligrafię i bardzo życzliwie odniósł się do imprezy. Wystartowaliśmy z plakatem, z wydrukowanym folderem, dyplomami, jednym słowem – z profesjonalną na owe czasy oprawą.

Pierwsze „Dni Muzyki Cerkiewnej-Hajnówka 1982” odbyły się przy ogromnym zainteresowaniu, przy tłumach w małej cerkiewce i dwóch koncertach galowych w Domu Kultury. Początek wstępu do folderu napisałem ja, resztę – ksiądz Szurbak. Kierowałem również Festiwalem i prowadziłem wszystkie koncerty.

1982 a 2016. z perspektywy dnia dzisiejszego, z dzisiejszą wiedzą i doświadczeniem czy chciałoby się skorygować coś na samym początku?

M. B.: Kierowałem wówczas, a właściwie tworzyłem Dom Kultury. Trafiłem tam jako społeczny animator kultury i człowiek z zewnątrz. Nie zdawałem sobie sprawy w co się pakuję. Nie wiedziałem, że Impreza tak bardzo będzie nie na rękę władzom politycznym. Nie przypuszczałem również, że Cerkiew przez wiele lat będzie się odnosiła do tego z ogromną rezerwą, a Metropolita odwiedzi Festiwal dopiero po 12 latach. Czy robiłbym to inaczej? Chyba nie. Festiwal był wymyślony przez świecką osobę, organizowany formalnie przez świecką instytucję, którą kierowałem, miał ambicje prezentowania muzyki cerkiewnej

w różnym wykonaniu, nie tylko przez chóry cerkiewne. Już na pierwszą edycję zaprosiliśmy świecki profesjonalny zespół w którym śpiewali nie tylko prawosławni a wręcz stanowili mniejszość. W parafialnym chórze z Lublina śpiewali również katolicy. Było ogromne zainteresowanie ale w ślad za nim rozpoczęły się działania (zaskoczonych taką popularnością) władz politycznych. Ówczesny sekretarz Partii w czasie kilkuset osobowego spotkania tzw. aktywu miasta wygłosił referat w którym Festiwal określił jako... „ewidentne antysocjalistyczne a wręcz kontrrewolucyjne działania w sferze kultury”. Jakoś się wybroniłem ale zaczęły się permanentne kontrole, szukanie pretekstu do zlikwidowania imprezy. Festiwal rozwijał się, ksiądz Dziwiatowski podtrzymywał zgodą na odbywanie konkursu w świątyni, był z nami ksiądz Szurbak, a także - na czas trwania festiwalu - pracownicy Hajnowskiego Domu Kultury. W 1983 roku dołączył Romuald Twardowski. W 1986 roku rozpoczęła pracę w HDK i włączyła się w działania festiwalowe Pani Irena Parfieniuk. Na początku jako jedna z wielu pracowników, a później powierzyłem jej prowadzenie biura organizacyjnego. Byli również inni wspaniali ludzie: Zbigniew Weresa, Rościśław Kuncewicz, Halina Wojskowicz... Organizując i kierując wszystkim albo otrzymywałem pochwały, albo „dostawałem w cztery litery”. Tego drugiego było znacznie więcej.

Pochwały... litery... Pochwały uskrzydlały, dają wiatr w żagle, a litery... wręcz odwrotnie. Czy były momenty, gdy opadały ręce i zniknęła chęć?

M. B.: Oczywiście, choć nie było ich dużo. Ja należę do ludzi, których problemy mobilizują. I kiedy jest ciężko, to „zwieram się w garść i idę do przodu”. Mogłem liczyć na większą czy mniejszą pomoc pracowników, na to, że tak czy inaczej wykonają polecenie, ale były momenty, kiedy byłem po prostu sam. Były też przykre sytuacje, kiedy musiałem przekonywać środowisko cerkiewne, które wydawałoby się powinno być przychylne tej idei. W monasterze, kiedy nie pozwolono chórowi z Moskwy przenocować, czy zaśpiewać, poprosiłem: „To pozwólcie chociaż się pomodlić”.

Czasami zdarzały się przypadki, które określam mianem niezrozumiałych, których nie da się wyjaśnić. Na przykład sytuacja w której wyrzucono nas z pracy, zabroniono organizowania przesłuchań konkursowych w cerkwi, zrobiono

wszystko, żeby Festiwalu nie było - a on jest. Mimo ogromnych problemów z każdej strony Festiwal trwa i rozwija się. Ja to określam mianem metafizyki

Przeznaczenie? Gdzieś tam w kancelarii niebiańskiej zostało napisane, iż przyjdzie na świat taki Mikołaj Buszko, którego ojciec zabierze do cerkwi, który sobie później wymyśli, że zrobi jakieś przesłuchania, że się uda, choć będą mu rzucać kłody pod nogi, ale on będzie uparcie iść do przodu, bo tak mu było pisane.

M. B.: Ksiądz Jerzy Szurbak, w 1982 w pierwszym folderze, napisał „Z nami Bóg”.

O tym właśnie mówię. 35 lat, 35 festiwali. Wyrosło dwa pokolenia chórzystów, słuchaczy i ludzi wspomagających Festiwal. Biuro festiwalowe działa bardzo sprawnie i chóry, które przyjeżdżają na festiwal, mają pełną opiekę, pełny serwis.

Irena Parfieniuk: Ta strona festiwalu związana jest z całością, której nie da się oddzielić. „Kuchenna strona” – to działania dla odbiorców niewidoczne, są to żmudne prace organizacyjne, logistyczne, rozwiązywanie problemów na każdym etapie realizacji Festiwalu. Wszystkie działania powiązane są z wieloma osobami, którzy uczestniczą w procesie organizacyjnym. Każda z tych osób wnosi swoje doświadczenie, umiejętności. Są to profesjonaliści i liczni wolontariusze. Wiele z nich wspomaga Festiwal od początku jego istnienia. W międzyczasie wyrosło już nowe pokolenie wolontariuszy. Włączając się w prace organizacyjne powodowani ciekawością, zdobywaniem doświadczenia, nawiązania nowych kontaktów. Biuro organizacyjne również ulegało ewolucji, szczególnie w sensie technicznym. Początki organizacyjne to długie oczekiwania na telefoniczne połączenia krajowe, a jeszcze dłuższe międzynarodowe. Dzisiaj mamy do dyspozycji telefony komórkowe, Internet. Ułatwia to pracę i międzynarodowy kontakt.

M. B.: Rzeczywiście już drugie pokolenie włączyło się w organizację festiwalu. Przykłady można mnożyć. Wśród naszych wolontariuszy są całe rodziny, najpierw wspomagali nas rodzice, a teraz również ich dzieci.

I. P. Wracając do tematu ewolucji Festiwalu. Myślę, że Festiwal mimo tego, lub dlatego, że był realizowany przez wiele lat w Hajnówce, a nie w jakimś centralnym ośrodku np. w Warszawie, przeszedł taką naturalną ewolucję, nie wzorując się na innych wielkich wydarzeniach. Ta ewolucja,

w moim postrzeganiu, była bardzo naturalna i bardzo pozytywna – od Dni z udziałem w większości chórów parafialnych poprzez ogólnopolską imprezę przerodził się w Międzynarodowy Festiwal. Były to naturalne etapy rozwoju organizacyjnego i merytorycznego, a także wszystkich form około festiwalowych, które go wzbogacały. Na początku były to skromne koncerty na parafiach, później koncerty w wielu znaczących ośrodkach w Polsce i zagranicą, tak jak Jutrznia w Petersburgu – wielkie wydarzenia, które spowodowały, że Festiwal jest znany w świecie. Warto też wspomnieć o seminariach, wystawach i innych działaniach około festiwalowych. Ewolucja była naturalna i trwa dalej, być może, nie jest ona zauważalna z roku na rok, ale z perspektywy kilku lat to jest widoczne. Organizacyjnie Festiwal ma swój status, pewną i stabilną formułę, natomiast zmienia się merytorycznie, repertuarowo. Nowe utwory, nowi wykonawcy, inspiracja różnymi działaniami – to taka dalsza ewolucja merytoryczna.

M. B.: Nowe utwory, stworzone i wykonane przy okazji Festiwalu, premiery utworów, stworzonych kilkadziesiąt lat temu, a dotychczas nie wykonywanych. Odkrycie bądź przypomnienie, że muzykę cerkiewną tworzyli również polscy kompozytorzy: Stanisław Moniuszko, Józef Kozłowski, Karol Szymanowski, Michał Rogowski oraz kompozytorzy współcześni. Przyjaźnie, których doświadczaliśmy i doświadczamy od Romualda Twardowskiego, Krzysztofa Pendereckiego i wielu innych wspaniałych ludzi. Środowiska cerkiewne i świeckie wielu krajów, wzorując się na nas, organizują takie festiwale u siebie. Nie wzorując się na nikim udało nam się wypracować znakomity model organizacyjny i dojść do wysokiego poziomu artystycznego. Ciekawostką jest, że udało się to wszystko ludziom bez formalnego muzycznego wykształcenia i ludziom świeckim. W większości bez pośrednictwa cerkwi, bo takiej pomocy nie bardzo potrzebowaliśmy, udało się dotrzeć do ośrodków religijnych, cerkiewnych: Akademii Teologicznej w Sankt-Petersburgu, Kijewo-Pieczerskiej Ławry i innych monasterów, hierarchów i muzyków cerkiewnych, ośrodki Rosji, Gruzji, Egiptu, Prawosławnych w Indiach, Korei, Etiopii, Australii, USA, kościołów dochalcadońskich...

Powstają nowe festiwale na różnych krańcach świata. Jak rozrastała się geografia Festiwalu? Jak daleko Festiwal „wyszedł” poza granice Hajnówki i Białegostoku.

M.B.: W Festiwalu do tej pory uczestniczyły chóry z 37 krajów świata, więc w taki czy inny sposób Festiwal istnieje w tych krajach.

I. P. Prawie 800 chórów z 37 krajów to zasięg imponujący. To potwierdza potrzebę istnienia Festiwalu. Większość chórów z odległych zakątków świata specjalnie na potrzeby uczestnictwa w Festiwalu przygotowuje repertuar, czasem zwracając się do nas o pomoc w doborze programu. Wykonują repertuar w przekroju historycznym, ale chętnie włączają również współczesne kompozycje. Poprzez Internet Festiwal znany jest na całym świecie, również w krajach skąd jeszcze nie mieliśmy uczestników. Wiemy, że muzyka cerkiewna współczesnych kompozytorów polskich np. Romualda Twardowskiego wykonywana jest w Chinach, Japonii...

M.B. Ciekawym przykładem jest chór z Izraela. Chór Naama chcąc przyjechać do nas, zapytał o repertuar. Zasugerowałem, że mogą śpiewać muzykę grecką, ormiańską, słowiańską, bo słyszałem ją śpiewaną w monasterach Ziemi Świętej, a także po-arabsku bo słuchałem jej w czasie palestyńskiej uroczystości ślubnej w Nazarecie. Odpowiedzieli, że po-arabsku – nigdy. Ostatecznie udało się ich przekonać, przygotowali utwór, który teraz śpiewają koncertując po całym świecie.

Na początku zawsze są marzenia, potem spodziewania, na koniec będą wspomnienia. Jakie były marzenia?

M. B.: Każda matka marzy aby jej dziecko było dzieckiem doskonałym. Ja też chciałem, żeby impreza, którą wymyśliłem rozwijała się.

W dniu inauguracji XXII Festiwalu otrzymaliśmy informację że Ministerstwo nie przyznało nam żadnej dotacji. Nie powiedziałem o tym publiczności ani nie poinformowałem mediów. Czy dobrze zrobiłem? Wydaje mi się, że nie. Zabrakło nam zdecydowania również na początku całej awantury o Festiwalu. Pamiętam, że kiedy Metropolita Sawa zabronił w 2002 roku organizacji Festiwalu w Soborze, zebrano naprędce 700 podpisów i wręczono mu w Hajnówce, a on wyrzucił je do kosza – nie nagłośniliśmy tego również. Zaprotestowały wówczas środowiska muzyczne z Wrocławia, Warszawy, Ukrainy, a my nie wykorzystaliśmy tego Po prostu uważaliśmy, że to co robimy jest tak wielkie, tak wspaniałe, że wstyd nam było o pewnych rzeczach nie z naszej winy mówić.

Jakich odkryć na przestrzeni funkcjonowania festiwalu, dokonaliście dla siebie samych, co was zadziwiło?

I. P.: Muzyki nie ma bez ludzi – kompozytorów i wykonawców. Dla mnie odkryciem byli ludzie którzy ją tworzą ale także którzy ją wykonują. Większość z nas miała styczność z muzyką cerkiewną poprzez udział w nabożeństwach. Festiwal pokazał mi, że jest coś innego, że można z tym wyjść na scenę. Cerkiewne śpiewy kojarzyły się ze starszymi kobietami, śpiewającymi w cerkwi. Raptem zobaczyłam, że śpiewa cały świat – profesjonalnie i amatorsko, ale owe amatorskie nie jest takie amatorskie, jak wykonania cerkiewne, to było dla mnie takie novum. Takie pozytywne odkrycie.

M. B.: Festiwal obnażył słabość śpiewu cerkiewnego w Cerkwi prawosławnej w Polsce. Chóry dogorywały, śpiewały w nich starsze osoby, wykruszało się pokolenie psalmistów. Alarmowaliśmy władze cerkiewne, by zrobiono coś dla podniesienia poziomu chórów cerkiewnych. To kuriozalne, ale w imieniu Festiwalu czynili to świeccy ludzie. To dlatego powstało w Hajnówce Studium psalmistów. Nie wiem jak obecnie jest ono postrzegane i na ile wypełnia potrzeby w tym zakresie. Dzięki festiwalowi są teraz chóry w każdej parafii, w niektórych nawet po kilka. Chóry dorosłe, młodzieżowe, dziecięce. Kilka osób w Hajnówce, zainspirowanych Festiwalem, a również przy naszej pomocy, ukończyło wyższe studia muzyczne w tym również w dziedzinie muzyki cerkiewnej. W wielu polskich wyższych uczelniach z inspiracji i na temat Festiwalu oraz muzyki cerkiewnej obroniono kilka prac doktorskich i kilkanaście prac magisterskich.

Ludzie festiwalu, dobre dusze. Nie da się wymienić wszystkich, ale te, bez których festiwal byłby niemożliwy.

M. B.: Pytanie trudne i ja się boję wymienić aby kogoś nie pominąć. Spróbuję wymienić chociaż kilku: śp. ksiądz Dziwiatowski, śp. Metropolita Bazyli, ks. Szurbak, ks. Szydłowski, przez kilka pierwszych lat ks. Niegierewicz, dyrygenci-pasjonaci tacy jak śp. ks. Grzegorz Juskiewicz z Czyż, ludzie świeccy – prof. Twardowski, Irena Parfieniuk, prof. Penderecki, Jan Suchodoła, Andrzej Dyrdał, Piotr Karpiuk śp. Kazimierz Derkowski, śp. prof. Krukowski, często rodziny, współpracownicy i wielu innych. Śp. Michał Jagiełło, który jako Vice-Minister Kultury objął Festiwal patronatem i wprowadził do kategorii festiwalu zerowych.

Od wielu lat instytucją organizującą festiwal jest Fundacja Muzyka Cerkiewna (wcześniej formalnie organizatorem był dom

kultury, którego Pan był dyrektorem), co było powodem utworzenia fundacji?

M.B.: Hajnowski Dom Kultury był jedyną w Polsce instytucją, która organizowała imprezę na pograniczu sztuki i religii, bazującą na muzyce religijnej. To nie był obowiązek. Nikt nie kazał, a wręcz przeciwnie, naciskano, by Dom Kultury tego nie czynił. Festiwal robili ludzie. Gdybym nie był dyrektorem Domu Kultury, nie robił by tego Dom Kultury. W ówczesnej Polsce nie było możliwości, by osoba prywatna mogła coś organizować, dlatego potrzebna była instytucja formalna.

I. P.: Dom Kultury – jako instytucja samorządowa – realizował swoje zadania statutowe, a oprócz tego formalnie był również organizatorem festiwalu. Już wtedy festiwal był wyodrębnionym działaniem, miał swoje subkonto. Później w czasach transformacji zmieniło się wszystko, również zasady finansowania. Festiwal, który rozrastał się i wymagał coraz większych środków finansowych na organizację, pozyskiwał je z różnych źródeł, jakiegokolwiek się pojawiały, bo wtedy już trzeba było aplikować. Ministerstwo Kultury w świetle nowych przepisów nie mogło finansować placówek samorządowych, jaką był dom kultury. Był to okres kiedy w Polsce zaczęły powstawać organizacje pozarządowe które przejmowały do realizacji większość zadań.

M. B.: I przedtem ministerstwo nie finansowało domu kultury, finansowało Festiwal – zadanie, które miało subkonto w domu kultury. Mieliśmy do wyboru – założyć stowarzyszenie albo fundację. Przygotowaliśmy i jedną i drugą formę. Organizacje pozarządowe rejestrował jedyny sąd w Polsce – w Warszawie. Kiedy pojechałem z dokumentami dowiedziałem się, że Fundację można było zarejestrować szybciej. Była to dla nas sprawa bardzo pilna. 22 kwietnia 1996 roku Fundacja „Muzyka Cerkiewna” została wpisana do Rejestru.

Czym się zajmuje Fundacja oprócz Festiwalu?

M.B.: Realizacją działań statutowych. Statut przewiduje działania w sferze kultury sakralnej i świeckiej. Najbardziej zauważalnym działaniem jest uratowany przez nas od zniszczenia budynek, w którym mieści się siedziba Fundacji. Mowa o budynku byłego przystanku kolejowego w Czerlonce, który Fundacja odkupiła od PKP, przeniosła, odbudowała i zaadaptowała do potrzeb

Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej i promocji regionu. Tu mieści się Biuro Organizacyjne Festiwalu i innych imprez, stąd są prowadzone i nawiązywane wszelkie kontakty. Tu również odbywają się wystawy, przygotowania wydawnictw, prezentacja naszych nagrań itd.

Jest Przystanek Czerlonka i są inne działania. Mam na myśli spotkania, imprezy plenerowe. Czy można się pochwalić?

M.B.: Tego było tak dużo, że wspomnę tylko o niektórych – promocja wielokulturowości regionu poprzez organizację kilkunastu edycji Białowieskich Integracji Artystycznych” Peretocze”, promocja bardziej ambitnej muzyki międzykulturowej – Białowieskie Spotkania z Arią. Promocja muzyki sakralnej innych konfesji w ramach Białowieskich Dni Muzyki Sakralnej. Również promocja ludzi, wywodzących się z tej ziemi, bądź związanych z nią. W projekcie „Łączy nas Puszcza i Pieśń” przypomnieliśmy wybitnego polskiego kompozytora, który tu, w Puszczy, szukał inspiracji dla swojej twórczości, tu napisał słynną „Tekę Białowieską”. Mowa o Feliksie Nowowiejskim. W ciekawym trans-granicznym projekcie oprócz muzyki Nowowiejskiego zaproponowaliśmy publiczności świecą twórczość Romualda Twardowskiego, kompozycje do słów Czesława Miłosza, który gościł u nas i wiedział o festiwalu, a także naszych poetów Alesia Barskiego i Wiktora Szweda. Odbyło się premierowe wykonanie w Białowieży i białoruskie prawykonanie za granicą w Kamieńcu na Białorusi.

Z naszej inicjatywy Białowieża ogłosiła rok 2008 Rokiem Nowierlich. W

ramach Roku biblioteki gminnej nadano tytuł urodzonego w Białowieży Igora Nowierlego. Zorganizowaliśmy seminarium literackie dwóch związków. Na seminarium przybył i spotkał się z białowieżanami i hajnowianami znakomity i wszechstronny polski twórca, poeta, literat, kompozytor, syn Igora - Jarosław Nowierly-Abramow.

Gościliśmy wybitnych polskich literatów Wiesława Myśliwskiego, Ernesta Brylla i innych Zorganizowaliśmy „Trójgłos Artystyczny braci Kabaców”. Odbyliśmy również około 100 spotkań. To są rzeczy, których doświadczamy dzięki Fundacji.

I. P.: Doświadczamy my – i to jest dla nas ważne, satysfakcjonujące, ale ważniejsze jest to, że ciekawą ofertę kierujemy do uczestników – odbiorców. Ważne jest dla nas, że robimy to co lubimy i chcemy. Przynosi to dużo zadowolenia, a jest ono tym większe jeśli znajduje uznanie osób, które z naszej oferty korzystają. Nikt chyba nie zaprzeczy, że Fundacja jest prężnie działającą pozarządową instytucją kultury w regionie. Przykro jest, i to trzeba w końcu zaznaczyć, że władze lokalne tego nie zauważają. Mimo tego że kierujemy do mieszkańców bogatą ofertę (bez żadnego wsparcia finansowego z miasta) – to dla władz lokalnych Fundacja nie istnieje. Mówię o tym nie dlatego, by nasza działalność została nagradzana orderami, nie o nagrody chodzi, tylko o uznanie czegoś oczywistego. Lonik Tarasewicz podczas spotkania u nas, schodząc na dół do sali kominkowej, powiedział, że kultura w Hajnowce kwitnie w podziemiu. I coś w tym jest – nie umniejszając działalności innych instytucji w mieście.

M.B. Nasza współpraca z ludźmi, znaczącymi w polskiej kulturze

zaowocowała ich zainteresowaniem naszym Regionem.

Festiwal trwa tydzień – i to jest wynik pracy biura – mózgu festiwalowego – praca nad jego przygotowaniem trwa o wiele dłużej.

I.P. Tak, jak w każdej pracy, jak w każdej instytucji jest podział zadań, który niejednokrotnie się zazębia, bądź uzupełnia. Dyrektor zajmuje się przede wszystkim działaniami merytorycznymi, ja – organizacyjno-formalnymi. Aby był efekt trzeba solidnie pracować przez cały rok. Wdzięczną rzeczą jest finalny efekt.

M.B. Wszelkie imprezy – to organizatorzy, uczestnicy, odbiorcy i finanse. Zadaniem Fundacji jest sprostać wszystkim tym zadaniom. To działalność permanentna, ciągła, non stop.

Praca nad Festiwalem trwa cały rok. Czyli w momencie trwania przesłuchań konkursowych odbywa się praca nad kolejną edycją?

I.P. My już teraz pracujemy nad kolejną edycją.

Nad 36?

I.P. Pewien etap już rozpoczęty, co przyniesie życie – czas pokaże.

M. B. Żadnego roku nie jesteśmy w stanie przyjąć wszystkich zainteresowanych chórów.. Z niektórymi żegnamy się w momencie zakończenia kwalifikacji, niektórym proponujemy udział w kwalifikacji do kolejnych edycji.

Rozmawiała Natalia Gierasimiuk

Z festiwalowej statystyki

Kraje reprezentowane przez chóry biorące udział w Festiwalu:

Armenia, Australia, Belgia, Białoruś, Bośnia i Hercegowina, Bułgaria, Cypr, Czechy, Egipt, Estonia, Finlandia, Francja, Grecja, Gruzja, Indie, Iran, Izrael, Jugosławia, Kazachstan, Kenia, Korea Południowa, Litwa, Łotwa, Macedonia, Mołdawia, Niemcy, Polska, Rosja, Rumunia, Serbia, Słowacja, Szwajcaria, Szwecja, Ukraina, USA, Węgry, Włochy

Najwięcej razy w MFMC brały udział chóry z Polski (322), Rosji (94), Białorusi (90), Ukrainy (84)

Jednokrotnie swoją reprezentację wystawiło 9 krajów

Najbardziej międzynarodową była XXV edycja MFMC (16 krajów)

Kontynenty zostały zareprezentowane przez:

Występowały chóry pochodzące z kontynentów:

Afryka – 2 kraje

Ameryka Północna – 1 kraj

Australia – 1 kraj

Azja – 8 krajów

Europa – 25 krajów

MFMC nie uświetniły jak dotąd chóry z krajów Ameryki Południowej

Irmologion Supraski 1598-1601

Najstarszy znany nam rękopis prawosławnego śpiewu cerkiewnego w którym za pomocą zachodniego systemu nutowo-liniowego zapisano muzyczne liturgiczne zabytki Rusi.

W ostatnim czasie wiele mówi się o potrzebie powrotu do źródeł muzyki liturgicznej. Coraz więcej chórów sięga po repertuar monodyczny z tradycji bizantyjskiej czy staroruskiej. Szukając owych mitycznych źródeł pomijane są nasze lokalne skarby muzyczne, które swoją wartością w niczym nie ustępują wspaniałym zabytkom muzyki liturgicznej Bizancjum czy Rusi, a mogą nawet stanowić klucz do zrozumienia wielu zjawisk, niezbadanych z wielu powodów przez światową muzykologię. Jednym z takich skarbów naszych ziem jest znamienity rękopis muzyczny spisany w Monasterze Supraskim na przełomie XVI i XVII w. Zwykło się go nazywać Irmologionem Supraskim, co stanowi pewne uogólnienie, bowiem monaster w Supraślu pozostawił nam cztery irmologiony, z których dwa to niedocenione skarby naszej rodzimej prawosławnej kultury. Opowiem o najstarszym i najciekawszym z rękopisów – irmologionem Bogdana Onisimowicza.

Monaster Supraski był niezwykle ważnym ośrodkiem duchowości i kultury prawosławnej naszych terenów, wszystkie aspekty praktykowane i rozwijane tu były na najwyższym poziomie. Świadcą o tym architektura, zbiory biblioteczne, sztuka malarska (freski), znaczenie w polityce i życiu Cerkwi, muzyka liturgiczna. Część pierwszych supraskich mnichów pochodziła prawdopodobnie z Kijowa, a niektórzy badacze źródła monastyczne Supraśla wiążą ze św. Górą Athos. Niezaprzeczalnym pozostaje fakt, iż miejscowe tradycje czerpały ze źródeł staroruskich, bałkańskich i greckich. Śpiew w monasterze nie był pozostawiony przypadkowi. Zajmowali się nim profesjonalni śpiewacy, którzy jako ludzie świeccy mieszkali przy monasterze i za swoją profesjonalną pracę otrzymywali wynagrodzenie. Nadzorowali oni prace nad muzycznymi rękopisami, co świadczyło



o wysokim poziomie śpiewu w XVI-wiecznej ławrze. Spod piór supraskich skrybów wychodziły irmologiony – muzyczne manuskrypty charakterystyczne dla terenów zachodniej Rusi.

W tradycji naszych ziem irmologion był zbiorem nie tylko hirmosów, które zawarte były w jego pierwszej części, ale także bogatego materiału muzycznego na cały rok liturgiczny. Była to zatem księga podstawowa, z której po setkach lat odczytać możemy lokalne tendencje i tradycje oraz prześledzić muzyczną historię monasterów i cerkwi.

Muzyka liturgiczna wykonywana w naszych świątyniach od początku chrześcijaństwa to lokalne warianty melodii staroruskich: *znamiennyj* czy *diemiestwiennyj raspiew*. Taki repertuar składa się na wszystkie supraskie irmologiony. Irmologion Bogdana Onisimowicza jest wyjątkowy i na tle ponad tysiąca skatalogowanych przez prof. Jurija Jasinowskiego irmologionów ukraińsko-białoruskich wyraźnie się wyróżnia.

Prace nad irmologionem zakończono w roku 1601, na co wskazuje strona tytułowa. Czytamy na niej: *„Irmoloj, tworenije prepodobnogo otca naszego Ioanna Damaskina, nanotowan wo swiatiej obiteli Monastyru Supraskom. Stolp irmosow napisan rukodielijem Bogdana Onisimowicza spiewaka rodom s Pinska... 1601”*. Zapis ten wskazuje na Bogdana Onisimowicza z Pińska jako autora *stolpu irmosow*, czyli tabeli hirmosów, podając datę 1601. Wymieniona data oznacza koniec prac nad księgą, które zostały rozpoczęte prawdopodobnie w roku 1598, bowiem taka data pojawia się jako pierwsza w tabeli paschalnej. Obecność imienia i nazwiska Bogdana Onisimowicza na stronie tytułowej tak ważnej i cennej księgi wskazuje na jego wysoką pozycję w monasterze. Nie był on autorem całego rękopisu. Wyodrębniono co najmniej pięć charakterów pisma, a najważniejsza część spisana została przez tajemniczego skrybę, który swoje imię i nazwisko zaszyfrował w inicjałach I.T. we wstępie do najważniejszego rozdziału księgi. Bogdan Onisimowicz musiał być redaktorem całego zbioru i z nim prawdopodobnie wiążą się dalsze losy rękopisu. Niedługo po powstaniu księgi monaster ugina się pod naporem Unii Brzeskiej stopniowo się latynizując. Kronika Ławry Supraskiej podaje, że w roku 1630 Krzysztof Chodkiewicz wypędził z monasteru diaka – *kryłozanina* Bogdana – *wielce potrzebnego cerkwie Bożey (...)*. Pojawiające się w Kronice słowo *iurgeltny monasterski* oznaczać może człowieka, któremu monaster płacił za posługę – najprawdopodobniej na monasterskim klirosie. O ludziach takich wspomina Ustaw nadany monasterowi przez Krzysztofa Chodkiewicza w roku 1627. Czytamy tam: *„Dziakow dla spiewania, według potrzeby iednak nie nazbyt chować maia, bo gdy zakonnikow zwłaszcza ieszcze nieswieconych przybywać będzie, ci spiewać będą”*. Chociaż nie wiemy, czy wygnany diak Bogdan to ten sam Bogdan Onisimowicz, którego nazwisko widnieje na stronie tytułowej rękopisu, to zbieżność dat, okoliczności i imienia skłania ku takiemu założeniu.

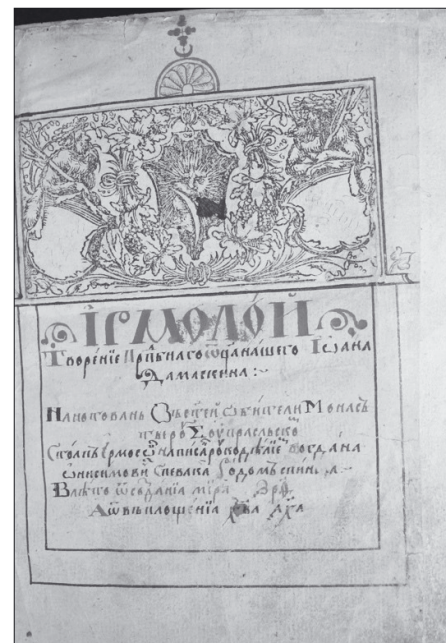
Onisimowicz z monasteru znika. W tym samym czasie znika irmologion. Napisany w monasterze osiem lat

później, przez kolejnego wolnonajemnego śpiewaka – Fiodora Siemionowicza drugi irmologion, tak dalece odbiega repertuarem od irmologionu Onisimowicza, że z dużą dozą pewności możemy stwierdzić, iż irmologion Onisimowicza nie był dla niego protografem. Prawdopodobnie nie było go już w monasterze. Gdyby tam pozostawał i był znany Fiodoriowi Siemionowiczowi, na pewno część utworów – szczególnie tych typowo miejscowych zagościłaby na kartach drugiego rękopisu. Czy pierwszy irmologion Onisimowicz zabrał odchodząc z monasteru – nie wiemy. Wiemy natomiast gdzie rękopis powędrował. Na ostatniej stronie księgi odnajdujemy pochodzący z połowy XVII w. zapis „*bliznije pieszczery prp. Antonija*”. Manuskrypt trafił zatem do Alma Mater ruskiego monastycyzmu – ławry Kijowsko-Pieczerskiej. Śpiewano z niego przez następne lata w jednej z najstarszych świątyń na Rusi. W wieku XVIII, wraz z rozprzestrzenieniem się powszechnie śpiewu wielogłosowego, trafił on, jako przeżytek, do monasterskiej biblioteki. Zawierucha początku XX w. spowodowała, że zniknął sprzed oczu badaczy. Z przedrewolucyjnych katalogów wiadomo było, że istniał taki rękopis, wydawało się jednak, iż bezpowrotnie zaginął. Wyzwania odnalezienia irmologionu Bogdana Onisimowicza podjął się w latach siedemdziesiątych XX w. Anatolij Konotop. Skrupulatnie przeszukał on wydział rękopisów kijowskiej biblioteki im. Wernandskiego, gdzie po kilku miesiącach pracy odnalazł rękopis pomiędzy manuskryptami z zupełnie innej dziedziny. Irmologion wrócił do naukowego obiegu i doczekał się międzynarodowego uznania.

To najstarszy znany nam rękopis prawosławnego śpiewu cerkiewnego w którym za pomocą zachodniego systemu nutowo-liniowego zapisano muzyczne liturgiczne zabytki Rusi. W całym prawosławnym świecie obowiązywał do tego momentu zapis neumatyczny – za pomocą umownych znaków, niezwykle trudny do rozszyfrowania. Mówiąc wprost, rękopisy z tamtego okresu – bizantyjskie i ruskie – nie pozwalają dzisiejszej muzykologii na dokładną i pewną deszyfrację. W irmologionie supraskim mamy dokładny rysunek melodii oraz schemat rytmiczny. Repertuar supraskiego manuskryptu zawiera wiele elementów grecko-bizantyjskich oraz bałkańskich, które nie powtarzają się w żadnym innym znanym nam rękopisie. Skarby te stanowią klucz do odczytania rękopisów

bizantyjskich tego okresu oraz poznania charakteru cerkiewnej muzyki naszych południowych sąsiadów. W specjalnym rozdziale zatytułowanym „*wyborne śpiewy diemiestwienne, szczególnie zaś na melodie monasteru supraskiego*” odnajdujemy melodie niezwykle bogate i kwieciste. Wyróżniają się one na tle stonowanych wariantów innych irmologionów. Spotykamy melodie greckie, bułgarskie, carygradzkie, mołdawskie, czy wreszcie supraskie, co również stanowi ewenement. W Monasterze Supraskim najwcześniej zaczęto zauważać wyjątkowość lokalnych wariantów melodycznych podkreślając to w incipitach. Stara zasada, odziedziczona jeszcze po Bizancjum epoki hymnografów i melodosów głosiła: jeden tekst – jedna melodia. Melurgowie bizantyjscy od wieku XII o tej zasadzie zapomnieli, jednak na Rusi obowiązywała ona jeszcze przez długi czas. W irmologionie supraskim odnajdujemy obok siebie dokładnie opisane trzy warianty melodyczne jednego tekstu. Mowa o utworze „*O Ciebie radujetsja*”, ten hymn do Matki Bożej odnajdujemy w wariantcie *znamiennym*, *mirskim* (od miasta Mir) oraz *monasteru supraskiego*. Wariant supraski niezwykle bliski jest melodyce i rytmice grecko-bizantyjskiej, co potwierdza związki monasteru z cerkiewną kulturą grecko-bizantyjską tamtego okresu. Świadomość wyjątkowości miejscowej tradycji muzycznej, czy świadomość posiadania innego wariantu śpiewu wyróżniała supraskich mistrzów muzycznych. W sprzyjających warunkach rozwijali oni śpiew cerkiewny na gruncie monastycznym, co zaowocowało niezwykle plastycznymi kompozycjami, przeznaczonymi do nieśpiesznych monasterskich nabożeństw, rysującymi przed nami zupełnie inny świat melodii XVI-XVII wiecznej Rusi i jej pogranicza kulturowego.

Melodie supraskie, zapisane na 577 kartach rękopisu, to oddźwięk bogactwa form epoki ścisłych relacji rusko-bizantyjskich. Supraskie melodie irmologionu Onisimowicza zachowują elementy dawnej homonii i dawnych form, których nie uświadczymy w późniejszych rękopisach. Idea wykorzystania do zapisu prawosławnej muzyki liturgicznej systemu zachodniego na początku XVII w. świadczy o wysokim poziomie i wykształceniu monasterskich mistrzów śpiewu, a także o ich niezwyklej odwadze i otwartości. Dzięki temu śmiało posunięciu, otrzymaliśmy klucz interpretacyjny do ogromnego muzycznego materiału dawnej



Rusi. Kwieciste, rozległe, melizmatyczne kompozycje ściśle związane z *kalofonią* bizantyjską i ruską spuścizną kondakarną, od połowy XVII w. zaczęły ustępować prostszym wariantom lub formom polifonicznym. W Moskiewskiej Rusi połowa XVII w. to okres apogeum twórczości tzw. *rozpiewuszczyków* – kantorów którzy tak jak bizantyjscy melurgowie okresu Renesansu Paleologów opracowywali dawne melodie dodając do nich ułożone przez siebie frazy – *theseis*, *popiewki*, co skutkowało kwiecistością form, jednak melodie supraskie to materiał odnoszący się do dużo starszej warstwy. Wyjątkowe miejsce w irmologionie zajmuje Wielki Polyeleos Multański, będący kompozycją typowo bizantyjską. Ten trwający ponad 40 minut utwór pokazuje kształt melodii bizantyjskich okresu przełomu dawnych i nowych trendów w śpiewie bizantyjskim. Łączy on epokę bizantyjską z postbizantyjską pokazując dokładnie, że druga była kontynuacją pierwszej, z zachowaniem kanonu, oryginalnych elementów oraz ethosu w całości. Nie wiadomo czy utwór ten trafił na karty irmologionu jeszcze w Monasterze Supraskim, jednak nie ujmuje to znaczenia i wyjątkowości samego rękopisu jako klucza interpretacyjnego i zbioru melodii niezwyklej. Świadczy on o geniuszu, perspektywicznym myśleniu i otwartości naszych przodków. Dzięki temu, że docenili i wykorzystali zaistniałe możliwości, do naszych czasów dotrwały muzyczne skarby, które godne są miejsca pośród innych genialnych muzycznych dzieł wszystkich epok.

Marcin Abijski



Reżyserka wielką atencją
darzyła religię prawosławną
i związaną z nią kulturę.
Kilkakrotnie rejestrowała przebieg
Międzynarodowego Festiwalu
Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce.
Częstym motywem w jej filmach
stał się krzyż, śpiew religijny,
modlitwa.

TAMARKA

(1938-2000)

Jest taka fotografia – Tamara Sołowiecz patrzy przed siebie układając dłonie tak, by tworzyły kadr obiektywu. Zdjęcie zdradza jaka była i co dla niej było najważniejsze – film. To, co mówiła o sobie dotyczyło filmów: dokumentacja, poznanie bohatera, praca na planie, pokazanie ukochanej Białostoczczyzny. Nigdy nie mówiła o nagrodach...

Wrzesień 1938 roku. W miasteczku na skraju Puszczy Białowieskiej przyszła na świat dziewczynka. Miała ciemne włosy i zielone oczy. Ojciec – Mikołaj Sołowiecz, pewnie chciał mieć syna, któremu mógłby przekazać nazwisko i białoruską tradycję. Ale w chwilę po urodzeniu ta istotka skradła mu serce. *Daczuszka, Tamaraczka* – szepnął w języku, którym mówił na co dzień. Nie ma już świadków tamtego dnia. Nie żyją rodzice. Nie żyje też Tamara.

Korzenie

Przed wojną rodzice Tamary należeli do bogatej białoruskiej inteligencji. Zapisem jej wspomnień z dzieciństwa jest fabularyzowany dokument *“Kresowa Ballada”*, zrealizowany w 1985 r. Są tam białoruscy chłopci, których rytm życia wyznacza przyroda: sianokosy, żniwa... Są białoruskie chaty z ikonami, chłopskie lniane, haftowane koszule, Żyd handlujący garnkami, szeptucha, pani nauczycielka – Polka.

Ale zdarzeniem z dzieciństwa, które

zapamiętała najwyraźniej była chwila, w której po raz ostatni widziała ojca. Było to w 1944 r.

“Najpiękniejsza dziewczyna na Jelonkach”

Tak zapamiętał Tamarę kolega ze studiów – Krystian Przysiecki. Była jedną z najlepszych studentek na Wydziale filologii polskiej, zawsze dusza towarzystwa otoczona gronem koleżanek. Pracowała wtedy jeszcze w gazecie, ale to nie dawało jej satysfakcji. “Obraz telewizyjny zawsze mnie fascynował, chciałam, by ludzie widzieli to co ja widzę” – wspominała. Może wówczas podświadomie czuła, że jest to droga, na której będzie mogła kontynuować dzieło ojca.

Pierwszą jej redakcją był Dziennik Telewizyjny, a pierwszym nauczycielem telewizyjnego rzemiosła Halina Miroszowa. Już w 1966 roku można było obejrzeć pierwszą dłuższą formę zrealizowaną przez Tamarę Sołowiecz – *“Miasteczko na skraju puszczy”*. Choć utrzymana w ówczesnej konwencji propagandy sukcesu, opowieść dotyczyła rodzinnych stron Tamary. Wtedy nikt nie podejrzewał, że będzie to znak szczególny jej dziennikarskiego stylu.

Ta piękna dziewczyna ukrywała w sercu dramat o którym wiedzieli tylko najbliżsi. Udało się jej odnaleźć na Uralu ukochanego

ojca. Ale lata spędzone w sowieckim łagrze, znęcanie fizyczne i psychiczne uczyniły z niego obcego człowieka... Amnezja – straszna choroba... Mikołaj Sołowiecz nie pamiętał ani rodzinnej Narewki, ani żony Olgi, ani daczuszki Tamarki...

Jej styl - reżyser filmów dokumentalnych

Film dokumentalny to dziedzina w której Tamara Sołowiecz osiągnęła wszystko. Chociaż nie była tak znana jak telewizyjni prezenterzy, to jej filmy poruszały tysiące widzów.

W 1971 roku Tamara rozpoczęła pracę w Redakcji Społecznej. Już w 1973 roku otrzymała nagrodę za film *“Krzyk kobiet”*. 1974 to rok powstania filmu *“Matecznik”*, za który Tamara otrzymywała kolejne wyróżnienia: Brązowego Lajkonika na Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Krakowie i główną nagrodę na festiwalu w Monte Carlo. Udało się jej z kamerą znów powrócić na rodzinną Białostoczczyznę.

Koniec lat siedemdziesiątych to czas głośniejszych filmów i wielkich sukcesów Tamary. Kolejno była nagradzana Brązowym, Srebrnym Lajkonikiem i Grand Prix na Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Krakowie, nagrodą Złotego Ekranu. Potem w życiu Tamary nastąpiło nagłe zaangażowanie w sprawy polityczne: robiła

filmy o niepokoju społecznym i trudnej sytuacji gospodarczej. One nie mogły być nagradzane na oficjalnych przeglądach, ale w 1981 jeden wyróżniony zostaje (jako pierwszy) Nagrodą Solidarności.

“Tamara pisała piękne scenariusze – wspominał operator Mikołaj Nesterowicz – to nie były scenariusze w telewizyjnym tego słowa znaczeniu, a raczej małe utwory literackie, opowiadania. Oddawały one atmosferę filmu. Czytając jej scenariusz nie miałem problemu z przełożeniem go na obraz. W tych scenariuszach było także dużo o dźwięku – ważne znaczenie miał szelest liści, skrzypienie drzwi, trzask ognia w piecu. Pytała ekipę: Czytaliście? Rozumiecie? To teraz to róbcie”.

“Kiedy podsłuchałam przypadkiem (fragment wywiadu udzielonego tygodnikowi “Ekran”) jak ekipa z Łodzi mówiła o mnie: “ta Sołowiecz, niby miła, łagodna, a pędzi do pracy jak kapral”. Ucieszyło mnie to. Wzruszać się można przed i po realizacji. Gdy pracuje kamera trzeba zdobyć się na maksymalną koncentrację. Ważne są nie tyle dobre warunki techniczne, co odpowiedni psychiczny moment.” Może to było tajemnicą kina Tamary.

Reżyserka wielką atencją darzyła religię prawosławną i związaną z nią kulturę. Kilkakrotnie rejestrowała przebieg Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Częstym motywem w jej filmach stał się krzyż, śpiew religijny, modlitwa.

Lista sukcesów Tamary Sołowiecz

jest długa. Ale chyba dłuższa byłaby lista problemów z cenzurą, z uzyskaniem zgody na realizację filmów.

Znajomi i przyjaciele z redakcji filmów dokumentalnych wspominają, że gdy chodziło o realizację filmu Tamara była niezłomna. Wyklócała się z przełożonymi o zgodę na realizację. Gdy nie dało się przekonać przy pomocy rzeczowych argumentów, uciekała się do podstępów bądź szukała innej redakcji. Czasem płakała w zaciszu redakcyjnego pokoju, z bezsilności i złości na nieugiętość czy głupotę szefów.

“Nasza Tamarka”

“Ona kochała Białostoczną, kochała tamtejszych ludzi, ona tam wszystko знаła i doskonale rozumiała. I zawsze miałem wrażenie, że najlepiej się tam czuła. I ją wszyscy znali i kochali. Ludzie mówili o niej – nasza Tamarka – i pozwalali jej wejść w swoje życie...” – wspominał Mikołaj Nesterowicz.

Często przyjeżdżała na Białostoczną, by odwiedzić najbliższych. Zawsze z zainteresowaniem słuchała nowin, plotek, opowieści. Zawsze miała czas, by porozmawiać na ławeczce z sąsiadką. Wielu ludzi widziało, jak Tamara zbiera siano z łąki czy ziemniaki z pola. Takiemu człowiekowi można zaufać, on zrozumie, bo podobny jest do nich samych... Czasem przychodzili obcy ludzie, aby na niesprawiedliwość losu wyzalić się pani z Telewizji. I tak najczęściej Tamara poznawała lub znajdowała swoich bohaterów.

“Tamara przyjechała do mnie, zapytała o zdrowie, o piosenki. Potem była jeszcze raz, przywiozła gościniec, usiedliśmy przy stole i opowiedziałem jej swoje życie” – wspominał spotkanie z reżyserką Mikołaj Prokopiuk ze wsi Trywieża, bohater filmu “Melodia duszy”.

Zawsze pamiętała o swoich bohaterach. Wiedziała kto wyjechał, zmarł, ożenił się.

Znów u siebie

Odrzuciła propozycję pracy w TVN. Przyjechała do Białegostoku, do najmłodszego Oddziału Telewizji. Ośrodek dopiero powstawał, niewiele osób miało pojęcie o rzemiośle telewizyjnym. Pamiętam zajęcia z Tamarą. Były to projekcje reportaży, filmów dokumentalnych i zażarte dyskusje trwające do północy.

Nudziło ją papierkowe dyrektorowanie. Czasem po prostu zostawiała biurowe sprawy i jechała z młodymi dziennikarzami na zdjęcia. W połowie 1999 roku otrzymała propozycję z kanału Discovery zrealizowania filmu o Tatarach w Polsce. Była szczęśliwa. Znów mogła żyć atmosferą planu zdjęciowego.

To był ostatni film, jaki zrealizowała Tamara Sołowiecz. Zmarła 18 lipca 2000 roku. Zostały po niej filmy i wspomnienia...

Katarzyna Popławska
dziennikarka TVP3

W Michałowie, w ramach XXXV Jubileuszowego MFMC odbędzie się Koncert "Pamięci Tamary Sołowiecz"



Wnętrze świątyni połyskuje przytłumionym światłem mozaik i oliwnych lampek. Bizantyjskie ikony podglądają świat w leniwej nadprzyrodzoności, w swojej absencji i nadwiedzy. Kontemplują ciszę zamkniętej świątyni z pewnym zniecierpliwieniem: na planie krzyża ich postrzegania wychodzą ku sobie z niemą pretensją o wieczność. Nie mogą się wyminąć, stracić statecznej równowagi, ustawić się w mniej nudny sztych. Krzyżują się w bezruchu... Czasem światło przeleci jak przez kulę środka, od okna do okna, od oka do oka, odmroczy na chwilę milczenie, olśni - lecz kto to widzi?

Człowiek otwiera wrota do swojego sanktuarium i wnosi tam Boga. Czy nie ma Boga poza człowiekiem? Tego nikt nie wie. Wiemy natomiast, że wciąż jest poszukiwany, wypatrywany, nadśluchiwany. Nie widzimy go, nie słyszymy, ale mówimy do Niego, modlimy się, nawet nie wierząc. Świątynia jest uchem Pana. Człowiek śpiewa mu słowa chwały i swoje podania. Takie „Otcze nasz”, które jest ikoną wyobraźni i głosu.

Głos się niesie... w Hajnówce, gdzie od ponad 20 lat w najpiękniejszym miesiącu, w otulinie majowej puszczy, budzą się głosy niby ptaki przywiezione ze świata i tu wypuszczone na wolność dają swoisty koncert ekumenii dobra i pokoju. „Wszystko, co piękne, zdąża ku wolności”, śpiewa św. Franciszek u Messiaena, a „melodycznie biorąc, śpiew ptaków zbliża się tu do zwrotów śpiewu gregoriańskiego”, komentuje Bogusław Schaeffer. Jakby puszcza przez ludzi przekazywała swoje błogosławieństwo właśnie w ikonie głosu. Cerkiew otwiera się na tę ikonę, pobudza ją swoim duchem i sama napenia się życiem. To spójnia o zadziwiającej cesze nadprzyrodzonego *albedo* - odbite światło jest silniejsze niż jego źródło: człowiek nie jest nicością, dołączając się, dokładając do ognia duszy i ciała....

Kiedy wybieram się w podróż na ten mój bliski wschód, ku pograniczu, którego pejzaż sztuki - jako *sacrum* i *profanum* zarazem - układają także moi bracia, wiozę ze sobą przeświadczenie o wielkiej wspólnotności ludzi wypełniających naszą pamięć. Historia zawsze współczyni teraźniejszość, i przyszłość nawet, ale tam, na nostalgicznej rubieży, spleta się jeszcze w profetyczne znaki tradycji. Rozmowa, jaką człowiek podejmuje w swojej refleksji duchowej z przeszłością,

Ikona głosu

Człowiek otwiera wrota do swojego sanktuarium i wnosi tam Boga. Czy nie ma Boga poza człowiekiem? Tego nikt nie wie.



dotyczy tyleż żywych, co zmarłych. Śpiew zaczyna się na cmentarzu, pożegnaniem, lamentem, żalem, posłuchajcie czasem, jak próbuje włączyć się w szum drzew cmentarnych, w jęk wiatru wśród krzyży nagrobnych, zwłaszcza kiedy jesteście sami. To o nich, smutnych, lecz ważnych śladach rodzinnych i rodowych dziejów, opowiadają jakże przejmująco Michaś i Dzianis Ramaniukowie w wydanych właśnie albumowo „Białoruskich krzyżach ludowych” (Nasza Niwa 2002), przypominając, że choćby przy krzyżach nadźródlnych „zespołowo śpiewano religijne pieśni”. Ich echo wiatr roznosił przez wieki, anioł potem je zbierał i dostarczał kompozytorom, którzy układali z ludowych motywów wielką sztukę muzyczną: koncertową i cerkiewną.

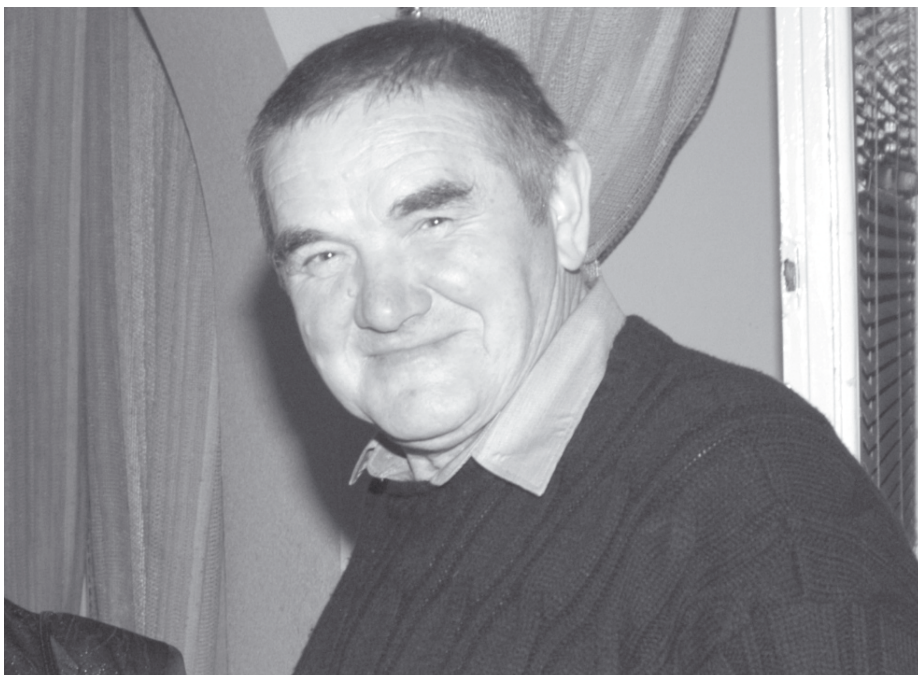
To było jak stare wino przelewane do nowych bukłaków - tworzyło nową muzykę. Naznaczeni kulturą prawosławną lub uprawiający ją na co dzień, muzykę cerkiewną mają we krwi, w genach, śpią w jej domowych tonalnościach jak w babcinych pierzynach, czują w chlebie i winie niczym w ubogaconej eucharystii... No, dobrze, a katolicy schizmą ogarnięci?

Kiedy słuchałem chórów Pendereckiego w „Jutrzni” wykonywanej pod batutą Jerzego Katlewicza w Rzymie, zjawiała się moja matka i zabierała mnie z powrotem do Wołkowyska. A mistrz Twardowski sam odwołuje się do Wilna i swoich dziecięcych wędrówek po kresowych cerkwiach, których nastrój odtwarza we współczesnych utworach z maestrią cudotwórcy: nic więc dziwnego, że przyjął na siebie nie tylko obowiązki przewodniczącego jury tego międzynarodowego festiwalu, ale także wewnętrzną odpowiedzialność za jego sens i wartość. Dał się wciągnąć dyrektorowi Mikołajowi Buszko w wielką sprawę muzyki cerkiewnej, wierząc, że przerasta ona te deprymujące nieraz różnice wyznaniowe, jakie pod puszcza, na szczęście, coraz mniej znaczą, a jeśli znaczą, to tyle, co dwie szale tej samej wagi. Byłe jej nie uszkodzić, byłe sprawiedliwie zachować miary wszelkich grzechów i zasług. Resztę wygładzi cmentarz.

A cmentarze w Hajnówce są na skraju lasu. Śpią jak dwaj sąsiedzi pod drzewem po wspólnej uczcie życia. Budzi je, gdy trzeba, nowa cerkiew św. Jana, prawie pusta jeszcze, ale jakby czekająca tylko na swoją tęczę, która od św. Trójcy przeniesie tutaj płomień muzycznego słowa. Niech otworzy się wreszcie i na ptasie koncerty z puszczy, i na szlachetny śpiew człowieka. *Niech utrwala i rozślawia / święte imię prawosławia.* Po chaosie świata odnajdując tu ład i spokój moralny. W czystym jak ikona głosie pojednania.

Eugeniusz Kabatc
pisarz, tłumacz

Gazeta Festiwalowa Nr 1 (24), 28 maja 2002 r.



Wiktor Wołkow (ur. 4 kwietnia 1942 w Białymstoku, zm. 27 marca 2012 w Supraślu) – artysta-fotografik specjalizujący się w fotografii pejzażu oraz przyrody Polski północno-wschodniej. Od 1973 członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Autor około stu wystaw indywidualnych i kilkunastu albumów, laureat ponad 100 nagród w konkursach krajowych i międzynarodowych.

Był wielkim przyjacielem Festiwalu. W roku 2005 w ramach XXIV MFMC odbył się wyernisaż wystawy fotograficznej Wiktora Wołkwa "Słońce"

W Supraślu, w ramach XXXV Jubileuszowego MFMC odbędzie się Koncert "Pamięci Wiktora Wołkwa"

Przykładem harmonijnej jedności człowieka z miejscem, w którym wypadło mu żyć, jest Wiktor. Można powiedzieć, że Biebrza, Narew i Supraśl, rzeki którymi pływał, płynęły w nim. Na ich rozlewiskach witał przyloty gęsi i żurawi, toki batalionów i cietrzewi. Zanurzony w bagnie, trwał, cierpliwie podglądając gody ważki. Z wysokiego brzegu Biebrzy zęgał płomienne słońce chylące się za horyzont, podziwiał jego refleksy na misternej konstrukcji chmur. Potrafił, ptakiem będąc, ukazać nam nieznane piękno form, struktur i barw ziemi widzianej z góry. Dostrzegał i cenił to, co odchodzi, a tyle wieków służyło człowiekowi: strzechy i gniazda, stogi na bagnach, czółna drewniane, trakty polne, konie robocze, a także i to, co było świadectwem ducha i źródłem nadziei człowieka tutejszego: krzyże przydrożne, kapliczki nadrzeczne, małe świątynie wielkiej wiary i ekumenii.

Widzę Wiktora, jak niesie motocykl na plecach przez grzęzawiska, kanadyjką przedziera się przez trzcinowiska, szuwały i wodorosty, gazikiem drapie się na piaszczystą górę, biegnie przez las na nartach z rudym psem, dźwiga aparaty, rury teleobiektywów, statywy, w kopnym śniegu podchodząc

żubry. Dzięki benedyktyńskiej pracowitości i charyzmie Wiktor zgromadził gigantyczny zbiór negatywów i przezroczy będący dokumentem piękna i losów Ziemi Podlaskiej. W jego sercu szumiała Puszcza Knyszyńska, żyły Supraśl, Królowy Most, Sokołda, Waliły, Krynki, koguty barwne Łońki Tarasewicza i stół biesiadny w Villi Sokrata. Wiktor mówił niewiele. Można powiedzieć, że myślał w milczeniu. Jego komunikaty słowne były lapidarne i dotyczyły spraw zasadniczych. Z największym wzruszeniem i ciekawością przeczytałem Wiktorowe notatki autobiograficzne i uwagi zapisywane w różnych sytuacjach życiowych, które mają wzbogacić przygotowywany przez Fundację Sąsiedzi nowy tom jego fotografii Moje Podlasie.

To było dawno. Miałem szczęście pracować nad pierwszym czarno-białym albumem fotografii Wiktora ze znakomitymi tekstami Edwarda Redlińskiego, smakując jego męski ascetyzm i lapidarność przekazu. Ta czarno-biała poetyka graficzna i oszczędność środków pozwoliły na akcentowanie tego, co w konstrukcji i dramaturgii obrazu było najważniejsze. Był też Wiktor zawsze kompaniem otwartym i wspałałomysłnym w pracy, dając mi prawo wyboru, kadrowania i komponowania obrazu. Po tej pierwszej

WIKTOR

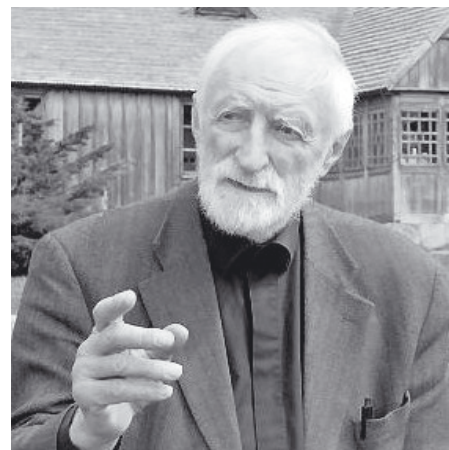
(1942-2012)

książce los pozwolił nam opracować wspólnie jeszcze wiele innych – o ukochanych rzekach Wiktora – Biebrzy i Narwi, o świętym ptaku – bocianie, o źródle wszechżycia – słońcu, o podlaskim krzyżu, o ptasim locie, a ostatnio o sianie w sepii i o czarno-białym ptaku. Szykuje się wydanie jego teki autorskiej, do której fotografie Wiktor wybrał osobiście i odręcznie opisał. Rozpoczynamy też pracę nad kolejnym jego albumem – „Koń”. To temat bliski memu sercu. Koń był naszym towarzyszem budującym cywilizację, dawcą energii, środkiem transportu, przyjacielem, bohaterem wojen, mitów i dzieł sztuki. Koń Wiktora to roboczy „sokółak” ciągnący zaprzęg, przeprawiający się przez rzekę lub medytujący samotnie na wzgórzu – koń tutejszy i codzienny, daleki od swoich krewniaków z defilad, wyścigów, cyrków i championatów.

Pisząc o Wiktorze, nie mogę nie pisać o Grażynie. Jej wielkie serce i pomocna dłoń były z nim zawsze i wszędzie w dramatycznym i trudnym czasie ich życia, w słonecznej pogodzie zawodowych sukcesów Wiktora i w chwilach jego słabości. Jej wielka wrażliwość pomagała budować świat Wiktora. Stała przy nim do końca.

Mężnie walcząc z beznadziejną chorobą do dni ostatnich, przyjazny światu i czynny myślą, odchodził w spokoju i pogodzie ducha. Nad jego prochami w dzień szary i płaczący zabrzmiał dwugłos kapłanów obu konfesji ukochanej przez niego ziemi i odśpiewano prostą pieśń tutejszą. Po pogrzebie mały chłopczyk zapalił ogień w kominku domowym. Stoi na nim osamotniony drewniany krzyż unicki, który kiedyś podarowałem Wiktorowi, wierząc, że trafia w dobre ręce.

*Andrzej Strumiłło
malarz, grafik, rzeźbiarz, fotograf, poeta, pisarz,
scenograf, pedagog
Gazeta Festiwalowa Nr 1 (37), 15 maja 2012*



"30 lat z Festiwalem"

O d chwili, kiedy w 1983 roku powierzono mi funkcję wicedyrektora w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku i nadzór nad szkolnictwem artystycznym oraz działalnością domów kultury i filharmonii miałem okazję poznać wiele interesujących osób – muzyków, dyrygentów, animatorów kultury, a pośród nich inż. M. Buszko, ówczesnego dyrektora HDK, pomysłodawcę i organizatora MFMC w Hajnówce. Zaimponował mi swoją determinacją w działaniach na rzecz upowszechniania idei festiwalu, promocji muzyki cerkiewnej w Polsce i na świecie, pracą nad poziomem i rozwojem festiwalu i skutecznym pozyskiwaniem środków finansowych na jego realizację.

Lata 80. nie były dla kultury czasem łatwym. Władze polityczne i administracyjne z dystansem odnosiły się do pomysłów organizowania przez instytucje i osoby świeckie koncertów i festiwali w kościołach katolickich i cerkwiach. Stąd też niejednokrotnie stawałem przed obliczem władzy, tłumacząc się z podjętych decyzji dotyczących m. in. wyrażenia zgody na wykonanie przez podległą Wydziałowi Filharmonii Białostocką i białostockie chóry akademickie Requiem Verdiego w Kościele Farnym w Białymstoku w ramach Dni Kultury Chrześcijańskiej, czy też udzielanie zbyt daleko idącej pomocy Festiwalowi Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Na szczęście dzięki mądrości i wsparciu mego szefa, życzliwego kulturze wojewody – Jerzego Slezaka, omijały mnie wszelkie sankcje. Miłkołaj Buszko miał mniej szczęścia. Szukano pretekstu by go zwolnić. Nadarzyła się taka sposobność, gdy zorganizował "Przegląd muzyki nowofalowej". Dzięki sumiennym urzędnikom białostockiej delegatury Biura Kontroli Publikacji i Widowisk teksty piosenek, które miały być prezentowane na przeglądzie, niezbyt przychylne ówczesnej władzy znalazły się na biurku I Sekretarza KC PZPR, ten poprosił na rozmowę ministra kultury K. Żygulskiego, minister zaś oddelegował dyrektora Nowickiego – szefa Departamentu Bibliotek i Domów Kultury do Białegostoku z zadaniem doprowadzenia

do odwołania dyrektora HDK M. Buszko z zajmowanego stanowiska.

Przy udziale wspomnianego już wójty wojewody J. Slezaka, nota bene późniejszego ministra w rządzie Tadeusza Mazowieckiego, badaliśmy sprawę przez dwa dni. Zdołaliśmy przekonać dyrektora Nowickiego do tego, że odwołanie M. Buszko ze stanowiska jest karą zbyt surową, nieadekwatną do wykazanych zaniedbań. Stosowny raport trafił na biurko ministra kultury. M. Buszko stanowisko zachował, a Naczelnik Hajnówki udzielił mu nagany na piśmie. Dziś z perspektywy czasu wiemy, że te wydarzenia były zaledwie prologiem do tego co stało się później.

P iszę o tym dlatego, gdyż chcę przypomnieć jak trudne były początki Festiwalu, z jakimi problemami borykał się jego dyrektor, nie mając wsparcia miejscowych władz.

Od samego początku Festiwal był imprezą świecką, finansowaną ze środków Funduszu Rozwoju Kultury, świeccy byli organizatorzy życzliwie wspierani przez ks. dziekana Antoniego Dziewiatowskiego – proboszcza Soboru p.w. Świętej Trójcy, który udostępnił świątynię na przesłuchania konkursowe i koncerty oraz oddelegował dyrygenta chóru tej parafii – ks. Michała Niegierewicza do pomocy organizatorom. M. Buszko wciąż aktywnie działał. Rozwijał festiwal, dbał o jego wysoki poziom artystyczny. Byłem świadkiem wielu rozmów, które prowadził, m.in. z Prezydentem Warszawy – Pawłem Piskorskim na temat rozszerzenia formuły festiwalu o koncerty w Warszawie i jego współfinansowanie. Zjednał sobie też życzliwość nietuzinkowego wiceministra kultury, człowieka renesansu – Michała Jagiełły. Kiedy nastąpiła widoczna odwilż na linii Państwo – Kościół udawało mu się zapraszać na koncerty festiwalowe wysokich rangą urzędników państwowych, ministrów, premierów. Nie zauważyłem natomiast, aby w owym czasie przełożeni M. Buszko i inni prominentni urzędnicy i działacze zabiegali o środki finansowe, czy

też wspierali go w jakiś widoczny sposób. Zdeklarowani wówczas ateści, namaszczeni na stanowiska przez przewodnią siłę narodu – PZPR, zwyczajnie bali się przychodzić na koncerty do cerkwi, a strach przed utratą stanowisk paraliżował ich do tego stopnia, że rezygnowali też ze zwyczajowych powinności – witania festiwalowych gości, czy uroczystego otwarcia Festiwalu.

D zis, w demokratycznym Państwie, gdy odwaga znacznie staniała, niektórzy z nich podejmują próby zafałszowania historii, w tym również historii Festiwalu. Przykro, że dołączyła do tego grupa prawosławnych duchownych, którzy w festiwalu nie uczestniczyli, ani nie wspierali go merytorycznie, dali się natomiast w łatwy sposób wmanipulować w awanturę o formułę imprezy, a w 2002 roku doprowadzili do powołania konkurencyjnego festiwalu Hajnowskie Dni Muzyki Cerkiewnej, którego 12-ta edycja odbędzie się (odbyła się?) w tym roku. Ponieważ nowy festiwal sygnowany jest numerem 32 i korzysta tym samym ze spuścizny i dorobku festiwalu organizowanego przez M. Buszko wśród wielu osób budzi to zrozumiały niesmak, a pośród sympatyków muzyki cerkiewnej w świecie całkowitą dezorientację. Taki stan rzeczy z pewnością Cerkwi Prawosławnej chwały nie przynosi, a nowopowstałemu festiwalowi wartości i poziomu artystycznego nie przydaje. Spory i kontrowersje wokół obu festiwali były i będą. Osobiście skłaniam się ku temu, by zakopać wojenne topory, znaleźć kompromis, połączyć siły i środki, i stworzyć w nowej formule jeden, kojarzony z Hajnówką i Białymstokiem najwyższej rangi festiwal na miarę naszych czasów, którego jedynym wyróżnikiem będzie muzyka cerkiewna w jej naturalnym kształcie oraz twórczość współczesnych kompozytorów czerpiących z jej źródeł. Gwarancją na to, że tak się stać może jest życzliwość związanych z MFMC wybitnych polskich kompozytorów – długoletniego przewodniczącego jury Romualda Twardowskiego i artystycznego patrona Festiwalu – Krzysztofa Pendereckiego.

ZMFMC byłem i jestem związany od ponad trzydziestu lat w różnych konfiguracjach: jako sympatyk, współorganizator, konsultant, przez lat kilka członek jury, etc.. Festiwal dostarczył mi wielu duchowych doznań i przeżyć, dał też okazję do bliższego poznania ciekawych i wrażliwych ludzi. W mojej życzliwej pamięci zawsze pozostaną: prof. Stanisław Krukowski, z którego rad i doświadczeń korzystałem niegdyś w trakcie seminariów dla dyrygentów organizowanych przy konkursie chórów "Legnica Cantat"; ks. Jerzy Szurbak, który podczas wspólnych spacerów po Puszczy Białowieskiej wprowadzał mnie w tajniki wykonawcze muzyki cerkiewnej; Anatolij Grindienko – dyrygent chóru Driewnierusskij Raspiw, który częstując suszonymi i wędzonymi pod Moskwą leszczami, przez całą noc potrafił opowiadać o muzyce i pracy ze swoim chórem, czy wreszcie Andrzej Danilczuk – dziennikarz Polskiego Radia Białystok, który przez lata towarzyszył festiwalowi z mikrofonem i tworzył znakomite muzyczne reportaże sławiące dobre imię Festiwalu i piękno muzyki cerkiewnej. Andrzej... pamiętam i życzymy Ci dużo zdrowia.

Dobrego zdrowia życzę także organizatorom tegorocznego MFMC i wszystkim sympatykom muzyki cerkiewnej mając jednocześnie nadzieję na miłe spotkania w kolejnych latach.

Andrzej Dyrdał

- Dyrektor Wojewódzkiego Ośrodka Animacji Kultury w Białymstoku

- Dyrektor Festiwalu "Podlaska Oktawa Kultur"

- Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygowania prof. Antoniego Szalińskiego.

Gazeta Festiwalowa Nr 1 (38), 22 maja 2013

Teologiczny aspekt muzycznej oprawy Liturgii

Król Dawid w swoich psalmach z przekonaniem mówi o muzyce Wszechświata: *Niebiosa głoszą sławę Boską, dzieło rąk Jego wieszczą niebo i ziemia. Dzień dniu przekazuje słowa, noc nocy ogłasza wiadomość. Nie ma języka, nie ma dialektu, gdzie nie byłby słyszalny ich głos. Przez całą ziemię płynie dźwięk ich i do granic wszechświata słowa ich. On wzniósł w nich dom słońcu*" (ps.18.2-5) Pan Boskim swoim słowem stwarzając wszechświat wykonał największy i najważniejszy hymn doskonałości w pełni swego dzieła. Tę pieśń Bóg przekazał nam i teraz jako brzmienie Boskiego Logosu uformowanego w obrazy świata zewnętrznego jest ona słyszalna dla wszystkich tych, którym hałas cywilizacji nie zagłuszył zdolności odczuwania prawdziwie najwyższego, duchowego piękna natury. Brzmienie Boskiego Słowa w naturze, w człowieku, w każdej żywej istocie ma za zadanie doprowadzić nas do wspólnego chóru Wieczności, jak to było przed grzechem pierworodnym.

Słowo Boże jako „Słowo Życia” jest przejawem życia wiecznego i słowo człowiecze jako obraz słowa Boskiego niosą w sobie ogromny potencjał siły twórczej, a będąc fundamentem Liturgii mają zdolność odbudowywać zniszczone poprzez grzech w człowieku, wewnętrzną jedność i harmonie. Każda intonacja utworu, każda melodia frazy jest uniesieniem myśli autora przez kompozytora do podświadomego zrozumienia języka modlitwy, aby przy pomocy dźwięku zwracać się do Boga z całą odpowiedzialnością, ze skupieniem i wdzięcznością.

Prawosławna Liturgia, bez wątpienia jest szczytem teologicznej głębi,

filozoficznej mądrości, poetyckiego piękna, śpiewaczo-muzycznej doskonałości. Słuchana ze zrozumieniem, wewnętrznym zainteresowaniem i zaangażowaniem staje się ona bezcenną szkołą życia, drogą do nieustającego rozwoju osobowości, akademią poznania Boga. Podobnie jak w uczeniu się wokalu, w ustawieniu głosu uczeń opanowuje zasady prawidłowego oddechu, poznaje podstawy muzyki, uczy się dykcji, artykulacji, panowania nad swoim ciałem w powstawaniu dźwięków, tak też i w Cerkwi na drodze śpiewu dla Boga na najwyższym poziomie zachodzą procesy ustawienia duszy. Tu analogicznie do wokalu człowiek pracuje nad wewnętrznym skupieniem, zdyscyplinowaniem, wyostraża umysł, ożywia dusze energia Słowa Bożego, wyzwala ją z emocjonalnego paraliżu, zdobywając oparcie w Jezusie Chrystusie. Uważnie przypatrując się historii śpiewu Liturgicznego, ważne jest zrozumienie właściwych punktów orientacyjnych w sferze duchowej i uniknięcie niebezpieczeństwa zamiany ich czymś zewnętrznym, przemijającym, emocjonalnym, ziemskim. Ten fakt stale przypomina nam o nieodzowności wewnętrznego rozwoju, o dążeniu do duchowej doskonałości. Dla tego mówimy o tym iż Prawosławie jest jedynym, dokładnym kamertonem z rezonansie którego jest możliwe brzmienie w jednolitym chórze błogosławionej Wieczności, jego sztuką jest ustawienia głosów dla chóru przyszłego wieku. Prawosławną Liturgie widzimy jako absolutny model złączenia w sobie diapazonu zmysłu liturgicznego w całej okazałości piękna z Eucharystią która wpływa na przeobstwienie człowieka.

V. K.

Z festiwalowej statystyki

Ogólna liczba chórów, które dotychczas brały udział w Festiwalu - 776

Chóry zawodowe 162

Chóry parafialne 331

W MFMC brały udział chóry z 235 miejscowości - miast, miasteczek, wsi

Najczęściej z Białegostoku - 70 razy,

z Warszawy - 48,

Mińska (Białoruś) - 43,

Moskwy (Rosja) - 33,

Kijowa (Ukraina) - 31

„Będę śpiewał Bogu memu”



„Radośnie śpiewajcie Bogu, naszej Mocy, wykrzykujcie Bogu Jakuba! Zaczniście śpiew i w bęben uderzcie, w harfę słodko dźwięczącą i lirę! Dmijcie w róg na nowiu, podczas pełni, w nasz dzień uroczysty!”
(Psalm 81).

W maju znowu będziemy przeżywać prawdziwą uctwę duchową. Odkąd u Mikołaja Buszko, „pomysłodawcy, inicjatora Festiwalu i kierującego imprezą do dziś” (jak jednoznacznie brzmią wszystkie publikacje od początku lat 80.) zrodziła się idea święta muzyki cerkiewnej, dokonała się rzecz prawdziwie wielka. Ze skromnej prezentacji kilku parafialnych chórów Festiwal urósł do rangi imprez „kategorii zerowej”, czyli do wydarzeń artystycznych najwyższej rangi. Pamiętam, że od samego początku, a był to stan wojenny, Festiwal i pomysł Mikołaja Buszki zdecydowanie wspierali hierarchowie i duchowieństwo, w szczególności ówczesny Metropolita Warszawski Bazyli oraz jego następca jeszcze jako biskup Białostocki i Gdański. Wielu ludzi i instytucji na różne sposoby wspierały Hajnowski Festiwal i przyczyniły się do jego sukcesu. Tym bardziej mnie zdumiewa, że po 20 latach niegdyś gorąco popierany, Festiwal nagle przestał się podobać hierarchom, mimo że obiektywnie odniósł sukces. Domyślam się, że poszło o rzecz banalnie prostą, o to, że sukces ma wielu ojców. Myślę, że dokładnie sprawdziła się tu uznana już przez Chrystusa słuszność porzekadła „Inny sieje, a inny żnie”. Wówczas, żeby nie było nieporozumień co do interpretacji, Chrystus dodał: „Ja

posłałem was żąć to, nad czym wy nie trudziliście się; inni się trudzili, a wy zebraliście plon ich pracy”.

Tak czy owak Festiwal zdopinguwał do większej dbałości o brzmienie i jakość nawet skromne chóry parafialne. Profesjonalne zachęcił do zainteresowania się nieznanym dotąd repertuarem. W warunkach współzawodnictwa wzrósł ogólny poziom wykonawstwa śpiewów liturgicznych. Piękno śpiewu cerkiewnego poznali ludzie dalecy od Prawosławia. Być może dzięki temu niejednen zainteresował się Prawosławiem i jeśli go nie przyjął, to przynajmniej patrzy nań innymi oczyma. Ostatecznie więc jako postronny obserwator i jedynie miłośnik muzyki cerkiewnej nie zaś organizator festiwalu mogę powiedzieć, że jak pisze Apostoł „Ja siałem, Apollos podlewał, lecz Bóg dał wzrost. Otóż nic nie znaczy ten, który sieje, ani ten, który podlewa, tylko Ten, który daje wzrost – Bóg. Ten, który sieje, i ten, który podlewa, stanowią jedno; każdy według własnego trudu otrzyma należną mu zapłatę.”

Wprawdzie nie czuje się uprawniony by mówić o muzyce cerkiewnej z pozycji znawcy, ale zawsze mogę mówić z pozycji jej miłośnika. Umiłowanie śpiewu w ogóle, a śpiewu cerkiewnego w szczególności zrodziło się we mnie w dzieciństwie. Jeżeli cokol-

wiek wiem o muzyce cerkiewnej, to dlatego, że ją lubię, a lubię, bo trochę znam. Ta zasada działa w wielu przypadkach.

Kiedy czytam Pismo Święte, to pełniej uświadamiam znaczenie muzyki i śpiewu. „Będę śpiewał Panu, pókim żyw, będę śpiewał Bogu Memu póki jestem” (Ps 103). Widać miłe jest Bogu, gdy wierzący w Niego grają i śpiewają na Jego chwałę. Gdyby tak nie było, to nie mielibyśmy w Biblii tyle zachęt do grania i śpiewania. „Dziękujcie Panu na cytrze! Grajcie mu na dziesięciostrunnej harfie! Śpiewajcie mu pieśń nową, grajcie pięknie z okrzykiem radosnym!”. „Weselcie się, cieszcie się i grajcie! Grajcie Panu na cytrze i głośno śpiewajcie! Na trąbach i głośnych rogach, grajcie przed Królem, Panem!”. „Śpiewajcie mu, grajcie mu, opowiadajcie o wszystkich cudach jego!”. „Radośnie śpiewajcie Bogu, naszej Mocy, wykrzykujcie Bogu Jakuba! Zaczniście śpiew i w bęben uderzcie, w harfę słodko dźwięczącą i lirę! Dmijcie w róg na nowiu, podczas pełni, w nasz dzień uroczysty!”

Pismo Święte zaświadcza, że śpiew i muzyka towarzyszyły wierze i religijności od zawsze. Izraelici śpiewali często i przy najróżniejszych okazjach: podczas pracy na roli, w czasie wypraw wojennych, z okazji świąt i

uczci rodzinnych, na zaślubinach i pogrzebach. O tym, że Naród Wybrany był bardzo muzykalny świadczą również psalmy. Często występuje w nich muzyczna terminologia: pieśń, taniec, radosne okrzyki, chór; wymienia się w nich także instrumenty muzyczne: flety, trąby, bębny, cymbały czy harfy.

Muzyka towarzyszyła najważniejszym wydarzeniom historii zbawienia. Z góry Synaj, z Góry Przymierza głos Jahwe odzywał się przy dźwięku „potężnej trąby”. Muzyki również nie zabrakło podczas wprowadzenia Arki Przymierza do Jerozolimy. Także czasy Przyjścia Pana będą stać pod znakiem radości wyrażającej się w śpiewie. Warto zauważyć, że dla Izraelitów możliwość intonowania nowej pieśni jest darem Jahwe. To „On włożył w moje usta śpiew nowy, pieśń dla naszego Boga”.

Chrystus nie odrzucił tradycyjnego śpiewu, nie uznał go za zbędny. Pierwsza Eucharystia zakończona została śpiewem – „A gdy odśpiewali hymn wyszli na Górę Oliwną”. Prosty śpiew był również wyrazem modlitwy chrześcijan pierwszych wieków. Święty Paweł pisał w swym liście do Kolosan, aby chrześcijanie przekazywali sobie wzajemnie naukę Chrystusa „przez psalmy, hymny, natchnione pieśni, śpiewając Bogu z wdzięcznością w swoich sercach”. Śpiew to muzyczny przekaz słowa. Wewnętrzna moc śpiewu jest sposobem wzajemnego napełniania się Duchem. Duch Święty jest dawcą radości, a radość dzielona z innymi chętnie sięga po muzyczne środki wyrazu. Oczywiście, wyśpiewywanie treści oderwanych od rzeczywistości życia nie sprawia Bogu przyjemności. „Usuń ode mnie wrzask twoich pieśni! I nie chcę słyszeć brzęku twoich harf. Niech raczej prawo tryska jak woda, a sprawiedliwość jak potok nie wysychający!”. Muzyka i śpiew powinny się pokrywać z praktyką codziennego życia.

Z pewnością muzyka i śpiew zdolne są przemieniać serca i myśli. Biblia zachęca do grania i śpiewania na chwałę Bożą także dlatego, że jest to sposób właściwego ukierunkowywania i uporządkowywania naszego życia. „A gdy duch zły ...opadał Saula, Dawid brał harfę i grał na niej, i przychodziła na Saula ulga, i było mu lepiej, a duch zły odstępował od niego.”

Natchniona pieśń niejednego podniosła na duchu. Chcąc poprawić sobie nastrój i odpędzić złe myśli niewierzący sięgają po używki, lecz Apostoł coś innego. „I nie upijajcie się winem, które powoduje rozwiązłość, ale bądźcie pełni Ducha, rozmawiając z sobą przez psalmy i hymny, i pieśni duchowne, śpiewając i grając w sercu swoim Panu”. W świetle Biblii wiara w zbawienie była na tyle motywująca, że chrześcijanom nic nie jest w stanie odebrać radości. „Weselcie się z tego, mimo że teraz na krótko, gdy trzeba, zasmuceni bywacie różnorodnymi doświadczeniami”. A skoro mamy się weselić, to i śpiewać. „Weseli się kto? Niech śpiewa pieśni”. O Bogu mamy mówić, świadczyć naszym postępowaniem, ale możemy i powinniśmy również o Nim śpiewać.

Dlaczego zrezygnowaliśmy z instrumentów? Skoro Chrystus i Apostołowie znali brzmienie instrumentów muzycznych to powstaje pytanie – dlaczego odrzucili je? Czy odbyło się to z pożytkiem, czy ze stratą dla wczesnochrześcijańskiego Kościoła? Tego nie wiem. Jednak wiem, że najpewniej zaważyła na tej decyzji próba całkowitego odcięcia się od pogaństwa. Z drugiej strony kwestia instrumentów muzycznych pewnie długo musiała nurtować chrześcijan, skoro w II w. podjął ten temat Klemens Aleksandryjski. „My natomiast w charakterze instrumentu posługujemy się dla uwielbienia Boga jedynie słowem, ani harfą, trąbą ani lirą ani fletem”. Jednakże i on dopuszczał muzyczny akompaniament podczas śpiewu poza właściwym nabożeństwem. Z pewnością śpiew cerkiewny jest modlitwą i nieodłącznym elementem nabożeństwa. Ta unikalna, bogata, różnorodna, piękna forma modlitwy powstała w Cerkwi i dla Cerkwi jako jej atrybut równorzędny ikonie. Jej estetyczne walory nie są celem samym w sobie, lecz wspomagają słowo modlitwy. Czy w takim razie muzyka cerkiewna może istnieć poza Cerkwią, a ściślej poza świątynią? Z pewnością. Gdyby zamknąć ją jedynie w ścianach świątyni, to pomniejszylibyśmy jej ewangeliczną, misyjną rolę. Znów zwracam się tu do analogii z ikoną. To, że funkcjonuje ona także poza świątynią uzmysłowiło wielu ludziom piękno Prawosławia. Praw-

dziwe piękno ma magiczną, przyciągającą moc.

Czy mogą nieprawosławni wykonywać prawosławną muzykę? Tej kwestii nie sposób pominąć. Być może ktoś jest zgorzchniony lub zniesmaczony tym, że nieprawosławni, ludzie nie obeznani z charakterem prawosławnej liturgiki i pobożności, wykonują cerkiewne pieśni w dodatku bez znajomości języka cerkiewno-słowiańskiego. Z pewnością jest to śpiew przy którym nie składają się ręce do modlitwy i nie zginają kolana. Brak autentyzmu jest wyczuwalny, jak blues w wykonaniu białego Europejczyka, jednak moim zdaniem i taki śpiew ma rację bytu. Nie strzeżmy zazdrośnie tego, co wprawdzie jest nasze, ale stało się elementem ogólnoludzkiego dziedzictwa kulturowego. Raczej cieszymy się, że coś własnego wniesliśmy do tej skarbnicy. Prawdziwie naszym jest to, czym podzieliliśmy się z innymi. Mamy jeszcze wiele do zaoferowania, jak chociażby skarby literatury patrystycznej.

Kościół chrześcijański powinien się wzajemnie ubogacać, aby skuteczniej i donośniej głosić Dobrą Nowinę zeświecczonemu światu. Z punktu widzenia wizerunku i dobra Cerkwi, nie bacząc na ludzkie względy chciałbym, aby muzyka cerkiewna brzmiała jak najczęściej i jak najszerszej. W całym kraju i na całym świecie. Jest warta tego.

Ks. Konstanty Bondaruk.

*Duchowny, ikonopisec, poeta, dziennikarz
Gazeta Festiwalowa Nr 1 (37), 15 maja 2012*

Z festiwalowej statystyki

W Festiwalu uczestniczyło 528 dyrygentów
Najczęściej ze swoim chórem występował
Włodzimierz Wołosz (19 razy),

kolejni na liście:

Michał Nigierewicz (17),

Bogdan Pura (11),

Jerzy Szurbak (10),

Anna Derevjankova (10)

28 dyrygentów w różnym czasie byli
również członkami Jury:

Ogólna liczba festiwalowych dni - 203:

Ilość dni przesłuchań konkursowych - 119

Imprezy towarzyszące:

Seminaria - 5

Wystawy - 6

Koncerty - 99 (przez ostatnie 13 edycji)

Forum Kompozytorów - 4

Koncerty okołofestiwalowe odbyły się
w 22 miastach na terenie całej Polski

Archangielski Aleksander (1846-1924)
Znakomity rosyjski kompozytor i dyrygent chóralski swoje dzieło „Wsienszcznoje bdienije” („Całonocne czuwanie”) napisał w roku 1896 i była to próba wypełnienia dużej luki repertuarowej w literaturze muzycznej prawosławia. Podobną próbę kilkanaście lat wcześniej podjął wielki rosyjski romantyk Piotr Czajkowski, lecz jego opracowanie „Całonocnego czuwania” nie zyskało nigdy tak wielkiej popularności jak „Wsienszcznaja” A. Archangielskiego. Tajemnica sukcesu tego ostatniego tkwi w przejrzystości języka muzycznego, jego melodyjności, a przez to dostępności dla wielu dobrych chórów parafialnych, jak również odbiorców.

Arenski Antoni (1861 – 1906)

Azejew Eustachy (1851 - 1918)

Bałakiriew Miliij (1836 – 1910)

Bortnianskij Dmitrij (1751 – 1825)
Do najwybitniejszych utworów religijnych Bortniańskiego należą często wykonywane koncerty religijne. Są to dużych rozmiarów utwory a cappella, złożone z 3 lub 4 części, kontrastujących ze sobą pod względem tempa, faktury i typu melodyki. Kompozytor przeciwstawia w tych utworach partie solowe, duety lub tercety partiom chóralskim, części szybkie - wolnym. Ostatnie części koncertów, finały są przeważnie w formie fugi. Bortniański okazał się znakomitym mistrzem polifonii. Brzmienie chórów świadczy o doskonałym opanowaniu przez kompozytora techniki chóralskiej śpiewów cerkiewnych. Szczególnie interesujące pod tym względem są koncerty na dwa chóry, o bogatej fakturze i mistrzowsko zaprezentowanej w nich technice wielogłosowej.

Diegtiarew Stiepan (1766 – 1813)

Gołowanow Nikołaj (1891 – 1953)

2016 – rokiem jubileuszowy

Hnatiszyn Andrij (1906 – 1995)

Hieromnich Nafanaił (Nikita Boczkało)

(1866 - 1929)

Hieromnich Wiktor (Wasili Wysocki)

(1791 – 1871)

Jaiczkow Dmitri (1871 – 1943)

Kastalski Aleksiej (1856 – 1926)

Kiedrow Nikołaj – Ojciec (1871– 1940)
Kiedrow Nikołaj – Syn (1906 – 1981)

Do najbardziej popularnych zespołów należał powstały w roku 1897 Rosyjski Kwartet Wokalny z Petersburga. Założycielem kwartetu był N. N. Kiedrow. Nikołaj Nikołajewicz urodził się w Petersburgu w rodzinie duchownego. Po ukończeniu kursu dyrygentury przy Imperatorskiej Kapeli Wokalnej prowadził chór debutantów w bezpłatnej Szkole Muzycznej M. A. Bałakiriewa. W roku 1897 N. Kiedrow ukończył Petersburskie Konserwatorium w klasie śpiewu u Stanisława Gabła i rozpoczął pracę w Moskiewskiej Prywatnej Operze. Jednocześnie założył kwartet wokalny, który po rewolucji na emigracji nosił imię „Kiedrow”. Po rewolucji cała rodzina emigrowała do Berlina, a następnie do Paryża.

W emigracji Nikołaj Kiedrow ponownie powołał chór, który odtąd nosi jego imię. Od tej pory śpiewacy wykonując muzykę cerkiewną wyznają wiarę — składają światu świadectwo o Prawosławiu. Podstawę repertuaru odrodzonego zespołu stanowią pieśni cerkiewne.

W roku 1929 członkiem kwartetu został syn N. Kiedrowa — Nikołaj Kiedrow młodszy (urodzony w 1906 r.), gruntownie wykształcony, nietuzinkowy muzyk.

N. N. Kiedrow - syn zmarł w roku 1982 w Paryżu. Spadkobiercą tradycji rodziny Kiedrowych został o. Aleksander Kiedrow - wnuk, urodzony w roku 1965. Od roku 1986 prowadzi chóry w cerkwiach Paryża.

Marinković Josif (1851 – 1931)

Mokranjac Stevan Stojanović (1856 – 1914)

Urodził się 9 stycznia 1856 w Negotin. Studiował kompozycję w Lipsku u Jadassohn i Reinecke, a także w Monachium u Rheinbergera. W 1887-1914 kierował chórem Belgradzkiego Towarzystwa Śpiewaczego. W 1899 roku był jednym z założycieli Szkoły Muzycznej w Belgradzie, którą kierował do śmierci. Członek Serbskiej Akademii Nauk, przewodniczący Stowarzyszenia Serbskich Muzyków. Zmarł w Skopje, 28 września 1914 r.

Główny utwór Mokranjaca - „Rukovety” - aranżacja serbskich, chorwackich, słoweńskich, macedońskich i czarnogórskich pieśni. Wśród prac Mokranjaca są kompozycje muzyki sakralnej („Serbska liturgia”), muzyka do spektakli, requiem.

Rawienski Mikoła (1886 – 1953).
Białoruski kompozytor, dyrygent, krytyk muzyczny. Swoje życie muzyczne rozpoczął w wieku sześciu lat jako chórzysta w katedrze w Mińsku. Od 1901 roku kierował Mińskim Monasterskim Chórem, później cerkiewnym chórem w Nowogródku, gdzie również zebrał ponad 500 pieśni ludowych. Napisał muzykę do wielu wierszy poetów białoruskich, komponował muzykę religijną. Jest autorem hymnu „Mahutny Boża” na słowa Natalii Arsieńinewaj. Był założycielem chóru studentów białoruskich w Belgii.

Rożnow Aleksandr (1821 – 1878)

Spasski Piotr (1896 – 1968)

Szwedow Konstantin (1886 – 1954)

Taniejew Sergiusz (1856 – 1915)

Turenkow Aleksy (1886 – 1958)

Warłamow Aleksander (1801 – 1848)

Z festiwalowej statystyki

Chóry najczęściej sięgały po utwory Dymitra Bortniańskiego - 271 razy,
Pawła Czesnokowa - 259,
Aleksandra Archangielskiego - 202,
Sergiusza Rachmaninowa - 161.

Kompozycje przewodniczącego jury, prof. Romualda Twardowskiego dotychczas były wykonywane 168 razy, przy czym po raz pierwszy dopiero w X edycji Festiwalu.

Ogółem na przestrzeni trwania Festiwalu wybrzmiały utwory 526 kompozytorów (z podaniem autora) oraz 684 kompozycji, których autorstwo nie zostało określone.

Kompozycje 273 autorów wybrzmiały na Festiwalu jednokrotnie.

Festiwal w obiektywie

