

Gazeta Festiwalowa

Gazeta XXXVII Międzynarodowego
Festiwalu Muzyki Cerkiewnej - "Hajnówka 2018"



Nr 1 (43), 16 maja 2018 r.

JUBILEUSZ
PROF. KRZYSZTOFA
PENDERECKIEGO



Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Andrzeja Dudy
w roku 100-lecia
Odzyskania Niepodległości 1918 – 2018

Patronat Artystyczny Krzysztofa Pendereckiego
Patronat Związku Kompozytorów Polskich
Patronat Prezydenta Miasta Białegostoku



15-LECIE
PATRONATU ARTYSTYCZNEGO

24 - 28 V 2017

festiwal
śpiewającej
duszy



Akademicki Chór Kameralny "Chreszczatyk" / Kijów, Ukraina

<<Ετέχθης ἐκ Παρθένου καὶ ἀχώριστος ὑπῆρχες τῷ Πατρὶ>>
Σὰς εὐχόμεθα καλὰς Ἑορτὰς
καὶ εὐλογημένον τὸ νέον ἔτος 2018.
Διάπυρος πρὸς Θεὸν εὐχέτης
ὁ Κωνσταντινουπόλεως Bartholomew
Χριστούγεννα 2017

„Zostałeś zrodzony z dziewicy, pozostając nierozdzielonym z Ojcem”
Życzymy wam dobrych Świąt
i błogosławionego nowego roku 2018.
Zagorzały orędownik u Boga
Bartłomiej Konstantynopolitański
Boże Narodzenie 2017



fot. z archiwum Fundacji

**Drodzy Czytelnicy,
Szanowni Państwo**

Po raz 37. mam przyjemność zaprosić Państwa do udziału w Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnowka” w Białymstoku, organizowanym w roku szczególnym, bo w 100 rocznicę odzyskania przez Polskę niepodległości. Wiekowy dorobek i znaczenie muzyki cerkiewnej w historii Rzeczypospolitej, na który się powołujemy przy organizacji Festiwalu, zobligował nas, aby tegoroczny Festiwal nawiązywał szczególnie do idei duchowości Rzeczypospolitej w muzyce cerkiewnej. Najbardziej odzwierciedla to Koncert Inauguracyjny.

Znakomity dyrygent i Chór „Chreszczatyk” z Kijowa zaprezentują na otwarciu XXXVII edycji Festiwalu wybitne dzieła rodzimych kompozytorów, ale również kompozycje twórców polskich - z czasów wcześniejszych, jak L. Rogowski, K. Szymanowski i współczesnych, jak R. Twardowski, K. Penderecki, w tym powstałe z inspiracji lub skomponowane dla Festiwalu. Koncert rozpoczyna anonimowa modlitwa ze słynnego Supraskiego Imnologia, a kończy modlitwa z Ławry w Kijowie. To też ważny symbol - klasztor w Supraślu zakładali ponad 400 lat temu mnisi z Kijowa. W konkursie w wykonaniu chóru z Białorusi usłyszymy również kompozycję Konstantego Gorskiego, a utwory świętującego swoje 50-lecie Pawła Łukaszewskiego wykonają Bułgarki i Polacy. Tegoroczny Festiwal zauważa i świętuje ważne dla nas jubileusze twórców, których zasługi dla muzyki cerkiewnej i Festiwalu są nieocenione. Jest to 85-lecie prof. Krzysztofa Pendereckiego i 15-le-

cie Jego Patronatu Artystycznego oraz 75-lecie ks. Jerzego Szurbaka nad naszym Festiwalem. Życzliwość Mistrza, której doświadczamy od lat, pozwoliła nam zrealizować nasze zamysły i wykonać w Jego obecności w Białymstoku Jego utwory: „Iże Chieruwimy” „Hymn do Św. Daniły”, „Iz głubiny wozwach” i „Jutrznię”, której pierwsze rosyjskie wykonanie zrealizowaliśmy w St. Petersburgu. Jedyny i niepowtarzalny był również koncert zrealizowany w Białymstoku z okazji 80 urodzin Krzysztofa Pendereckiego. Wykonano na nim dzieła Mistrza, a także utwory skomponowane na prośbę piszącego te słowa i dedykowane Jubilatowi przez kompozytorów Polski, Białorusi, Rosji, Ukrainy, Mołdawii i Macedonii. Koncert, na którym je wykonano w obecności Jubilata i kompozytorów, został utrwalony na wydany przez nas CD.

Wydarzenia, o których piszę, znajdują odzwierciedlenie w „Gazecie Festiwalowej”, do której lektury zachęcam. Piszemy i przybliżamy w niej tegoroczną edycję Festiwalu, w której uczestniczyć będzie 31 chórów z 11 krajów Europy i Azji. Do grona 38 krajów, z których chóry prezentowały dotychczas swoją duchowość i kunszt wykonawczy, dołączą przedstawiciele Wielkiej Brytanii i Libanu. Po raz wtóry w dziejach festiwalu usłyszymy muzykę koptyjską. Po raz pierwszy gościliśmy koptyjskich wykonawców przybyłych z Egiptu jeszcze w Hajnowce, w 1998 roku. Tym razem nasze zaproszenie przyjął chór, w którym śpiewają Koptowie mieszkający obecnie w Wielkiej Brytanii. Swoją muzykę zaprezentują w języku rodzimym, ale również w języku angielskim i francuskim. Po raz pierwszy oczekujemy prawosławnego chóru, ze świętującego w tym roku 75

rocznicę powstania Libanu. Wykona on modlitwy w języku greckim i języku urzędowym swojego kraju - arabskim. Warto zaznaczyć, że w roku bie-



żącym uczestnicy festiwalu wykonają około 200 utworów w 12 językach świata. Będą to modlitwy z muzyką anonimowych twórców, ale również znanych kompozytorów bułgarskich, rosyjskich, rumuńskich, ukraińskich, angielskich, łotewskich, gruzińskich, białoruskich, estońskich, amerykańskich, koptyjskich, litewskich, arabskich oraz polskich. O muzyce cerkiewnej Libanu i koptyjskiej piszemy również w Gazecie, a czynią to dyrygenci chórów uczestniczących w tegorocznym festiwalowym konkursie. Piszemy także na inne, ważne naszym zdaniem, tematy związane z muzyką cerkiewną.

Zapraszając do uczestnictwa w festiwalowych koncertach oraz do lektury „Gazety Festiwalowej”, chciałbym bardzo serdecznie podziękować wszystkim instytucjom i ludziom w kraju i za granicą za okazywaną nam życzliwość i pomoc.

Mikołaj Buszko



**PATRONAT HONOROWY
PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
ANDRZEJA DUDY w roku 100-lecia
Odzyskania Niepodległości 1918 – 2018**



Organizator: Fundacja “Muzyka Cerkiewna” w Hajnówce
Partner: Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku

PROGRAM FESTIWALU

INAUGURACJA FESTIWALU

16 maja 2018 r. godz. 19.00
Opera i Filharmonia Podlaska
Białystok, ul. Podelśna 2

OTWARCIE FESTIWALU KONCERT INAUGURACYJNY

**„Duchowość Rzeczypospolitej
w Muzyce Cerkiewnej”**

Koncert wykonuje:
Akademicki Kameralny Chór „Chreszczatyk” z Kijowa
pod dyr. Pawło Strucia

PRZESŁUCHANIA KONKURSOWE

17.05.2018 (czwartek) godz. 17.00

- Męski Chór Diecezjalny – Koszyce (Słowacja)
- „Mały Chór Bazylego Wielkiego” – Kijów (Ukraina)
- Żeński Chór „Christina Morfowa” – Sofia (Bułgaria)
- Chłopięcy Chór Gimnazjum - Koledżu przy Państwowej Akademii Muzyki – Mińsk (Białoruś)
- Młodzieżowy Chór „Annino” – Moskwa (Rosja)
- Chłopięcy Chór Męskiej Kapeli Chóralnej im. L. Rewuckiego – Kijów (Ukraina)
- Chłopięcy Chór „Ažuoliukas” – Wilno (Litwa)
- Chór Państwowego Uniwersytetu Kultury - Krasnodar (Rosja)
- Chór Państwowego Koledżu Muzycznego im. M. Glinki - Mińsk (Białoruś)
- Chór Narodowej Akademii Muzyki – Odessa (Ukraina)

18.05.2018 (piątek) godz. 17.00

- Chór Parafii Prawosławnej - Homel (Białoruś)
- Chór Uczelni Teologicznej – Smoleńsk (Rosja)
- Chór Parafii Prawosławnej – Włodzimierz (Rosja)
- Młodzieżowy Chór Szkoły Chóralnej – Konakowo (Rosja)
- Chór „Ave Musica” Chrześcijańskiego Uniwersytetu Humanitarno - Ekonomicznego – Odessa (Ukraina)
- Zespół Muzyki Cerkiewnej „Kliros” – Olsztyn (Polska)
- Chór “Stars” Gwardii Narodowej Republiki Łotwy – Ryga (Łotwa)
- Akademicki Chór „Bielaja Wieża” Państwowej Politechniki Brzeskiej – Brześć (Białoruś)
- Akademicki Chór Centrum Kultury - Wielki Nowgorod (Rosja)
- Warszawski Chór Międzyuczelniany - Warszawa (Polska)

19.05.2018 (sobota) godz. 15.00

- Koptyjski Chór „St. Kyrel” – Londyn (Wielka Brytania)
- Żeński Chór Metropolii St. Petersburg - St. Petersburg (Rosja)
- Męski Zespół Wokalny „Kairos” – Lublin (Polska)
- Kameralny Chór „Swietocz” – Mińsk (Białoruś)
- Chór „Ars Cantandi” Uniwersytetu. Ekonomicznego – Wrocław (Polska)
- Męski Zespół Śpiewu Cerkiewnego „Partes” - Poznań (Polska)
- Prawosławny Chór „Theotokos” - Bejrut (Liban)
- Kameralny Chór „Sofia” – Kijów (Ukraina)
- Kłajpedzki Chór „Aukuras” – Kłajpeda (Litwa)
- Państwowy Chór Naddniestrzański – Tyraspol (Mołdawia)

ZAKOŃCZENIE FESTIWALU

20.05.2018 (niedziela)

godz. 14.00 Ogłoszenie werdyktu Jury i wręczenie nagród

godz. 16.00 Koncert Galowy

KONCERTY TOWARZYSZĄCE

13 maja (niedziela)

LUSŁAWICE, godz. 19.00

Akademicki Chór Kameralny „Chreszczatyk”
z Kijowa (Ukraina)

Europejskie Centrum Muzyki

Krzysztofa Pendereckiego

14 maja (poniedziałek)

KRAKÓW, godz. 18.30

Akademicki Chór Kameralny „Chreszczatyk”
z Kijowa (Ukraina)

Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła

15 maja (wtorek)

LEGIONOWO, godz. 19.00

Akademicki Chór Kameralny „Chreszczatyk”
z Kijowa (Ukraina)

Kościół Św. Ducha

18 maja (piątek)

WARSZAWA, godz. 18.00

XXVII Warszawski Koncert Muzyki Cerkiewnej organizowany pod Patronatem
Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy

- Żeński Chór Metropolii St. Petersburg
(Rosja)

- Prawosławny Chór „Theotokos”
z Bejrutu (Liban)

- Kłajpedzki Chór „Aukuras” z Kłajpedy
(Litwa)

- Chór Narodowej Akademii Muzyki
im. Nieżdanowej z Odessy (Ukraina)

Kościół Ewangelicko-Augsburski,
pl. Małachowskiego

SOKOLE, godz. 18.00

- Mały Chór Bazylego Wielkiego z Kijowa
(Ukraina)

Dom Ludowy

NAREW, godz. 18.00

- Młodzieżowy Chór „Annino” z Moskwy (Rosja)
Biblioteka

HAJNÓWKA, godz. 10.30

- Chór Chłopięco-Młodzieżowy
Gimnazjum-Koledżu przy Państwowej
Białoruskiej Akademii Muzyki z Mińska
(Białoruś)

Muzeum i Ośrodek Kultury Białoruskiej

BIELSK PODLASKI, godz. 19.00

Koncert ph. „Chłopięca modlitwa”

- Chłopięco-Młodzieżowy Chór Męskiej
Kapeli im. Rewuckiego z Kijowa (Ukraina)

- Chłopięco-Młodzieżowy Chór „Ažuliukas”
z Wilna (Litwa)

- Chór Chłopięco-Młodzieżowy
przy Państwowej Akademii Muzyki
z Mińska (Białoruś)

Dom Kultury

WASILKÓW, godz. 18.00

- Żeński Chór Państwowego Uniwersytetu
Kultury z Krasnodaru (Rosja)

Kościół N.M.P.

MICHAŁOWO, godz. 18.00

Koncert Pamięci Tamary Soloniewicz

- Koncertowy Chór Państwowego Koledżu
Muzycznego im. M. Glinki z Mińska (Białoruś)

Gminny Ośrodek Kultury

KRYNKI, godz. 18.30

Koncert Pamięci Sokrata Janowicza

- Żeński Chór „Christina Morfowa” z Sofii
(Bułgaria)

Synagoga

KRAKÓW, godz. 18.30

- Państwowy Chór Nadniestrzański
z Tyraspoła (Mołdawia)

Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła

19 maja (sobota)

BIAŁOWIEŻA, godz. 18.00

XIII Białowieskie Dni Muzyki Sakralnej

Koncert Pamięci dr Czesława Okołowa -

Chór „Stars” Gwardii Narodowej Republiki
Łotwy z Rygi (Łotwa)

- Akademicki Chór „Bielaja Wieża”
Państwowej Politechniki Brzeskiej

z Brześcia (Białoruś)

- Akademicki Chór Muncypalnego Auto-
nomicznego Ośrodka Kultury z Wielkiego
Nowgorodu (Rosja)

- Warszawski Chór Międzyuczelniany
Kościół p.w. Św. Teresy

CIECHANOWIEC, godz. 18.00

- Zespół Chóralny Prawosławnej Uczelni
ze Smoleńska (Rosja)

Muzeum Rolnictwa

SEJNY, godz. 19.00

- Koncertowy Chór Państwowego Koledżu
Muzycznego im. M. Glinki z Mińska
(Białoruś)

Kościół p.w. NMP

CZEREMCHA, godz. 19.00

- Chór Narodowej Akademii Muzyki
im. Nieżdanowej z Odessy (Ukraina)

Dom Kultury

SZCZUCZYN, godz. 18.00

- Młodzieżowy Chór chłopięco - młodzieżo-
wej Szkoły Chóralnej z Konakowa (Rosja)

Biblioteka

STUDZIANKI, godz. 18.00

- Żeński Chór „Christina Morfowa”

z Sofii (Bułgaria)

Dom Kultury

i inne

Prasa pisała...

Słynny polski kompozytor, zaliczany do elity artystycznej świata, Krzysztof Penderecki, przyjechał do Białegostoku bezpośrednio z prób z zespołem Sinfonia Varsovia. Przeprosił za nieobecność żony, która musiała zostać w Warszawie i dokończyć rozmowy ze sponsorami koncertu charytatywnego na rzecz powoźników (27 października w Filharmonii Narodowej). Kompozytor podróżował do nas lanią wojewody, natomiast wczesnym ranem w piątek - 17 października, wyjechał toyotą camry, samochodem jednego z głównych sponsorów koncertu. Krzysztof Penderecki był honorowym gościem Filharmonii Białostockiej, gdzie w miniony czwartek, 16 października został wykonany m.in. jeden z jego utworów „Metamorfozy” - Koncert na skrzypce i orkiestrę nr 2. W przerwie między utworami, ulegał prośbom łowców autografów i cierpliwie pozował do wspólnych fotografii.

W hotelu „Pastel”, gdzie miał zarezerwowany apartament czekała na niego wystawna kolacja. W menu przygotowanym przez mistrzów kuchni znalazły się między innymi: zestaw wędlin własnego wyrobu, szczupak faszzerowany w galarecie, sałatka z solonych grzybów, śledzie w kilkunastu postaciach, z dań gorących: szynka pieczona w ziołach, kopytka, kuleczki z drobiu i sera i czysty czerwony barszcz do popicia. Do tego prawdziwy szampan francuski i w po-

gotowiu - bar zaopatrzony w szeroki asortyment alkoholi. Wbrew wizerunkowi, jaki stworzyli dziennikarze, nie ma w nim cienia megalomanii. Jest człowiekiem „wycofanym w prywatność”, wewnętrznie wyciszonym, z wyraźnym dystansem do całej tej codziennej gorączki naszego życia. Jego sposób prowadzenia rozmowy, zdradza duże poczucie humoru i błyskotliwość. Penderecki błyskawicznie wychwytywa zawarte w pytaniach podteksty. W swoich wypowiedziach

jest rzeczowy, ale nie cyniczny.

Modny, trudny i ekstrawagancki

- Jestem przyzwyczajony do bardzo różnych recenzji. Nigdy nie można być zadowolonym. Czasem trzeba pokornie się zastanowić, dlaczego akurat coś co napisałem nie spotyka się z adoracją. Zauważyłem, że z biegiem lat tej krytyki w stosunku do mnie jest coraz mniej,

prawie zniknęła. Szkoda. Kiedy zaczynałem komponować, musiałem przebijać się przez nieprzychylność, pisałem wbrew złym opiniom, wbrew smakowi moich współczesnych. Miałem opinię bardzo awangardowego kompozytora. Chodziłem w czerwonych spodniach, w fioletowej koszuli, z długimi włosami i - podobnie jak wielu moich kolegów - pisałem trudną do przyjęcia muzykę. Taka była wtedy moda.

Kompozytor-ogrodnik

Dzielę swój czas między koncerty, dyrygowanie orkiestrami. Jest to bardzo trudne. Dyryguję minimum 50-60 koncertów rocznie. To zabiera mi dwie trzecie czasu. Na komponowanie i na zajmowanie się moim ogrodem pozostaje mi jedna trzecia. Dlatego staram się pisać codziennie, nawet kiedy jestem w podróży. Komponuje właściwie wszędzie, robię notatki także w hotelach. Nie marnuję czasu. Staram się codziennie coś napisać. Wstaję, piję kawę, zaczynam myśleć i coś tam mi wychodzi. Jeśli ktoś tak jak ja, komponuje grubo ponad 50 lat, to jest to coś tak naturalnego, jakbym pisał list do kogoś.

Ogrody na ziemiach sąsiadów

- Mam ponad 1400 drzew w ogrodzie o powierzchni 16 hektarów. To zamilowanie do botaniki powstało bardzo wcześnie. W szkole podstawowej wszystkie wagary spędzałem w lesie, a wagarowałem bardzo często. Potem przez prawie dwadzieścia interesowała mnie przede wszystkim muzyka. Jeździłem po świecie, koncertowałem, ale nie miałem miejsca, gdzie mógłbym sadzić swoje drzewa. Po kupieniu Lusławic, najpierw je ogrodziłem, a potem zacząłem planować park i sadzić drzewa. Początkowo na 3. hektarach, bo tyle miałem ziemi. Już wtedy zaplanowałem jednak park o wiele większy, na terenie moich sąsiadów. To jest tak, jak z pisaniem utworów: zawsze najpierw szkicuję całość, a dopiero potem piszę konkretne tematy. W tej chwili też mam zaplanowany ogród na terenach moich sąsiadów. Jeżeli zdążę te ziemie wykupić, mój ogród się powiększy. Sąsiedzi nie mają nic przeciwko temu. Oni chcą przede wszystkim wyciągnąć ode mnie jak najwięcej pieniędzy. Mam dużą kolekcję iglaków, buków i klonów. Setki drzew... Interesuje mnie park jako



Kazimierz Derkowski (na zdjęciu z lewej) zapytał kompozytora, czy przyjąłby propozycję zasiadania w jury Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Krzysztof Penderecki odpowiedział, że na udział w pracach jury nie ma czasu, bo ledwie mu go starcza na dyrygowanie własnymi utworami, chętnie jednak przyjechałby do Hajnówki na wybrany koncert. Fot: Jan Malec

całość, a nie poszczególne drzewa.

Żona-przyjaciel i menadżer

- Żona zajmuje się tym wszystkim, czego ja nie znoszę: pisaniem listów, odpowiadaniem na faksy, rozmowami. Bardzo mi pomaga w mojej pracy. Jest menedżerem, organizuje koncerty, nie tylko zresztą moje. Poznałem ją w wieku 17 lat i już wtedy wiedziałem, że się z nią ożenię. To jest tak jak z ogrodem, ja zawsze planuję z dużym wyprzedzeniem.

Dyrygent własnych utworów

- Nie twierdzę, że jestem najlepszym wykonawcą swoich utworów. To oczywiste, że ktoś inny, kto studiuję moją partyturę znajduje w niej wartości, których może ja nie dostrzegam. Kompozytor, kiedy pisze, odczytuje własny utwór inaczej, ma pewną wizję, która bardzo rzadko ulega zmianie w czasie dyrygowania. Prowadzenie własnych utworów ma dla mnie jeden duży plus. Kiedy dyryguję, staram się przywrócić tę muzykę, którą zapisałem, ponieważ w wyobraźni kompozytora jest ona o wiele bardziej bogata, niż to co można zapisać na papierze.

Kompozytor na zamówienie

- Piszę głównie na zamówienie, bo mam dużo zamówień. A biorę zamówienia, żeby zmusić się do pracy. Jestem bardzo leniwy z natury. Wołałbym na przykład sadzić drzewa w moim parku niż komponować. Kilka tygodni temu dyrygowałem kantatą skomponowaną dla jednej ze stacji

telewizji moskiewskiej. Za dwa dni wykonam „Hymn Św. Wojciecha”, utwór który skończyłem dosłownie wczoraj, zamówiony na millenium Gdańska. Tak się złożyło, że są to dwie okazjonalne kompozycje, ale to nie znaczy że sama muzyka jest okazjonalna. Piszę tylko takie utwory, które mnie interesują. Ponieważ bardzo interesuje mnie muzyka cerkiewna, zgodziłem się napisać utwór na 850-lecie Moskwy. Wiedziałem, że będę mógł sięgnąć po inspirację do muzyki cerkiewnej. Wcześniej, zanim napisałem utwór „Hymn św. Wojciecha”, znalazłem w Krakowie interesujący średniowieczny hymn z 1508 roku. W tym roku rzeczywiście odbędą się prawykonania trzech moich utworów napisanych dla miast. Jest to jednak przypadek, który w życiu na pewno już mi się więcej nie zdarzy.

O polskiej publiczności źle

- Mam świetną publiczność w Niemczech, w Austrii, w Japonii, w Ameryce Południowej. Ale to nie jest polska publiczność - nie, nie... Nasza publiczność jest zarozumiała. Jest to nie tylko moje zdanie, mówią mi o tym inni wykonawcy ze świata. Każdy artysta lubi jak się go nosi na rękach, taka jest już nasza natura, a w Polsce bardzo rzadko to się zdarza. Tutaj oklaski są z rezerwą, krytycy są z rezerwą... Polakom brakuje na przykład takiego stosunku do artystów jak w Rosji. Tam mnie oczekują, tam jest zupełnie inna atmosfera.

Syndrom Micky Mouse

- Trudno oceniać to co się teraz dzieje. Muzyka pop bardzo zbliżyła się do muzyki poważnej. Nie uważam, że jest to dobre. W latach 60. między jazzem a muzyką, którą z kolegami uprawialiśmy, tak zwaną poważną, istniała przepaść. Natomiast dzisiaj moi koledzy, szczególnie kompozytorzy amerykańscy, piszą coś w czym bardzo mocno widać wpływy pop-music. Nasze polskie życie muzyczne także ogarnął syndrom Micky Mouse i jest to trochę niebezpieczne. Myślę, że w XXI wieku przyjdą młodzi kompozytorzy, którzy będą mieli do powiedzenia coś nowego i ciekawego. Ja mam już siwą brodę, już wypracowałem swój własny język w muzyce.

Grzechy młodości

- Kiedy byłem jeszcze studentem mój profesor Malawski powierzył mi napisanie muzyki do teatru lalek. Potem skomponowałem nuty do filmu Hasa „Rękopis znaleziony w Saragossie”. Były to grzechy młodości. Szybko przestałem tym się interesować. Uważałem, że to strata czasu. Wydaje mi się, że istnieje wyraźny podział między kompozytorami piszącymi dla filmu a muzykami komponującymi muzykę nieużytkową. Kompozytor muzyki poważnej nie powinien wkraczać na to podwórko, bo potem

bardzo trudno się z niego wycofać. Nie krytykuję kolegów, którzy jak Wojciech Kilar, komponują dla filmu. Jednak Kilar pisze podobno też muzykę na estradę, a to już wydaje mi się niebezpieczne.

Klub muzyczny Pendereckiego

- Jeżeli chodzi o klasykę, to chętnie zaprosiłbym do mojego prywatnego klubu: Beethovena, Mozarta i Mendelssohna. Natomiast w przypadku XX wieku grupa ta bardzo się zawęża. Sporo zawdzięczam rosyjskim kompozytorom, takim jak: Strawiński, Prokofiew, Szostakowicz, ale nie mniej Bartokowi i Messiaenowi. Bardzo też lubię Honeggera.

Ambicje i marzenia

- Wydaje mi się, że to co chciałem już osiągnąłem. Może z wyjątkiem dwóch rzeczy: w muzyce chciałem dopiero skomponować coś ważnego, a ponieważ ciągle piszę i wydaje mi się, że piszę coraz lepiej, jest to możliwe. Chciałbym też posadzić w swoim ogrodzie wszystko, co w naszym klimacie rośnie. Wtedy jednak musiałbym mieć nie 19 a 50 hektarów. Być może nie zdążę zebrać wszystkich drzew, ale będę je sadził do końca życia.

Wybrane miejsce na Ziemi

- Nie jestem z Krakowa, jestem z prowincji. Ale moje pomysły na życie, a także dojrzewanie pomysłów kompozytorskich są związane z tym miastem. Dzisiaj wracam ze świata do miejsca, w którym posadziłem drzewa i to jest silniejsze ode mnie. Kiedy przez pewien czas mieszkałem w Stanach, miałem tam swój dom i też sadziłem drzewa, ale to nie były moje drzewa. Moje drzewa są w Lusławicach. Przypomina mi się historia Żydów, którzy modlą się o deszcz, a wszystko dzieje się gdzieś tutaj, koło Białegostoku. Przecież na zewnątrz pada, mówi rabin, a oni na to: To nie jest nasz deszcz, nasz deszcz jest w Izraelu.

Królestwo za drzewa

- Kiedy w wieku 17 lat przyjechałem do Krakowa, interesowała mnie nie tylko muzyka. Zacząłem studiować historię sztuki, poznawałem architekturę. Zbierałem stare meble i zegary. Pisałem muzykę do teatru i do filmu, żeby mieć na to wszystko pieniądze. Dopiero później wyselekcjonowałem moje zainteresowania. Dzisiaj wszystko oddałbym za moje drzewa.

Olga Pacewicz
Kurier Poranny 1997 r.

Sztuka nie uznaje zakazów

Z prof. Krzysztofem Pendereckim, światowej sławy kompozytorem i dyrygentem rozmawia Aniela Łabanow.

Na zaproszenie dyrektora Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej - Mikołaja Buszki, objął Pan patronat artystyczny nad tegoroczną XXII edycją tej imprezy. Co o tym zdecydowało?

Od kilkunastu lat słyszałem dużo o festiwalu, a ponieważ interesuje mnie muzyka cerkiewna i jestem jednym z nielicznych kompozytorów w Polsce, którzy ją tworzą, bardzo chętnie zgodziłem się na udział w festiwalu i wykonanie moich dwóch utworów. Pieśń Cherubinów napisałem na 60-lecie mojego przyjaciela Mścisława Roztropowicza, i była ona wykonana w Waszyngtonie. Hymn do św. Daniela,

z podtytułem „Sława swiatomu Daniłu knjazju moskowskomu”, powstał z okazji 850-lecia Moskwy, a światowe prawykonanie odbyło się tam 4 października 1997 roku.

Po krótkiej próbie z Chórem Kameralnym Konserwatorium Moskiewskiego przed inauguracyjnym koncertem nagroził Pan zespół oklaskami. Tak dobrze się spisał?

Doskonale. Rosjanie w ogóle są muzykalni. Wystarczy stanąć przed chórem, coś tam pomachać i potrafią muzykować. Nie trzeba nikomu tłumaczyć frazy, ani wbijać do głowy, ani uczyć. Oczywiście, chór był przygotowany, ale Rosjanie mają wrodzoną muzykalność,

której nam, niestety, często brakuje.

Jaką rolę odegrała w Pana życiu muzyka cerkiewna?

Dosyć dużą. Mój ojciec pochodzi z polskiej rodziny, ale z Ukrainy. Chrzczony był w cerkwi, a nie w kościele, bo koło Rohatynia, gdzie się urodził, po prostu nie było kościoła. Ojciec zaszczepił mi miłość do muzyki cerkiewnej. Pamiętam, że jeździliśmy do Warszawy i do innych miast, żeby ją słuchać. A w 40. latach nie było to takie proste.

Kiedy zaczął Pan ją tworzyć?

Po skończeniu Pasji podjąłem kontynuację tego utworu, jak gdyby drugą jego część - „Złożenie do Grobu” i „Zmartwychwstanie”, w tradycji

wschodniej, ortodoksyjnej. To było już prawie 40 lat temu. Od tego czasu powstały jeszcze inne utwory i myślę, że będę nadal je tworzył.

Szczególnie interesuje Pana muzyka a cappella?

To jest olbrzymia, wspaniała tradycja. Może dlatego, że nie wolno było używać instrumentów, ta muzyka polifoniczna tak się rozwinęła.

Jako kompozytor co sądzi Pan o wprowadzaniu do muzyki cerkiewnej „nowoczesności”, bynajmniej nie akceptowanej przez Cerkiew?

Sztuka nie uznaje zakazów. Artysta musi być wolny, fundamentalistyczne zakazy nie powinny mieć miejsca. Ale to, niestety, występuje również w Kościele katolickim.

Czasem stosowany jest jeszcze zakaz wykonywania muzyki o charakterze nie religijnym. Nie wszędzie można wykonywać nawet „Requiem” Brahmsa, ponieważ jest napisane do tekstów świeckich. Ale to jest tylko w Polsce. W Niemczech kościół jest bardziej otwarty. **Czy Międzynarodowy Festiwal przyczynił się do popularyzacji muzyki cerkiewnej?**

Na pewno. Także dzięki mediom.

Wspaniale rośnie dąb w alei

w Kiermusach i jałowiec kołobudynku Filharmonii, posadzone przez Pana podczas poprzednich pobytów w Białymstoku. A ile nowych drzew przybyło w Łustawicach?

Sadzę rocznie kilkadziesiąt gatunków drzew. Już nie mówiąc o ilościach. Sadzenie drzew to jest więcej niż moja pasja, to jest drugi zawód. Miłość do ogrodu, do uprawiania ogródka, a w tym wypadku nie jest to mały ogródek, bo ma 30 hektarów, to jest pasja na całe życie. Drzewa rosną wolno, niektóre o wiele wolniej niż człowiek, jak na przykład dąb. Na to trzeba pokoleń. Zacząłem zajmować się ogrodem, mając już 40 lat i do dzisiaj park urósł w moich oczach, jest coraz piękniejszy. Może też doczekam, że będzie taki, jak go sobie wyobrażam. Chociaż właściwie park sadzi się nie dla siebie, a dla następnych pokoleń.

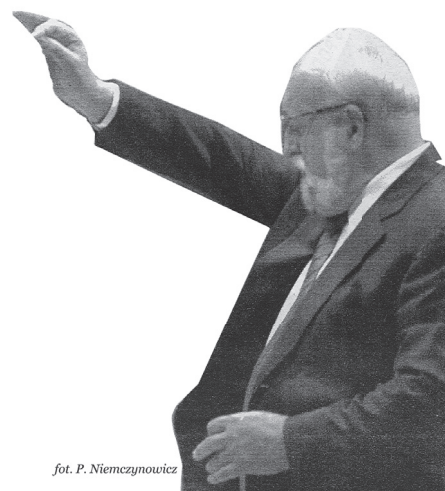
Jakie ma Pan dalsze plany?

Jak zawsze - olbrzymie. Dopiero co wróciłem z Tokio, gdzie miałem cykl koncertów jubileuszowych z okazji moich urodzin, następnie byłem w Toruniu, gdzie wykonywano „Siedem bram Jerozolimy”, jeden dzień w domu i lecę do Stanów Zjednoczonych. Moje życie jest ostatnio bardzo „rozwibrowane”.

A zaprogramowane na ile lat?

Planuję pracę tak jak park: patrzę w przyszłość. Niektóre utwory napiszę, niektórych już nie zdołam napisać, ale je planuję.

Dziękuję za rozmowę.
Gazeta Współczesna, 2003 r.



fot. P. Niemczynowicz

Krzysztof Penderecki to światowej sławy kompozytor i dyrygent. Także pedagog: w 1963 roku utworzył masę kompozycji w krakowskiej Wyższej Szkole Muzycznej, którą ukończył, w której przez pięć lat piastował godność rektora i której jest profesorem. Wykładał na innych uczelniach o randze międzynarodowej, otrzymał liczne doktoraty honoris causa. W swoim dorobku ma opery, wiele dzieł wokalnych-instrumentalnych i kameralnych. Bogaty jest także sakralny nurt jego twórczości.

Fragment wywiadu redaktora naczelnego ArtPost M. Bebliota z twórcą Festiwalu Mikołajem Buszko:

Muzyka cerkiewna inspirowała kompozytorów, jednym z nich jest Krzysztof Penderecki. Jego „Jutrznia” powstała w latach 1970-1971 z inspiracji prawosławną liturgią Wielkiej Soboty. Od piętnastu lat prof. Penderecki jest Patronem Artystycznym Festiwalu, jak do tego doszło?

Kiedy w 1979 roku, z pomysłem organizacji świeckiej imprezy artystycznej prezentującej muzykę cerkiewną rozpoczynałem pracę w kulturze, wiedziałem już o „Jutrzni” Krzysztofa Pendereckiego. Można powiedzieć, że była ona przysłowiowym „wiatrem w plecy”. Później bezskutecznie prosiłem Mistrza o udział w Jury. Jeszcze raz przekazałem tę prośbę w czasie Jego pierwszej wizyty w Białymstoku. Odpowiedział, że nie ma na to czasu, ale że śledzi nasz festiwal i przyjedzie kiedy wykonamy Jego „Hymn do Św. Daniły”. Niestety, dzieło to - na chóry i orkiestrę symfoniczną nie mogło być wówczas wykonane w świątyni w Hajnówce gdzie odbywał się Festiwal. Okazja nadarzyła się wkrótce. Broniąc dotychczasowej formuły i niezależności imprezy, zmuszeni byliśmy przenieść ją w 2003 roku w całości do

Białegostoku do Opery i Filharmonii Podlaskiej. Ówczesny jej Dyrektor Marcin Nałęcz Niesiołowski podjął się zapewnienia orkiestry symfonicznej i wykonania Hymnu pod warunkiem zagwarantowania mu chórów i obecności Kompozytora. Dodzwoniłem się do Profesora i zapytałem czy pamięta i dotrzyma słowa, które wypowiedział w czasie pierwszego pobytu w Białymstoku. Odpowiedział, że tak Słowa dotrzymał i zjawił się „Hymnem do Św. Daniły” z udziałem zaproszonych przez nas chórów: „Schola Cantorum Gedanensis” Jana Łukaszeńskiego z Gdańska i Konserwatorium Moskiewskiego prof. Borysa Tewlina oraz Białostockiej Orkiestry Symfonicznej w obecności Twórcy a poprowadzonym przez Marcina Nałęcz Niesiołowskiego uczciliśmy Jubileusz 70-lecia Kompozytora. Przy okazji chór moskiew-



ski pod batutą Prof. Pendereckiego wykonał Jego „Iżę Chieruwimy”. Krzysztof Penderecki przed swoim przyjazdem uczynił zadość naszej prośbie i objął nasz festiwal swoim Patronatem Artystycznym. Był to dla nas bardzo trudny czas i zdecydowana postawa Profesora bardzo nam wówczas pomogła.

KSIEGA PSALMÓW

źródło natchnionej modlitwy

Fenomenem psalmów jest zadziwiający – powstawał na przestrzeni około ośmiu wieków – począwszy od XI do IV wieku przed Chrystusem (koniec epoki Sędziów i początki epoki królewskiej). Główny zaś bohater tej starotestamentowej księgi prokok Dawid, spośród 150 psalmów, wchodzących w skład pałterza, jest autorem 73. Inni autorzy to ASAF (12 ps.*), synowie Korego (11 ps.), syn Dawida Salomon (2 ps.), Jeremiasz, Aggeusz, Zachariasz i Ezechiel. Jeden psalm jest autorstwa Mojżesza. Część psalmów w tradycji hebrajskiej jest zwana „sierocymi”, ponieważ ich autorzy pozostają nieznani.

Psalmi są zapisem tożsamości Izraela - niejako „legitymacją” konkretnej jednostki i narodu, a równocześnie wyrazem uniwersalizmu ludzkiego. W Biblii, a zwłaszcza w psalmach, źródłem i centrum życia religijnego jest WIARA. Wiara jest fenomenem psalmów, ale czym jest owa wiara? Dla człowieka współczesnego wiara określa niedostępną domenę wiedzy. Jak mówi list Apostoła Pawła do Hebrajczyków (11,1) „[...] wiara jest poręką tych dóbr, których się spodziewamy, dowodem tych rzeczy, których nie widzimy [...]”. „Pójdźcie zaśpiewajmy Panu, głośno witajmy opokę naszego zbawienia” (ps.94,1), „[...] albo wiem dobry jest Pan, na wieki łaska Jego, a wierność Jego z pokolenia w pokolenie [...]” (ps.99,5). Wiara biblijna eliminuje wszelką niepewność, w Biblii ludzie nie wierzą w Boga, lecz WIERZĄ BOGU!

Pośród ludu wybranego byli też ateści. Autor psalmu (13,1) stwierdza: „rzekł nیکczemnik w sercu swoim: nie ma Boga [...]”. W świecie starożytnym, podobnie jak dziś, dobro i zło, czyli światłość i ciemność, wzajemnie się zwalczają. Już psalm pierwszy stawia przed okiem czytelnika owo rozdarcie - „Szczęśliwy, kto nie chodził za radą bezbożnych i na drodze grzeszników nie powstał i w gromadzie naśmiewców nie siedział, ale w prawie Pańskim ma upodobanie i naukę Pańską bada w dzień i w nocy [...]” (ps.1,1-2). Krzyk psalmisty jest przejmujący, gdyż

wyrywa się z ust człowieka, który całym sobą pragnie Boga. „Boże, Tyś Bóg mój, szukam Ciebie, pragnie Ciebie dusza moja, tęskni do Ciebie moje ciało na ziemi suchej niemającej wody” (ps.62,2). „Z głębokości wołam do Ciebie Panie, usłysz głos mój, niech będą uszy Twoje otwarte na głos błagania mego” (ps.129,1-2). Zadziwiająca jest bezpośredniość z jaką człowiek biblijny zwraca się do Boga. Psalterz jest pełen antropomorfizmów i antropopatyzmów (czyli cech właściwych człowiekowi). Przed Bogiem nie trzeba niczego udawać, On i tak wie co kryje się w ludzkim wnętrzu. Oto podziw psalmisty: „Cóż jest człowiek, że pamiętasz o nim, Syn Człowieczy, że go nawiedzasz? Uczyniłeś go niewiele mniejszym od niebiańskich mocy, chwałą i blaskiem ukoronowałeś go. Postawiłeś go władcą nad dziełami rąk Twoich, wszystko poddałeś pod jego stopy.” (ps.8,5-7).

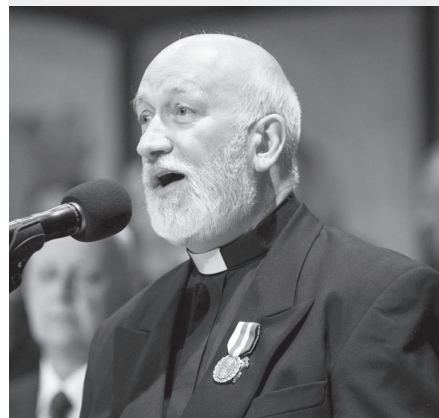
W tradycji żydowskiej psalmi wykonywano z towarzyszeniem instrumentów strunowych i oznaczano je słowami „MIZIR”, zaś psalmi śpiewane a cappella (bez towarzyszenia instrumentów) „SZIR”. Różnorodność psalmów była ogromna: od pochwalnych, przez dziękczynne, lamentacyjne, syjońskie, królewskie do sapiencjalnych (mądrościowych).

Na przestrzeni 36-ciu lat istnienia MFMC słyszeliśmy wiele znakomitych wykonania psalmów prezentowanych przez chóry uczestniczące w tej majowej imprezie. Swoją sztukę wokalną i precyzję wykonania mogły prezentować przede wszystkim chóry szkół muzycznych i chóry profesjonalne, wykonując dzieła (psalm-koncerty) tak wybitnych kompozytorów jak D.Bortniański, A.Wedel, M.Berezowski, A.Archaniełski, P.Czesnokow i inni.

W roku 1982, kiedy zaczynał się festiwal, Zespół Muzyki Cerkiewnej przy W.O.K. zaprezentował w swoim programie cztery psalmi-koncerty m.in. „Żyj w pomoszczy Wysniago” (ps.90) D. Bortniańskiego czy „Na riekach wawłonskich” (ps.136) A. Wedela, których ponownie nigdy więcej nie słysza-

Jubileusz 75-lecia

**Gratulacje i podziękowania.
Mnohaja leta!**



łem na kolejnych MFMC (być może również dlatego, że przez kilka lat byłem na nim nieobecny).

W latach późniejszych ogromny podziw słuchaczy zaskarbiły sobie wykonania psalmu 12 A. Wedela przez chór „Kijów”, prowadzony mistrzowską ręką M.Gobdytzy, wykonanie ps.103 S. Rachmaninowa przez „Dumkę” z Kijowa pod dyktando Jewgienia Sawczuka, ps.70 „Nie otwieraj mienia w wrota starości” przez chór nauczycielski „Belcanto” z Olsztyna, dyrygowany przez Jana Połowianiuka, ps.67 „Da woskriesniet Bog” wykonany przez chór studentów z Mińska pod genialną ręką prof. W. Rowdo. Chór moskiewskiego konserwatorium „Gnieziny” zachwycił wykonaniem ps.67 (nowoodkrytą kompozycją) D. Bortniańskiego - w czasie inauguracji XXXVI MFMC. Duże wrażenie zawsze pozostawiają wykonania ps.53 „Boże wo imia Twoje spasi mia” R. Twardowskiego czy ps.1 „Błażen muž” A.Kisielowa, będący niejako reminiscencją śpiewu kijowskiego. Ten utwór na festiwalu był wykonany bodajże dwa lata temu przez chór z Rosji (Krasnojarska). Mnie osobiście zachwyciło wykonanie psalm-koncertu A. Wedela (ps.27) „K Tiebie Gospodi wozzowu”, prezentowanego przez chór „Chreszczatyk” z Kijowa na ubiegłorocznym festiwalu.

Psalterz, który ciągle jest na-

tchnieniem do modlitwy dla milionów ludzi wielbiących Boga, w którym jest tyle słów adorujących Stwórcę, sam jest uwznioślającym poematem religijnym. Modlitwa Jezusa i Maryi (Magnificat, Łk. 1,46-56) jest inspirowana psalmami. Ostatnie słowa umierającego na krzyżu Chrystusa były cytatem z psalmu 30 (30,6) – „w ręce Twoje powierzam ducha mego”. Wszystkie prawosławne nabożeństwa kręgu dobowego przepełnione są cytatami z tej księgi. Psalterz kometowany był przez wielu Ojców Kościoła. Przytoczę tutaj słowa św. Bazylego

Wielkiego „śpiewanie psalmów demony odpędza, aniołów na pomoc przywołuje, duszę uwalnia od materialności, serce porywa ku górze”. Te słowa wielkiego teologa niech będą zachętą do czytania i śpiewania psalmów.

Tłumaczenie psalmów z języka hebrajskiego na język grecki dokonali tłumacze tzw. SEPTUAGINTY (70 tłumaczy), zebrani w Aleksandrii ponad 200 lat przed narodzeniem Chrystusa. Do nich należał starzec Symeon, który spotkał Chrystusa w świątyni jerozolimskiej i wyrzekł słowa „a teraz puszczasz

śługę swego, Panie, w pokoju” (Łk. 2, 29). Łacińskie tłumaczenie psalmów tzw. WULGATY św. Hieronima, pochodzi z V wieku naszej ery. Polskie tłumaczenie psalmów (katolickie) ks. J. Wujka są związane z tłumaczeniem łacińskim, zaś protestanckie np. Brytyjskiego Towarzystwa Biblijnego Jana Kochanowskiego i Czesława Miłosza są związane z tradycją hebrajską.

Ks. Jerzy Szurbak

* numeracja psalmów wg SEPTUAGINTY (greckiego tłumaczenia)



Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej ma swoje muzyczne logo

W roku bieżącym zabrmi po raz pierwszy specjalnie skomponowany dla Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej sygnał muzyczny Festiwalu. Ten miniaturowy utwór z fragmentem psalmu 68 autorstwa Romualda Twardowskiego będzie odąd towarzyszył kolejnym edy-

cjom Festiwalu. Będzie to swoiste hasło rozpoznawcze Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej. Pierw-



szego nagrania dokonali chórzysci białostockich chórów przygotowani przez prof. Wioletę Miłowską w Studiu Rembrandt Radia Białystok.

Analiza formalna dzieła muzycznego

ARVO PÄRT - BOGORODICE DIEWO

Arvo Pärt urodził się 11 września 1935 roku w Paide (Estonia). W 1963 roku ukończył studia kompozycji w konserwatorium w Tallinie. W latach 1958-67 był reżyserem dźwięku w radiu estońskim. W 1962 otrzymał I nagrodę na konkursie kompozytorskim w Moskwie za kantatę *Meie aed*. Na początku lat 70 przyjął religie prawosławną. W 1980 wyemigrował wraz z rodziną do Wiednia. Od 1981 mieszka w Berlinie. W 1983 roku otrzymał wielką nagrodę kulturalną stowarzyszenia estońskiego w Sztokholmie. Prawykonania jego dzieł miały miejsce w Polsce na Warszawskiej Jesieni. Rozgłos kompozytorowi przyniosło jego *Prepetuum mobile* na wiolon-

czelę i orkiestrę (1963). Ważniejsze kompozycje: utwory orkiestrowe – 3 symfonie *Collage über B-A-C-H* na smyczki obój, klawesyn i fortepian (1964); koncert wiolonczelowy *Pro et Contra* (1966), *Tabula rasa* koncert na 2 skrzypiec, orkiestrę smyczkową i fortepian perforowany (1977), utwory na zespoły kameralne; na chór mieszany a cappella – *Solfeggio* (1963), *Bogoroditse Dyevo* (1990), *Psalm CXVII i CXXXI* (1989.97), *Ode VI „Kontakion – Ikos”* (1997), *Stabat Mater* na sopran, alt, tenor i orkiestrę smyczkową (1985), *Berliner Messe* na chór lub głosy solowe i organy (1991), wersja zrewidowana 1997, *Cantique des degres* na chór i orkiestrę (1999)7.



Mariusz Mróz

Tekst utworu oparty został na słowach modlitwy zwanej Pozdrowieniem Anielskim.

TEKST ORYGINAŁU:

Богородице Дево, радуйся,
Благодатная Марие,
Господь с Тобою;
благословенна Ты в женах
и благословен плод чрева Твоего,
яко Спаса родила еси душ наших.

TRANSLITERACJA:

Bogorodice Diewo, radujsia,
Blagodatnaja Marije,
Gospod' s Toboju:
błogosłowienna Ty w ženach
i błogosłowien płód czrewa Twojego,
jako Spasa rodila jesi dusz naszych.

TŁUMACZENIE TEKSTU

Bogarodzico Dziewico, raduj się,
łaski pełna Mario, Pan z Tobą,
błogosławionaś Ty między niewiastami
i błogosławiony owoc żywota Twego,
albowiem zrodziłaś Zbawcę dusz naszych.

БѢ ДѢО, РАДУЙСЯ, БЛАГОДАТНАА
МАРІЕ, ГДЬ СЪ ТОВАЮ; БЛГОСЛОВЕННА
ТЫ ВЪ ЖЕНАХЪ И БЛГОСЛОВЕНЪ
ПЛОДЪ ЧРЕВА ТВОЕГВЪ, ЯКВ СКА
РОДИЛА ЕСИ ДШЪ НАШИХЪ.

Przykład 13. Zapis tekstu modlitwy w języku
cierkiewno-słowiańskim

Modlitwę tę nazwano Pozdrowieniem Anielskim, ponieważ została ona ułożona ze słów Archaniola Gabriela, którymi pozdrowił on Przenajświętszą Marię Pannę, zwiastując Jej poczęcie i narodzenie się z Niej Zbawiciela. Scenę Zwiastowania opisuje Ewangelista św. Łukasz 1,26-31. Modlitwa ta jest jedną z najstarszych w religiach chrześcijańskich oddających cześć Maryi. Tekst tej modlitwy był wykorzystywany przez wielu kompozytorów. Niezależnie od kręgu kulturowego wschodu czy zachodu, dzięki kompozycjom m.in.: Ch. Gounoda, F. Schuberta i innych, stał się najbardziej znanym utworem Ave Mariaw muzyce. Szczególny kult Bogurodzicy znajduje swoje miejsce w liturgii bizantyjskiej: w jej świętach, hymnach i modlitwach. Kult Maryi przejawia się również w wielu

świętach poświęconych Bogurodzicy takich jak m.in.: Narodziny Najświętszej Maryi Panny (NMP) (8 września), Wprowadzenie NMP do Świątyni (21 listopada), czyli Spotkanie Pańskie (2 lutego), Zwiastowanie NMP (25 marca) Zaśnięcie NMP (15 sierpnia). Kościół prawosławny ma ponadto wiele innych świąt lokalnych, właściwych każdej autokefalii.

Bogorodice Diewo jest troparionem maryjnym czyli theotokionem (troparion – od gr. tropos – termin określający liturgiczny śpiew poetycki o prostej strukturze i rytmicznej kadencji, będącego rozwojem antycznej psalmodii)8. Codziennie podczas nieszporów odmawiane są dwa theotokia: Pod Twoją obronę i Ave Maria. Theotokation Bogorodice stanowi również jedną z części Całonocnego

Czuwania. Arvo Pärt zachował wszystkie elementy słowne i wyrazowe oryginału. Na potrzeby kompozycji dokonał zmian konstrukcyjnych modlitwy rozbudowując jej formę. Tekst utworu traktowany jest sylabicznie. Pozdrowienie Anielskie zredagowane dla potrzeb kompozycji Pärt'a przedstawia się następująco:

Bogorodice Diewo, radujsia,
Bogorodice Diewo, radujsia,
Blagodatnaja Marije, Gospod' s Toboju:
Blagodatnaja Marije, Gospod' s Toboju:
błogosłowienna Ty w ženach
i błogosłowien płód czrewa Twojego,
jako Spasa rodila jesi dusz naszych.
Bogorodice Diewo, radujsia,
Blagodatnaja Marije, Gospod' s Toboju:
błogosłowienna Ty w ženach
i błogosłowien płód czrewa Twojego,
jako Spasa rodila jesi dusz naszych.

Utwór *Bogorodice Diewo* A. Pärta przeznaczony jest na czterogłosowy chór mieszany, z podwojeniem obsady wykonawczej w taktach 23-25.

Dzieło to, ze względu na czas jego powstania, reprezentuje dojrzały okres twórczości kompozytora, rozpoczynający się po roku 1976. Wówczas jego twórczość charakteryzuje nawiązanie do tradycji, a co za tym idzie operowanie diatoniką i współbrzmieniami konsonansowymi. Nawiązanie do tradycji przejawia się również w prymacie tekstu słownego nad muzyką, gdzie tekst determinuje formę oraz metrykę utworu. W związku z tym niezwykle istotna wydaje się być polimetria sukcesywna, warunkująca ową procesualność. W dziele tym metrum zmienia się niemalże, co takt. Kompozytor operuje bowiem metrami ćwierćnutowym i ósemkowymi zarówno parzystymi jak i nieparzystymi.

Biorąc pod uwagę operowanie tek-

stem słownym, pokrewieństwo materiału muzycznego, zmiany dynamiczne, ilość planów brzmieniowych oraz zmiany harmoniczne, można wydzielić trzy zasadnicze części:

- a (t.1-14),
- b (t. 15-25),
- a1 (t. 26-43).

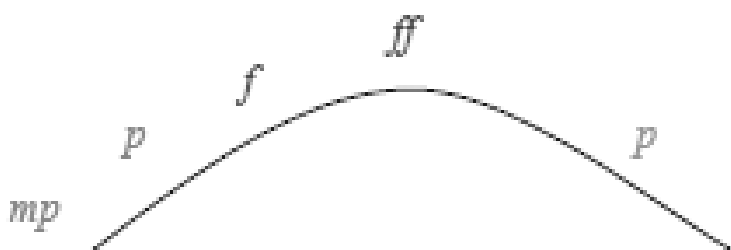
Kryterium wydzielenia granic tychże części stała się przede wszystkim dyspozycja tekstu słownego, oraz zmiana tonacji, w części środkowej. Część b odróżnia, zatem od części skrajnych zmiana tonacji na równoległą mollową (fis-moll), poszerzenie obsady wykonawczej i zwiększenie dynamiki.

Część a z punktu widzenia formalnego jest okresem prostym (OP), z czego drugie zdanie stanowi rozwinięcie pod względem melodyczno-rytmicznym zdania pierwszego. Z kolei część b jest dwuzdaniowym okresem prostym, w którym kompozytor ze-

stawia zdanie na zasadzie kontrastu i zmiany kadencyjnej. Część a1 stanowi również okres prosty, w którym drugie zdanie (dziesięciotaktowe) jest powtórzeniem pierwszego (ośmiotaktowego) ze zmianą kadencyjną oraz rozwinięciem melodyczno-rytmicznym.

Wartym przytoczenia jest sposób, w jaki Pärt konstruuje i rozkłada napięcia energetyczne w całym dziele. Napięcia te, uwarunkowane głównie rozplanowaniem poziomów dynamicznych na przestrzeni utworu, układają się w formę zamkniętego łuku architektonicznego. W części a następuje narastanie dynamiki, która uzyskuje swe ekstremum pod koniec części b, po czym następuje rozładowanie tegoż napięcia w fazie a1 w sposób sukcesywny – przykład 5.

prof. Mariusz Mróz



*Przykład 2. A. Pärt, *Bogorodice Diewo* – schemat kształtowania napięć energetycznych na przestrzeni makroformy.*

LEGENDA

- poziomy dynamiczne części a
- poziomy dynamiczne części b
- poziom dynamiki części a₁



Akademicki Chór Politechniki Gdańskiej pod dyr. Mariusza Mroza

Staroruski śpiew cerkiewny – nieznana karta w dziejach staroobrzędowców Wojnowa

Staroruski monodyczny śpiew cerkiewny stanowi ważny element kultury duchowej staroobrzędowców, także mieszkających w Polsce. Mimo zaawansowanych badań nad kulturą tej mniejszościowej grupy wyznaniowej, jej muzyczne aspekty jak dotąd, nie doczekały się należytego opracowania. Do kompleksowego zajęcia się problematyką śpiewu liturgicznego staroobrzędowców zamieszkujących Mazury Suwalszczyznę skłonił mnie fakt, iż w zbiorach bibliotek polskich znajdują się dziesiątki śpiewników cerkiewnych, które niegdyś należały do wyznawców „starej wiary”. Uzu-

Prowadzenie badań nad śpiewem cerkiewnym staroobrzędowców, w znacznej mierze opiera się na analizach tradycji praktykowanych przez poszczególne wspólnoty. Z tego względu pozwolę sobie skupić się na kwestiach związanych z nauczaniem śpiewu cerkiewnego we wspólnotach staroobrzędowców z Wojnowa. Miejsco-wość ta wydała mi się o tyle interesująca, bowiem na przestrzeni wielu lat zamieszkiwali ją wyznawcy trzech wspólnot posługujących się w liturgii „donikonianскими” księgami, a więc: pomorskiej (pomorskoje sogłasije), teodoziańskiej (fieodosiejewskoje so-

gadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich, E. Koschmieder w szczególności jak na owe czasy sposób omówił szereg zagadnień natury historycznej i teoretycznej, pod kontem ich występowania w praktyce liturgicznej staroobrzędowców Wilna. Liturgię starowierców, której integralną częścią jest znamienity raspiew E. Koschmieder nazywa „ciekawym zabytkiem z XVII wieku...”. Mimo to, E. Koschmieder jako jeden z pierwszych badaczy zwrócił uwagę na współwystępowanie w praktyce liturgicznej staroobrzędowców dwóch form śpiewu, tj. pisanej i ustnej. Praktyka polegająca na wykonywaniu pewnych melodii, w szczególności irmosów z pamięci (po napiewkie), zdaniem E. Koschmiedera wynikała z niedostatecznej znajomości zasad czytania kriuków. Twierdzenie to można uznać za prawdziwe tylko w przypadku tych wspólnot (parafii), gdzie znajomość zasad czytania kriuków podupadła, bądź też uległa zapomnieniu. O ile w przypadku wspólnoty wileńskiej, na którą powołuje się E. Koschmieder, śpiew liturgiczny stał na bardzo wysokim poziomie, o tyle w przypadku staroobrzędowców zamieszkujących Mazury i Suwalszczyznę możemy mówić o pewnym zatraceniu kanonicznego – wykonywanego z kriuków śpiewu na rzecz napiewki. Nie znaczy to jednak, że wszyscy staroobrzędowcy byli ludźmi niewykształconymi, i nie potrafili śpiewać z kriuków. Liczne zachowane kriukowe księgi liturgiczne należące do staroobrzędowców zamieszkujących Polskę w jej obecnych granicach dowodzą, iż w przynajmniej niektórych wspólnotach staroruski śpiew liturgiczny stał na równie wysokim poziomie, co w Wilnie.

Problematyka śpiewu cerkiewnego staroobrzędowców mieszkających w Polsce po dziś dzień nie spotkałaby się z jakimkolwiek zainteresowaniem, gdyby nie ukazanie się w 1977 r. pracy prof. Eugeniusza Iwańca pt. *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich*



Chór Staroobrzędowców „Unison z Daugavpils” Łotwa

pełnieniem tego jakże bogatego materiału źródłowego, są nagrania zrealizowane na przestrzeni kilkudziesięciu lat wśród staroobrzędowców przez prof. Eugeniusza Iwańca. Nagrania te przedstawiają wielką wartość naukową, bowiem zawierają zapis nabożeństw, śpiewów liturgicznych, a także pieśni paraliturgicznych oraz świeckich w wykonaniu ludzi, których już nie ma pośród nas, a którzy wiele znaczyli dla lokalnej społeczności.

głasije) oraz pozostający w łączności z Cerkwią prawosławną jednowiercy (jedinowierije). Każda ze wspólnot praktykowała własne, niekiedy bardzo zbliżone formy śpiewu oraz gromadziła księgi liturgiczne adekwatnie do potrzeb.

Badania nad śpiewem staroobrzędowców z perspektywy wspólnoty, jako pierwszy przeprowadził w latach 30-tych XX w. Erwin Koschmieder. W swojej pracy pt. *Przyczynki do za-*

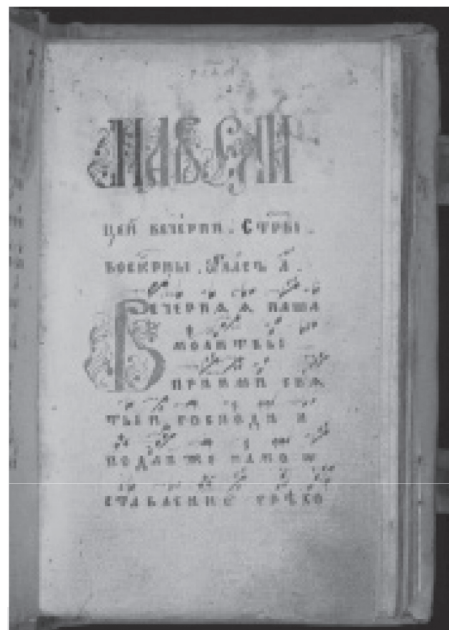
XVII-XX w. W bieżącym roku przypada jubileusz 40-lecia od ukazania się tej jakże cennej publikacji, która zainspirowała uczonych do podjęcia dalszych kompleksowych badań nad wieloma dziedzinami kultury duchowej staroobrzędowców. Autor, mimo, iż sam nie jest muzykologiem, podkreśla unikatowość staroruskiego zapisu nutowego, który zachował się w praktyce głównie dzięki staroobrzędowcom. Ponadto, przytacza szczegółowe opisy muzycznych ksiąg liturgicznych, dając tym samym początek badaniom nad czytelnością, piśmiennictwem i bibliofilstwem wśród staroobrzędowców mieszkających w Polsce. Zapoczątkowane przez prof. E. Iwańca badania, w mniej lub bardziej udolny sposób kontynuowała prof. Zoja Jaroszewicz-Pieresławcew. Przy okazji omawiania księgozbiorów molenn, klasztoru w Wojnowie oraz prywatnych, badaczka wymienia szereg kriukowych śpiewników cerkiewnych takich jak: Irmologion (Irmolój), Oktoich (Oktaj), Triodion (Triod') oraz zbiorach śpiewów świątecznych: Prazdniki i Trezwony.

Przeprowadzenie kompleksowych badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców, dodatkowo komplikuje rozproszenie księgozbioru monasteru w Wojnowie, które dokonało się wraz z jego przejściem w prywatne ręce. Jak podaje Z. Jaroszewicz-Pieresławcew w swojej książce pt. *Starowiercy w Polsce i ich księgi*, dwadzieścia ksiąg drukowanych i dwa rękopisy nabyła od Leona Ludwikowskiego Biblioteka Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie. Natomiast pięć rękopisów oraz kilka druków nabyła Biblioteka Narodowa w Warszawie. Wśród odsprzedanych przez L. Ludwikowskiego ksiąg znajdują się dwa rękopiśmienne Oktoichy kriukowe. Pierwszy XVIII-wieczny, posiada bogate zdobnictwo w stylu pomorskim nabyty w 1986 r. Drugi datowany na koniec pierwszej połowy XIX wieku posiada o wiele bardziej uboższe zdobnictwo, co wskazuje, iż powstał na potrzeby staroobrzędowców feodosiejewców. Tekst liturgiczny obydwu Oktoichów zawiera elementy razdielnorieczija (in. chomonii). Biblioteka Narodowa nabyła jeszcze jeden kriukowy rękopis, tj. pochodzący z 1725 r. Prazdniki.

W rzeczywistości jest to zbiór (cs. Sbornik) wybranych śpiewów użytkowych m.in. na ważniejsze święta cerkiewne, czy też okresu Wielkiego

Postu.

Kluczowym dla dalszych badań nad tradycjami śpiewu cerkiewnego, praktykowanymi w Wojnowie, by-



Rys. 1. Oktoich kriukowy (z przełomu XIX w.)
Ze zbiorów monasteru staroobrzędowców w Wojnowie

łoby zbadanie księgozbioru parafii prawosławno-jednowierskiej, czego jak dotąd nikomu nie udało się dokonać. Otóż po śmierci o. Aleksandra Awajewa (zm. 1956 r.) księgozbiór ten uległ stopniowemu rozproszeniu. Z relacji prof. E. Iwańca wynika, iż w czasie poszerzania cerkwi, księgozbiór ten został przeniesiony do jadalni (trapieznaja) budynku parafialnego, gdzie był należycie chroniony. Po wyjeździe o. Aleksandra Makala do Supraśla, księgozbiór (książek świeckich i religijnych) przeniesiono do zamkniętego przedsionka budynku parafialnego. Na skutek niewłaściwego zabezpieczenia księgozbioru przez następców o. A. Makala, znaczna część cennych ksiąg uległa zniszczeniu przez myszy. Dalsze losy księgozbioru nie są znane, a tylko podstawowy zbiór ksiąg liturgicznych

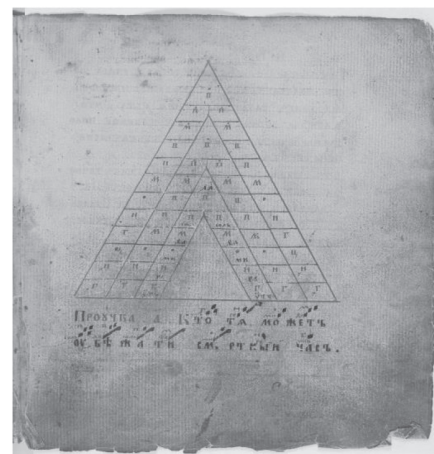


Rys. 1. Oktoich kriukowy (z przełomu XVIII i XIX w.)
Ze zbiorów monasteru staroobrzędowców w Wojnowie

zachował się w cerkwi. Szczególnie wielką wartość naukowo-poznawczą przedstawia podręcznik do nauki staroruskiego śpiewu cerkiewnego

(Azbuka piewczaja) pochodzący z XIX w.).

Kodeks składa się z 132 kart i posiada wymiary 185 x 160 mm. Z zachowanej odręcznej zapiski wynika, iż niegdyś należał on do niejakiego Filipa Wasiljewa – kupca z Sankt-Petersburga. Azbukę zakupiła w 1969 r. od Janiny Serdyńskiej Biblioteka Narodowa w Warszawie. Z dwóch pieczęci tuszowych wynika, iż zanim rękopis trafił w prywatne ręce znajdował się w zbiorach parafii prawosławnej (jednowierców) w Wojnowie. Jego stan zachowania, w tym liczne plamy od wilgoci oraz postrzępione karty, dowodzi prawdziwości relacji prof. E. Iwańca, iż księgozbiór był chroniony w sposób nienależyty. Brak jakichkolwiek zdobień, w szczególności kunsztownych zastawek-ramek, oraz proste inicjały, to wszystko zdaje się potwierdzać, iż rękopis powstał w Rosji na potrzeby



Fragment Azbuki piewczeskoj z Wojnowa

staroobrzędowców teodozjan. Kwestią niewyjaśnioną pozostaje to, jak wspólnota jednowierców weszła w posiadanie Azbuki? Jedyнным rozsądnym wytłumaczeniem wydaje się to, iż była ona własnością miejscowego staroobrzędowca bezpopowca, który przeszedł na jednowiercie. Rękopis jest o tyle cenny, bowiem obok materiału dydaktycznego zawiera także zbiorek wierszy duchownych (*duchownych stichow*).

Dzieje śpiewu cerkiewnego praktykowanego przez wspólnoty staroobrzędowców w Wojnowie, mimo poczynionych przeze mnie badań, wymagają dalszego opracowania.

dr Daniel Sawicki



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2003 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2003 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2003 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2003 r.



Bazylika Katedralna w Białymstoku, 2006 r.



Bazylika Katedralna w Białymstoku, 2006 r.



Bazylika Katedralna w Białymstoku, 2006 r.



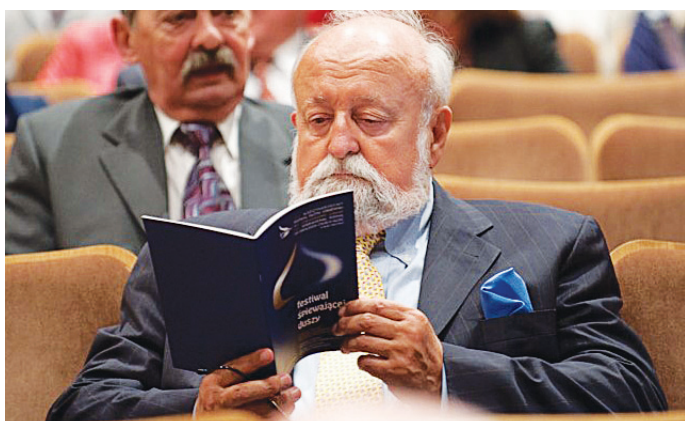
Bazylika Katedralna w Białymstoku, 2006 r.



Smolny Sobór w Sankt Petersburgu, 2006 r.



Smolny Sobór w Sankt Petersburgu, 2006 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2011 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2011 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2011 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2011 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2011 r.



Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku, 2013 r.

Słowo o słowie w muzyce cerkiewnej

Śpiew cerkiewny słynie z piękna i niezwyklego uduchowienia. Gdzie jednak znajdują się źródła owego piękna i duchowej głębi? Czym melodie cerkiewne wyróżniają się na tle przebogatej kultury muzycznej śpiewu chóralnego? Odpowiedzią na te pytania jest w dużej mierze czynnik z jednej strony oczywisty, z drugiej zaś bardzo często niedostrzegany i niedoceniany. Jest to słowo-logos, werbalny nośnik treści. Tak, jak człowiek z punktu widzenia antropologii chrześcijańskiej stanowi całość złożoną z ducha, duszy i ciała, tak też hymn liturgiczny pełny jest dopiero wtedy, gdy słowo, rytm i melodia składają się w harmoniczną całość.

Choć element muzyczny towarzyszył nabożeństwu chrześcijańskiemu od samego początku to nigdy nie funkcjonował samodzielnie. Wspomniane już przez apostoła Pawła „psalmy, hymny i pieśni pełne ducha” (Ef 5,19) składały się właśnie z tych trzech elementów. Hymny liturgiczne nieprzypadkowo określane są mianem poezji. Niezależnie od języka w jakim były pisane, posiadały moc niesienia treści w sposób wyjątkowy - za pomocą rytmu słowa i środków stylistycznych zamkniętych w małych, lecz trafiających do serc modlących się form. Ogniwnem łączącym śpiew starotestamentowy z nowotestamentowym są psalmy - od początku przeznaczone do śpiewnego wykonania. W nabożeństwach chrześcijańskich szybko zaczęły być przeplatane krótkimi hymnami - troparionami. Wraz z rozwojem hymnografii pojawiły się mniej lub bardziej rozbudowane formy, tworzące cykle hymnów: kondakion, stychiron, kanon. Wszystkie one pisane były w sposób wyjątkowy, charakterystyczny dla poezji antycznej, której greka bizantyjska stanowi niejako echo. Opatrywano je mianowicie prozodią (gr. pros - ku, ode - pieśń), czyli melodyką wynikającą z samego słowa. Hymny pisano wg modeli metrycznych. Ilość wersów, sylab w nich zawartych i rozłożenie akcentów były ściśle określone. Słynny retor - Dionizy z Halikarnasu (I w. p.n.e.) wspomina, że mówiony język grecki melodycznie operował w interwale kwinty. Świadczyło to o niezwyklej plastyczności pod względem intonacji. Melodyka głosek, rymy, akcenty, schematy

metryczne i intonacja składały się na wypowiedzenie, które samo z siebie posiadało melodię. Kompozycja muzyki do tak wysokiej poezji wymagała szacunku nie tylko dla treści słowa, ale też jego melodyki. Hymnografowie bizantyjscy przez całe pierwsze tysiąclecie tworzyli jednocześnie hymny i melodie do nich. Przekładało się to na niezwyklej spójność formy. Przez setki lat hymny te nie posiadały wariantów melodycznych. Melodie były do nich ściśle przypisane - stanowiły ze słowem integralną i nierozzerwalną całość. Kiedy na przełomie tysiącleci kanon hymnograficzny poezji liturgicznej Cerkwi prawosławnej został zamknięty i zatwierdzony, akcent twórczy przeniósł się na warstwę muzyczną. Pojawiać się zaczęły stopniowo warianty melodyczne wybranych hymnów. Niewątpliwie jednak - pozostając w kręgu greckim, podlegały one ścisłym zasadom prozodii i intonacji tego języka. Otwartość chrześcijaństwa wschodniego na języki narodowe (w naszym przypadku dzięki świętym Cyrylowi i Metodemu) zaburzyła spójność tekstowo-melodyczną hymnów (zachowując jednak niezwyklej wierność semantyczną). Przekłady nie powielały rytmiki słowa oryginału, przez co i melodie musiały się zmienić - zostać dopasowane bądź zastąpione. Fakt ten stanowi częściową odpowiedź na pytanie: dlaczego wraz z hymnografią nie przejęliśmy od Rzymian muzyki bizantyjskiej w jej pierwotnej formie? Słowo, poprzez niezwykle silne oddziaływanie zmienić musiało formę muzyczną. Nie oznacza to jednak, że hymny utraciły moc oddziaływania. Skłonić się raczej należy do stwierdzenia, że kompozytorzy (tak muzyki jednogłosowej w okresach wcześniejszych, jak i wielogłosowej później) więcej uwagi poświęcać musieli analizie słowa. Zbudowanie muzyki integrującej się z nieregularnym rytmem wypowiedzenia, bądź też wymuszonymi przez przekład na inny język zrostami spółgłosek i samogłosek stanowiło duże wyzwanie. Zdarzało się oczywiście i nadal zdarza się, że piękna i wpadająca w ucho melodia nie podkreśla słów, a raczej je wypacza. Dzieło takie oceniane może być wtedy przez odbiorców z dwóch perspektyw opatrzonej zapytaniem: dlaczego melodia tak zmienia klarow-

ność wypowiedzenia, bądź: dlaczego te słowa tak bardzo przeszkadzają w brzmieniu pięknej muzyce?. Do prowadzenia wrażliwego muzycznie,

modlącego się odbiorcy do konieczności postawienia jednego z tych pytań świadczyć może o niepowodzeniu kompozytora w zamiarze stworzenia dzieła jako całości. W modelu idealnym słuchający (a w przypadku muzyki cerkiewnej przede wszystkim modlący się) nie powinien zauważać napięć wynikających z relacji muzyki do słowa. Koncepcja kompozycji powinna być skonstruowana tak, by dzieło odbierane było jako spójna całość - nierozzerwalna jedność poruszająca najgłębsze zakamarki serca, duszy i umysłu modlącego się. Postrzeganie muzyki jako elementu dodanego do słowa, jak zwykle się mawia „oprawy”, stanowi błąd z samego założenia, który rzutować może na wartość kompozycji jako „cerkiewnej-liturgicznej”. Archetypem śpiewu dla człowieka jest doksolgia anielska. W tym wspólnym akcie oddawania czci Bogu świat ziemski łączy się z niebiańskim: „Zmartwychwstanie Twoje Chryste Zbawicielu, aniołowie opiewają na niebiosach i nas na ziemi uczyni godnymi wychwalać Ciebie czystym sercem” - śpiewamy na początku jutrzni Paschy. Nie ma w liturgii prawosławnej melodii bez słowa. Nie ma też słowa bez melodii, bowiem każde wezwanie, inwokacja, melorecytacja czy właściwy śpiew podobnie angażują cały aparat wokalny człowieka, czyniąc z niego instrument muzyczny wychwalający Pana. Słowo stając się ciałem nie było odtąd osobno ciałem i osobno Słowem. Tak też i śpiewany hymn - nie jest osobno melodią i osobno słowem. W założeniu idealnym jest to spójna całość, stanowiąca akt doksolgii Boga przez człowieka. Perspektywa taka daje odpowiedź na pytanie o relacje muzyki cerkiewnej do śpiewu



liturgicznego. Liturgia, czyli służba, działanie, modlitwne trwanie przed Bogiem w dziękczynieniu i doksoologii, oparte jest na jak najgłębszej recepcji i rozumieniu słowa. Kompozycje twórców, którzy to słowo przyjęli, zrozumieli i uszanowali znalazły swoje stałe miejsce w liturgii, tworząc klasyczny niejako kanon. Szacunek do ponadczasowego słowa daje muzyce udział w tej ponadczasowości, a tym samym w Tradycji. Jako przykład (oczywiście subiektywny) sukcesu dzięki poszanowaniu słowa chciałbym przytoczyć znaną i popularną kompozycję hirmosów Wielkiego Kanonu św. Andrzeja z Krety autorstwa Dymitra Bortniańskiego. Wielu z nas nie wyobraża sobie pokłonów bez tych przejmujących,

krótkich hymnów. Kompozycja ta nie była nigdy specjalnie popularyzowana, nie pojawia się na festiwalach i konkursach, a rozbrzmiewa w każdej, nawet najmniejszej parafii i cerkwi. Znają ją i śpiewają na pamięć wierni - nie tylko ci śpiewający w chórach. Wielu niezwykle popularnych kompozytorów, pomimo imponujących sukcesów w obszarze muzyki świeckiej, nie zdobyło popularności cerkiewnej. Zaryzykować można tezę, że to właśnie brak zrozumienia tekstu, pomimo geniuszu i świetnej znajomości zasad kompozycji, skutkował niepowodzeniem w recepcji owych kompozycji przez Cerkiew. Pamiętać należy, że muzyka liturgiczna nie jest ta pisana dla Cerkwi, a ta, która z Cerkwi

wychodzi. Liturgia daje śpiewającym wielką dowolność. Dobór repertuaru leży w gestii dyrygenta, a zatwierdzającym ów wybór podmiotem nie jest Cerkiew jako instytucja, a ogół zgromadzenia jako lud Boży trwający liturgicznie przed Bogiem w modlitwie. To liturgia, żywa modlitwa, jest czynnikiem wartościującym kompozycję, tym samym przyjmującym ją bądź odrzucającym. Słowo odgrywa tu rolę wiodącą, bowiem modlitwa wspólnotowa to akt werbalny - słowo ludu skierowane do Słowa - Chrystusa.

dr Marcin Abijski

Prawosławna muzyka Libanu

Muzyka na Wschodzie ma szczególne znaczenie, biorąc pod uwagę jej głęboką ideę w pełnieniu ważnej i unikalnej roli. Jest jednym z darów bożych, dlatego też kościół przyjął ją, „ochrzcił” i poprowadził w kierunku większego celu, niż bycia wyłącznie językiem, za pomocą którego ludzka dusza wyraża swoje emocje. Stała się łodzią, którą płyną boskie słowa uczestnicząc w dialogu z Wszechmogącym.

“Muzyka okala słowo” - Arcybisкуп Aleppo Paweł (Yazji) wyraża stały związek pomiędzy słowami, a muzyką. Według niego kantor jest księdzem, mostem pomiędzy Bogiem, a ludźmi. Modlitwa to boskie słowa, które niosą w sobie teologiczne doktryny wszystkich wyznań, honor i chwałę dla bożego miłosierdzia jako wyraz pokuty. Słowa te ze świata śmiertelników wznoszą się do boskiego, zdobnego w najpiękniejsze dźwięki i melodie, co przyczynia się do gloryfikacji tych słów kiedy są prawdziwie wyrażane. Wiele biblijnych wersetów podkreśla powyższe, ponieważ Król Dawid, autor Psalmów, jak również Apostołowie Paweł i Jakub zostali zaproszeni do śpiewu i modlitwy. Także Dzieje Apostolskie opisują spotkanie pierwszych Chrześcijan na modlitwę i śpiew.

Kościół Prawosławny w Libanie dzieli się na 6 diecezji, którymi kierują Metropolici oraz Prawosławny Patriarcha Antiochii i Całego Wschodu. Patriarchat Antiocheński zaadaptował muzykę bizantyjską jako język, za pomocą którego wznoszone są modlitwy.

Początki muzyki bizantyjskiej i ogólnie muzyki kościelnej sięgają do ży-

dowskich rytuałów w Palestynie i Syrii, a także do spotkań pierwszych Chrześcijan w Antiochii i Jerozolimie, którzy zwykli gromadzić się, aby intonować psalmy, czytać listy i ewangelie poprzez kantylację, aż do czasów współczesnych. Psalmi intonowane były przez jednego psalmistę recytującego werset psalmu, a wspólnota odpowiadała refrenem będącym często pierwszym wersetem psalmu. Oprócz psalmów i czytania Biblii, na przestrzeni wieków pojawiały się różne formy modlitwy pisane przez świętych Kościoła Prawosławnego, takich jak Św. Jan Damascyński, który ustanowił podstawy ośmiu tonów w muzyce bizantyjskiej, a także Świętych: Romana Pieśniarza, Efrema Syryjczyka, Ambrożego i Andrzeja z Krety.

Muzyka bizantyjska jest czystą muzyką wokalną, w większości opartą na ludzkim głosie bez udziału instrumentów, ponieważ jest on najbardziej godnym uwagi i najdoskonalszym instrumentem muzycznym, by wychwalać Stwórcę. Muzyka bizantyjska to złożony system muzyczny, który poświęca bliskowschodnie tony służbie tekstów biblijnych i modlitw, aby wychwalać Ojców Kościoła. Historia tej muzyki stanowi świadectwo Świętych i znanych muzyków, którzy utorowali sobie drogę nawet w odniesiu do światowej muzyki.

Nazwa tej muzyki jest czystym odzwierciedleniem jej tożsamości, a także jej pochodzenia, która wywodzi się z Cesarstwa Bizantyjskiego Nowego Rzymu (Konstantynopol), założonego przez cesarza Konstantyna Wielkiego 8 listo-

pada 324 r., kiedy to została pierwotnie ukształtowana. Muzyka bizantyjska obejmuje melodie kościelne powstałe w czasach Bizancjum, ale również dzieła powstałe po upadku Konstantynopola. Można do niej zaliczyć także utwory ostatnich lat, które zachowują teksty oraz pochodzenie tradycji pisania i opowiadania muzycznego, odziedziczonej po wiekach przez apostołów i kompozytorów kościelnych.

Muzyka bizantyjska nigdy nie przestała ewoluować od czasów jej powstania, aż do dziś i nigdy nie przeszła jakiegokolwiek reformy w zakresie zmiany jej cech. Bizantyjskie dziedzictwo muzyczne można podzielić na trzy główne okresy:

1. Okres Cesarstwa Bizantyjskiego – od założenia Konstantynopola do jego upadku 29 Maja 1453 r.

2. Okres wielkich nauczycieli znany jako “Post-Bizancjum” – XIII – XVIII w.

3. Czasy współczesne – XIX w. i 3 nauczycieli: Chryzant z Madytos, Grigorios Protopsaltis (pierwszy kantor), Chourmouzi

Przed rozpoczęciem opisywania rozwoju muzyki ortodoksyjnej w Antiochii w ogóle, a w szczególności w Libanie, krótka historia realiów statusu obszaru geograficznego, w którym znajduje się Liban dla głębszego zrozumienia ewolucji muzyki w tym regionie.

Bliski Wschód zawsze był sceną wielu konfliktów, wojen i rywalizacji między narodami i wielkimi cywilizacjami, które wpłynęły na rzeczywistość językową. Ludzie Lewantu, na terenie którego rozproszono diecezje Antio-

chii, mówili językiem aramejskim, dopóki Aleksander III Macedoński nie wkroczył do Antiochii w 330 r. p.n.e i nie wprowadził hellenistyczną politykę, która uczyniła grecki językiem urzędowym regionu, starożytny grecki, którego akcent pochodzi z Aten i jego okolic. Grecki przetrwał aż do czasów Imperium Rzymskiego, w którym Konstantynopol odegrał integralną rolę od czasów pierwszych Chrześcijań. Z kolei chrześcijaństwo odegrało zasadniczą rolę w rozprzestrzenianiu się języka greckiego, zwłaszcza po jego przyjęciu w liturgii, obok języka syryjskiego. Język grecki był powszechnym językiem ludu oraz administracji, który osiągnął później rangę twórczej poezji i bogatej literatury.

Wczesne muzułmańskie podboje Wschodu doprowadziły do ponownego zderzenia cywilizacji, co przyczyniło się do upadku języka greckiego i jego ograniczenia do rytuałów religijnych i dzieł teologicznych, umożliwiających rozwój języka arabskiego. Rozprzestrzenianie się nowego języka wśród chrześcijan ponaglało Kościół do zainicjowania arabizacji tekstów liturgicznych. Abdallah ibn al-Fadl al-Antaki odegrał fundamentalną rolę w tym ogromnym dziele, z którego nie pozostały żadne ślady, ani manuskrypty ze względu na palenie wszystkich tłumaczeń Mamluka. Dlatego język grecki pozostał dominujący w sferze liturgicznej. Z biegiem czasu j.arabski zaczął zajmować miejsce języka greckiego. W XVII w. Biskup Meletios Karmah dokonał tłumaczenia niektórych ksiąg liturgicznych, z wyjątkiem Księgi Psalmów i Biblii, wydrukowanych przez biskupa Athanasiosa Debbasa w tym samym stuleciu. Ten ruch tłumaczeniowy został rozszerzony na inne księgi liturgiczne (Menaion, Octoechos, Pentecostarion, Triodion), a drukarnia Świętego Grobu (Jerozolima) i drukarnia św. Jerzego odgrywały znaczącą rolę w drukowaniu tych tłumaczeń.

Pomimo dostępności tych tłumaczeń, Antiocheńska liturgia pozostała w języku greckim, z wyjątkiem modlitw recytowanych bez intonowania, czytanych po arabsku.

Intonacje po arabsku stały się próbą napisania arabskiego tekstu pod greckim, wykonywanym przez niektórych kantorów.

Pod koniec XIX wieku, w latach 1870-1880, Pierwszy Kantor Antiochii Youssef Al Domani zaczął śpiewać w języku arabskim utwory liturgiczne przeznaczone do intonowania przez

lewy chór, do czasu, aż Mitri Al Murr nie został jego uczniem (1880-1969). Mitri wyznaczył punkt zwrotny dla recytowania po arabsku. Muzyka Mitri Al Murr była bogata, prawdziwa i dokładna dla utworów muzycznych na prawy i lewy chór podczas mszy, Jutrzeni, Nieszporów i Wielkich Świąt, co zostało opublikowane w wielu zbiorach muzycznych, które do dziś są bogatym źródłem recytacji w języku arabskim. Jego wyjątkowa aktywność zbudowała solidny pomost między bizantyjskim dziedzictwem muzycznym, a językiem arabskim. Biorąc pod uwagę jego wyjątkowy i cenny talent, udoskonalony znajomością gramatyki arabskiej, poezji, muzyki bizantyjskiej, muzyki orientalnej i kompozycji, Mitri Al Murr jest filarem zarówno sztuki kanonicznej, jak i orientalnej, której sława wykroczyła poza granice państwa. „Jaki ojciec, taki syn”, Fouad Al Murr, syn Mitri, kontynuował to, co zaczął jego ojciec.

W tym samym czasie główną rolę odegrał Andraos Mouaikel, kantor katedry św. Jerzego w Bejrucie, który jako pierwszy pisał hymny po arabsku. Jego praca była jednak ograniczona do lewego chóru, biorąc pod uwagę, że posługa liturgiczna w jego kościele odbywała się zarówno w języku arabskim, jak i greckim. Andraos Mouaikel spisał swoje tłumaczenia, pozwalając swoim uczniom śpiewać po nim po arabsku. W przeciwieństwie do Mitri Al Murra, Andraos nie publikował swoich tłumaczeń, ani kompozycji muzycznych. Owocem jego pracy byli jego studenci, którzy przejęli inicjatywę popularyzowania jego dzieł i rozpowszechniania niektórych jego starych, rzadkich nagrań. Z punktu widzenia stylu intonowania, Andraos pozostał wierny „yphos (stylowi śpiewu) Wielkiego Kościoła w Konstantynopolu”, który jest uważany za tradycyjny styl w muzyce bizantyjskiej, ze względu na odgrywaną przez Patriarchat ścisłą rolę w zachowaniu tradycji bizantyjskiej i tradycji muzycznej.

Na późniejszym etapie dzięki arabskim utworom muzycznym pojawiło się w Antiochii wiele sławnych nazwisk jak Protosaltis Elie Khoury, Protosaltis Aaed Nassim, kantorzy Gregori Makdissi i Assaad Hajal oraz inni, którzy nigdy nie zaniedbali wierności służbie boskiemu słowu w śpiewie. Arcybiskup Elias Qorban, ksiądz Gregorios (Moussa) i Protosaltis Dimitri Coutia w znacznym stopniu przyczynili się do nauki wielu chórów parafialnych w Trypolisie, a także wzbogacili arabską

bibliotekę kościelną o wybitne pieśni nieliturgiczne, które skomponowali. Nadali muzyce bizantyjskiej orientalnego sznytu, podobnie jak Protosaltis Abdo Elias, Archimandryta Missaail Hadżar, czy kantor Sami Khoury.



Obecnie pojawia się wielu specjalistów z dziedziny muzyki bizantyjskiej, którzy pragną podążać śladami Mitri Al Murra, Andraosa Mouaikela i innych osób z owej złotej ery, zmierzając do wypełnienia luki między muzyką bizantyjską, a językiem arabskim.

Idea kantyków (po arabsku Al Awzan) pojawiła się we wczesnych wiekach, kiedy święci obawiali się wpływu muzyki światowej na muzykę kościelną. Ich wysiłki zawiodły, a heretycy potrafili przyciągnąć ludzi prostymi i delikatnymi melodiami ludowymi. Idąc tą drogą, ojcowie Kościoła stosowali tę samą metodę kantyków, aby odstraszać heretyków i rozpowszechniać ortodoksyjne nauki świętego Ambrożego, biskupa Mediolanu, św. Efrema Syryjczyka, św. Jana Damasceńskiego i wielu innych.

Ze względu na szeroki zakres nabożeństw liturgicznych w Bizancjum, część pieśni kościelnych jest oparta na prozie, a zatem na specjalnych melodiach, których wykonanie może być ograniczone do posiadających niezbędną wiedzę muzyczną. Kantyki w takim przypadku składają się z elementu, który łamie monotonię czytania i dodaje estetyki do liturgii biorąc pod uwagę jego bogactwo i różnorodność melodii. Struktura kantyków jest prosta i zależy od specjalnej melodii i rytmu, łatwych do zapamiętania.

W dzisiejszych czasach wiele szkół muzycznych jest aktywnych w dziedzinie edukacji i recytacji, a wraz z nimi, nasz Prawosławny Chór, Theotokos, który ma swój wkład w zachowanie i utrzymanie autentycznej tradycji bizantyjskiej

Ramzi Saad
Dyrygent Prawosławnego Chóru „Theotokos”
tłumaczenie: Katarzyna Golonko

Muzyka koptyjska

Chrześcijaństwo w Egipcie bierze swoje początki w połowie I wieku, a jego założycielem był Apostoł Święty Marek. Ludzie, którzy przyjęli Chrześcijaństwo byli mieszkańcami Egiptu łącznie z rdzennymi Egipcjanami, Żydami, Grekami i innymi. Słowo koptyjski wywodzi się od greckiego Αἰγύπτος, co znaczy Egipt. Muzyka koptyjska składa się z tradycyjnych hymnów w j. koptyjskim i greckim, na które składają się modlitwy liturgiczne, nieszpory/wieczernie i Tasbeha (modlitwa o północy), świąteczne hymny, a także współczesne pieśni w j. arabskim i zaadaptowane od innych wyznań, jak np. od Kościoła Anglikańskiego. O ile można określić pochodzenie dwóch ostatnich rodzajów muzyki, tak modlitwy o północy (Tasbeha) zaczerpnięte zostały z psalmów i pieśni Starego Testamentu, jak pieśń Izraelitów przy przechodzeniu Morza Czerwonego, z Księgi Wyjścia, czy Księgi Daniela. Pochodzenie pozostałej części hymnów koptyjskich stanowi największą część koptyjskiej muzyki sakralnej wykonywanej podczas liturgii, Wielkiego Tygodnia i innych świąt i pozostaje nieznane. Mimo, że pochodzenie muzyki hymnów nie jest znane, to jednak istnieją one w takiej formie w jakiej ustnie przekazane zostały przed laty.

Zostało udowodnione i udokumentowane m.in. przez Johna Casiana, że liturgia we wczesnych wiekach Chrześcijaństwa opierała się głównie na poświęceniu chleba i wina jak przykazał Jezus Chrystus. Dodatkowe liturgie, jak Św. Bazyla lub Św. Grzegorza pojawiły się wieki później. Pomimo, że niektóre z nich zawierają cytaty ze Starego i Nowego Testamentu, to pochodzenie pozostałej części tekstów nie jest znane, oprócz tych, które pochodzą bezpośrednio od ojców kościoła, np. Św. Bazyla. Podobnie jest w przypadku melodii hymnów - jej pochodzenie nie zostało określone. Niektórzy autorzy utrzymują, iż muzyka koptyjska wywodzi się wyłącznie ze starej muzyki faraonńskiej, co historycy powiązują z wpływami wielu kultur, w szczególności żydowskiej i greckiej, jednak według współczesnych muzykologów muzyka koptyjska cechuje się unikalnym wzorem melodii posiadając tylko kilka podobieństw do innych kultur. W przypadku innych kultur,

zachowanie muzyki dzięki tradycji ustnego przekazywania pozwoliło na różne improwizacje, jak np. niektóre greckie hymny wykonywane w kościele koptyjskim, które zostały zaczerpnięte przez Cyryla IV (1854) z tradycji bizantyjskiej i są obecnie zupełnie odmienne od oryginalnych greckich melodii, które można usłyszeć w greckim kościele. Nie można pominąć faktu, że na muzykę koptyjską miały wpływ otaczające ją kultury, w szczególności te z regionu Morza Śródziemnego, jak syryjska, grecka i turecka. Pomimo wspomnianych różnic, muzyka koptyjska przetrwała prawie 15 stuleci w sercu arabskojęzycznego regionu, co sprawiło, że można przypuszczać, iż posiada pewne powiązania z muzyką arabską, choćby po części.

Już w II w. ludzki głos stanowił jedyny instrument wychwalania Boga. Klemens Aleksandryjski pisał, że w jego czasach muzyka instrumentalna była w kościołach zakazana. Podobnie było w czasach Bizancjum, gdzie organy, które towarzyszyły procesjom, uroczystościom na cześć władcy nie miały wstępu do świątyni.

Muzyka koptyjska jest monofoniczna, z "jednym głosem", z użyciem cymbałów nadających rytm w trakcie modlitwy. Hymny wykonywane są na różne sposoby: 1. Pieśń responsoryjna, kiedy śpiewa solista, a chór lub zgromadzenie krótko odpowiada, np. Alleluja lub Amen lub 2. Pieśń antyfoniczna, kiedy śpiewają na przemian dwa chóry, dwaj soliści lub jeden chór i solista. Rytm koptyjskiej pieśni nigdy nie jest potrójny, jest zawsze podwójny (dwie nuty stanowią całość, słaba i mocna). Muzyka koptyjska cechuje się także małym zróżnicowaniem dynamiki. Brak jest tu crescendo, decrescendo, echo, czy pianissimo. Aktualne nauczanie muzyki koptyjskiej podkreśla znaczenie słów hymnów, jako najbardziej istotnej części muzyki. Słowa muszą być zrozumiałe dla zebranych, stąd też obecność ekranów prawie we wszystkich kościołach koptyjskich.

Główne cechy koptyjskiego śpiewu liturgicznego można podsumować jako tekst śpiewany przez duchownego w sposób recytatorski, z wieloma ozdobnikami, $\frac{3}{4}$ interwału, jak w muzyce arabskiej; melodie syllabiczne używane przez duchownego i zgro-

madzenie, gdzie każda sylaba ma jedną lub dwie nuty; melodie melizmatyczne, gdzie śpiewanych jest



dwie lub więcej nut jako ozdobnik jednej samogłoski; długie wokalizy, które są kolejną cechą melizmatycznej melodii koptyjskiej, z improwizacją na jedną samogłoskę, która może trwać 1-15 minut i śpiewane są przez chór na specjalne okazje, np. Wielki Tydzień.

Struktura melodii koptyjskiej jest odmienna od "Octoechos" – 8-głosowego stylu greckiego, który opiera się na 8-tygodniowym cyklu czytania i melodii, opracowanym w Palestynie w VIII-IX w. Wyróżnić można 5 głównych koptyjskich melodii liturgicznych: coroczna (najczęściej stosowana), Kiahk (na adwent), Lent, Shaaneeni (Niedziela Palmowa) i radosna (wielkie święta). Pozostałe to: Adribi (psalmy Wielkiego Tygodnia), Singari (psalmy wielkich świąt) oraz ton żałobny (pogrzeby i Ewangelia Wielkiego Tygodnia). W XIV w. Abu l-Barakat w "Lampie ciemności" próbował użyć tych melodii dopasowując je do greckiego stylu 8-głosowego. Nie była to udana próba i została odrzucona przez Borsai i innych, którzy wytłumaczyli różnice pomiędzy dwoma stylami.

Zapis muzyki koptyjskiej poszedł w ślad za innymi kościołami. Działalność ta została zapoczątkowana w XIX w. przez różnych europejskich i egipskich muzyków przy udziale zachodnich metod i niektórych arabskich znaków. Pozwoliło to zainteresowanym na naukę i analizę muzyki koptyjskiej w celu zachowania tego bogactwa.

*Profesor Michael Henein
Dyrygent Koptyjskiego Chóru „St Kyrrel”*

tłumaczenie: Katarzyna Golonko

Cicerone czyli opiekunowie - przewodnicy chórów

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnowka” w Białymstoku skupia ludzi zainteresowanych śpiewem chóralnym, a szczególnie Kochających śpiew cerkiewny i jego prezentację na Festiwalu. Wśród nich jest wiele osób uczestniczących w działaniach i pracach związanych ze sprawnym przeprowadzeniem imprezy. Są to przede wszystkim opiekunki i opiekunowie chórów, zawsze tyle ich, ile zespołów bierze udział w danej edycji Festiwalu, czyli mniej więcej 30 osób, zazwyczaj jednak więcej.

Opiekę nad chórami podejmują głównie kobiety - „opiekunki- przewodniczki”, ale także mężczyźni, czyli „opiekunowie - przewodnicy”. Jak nazwać ich ogólnie? Wyrazy obce: włoski „cicerone” i francuski „guide” dość dobrze dopasowują się do polskiej składni: była ich cicerone, cicerone wiedział, obowiązki cicerone.

OBOWIĄZKI

Cicerone zobowiązuje się do kilkunastu opieki i przewodnictwa nad chórem w czasie jego pobytu na Festiwalu. Pierwszym zadaniem jest przyjęcie i przywitanie chóru, często już na lotnisku lub dworcu kolejowym w Polsce, a czasem na przejściu granicznym. Potem następuje zapoznanie się z dyrygentem, opiekunem lub organizatorem wewnętrznym i stopniowo ze śpiewakami- śpiewaczkami powierzonego sobie zespołu. Trzeba też pomóc zakwaterować się w hotelu, a potem zapoznać z programem Festiwalu i szczegółowym harmonogramem danego chóru. Cicerone czuwa nad sprawnym i terminowym przybyciem na imprezy festiwalowe: przesłuchania konkursowe, koncerty w różnych miejscowościach, czasem odległych, jak Kraków, Gdańsk, zawsze Warszawa. Ważną sprawą są posiłki. Czasami trzeba opisywać, wyjaśniać potrawy i dania, często nieznanne przybyłym z innych okolic świata, trochę zmieniać menu, dopasować do ich przyzwyczajeń. Zdarzają się też sytuacje nadzwyczajne, z których takie, jak naprawa rozdartego kostiumu, kupienie aspiryny, kropli żołądkowych lub plastra na otarcie stopy, to drobnostki.

POROZUMIENIA I... NIEPOROZUMIENIA JĘZYKOWE

Większość podopiecznych to chóry zagraniczne, potrzebna jest więc znajomość języków obcych, najczęściej rosyjskiego i angielskiego. Znajomość języka rosyjskiego pozwala na porozumienie z chórami nie tylko z Rosji, Ukrainy i Białorusi, ale i z innych byłych republik radzieckich oraz ze Słowianami bałkańskimi, chociaż nie zawsze. Pani Ani z chórem z Serbii najłatwiej było dogadać się w dialekcie białoruskim okolic Hajnowki i Bielska Podlaskiego, o czym ja się także przekonałam, gdy składałam gratulacje i wręczyłam słodki upominek dyrygentce chóru, który w tym w dniu przesłuchań najbardziej mi się spodobał. Podobnie można rozmawiać ze Słowakami.

Bliskość językowa ze Słowianami rodzi czasem nieporozumienia. Pamiętam dwie moje wpadki. Powiedziałam do białoruskiego kierowcy: Treba jechać cały czas prosto, a potem pawiarnuć na prawa. Po pewnym czasie mówię: Na tym skrzyżowaniu pawiarnuć. A kierowca: Jeszcze rana, my jedniemy tylko 20 minut. Nalegam, żeby sygnalizował skręt, a on upiera się, że jeszcze nie, bo mieliśmy jechać prosto „cały czas”, czyli całą godzinę po rosyjsku. Na szczęście sytuacja szybko się wyjaśniła, że kiedy Polak mówi po białorusku do tego, kto posługuje się rosyjskim, to różnie jest rozumiany. Ukraiński chór, gdy powiedziała: „Ubirajcieś, za 10 minut dajediem”, zdumiał się: „Zaczem i kuda nam ubiratsa?” Obrazili się, gdy ponowiłam informację. Wtedy przypomniałam wpadki pani Barykowej z powieści „Ludzie bezdomni” (krawiarska roża-morda, płochij bruki - spodnie), przeprosiłam i wyjaśniłam, że „Uwierajcie się” znaczy „Adiewajcieś”, co oni zrozumieli po rosyjsku „Wynoście się”. Po rosyjsku dość dobrze rozumiem, ale gorzej mówię. Pani Tamara łatwo radzi językowo, gdyż zna rosyjski i podstawy angielskiego. Oprócz chórów z Rosji, opiekowała się zespołem z Armenii i dwa razy z Izraela. Ormianie rozumieją po rosyjsku i gdy trzeba, mówią. Wielu gości z Izraela to emigranci z Rosji, a zdarzali się także znający dość dobrze język polski, tak że nie miała problemów. Kiedyś jedna z chórzystek ciągle mówiła do niej z naciskiem „sękj”, na co Tamara odpowiadała tak samo. Wreszcie powiedziała „Dziękuję bar-

dzo”, na co ta pani rozpromieniła się i spróbowała powtórzyć to. Okazało się, że chce poznać polskie dzięki, dzień dobry, do widzenia. Jest to sytuacja częsta, chórzyci czasem chcą wiedzieć, jak jest po polsku chleb, woda, śpiewać... Nas też interesuje ich język i uczą nas, najczęściej dzieci i młodzież, jak córka dyrygentki macedońskiej nauczyła Tamarę, że śniadanie to ruczek, obiad - doruczek i innych słów.

FESTIWAL W TERENIE

Po prezentacji w Filharmonii chóry występują w różnych miejscowościach. Z białoruskim dziecięcym chórem z Homla jeździłam do Gdańska. Opiekował się tam nami konsul Białorusi. Wielką radość sprawiło dzieciom bieganie po plaży w Jelitkowie i brodzenie po zimnej jeszcze wodzie zatoki. Występ na estradzie na Długim Targu (trafiliśmy na uroczystości, nie pamiętam jakie), gdzie chór zaśpiewał kilka białoruskich piosenek ludowych, przyjęty był wielkimi brawami, a po zejściu z estrady osobistymi gratulacjami, pytaniami i podziękowaniami niektórych słuchaczy. Wracając odwiedziliśmy zamek w Malborku, który zrobił niesamowite wrażenie na dzieciach, a gdy pozwolono im zaśpiewać jeden utwór na dziedzińcu zamkowym, one zrobiły niesamowite wrażenie na turystach, którzy prosili o jeszcze, ale przewodnik nie pozwolił. Wielu cicerone mówi, że chóry przed posiłkiem i po nim śpiewają stosowne modlitwy, co zawsze przyjmowane jest przez personel restauracji z podziwem i szacunkiem. Chór pani Tamary chciał zrobić próbę w hotelu. Mimo późnej godziny pozwolono na to, a goście hotelowi cieszyli się z wysłuchania pięknego koncertu.

Koncerty w terenie, w miastach, miasteczkach i wsiach, zawsze gromadzą wielu słuchaczy i są z wdzięcznością przyjmowane. Chór z Jerozolimy wystąpił w synagodze w Tykocinie, co wywołało wielkie wzruszenie i śpiewaków, i publiczności, a potem rozmowę z tymi, którzy pamiętali, jak było w Tykocinie, gdy żyli tam Żydzi.

Zawsze trzeba pójść na zakupy, nabyć pamiątki i prezenty. Pani Tamara opowiadała, że na rynku chór z Armenii i ormiańscy kupcy bardzo szybko się nawzajem rozpoznali i ucieszyli ze spotkania. Były upominki i prośby o przekazanie pozdrowień i wiadomości.

WRAŻENIA, NASTROJE, OCENY

Chóry mówią, że wiele się od siebie uczą, wymieniają wrażeniami i doświadczeniami, a także bawią się razem. Tak jest po wspólnych koncertach w terenie, na wieczorkach pożegnanych. Ormiański chór po występie i kolacji w internacie Technikum Leśnego w Białowieży, na dziedzińcu rozpoczął swoje tańce z muzyką na instrumentach. Dołączyły do nich inne i każdy pokazywał coś swojego. Wspólna zabawa, rozmowy i wymiana wrażeń jest zawsze w planie pobytu chórów na Festiwalu.

Dyrygenci i śpiewacy zawsze o naszym Festiwalu wyrażają się z uznaniem. Porównując swoje uczestnictwo w innych podobnych imprezach, nasz Festiwal stawiają najwyżej pod względem organizacyjnym i artystycznym, mówią, że nigdzie nie spotykają tylu zespołów o najwyższym poziomie chóralistyki. Podkreślają serdeczność i wyraźne zrozumienie i gotowość publiczności do odbioru ich sztuki śpiewu cerkiewnego, co chórów daje satysfakcję i czyni występ wspólnym przeżyciem artystycznym i duchowym. Ja, jako słuchaczka i kilkakrotnie cicerone, też tak to odczuwam.

Największe emocje panują przed prezentacją konkursową, a potem omawianie występu, pytanie nas, cicerone, czy się podobało. W dniu

jury wyróżnienia na Festiwalu takiej rangi jest bardzo ważne. Bywają i rozczarowania, gdy chór spodziewał się wyższej oceny. Tak było, jeszcze w Hajnówce, gdy „mój” kilkunastopiętnastoosobowy chór z soboru świętych Piotra i Pawła w Mińsku otrzymał tylko wyróżnienie i dyrygentka Iryna Denisowa poprosiła o uzasadnienie oceny. Według jury jedno z opracowań utworu cerkiewnego przez Irynę Denisową naruszało tradycję, konwencję śpiewu cerkiewnego. Było zbyt nowoczesne. Teraz już nie opracowania, ale własne kompozycje Iryny Denisowej (pisałam o niej w gazecie Festiwalowej w ubiegłym roku) wykonywane są na Festiwalu co roku. Tradycja jest żywa tylko wtedy, jeśli pozwala się jej rozwijać i zmieniać. Słyszymy to, gdy brzmią utwory zainspirowane lub napisane specjalnie dla Festiwalu.

Opieka nad chórem to nie tylko obowiązki i odpowiedzialność, ale także okazja bardzo bliskiego kontaktu z artystami - dyrygentami i śpiewakami wysokiej klasy. Dwa razy opiekowałam się małymi kameralnymi zespołami i zaprosiłam do swego domu - jedynych na mały poczęstunek, drugich tylko, żeby napić się wody z sokiem, gdyż było upalnie. Ucieszyli się, że zobaczą trochę zwyczajnego życia, jak jest u nas w skromnym domu, poznają domowników swojej cicerone.

wią: „Mój chór...”, gdyż w ciągu 3, 4, 5... dni nawiązują bliską więź z podopiecznymi. Najmilsze są chóry dziecięce. Na estradzie oczarowują pięknem dźwięcznych głosów, wdziękiem i szczerością. W bezpośrednim kontakcie przywiązują się po prostu do cicerone, z wzajemnością.

Zdarza się, że kontakt trwa po zakończeniu Festiwalu, po wyjeździe chóru do swego kraju i domu. Wspominana już tu cicerone Tamara korespondowała z chórzystami z Armenii, otrzymywała też podziękowania od innych. Ja razem z chórem z Symferopola poznałam bliską krewną dyrygenta mieszkającą w Polsce i wymieniałam z nią pozdrowienia świąteczne, a także czasem otrzymywałam wiadomości o jej wybitnym krewnym maestro Zasławskim. Jeden z chórzystów z soboru Pietropawłowskiego w Mińsku uczył się języka polskiego i poprosił mnie o „Ballady i romanse” Mickiewicza. Miałam piękne wydanie z ilustracjami i wysłałam mu z innymi książkami. Napisał do mnie list z podziękowaniem po polsku. Nadzieja Titowa, dyrygentka chóru z Witebska, który zdobył wyróżnienie w 1997 (?) roku, gościła u mnie prywatnie w 1999 roku. Kupiła wtedy w Białymstoku piękną suknię estradową dla swej córki, studiującej dyrygenturę chóralną u Wiktora Rowdy.



Wieloletni opiekunowie chórów

ogłoszenia wyników zarówno chór, jak i cicerone są pełni niepokoju, ale i nadziei. Przeważnie każda ocena jest przyjmowana z zadowoleniem, także jeśli to nie jest miejsce, a wyróżnienie, bo chóry uważają, że przyznanie przez

PÓŹNIEJSZE KONTAKTY

Pożegnania zawsze są bardzo serdeczne, pełne podziękowań i bywa, wymiany upominków, adresów, zapraszania do odwiedzin. Cicerone, wymieniając się wrażeniami, mó-

Warto i trzeba zgłosić się lub przyjąć propozycję organizatorów do opieki nad chórem przybywającym na Festiwal. Cicerone są niezbędni dla Festiwalu. Dzięki nim sprawnie przebiegają imprezy festiwalowe, a chóry czują się bezpiecznie. Nie jest konieczna doskonała znajomość języka chóru, najważniejsza jest chęć służenia pomocą i odpowiedzialność. Spotykam się z wieloma znajomymi cicerone i pytam o ich wrażenia, ale mówienie o każdym z osobna zajęłoby zbyt dużo miejsca, bo było nas chyba kilkaset.

Na prośbę dyrektora Festiwalu, który chciał podkreślić rolę cicerone chórów, napisałam o tym ogólnie. Niech każdy opiekun i opiekunka weźmie to do siebie i uzna za dowód wdzięczności organizatorów Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” w Białymstoku.

Maria Bołtromiuk

Oczami Jurora

Odbywający się od lat Festiwal Muzyki Cerkiewnej przybliżył nam wartości, które przez wiele stuleci towarzyszyły chrześcijaństwu. Muzyka ta wzbudza w słuchaczach dużo pozytywnych emocji. Dla jednych są to wrażenia estetyczne, dla innych - co oczywiste - religijne. Muzyka cerkiewna przechowała w swojej strukturze proste przesłanie "ja człowiek wierzący w Boga pieśnią to światu ogłaszam". Dla ludzi starszych dźwięki muzyki cerkiewnej są łącznikiem z przeszłymi pokoleniami, dla młodzieży przekazem pokoleń i drogą. Muzyka cerkiewna oparła się wszechpotężnej modzie na uniwersalność, zachowała mimo wielu utworów współczesnych swoisty charakter i choć wykonuje się ją dzisiaj również w filharmoniach, zachowuje swój służebny, liturgiczny charakter. Festiwal muzyki cerkiewnej jest wielką radością dla ludzi niezależnie od stopnia wykształcenia, bogactwa, czy statusu społecznego. POZOSTAJE W DUSZY – tak stwierdziła uczestniczka jednego z koncertów.

A oto garść wspomnień:

Początki zapewne nie były łatwe, gdyż spotkały się tu różne pojmowania takiej imprezy. Często padało pytanie, czy to ma być konkurs, czy festiwal pieśni nabożnej. Niektórzy mieli zastrzeżenia do tego, że Hajnówka jest małym ośrodkiem i nie ma warunków dla takiej imprezy. Takie muzyczne miasto jak Bydgoszcz zabiegało o organizację imprezy "WSCHÓD-ZACHÓD" łącząc muzykę wschodu i zachodu. Osobiście, zawsze uważałam, że białostoc-

yczna jest naturalnym miejscem, gdyż tu na co dzień kultywuje się ten typ muzyki w cerkwiach, a więc są tu zarówno słuchacze, jak i wykonawcy, a także wielu melomanów skupionych wokół filharmonii. Hajnówka położona przy Puszczy Białowieskiej jest też wspaniałym miejscem do promowania tego unikalnego w Europie pradawnego lasu.

Festiwal odbywa się od początku zawsze w maju - można śmiało powiedzieć, że muzyka świętuje tu razem z przyrodą. Pierwsze spotkania chórów to był czas wymiany doświadczeń zarówno dotyczących wykonawstwa, jak i samej idei. Pamiętam, gdy po wysłuchaniu wielu chórów rozgorzała dyskusja o wprowadzeniu kategoryzacji, my - muzycy uważaliśmy to za sprawiedliwe, ale padały takie głosy, że wszyscy śpiewają jak umieją, po co się ścigać, to nie są zawody sportowe. Wśród jurorów było kilku chórmistrzów i kompozytorów. Wszyscy byliśmy za podnoszeniem poziomu wykonawstwa wspaniałej przecież muzyki ale nie odrzucając nikogo. Dlatego udało się wprowadzić kategoryzację. Powoli zaczęły się pojawiać chóry akademickie z Polski, a także pierwsze chóry zagraniczne. Wrażenia wszystkich przyjezdnych były wspaniałe, podziwiano organizację, piękną nową świątynię w Hajnówce. Niektórzy dyrygenci starali się pokazać młodzieży wspaniałą przyrodę i zabytki.

Wieści o tym majowym śpiewie rozchodziły się w Polsce i na świecie. Chóry przyjeżdżały pięknie ubrane z repertuarem coraz bogatszym. Im-

preza początkowo była nagrywana przez Polskie Radio Białystok ale raczej do przygotowania audycji, później dostępne były z nagraniami taśmy, a jeszcze później płyty. Dziś starsze osoby, które już nie uczestniczą czynnie w festiwalu mogą posłuchać najpiękniejszych wykonań na płytach. Ja sama udostępniam płyty moim znajomym, którzy słuchają w domu często obłożnie leżąc, gdyż nie mogą się poruszać. Słuchają też moi uczniowie, śpiewacy z dawnych lat, którzy mnie odwiedzają.

Poza majowym festiwalem poprzez płyty muzyka ta dociera na co dzień również do rencistów, czy emerytów, których nie zawsze stać na bilet czy płytę.

Pomysłodawca, inicjator i dyrektor w jednej osobie Pan Mikołaj Buszko nie przypuszczał może w 1982 r., że uda się stworzyć jedyny taki festiwal na świecie.

Przytoczę tu pewne drobne wydarzenia, które miało miejsce gdy do kolejnej prezentacji przygotowywał się jakiś chór. Na sali w domu kultury siedziało trochę osób i my-muzycy. Przed nami siedziała pani z dwulub trzyletnią dziewczynką, która była bardzo zasłuchana. Chór śpiewał dość długo i głośno, aż przeszedł potem do pianissima i wtedy dziecko głośno westchnęło i zaczęło śpiewać „aliłuja, aliłuja”, a my muzycy daliśmy malutkiej gromkie brawa.

Zofia Hamerlak - Gładyszewska
Jurorka Festiwalu w latach
1984-1987

**Nowe jest jedynie dawno zapomnianym starym - z prof. Teodorem Zguria-
nu, kompozytorem i dyrygentem, uczestnikiem Międzynarodowego Forum
Kompozytorów i Dyrygentów rozmawia Joanna Chaniło.**

Jest Pan jednym z trzech – obok braci Władimira i Nikołaja Czolaków - mołdawskich kompozytorów, którzy współcześnie tworzą muzykę cerkiewną. Skąd wybór takiej drogi?

Na ścieżkę komponowania muzyki cerkiewnej wkroczyłem po-

przez studiowanie starych pieśni religijnych. Zgłębiałem dzieła G. Musicescu, M. Bierzowskiego, bywałem w monastyrach i doszedłem do wniosku, że powinniśmy wrócić do źródeł śpiewu cerkiewnego.

Mołdawia przyjęła wiarę już w pierwszym wieku po narodzeniu

Chrystusa. W XIV – XV wieku przy monastyrach istniały szkoły przygotowujące śpiewaków i to, czego uczyli ówcześni nauczyciele z Grecji, Bizancjum, jest bardzo cenne. Późniejsze stulecia, aż do początku XX wieku, zdominował prąd, by to, co stanowiło o naszej oryginalności, zepchnąć na drugi plan. Dlate-

go moja twórczość jest pytaniem o to, jak powrócić do źródeł. Oczywiście, nie jest dobrym rozwiązaniem przywracać muzykę w jej ówczesnej, pierwotnej formie, ale już wziąć dawny raspiew za podstawę, a następnie dodać doń nowe elementy, np. współczesną harmonię – jest dobrą drogą. Połączenie dawnego z nowym wywołuje dziś niezwykle mocne wrażenia. W taki właśnie sposób napisałem np. Liturgię Jana Złotoustego, utwór wykonywany wielokrotnie. Podczas koncertów publiczność wysłuchuje go zawsze z taką uwagą, iż ja – jako dyrygent – odnoszę



wrażenie, że na sali nie ma nikogo. A to oznacza, że zainteresowanie słuchacza jest ogromne, a tym samym, że istnieje potrzeba podobnych kompozycji.

Czy kompozytor powinien stawiać sobie jakąś granicę we wprowadzaniu nowych elementów do dawnych raspiewów?

Na pewno trzeba w tym miejscu rozróżnić pieśni wykonywane podczas liturgii od dzieł koncertowych. Niedawno ukończyłem pracę nad oratorium Prorok Dawid, w którym znalazło się miejsce tak dla chóru, solistów, jak i orkiestry symfonicznej, ale oczywiste jest, że utwór będzie możliwy do wykonania jedynie na sali koncertowej. Cerkiew nie akceptuje przecież udziału instrumentów innych niż głos ludzki. Ale i tutaj – moim zdaniem – na staro-dawne raspiewy trzeba nakładać nowe elementy, które nadadzą im świeżość, chociaż oczywiście czynić to rozsądnie i stopniowo. Zresztą, jak stwierdził jeden z uczonych „to co najnowsze jest jedynie dawno zapomnianym starym”. Czas, wieki oczyszczają na nowo muzykę.

Jak pod tym względem ocenia Pan MFMC – Hajnówka?

Miałem przyjemność obserwować, że na konkurs przyjechało wiele silnych chórów, dobrze przygotowanych i prezentujących głównie tradycyjną muzykę prawosławia. Mnie natomiast,



Teodor Zgurianu (Republika Mołdawii) – dyrygent i kompozytor, profesor Akademii Muzyki i Teatru w Kiszyniowie. W 1988 r. założył chór kameralny o nazwie Renaissance, z którym zaczął wykonywać po raz pierwszy w Mołdawii, Rumunii i na Ukrainie utwory prawosławne struktury bizantyjskiej, jak również kompozycje G. Musicescu, M. Bierzowskiego, E. Mandiczewskiego oraz własne.

jako kompozytora i dyrygenta, najbardziej cieszyły te wystąpienia, podczas których zespoły włączały do programu utwory współczesnych twórców – zrobiły tak, między innymi, mołdawskie chóry Credo i Gavriil Musicescu. Uważam, że każdy kraj powinien zapoznawać publiczność ze swoimi dawnymi kompozytorami oraz współczesnymi.

Dziękuję za rozmowę.

Marczella Erighina

1935-2017

Marczella Erighina urodziła się 15 sierpnia 1935 roku, na wieloetnicznym wschodzie Królestwa Rumunii, w rodzinie prawosławnej inteligencji, również z polskimi korzeniami. Po „wyzwoleniu” w 1944 roku przez Armię Czerwoną Rumunii, jej wschodnie tereny przyłączono do ZSRS jako Mołdawską SRS, a rdzenna ludność stała się niemal pariasem z brutalnie narzuconym jej obcym obywatelstwem i językiem urzędowym!

Dzięki wspaiałym rodzicom i wyjątkowemu uporowi ukończyła kiszyniowskie Konserwatorium, ale na Jej karierze pianistki zaważył brak w domu chociażby pianina, własny for-

tepiam miała dopiero w Polsce. Uczyła w szkołach muzycznych. Bogaciła swą wiedzę i umiejętności u profesor Marii Judinej (żarliwie wyznającej prawosławie i dlatego mającej urzędowy zakaz koncertowania za granicą), która darzyła Ją przyjaźnią, oraz u profesor Henryka Nauhausa. W kręgu Jej zainteresowań było szerokie spektrum muzykologii i muzyki, w tym dawna muzyka religijna chrześcijan, zwłaszcza prawosławia!

Od 1963 roku pracuje w moskiewskiej Firmie „Melodia” jako redaktor muzyczny w dziale muzyki poważnej. Mimo pokłosa antyinteligentkich uchwał komunistycznej partii z 1948

roku (wyklęcie twórczości m.in. Szostakowicza) redaktorom tego działu udawało się wydawać gramofonowe płyty nawet z muzyką uznawaną przez partię za szkodliwą!

Mimo „szkodliwości” muzyki religijnej, polityczno-walutowy interes partii sprawił, że w moskiewskim luteranśkim kościele nagrano, z Jej udziałem jako redaktorem, i wydano (tylko dla Zachodu) gramofonowe płyty z dawną muzyką cerkiewną w unikalnym wykonaniu słynnego chóru mnichów Swiatoj Trojce-Sergijewoj Ławry i alumnów moskiewskiej akademii duchownej pod przewodnictwem archimandryty Matwieja (Mormylja)!

Zauroczona duchową głębią muzyki cerkiewnej, zwłaszcza dawnej, podjęła studia u wybitnego teologa prawosławia i światowego autorytetu w sferze dawnej bizantyjskiej i rosyjskiej muzyki religijnej, profesora Nikołaja Dmitrijewicza Uspienskiego.

Po wyjściu za mąż za Polaka od 1974 roku mieszkała w Warszawie; notabene, na przełomie lat 50-60 grała na organach w jeszcze wtedy nie zamkniętym kiszyniowskim polskim kościele katolickim i ksiądz przepowiedział Jej, że zamieszka w Polsce.

W 1975 roku po drodze na bydgoski Kongres Musica Antiqua Europae Orientalis, profesor Uspienski odwiedził w Warszawie prawosławnego metropolitę Bazylego i polecił Ją jako znawcę muzyki cerkiewnej; zarekomendował Ją też kierownictwu bydgoskiego Kongresu. W efekcie została pedagogiem muzyki cerkiewnej w warszawskim duchownym seminarium prawosławnym i przedstawicielem metropolity Bazylego w jury Festiwalu Hajnowskie Dni Muzyki Cerkiewnej! Została też konsultantem bydgoskiego Kongresu i Festiwalu Musica Antiqua Europae Orientalis. Od 1990 roku wykładała dawną muzykę Bizancjum, Rosji i chrześcijan Wschodu w Akademii Teologii Kato-

lickiej – Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, gdzie pracowała do emerytury!

Uczestniczyła w Kongresach Musica Antiqua Europae Orientalis w Bydgoszczy, Gaude Mater Polonia w Częstochowie i Bizantynologicznym w Wiedniu. Dzięki też Jej zaangażowaniu na Festiwalach Musica Antiqua Europae Orientalis i Gaude Mater Polonia dawną muzykę religijną wykonywały chóry z Armenii, Gruzji i Rosji, m.in. chóry staroobrzędowców Moskwy i Syberii – modlitwy unikalnej dawnej muzyki cerkiewnej.

Będąc też pasjonatką pianistyki i prezentując wyjątkowe podejście do pedagogiki muzycznej, uczyła gry na fortepianie również dzieci, m.in. jej wychowanka Tadeusza Domanowskiego uznano za jednego z najzdolniejszych młodych polskich pianistów.

Wyróżniała się niezwykłą pracowitością i solidnością oraz otwartością na wiedzę i ludzi, a także kresową gościnnością! Stawiając przede wszystkim sobie bardzo wysokie wymagania, zawsze była życzliwa dla uczniów oraz dla koleżanek i kolegów po fachu.

Cechowała Ją żarliwa wierność chrześcijaństwu, jedyne swoje dziecko wychowała w prawosławiu i wykształ-



ciła na skrzypaczkę i miłośniczkę dawnej muzyki religijnej. Urodzenie się w dniu Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny poczytała za szczególną łaskę Bożej Opatrzności! Z niezłomną ufnością oddawała się pod opiekę Bogu, Jego Synowi, naszemu Zbawicielowi Jezusowi Chrystusowi i Najświętszej Jego Matce Marii Pannie, których po wieki wieczne niech chwali duchowna muzyka wiary Chrystusowej!

Krzysztof Smerd

CD 2017 - K Tobie, Gospodi, wozzowu

Szanowni Państwo

Zapraszam do wysłuchania kolejnej płyty wydanej przez Fundację „Muzyka Cerkiewna” w Hajnówce – organizatora Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” w Białymstoku. Będą to utwory z muzyką śpiewającej duszy, wykonane w czasie Koncertu Galowego przez laureatów 36. edycji Festiwalu, który trwał od 24 do 28 maja 2017 roku. Płytę rozpoczyna piękną monodią cerkiewny chór z Mińska. Duchowny wiersz z XVII w. opiewający męki Adama po wygnaniu z raju, zapisany tzw. kriukami, rozszyfrowała Palina Ciarenciewa, a znakomitej aranżacji oddającej ducha epoki dokonała, śpiewająca w chórze, kompozytorka Wolha Biejszar. Drugi utwór z akompaniamentem liry korbowej prezentują Staroobrzędowcy z Zespołu „Kazaczij Krug” z Moskwy. Wart jest szczególnej uwagi, bowiem zachowali go tzw. Kozacy Niekrasowcy,

którzy nie akceptując reform cerkiewnych uciekli przed prześladowaniami i od XVII w. mieszkali w Turcji. Przybyli z Baranowicz reprezentanci Szkoły Chóralnej im. Wiktora Rowdy – wielkiego dyrygenta, wielokrotnego Laureata i Jurora Festiwalu – śpiewali muzykę swoich kompozytorów (co jest godne podkreślenia) w tym pomijanych dotąd – emigracyjnych. Przykładem jest wygłaszana trzykrotnie, rozpoczynająca każde prawosławne nabożeństwo modlitwa „Swiatyj Boża” z muzyką Mikołaja Kulikowicza – Szczahłowa. Kolejną modlitwę – „Wzbrannoj wojewodzie”, pochodzący z VII w. Akatyst ku czci Matki Bożej – wykonuje chór z Sopotu, który po kilkunastu latach wrócił na Festiwal i znakomicie kierowany przez Mariusza Mroza wyróżniony został wśród amatorskich chórów świeckich trzecim miejscem. Wykonawcy następni to profesjonalni śpiewacy z Kowna. Muzykę do wykonywanej



przez nich modlitwy skomponował Aleksandr Aleksandrow. Twórca i wieloletni dyrygent słynnego Chóru Armii Czerwonej, później Radzieckiej był przed rewolucją dyrygentem chórów cerkiewnych. Najlepszym chórem parafialnym został w tym roku chór z Równego. Kierowany przez pedagogów Natalię i Wołodymira Iwanyków, z udziałem godnych zauważenia solistów, prezentuje jedną z najstarszych modlitw chrześcijańskich sławiącą

Chrystusa, wykonywaną w czasie Wieczerni (Nieszporów), z muzyką swojego wybitnego rodaka Artemija Wedela. Ten kompozytor, wokalista i skrzypek, niedoceniony i tragicznie doświadczony przez życie, za sprawą ówczesnych duchownych i świeckich władz Kijowa przez kilka lat więziony był w domu dla obłąkanych. Urodzony 250 lat temu na Białorusi uważany jest za jednego z najwybitniejszych kompozytorów ukraińskich. Utwory ukraińskich kompozytorów, w tym również współczesnych, są na festiwalu wykonywane nader często. Prezentujemy je w dalszej części koncertu, a jednym z nich jest hymn „Dostojno je”. Pochodząca z X wieku modlitwa została, jak głosi legenda, przekazana mnichom z Góry Atos przez Świętego Gabriela, który jej treść wyrył palcem na kamieniu. Muzyką do wykonywanej przez studentów uczelni muzycznej z Żytomierza modlitwy stworzyła obecna na koncercie wybitna kompozytorka Łesia Dyczko. Kolejny profesjonalny chór (impreza, której jestem pomysłodawcą, to jedyny na świecie konkurs z udziałem chórów zawodowych) to Laureat drugiego miejsca. Przedstawiciele starego białoruskiego grodu Mohylewa wykonują dwa utwory. Pierwszy, znany również jako „Kantyk Św. Symeona”, z muzyką przypisywaną Wielkiemu Karolowi Szymanowskiemu oraz „Credo” ich rodzimego, emigracyjnego kompozytora Mikołaja Rawieńskiego. Jeden z dwu najlepszych chórów zawodowych, to wspaniali soliści z Krasnojarska kierowani przez znakomitego dyrygenta i pedagoga Konstantina Jakobsona. Przedstawiciele Syberii z charakterystyczną manierą wykonują stonowane i błagalne „Szeszopsalmije” z muzyką Sergiusza Rachmaninowa. Znana od VII wieku modlitwa składająca się

z sześciu wybranych Psalmów, jest jedną z najważniejszych części Jutrznii, wykonywaną przy wygaszonym oświetleniu świątyni i zamkniętych „Carskich Wrotach”. Następnie jest Psalm nr 1 „Błażen muž” do muzyki obecnego na widowni Anatolija Kieselowa. W pięknym, bardzo modlitewnym i znakomicie wykonanym utworze pobrzmiewają jakby nuty podobnej modlitwy z Kijewo – Pieczerskiej Ławry. Wiele nut z „muzycznej tęczy”, stosownie do nazwy swojego zespołu, wyśpiewują następnie chórzyscy z Podolska koło Moskwy. Troparion, będący prośbą i nadzieją na wstawiennictwo Matki Bożej, wykonują z właściwą sobie młodzieńczą żarliwością. Jedyny wybrany spośród kilkudziesięciu, koncert Dymitra Bortniańskiego brawurowo wykonali, znakomicie rozumiejący swoją dyrygentkę laureaci drugiej nagrody, studenci Uczelni muzycznej z Winnicy. Najlepszy chór amatorski „Dnipro” z Kijowa potwierdził swoją klasę, pięknie wykonując kompozycję współczesnego kompozytora Iwana Nebesnego i Priczastnyjstich „Radujtesia prawiedni” z muzyką jednego z najwybitniejszych ukraińskich klasyków Maksyma Berezowskiego. Jedyny na tegorocznym Festiwalu męski chór „Azuolaklubas” z Wilna, prowadzony przez zasłużonego dyrygenta, wielokrotnego Laureata i Jurora „Hajnowki” Povilasa Gylisa, zajął wśród chórów amatorskich drugie miejsce. Na płycie wykonuje Psalm 102. Najlepszy chór dziecięcy „Kastalia” z Moskwy o nazwie podobnej nazwisku wybitnego rosyjskiego kompozytora Aleksandra Kastalskiego, ślicznie, z typowym dla dzieci zaangażowaniem wykonał Psalm 134. z Jego muzyką. Znakomici i najlepsi wśród uczelni muzycznych okazali się studenci Akademii

Muzyki z Dniepropietrowska. Pod dyktando Julii Iwanowej - kompozytorki, absolwentki i pedagoga tej uczelni, prezentują arcyciekawą współczesną kompozycję. Znakomity chór i instrumentalista akompaniujący na dybuku - najstarszym ormiańskim instrumencie, odtworzył niepowtarzalny klimat bizantyjskiego chrztu. Ostatnie trzy utwory wykonuje najlepszy ex aequo zawodowy chór „Chreszczatik” z Kijowa. Pierwszy to czytany w Wielki Piątek Psalm 53. „Boże, woImia Twoje” z muzyką obecnego na sali Romualda Twardowskiego, następny - „Wielikoje sławosłowije” ap. Nikołajewa - Strumskiego - to śpiewana w czasie świątecznych Jutrznii modlitwa osnuta na Pieśni Aniołów, zwiastujących pasterzom narodzenie Chrystusa oraz tytułowy utwór płyty Psalm 27 „K Tobie Gospodi wozzowu”. Z autorem muzyki tej modlitwy Artemijem Wedelem związana jest również prezentowana na okładce płyty Ikona. To Matka Boża Achtyrka, do której w najtrudniejszych chwilach swojego 41-letniego życia modlił się kompozytor. Znakomicie wykonywane pod kierownictwem Pawła Strucia utwory zostały entuzjastycznie przyjęte przez wypełnioną po brzegi salę Filharmonii. Publiczność huraganowymi oklaskami na stojąco wyrażała swój zachwyt po każdym utworze. Tak zareagowała również po finałowym Patriarszym „Mnogaja leta” wykonanym przez najlepsze sześć chórów tegorocznego festiwalu. Tym kilkusetosobowym zespołem dyrygował również znakomity Pawło Struć. Brawa, brawa, brawa....

Z życzeniem i nadzieją na duchowe i artystyczne przeżycia oraz wyrazami najwyższego szacunku

Mikołaj Buszko



Działająca od 1996 roku Fundacja „Muzyka Cerkiewna” w Hajnówce to między innymi:

- *Uratowanie od zniszczenia, przeniesienie, odbudowa i adaptacja do potrzeb Centrum Promocji Regionu w Hajnówce przystanku PKP z Czerlonki.*
- *Działalność Centrum Promocji Regionu „Czerlonka” w Hajnówce.*
- *Organizacja w Hajnówce i Białymstoku Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” (udział 838 chórów z 38 krajów świata).*
- *Premiery światowych dzieł muzyki cerkiewnej, m. in.:*
 - *„Jutrzni” Krzysztofa Pendereckiego w Polsce i Rosji,*
 - *„Liturgii” Romualda Twardowskiego w Polsce i na Ukrainie,*
 - *„Pasji wg. Św. Mateusza” Metropolity Hilariona (Rosja) w Polsce,*
 - *„Liturgii” Johna Tavenera (Anglia) w Polsce.*
- *Odkrycie i popularyzacja muzyki cerkiewnej tworzonej przez polskich kompozytorów, m. in.: S. Moniuszko, J. Kozłowskiego, K. Gorskiego, K. Szymanowskiego, M. Rogowskiego...*
- *Zamawianie i prezentacja nowych kompozycji muzycznych.*
- *Organizacja kilkuset koncertów muzyki cerkiewnej w Polsce, m. in. w: Białymstoku, Łomży, Warszawie, Łusławicach, Krakowie, Gliwicach, Wrocławiu, Lublinie, Toruniu, Gnieźnie, Gdańsku, Łodzi, Malborku, Przemyśle...*
- *Organizacja piętnastu edycji Białowieskiego „Peretocza”.*
- *Organizacja pięciu edycji „Białowieskich Spotkań z Arią”.*
- *Organizacja dwunastu edycji „Białowieskich Dni Muzyki Sakralnej”.*
- *Organizacja „Forum kompozytorów świata” i konferencji naukowych.*
- *Realizacja projektu „Rok Noworoków” (Białowieża – Hajnówka).*
- *Realizacja projektu „Łączy nas Puszcza i Pieśń” (Białowieża - Polska Kamieniec - Białoruś).*
- *Realizacja koncertów kolęd (Białowieża, Hajnówka).*
- *Organizacja koncertów okolicznościowych i charytatywnych.*
- *Wydawnictwa książkowe – 3 publikacje.*
- *Wydawnictwa nutowe – 7 publikacji.*
- *Wydawnictwa muzyczne – 32 płyt CD.*
- *Archiwum z działalności Fundacji – foto, audio i video.*
- *Organizacja ponad 100 Spotkań „Przy kominku”.*
- *Wystawy i projekcje filmowe.*
- *Dofinansowanie imprez i działalności zespołów artystycznych.*
- *Krajowa i międzynarodowa (radiowa, prasowa i TV) promocja regionu i kraju.*

Organizacja Pożytku Publicznego

KRS 0000016891

www.festiwal-hajnowka.pl

e-mail: biuro@festiwal-hajnowka.pl

Tel. 0048 85 682 3202, 0048 85 682 2089

Płyta CD - Kolędy



Kolędy prawosławne to najbardziej „uludowiony” i popularny rodzaj muzyki cerkiewnej wykonywany w okresie Świąt Bożego Narodzenia. Kolędy brzmiące na tej płycie pochodzą z repertuaru wykonywanego przez uczestników Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka”, zarejestrowanego „na żywo” w czasie przesłuchań konkursowych w latach 1991-2005. Miesiąc maj, w którym zawsze jest organizowany Festiwal, nie jest okresem najbardziej sprzyjającym wykonywaniu tego rodzaju muzyki. Mimo to, wiele chórów, zarówno cerkiewnych jak i świeckich, włącza je do swoich festiwalowych programów. Organizowany przez Fundację „Muzyka Cerkiewna” w Hajnówce Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” trwa w cyklu corocznym od 1982 roku. Do 2017 roku wzięło w nim udział ponad 800 chórów z 38 krajów Europy, Azji, Ameryki Płn., Afryki i Australii: Armenii, Australii, Belgii, Białorusi, Bośni i Hercegowiny, Bułgarii, Cypru, Czech, Egiptu, Estonii, Finlandii, Francji, Grecji, Gruzji, Indii, Iranu, Izraela, Kazachstanu, Kenii, Korei, Jugosławii (Serbii i Czarnogóry), Litwy, Łotwy, Macedonii, Mołdawii, Niemiec, Polski, Rosji, Rumunii, Serbii, Słowacji, Szwajcarii, Szwecji, Ukrainy, USA, Węgier, Włoch i Zjednoczonych Emiratów Arabskich. Większość kolęd prezentowanych na płycie to kolędy słowiańskie wykonywane przez chóry i zespoły z Polski, Rosji, Ukrainy i Białorusi, ale są również kolędy mołdawskie i gruzińskie. Inne od poprzednich, ale równie piękne. Mam nadzieję, że wszystkie się Państwu spodobają.

Z życzeniami dobrego odbioru

Mikołaj Buszko





Koncert Galowy XXXVI MFMC "Hajnówka 2017"



XXVI Warszawski Koncert Muzyki Cerkiewnej



Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, Łusławice



XII Białowieżskie Dni Muzyki Sakralnej



Wspólne wykonanie "Gaude Mater"

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



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