

Gazeta Festiwalowa

44 MFMC „Hajnówka 2025” w Białymstoku • Nr 1 (51) • 21 maja 2025 r.

Promotor Polski



**MISTRZOWIE
MUZYKI
CERKIEWNEJ
Od Dymitra
Bortniańskiego
do Romualda
Twardowskiego**

Patronat Honorowy
Prezydenta
Rzeczypospolitej Polskiej
Andrzeja Dudy

Patronat Związku
Kompozytorów Polskich

Patronat Artystyczny
Krzysztofa Pendereckiego
(2003–2020)

44 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2025” w Białymstoku

Organizator: Fundacja „Muzyka Cerkiewna” w Hajnówce

Partner Strategiczny: Województwo Podlaskie

Miejsce: Opera i Filharmonia Podlaska, Białystok, ul. Podleśna 2

PROGRAM FESTIWALU

21 maja 2025 * godz. 18.30

„Gaude Mater Polonia”

Chór Dziecięco-Młodzieżowy Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku

OTWARCIE FESTIWALU

KONCERT INAUGURACYJNY

*„Mistrzowie muzyki cerkiewnej –
od Dymitra Bortniańskiego do Romualda Twardowskiego”*

Państwowy Litewski Chór Kameralny „Polifonia”

Šiauliai (Litwa)

PRZESŁUCHANIA

23 maja * godz. 17.00

**Chór Dziecięco-Młodzieżowy
Opery i Filharmonii Podlaskiej**
Białystok (Polska)

Chór „Cantantes Angelicus”
Rabka-Zdrój (Polska)

Chór „Oktoich”
Amsterdam (Holandia)

**Dziewczęcy Kameralny Chór
Państwowego Liceum Muzycznego
im. M. W. Łysenki**
Kijów (Ukraina)

Zespół „Rejoice”
Tallin (Estonia)

Zespół „Concordium”
Kijów (Ukraina)

24 maja * godz. 15.00

Chór Dziecięcy „Mara”
Warszawa (Wolna Białoruś)

Chór św. Jana Damasceńskiego
Preszów (Słowacja)

Dziecięcy Chór „Aleksiej Styrcza”
Kiszyniów (Mołdawia)

Chór Centrum Myśli Jana Pawła II
Warszawa (Polska)

**Żeński Chór Studencki Narodowej
Ukraińskiej Akademii Muzycznej
im. P. Czajkowskiego**
Kijów (Ukraina)

**Chór „Psalmodia” Uniwersytetu
Papieskiego Jana Pawła II**
Kraków (Polska)

**Międzynarodowy Chór Męski
„Unia”**
Wilno (Litwa)

**Kazachski Chór Kameralny
Filharmonii im. G. Żubanowej**
Aktobe (Kazachstan)

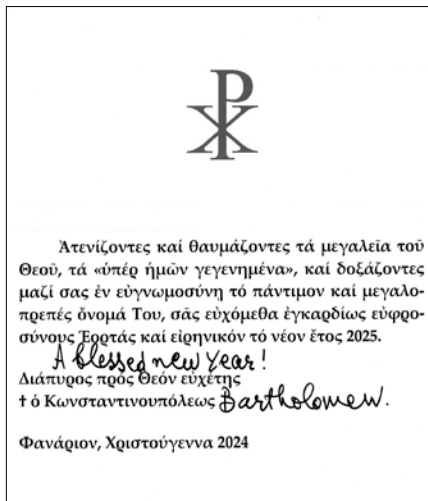
25 maja * godz. 14.00

ZAKOŃCZENIE FESTIWALU

Ogłoszenie werdyktu jury i wręczenie nagród

godz. 16.00

KONCERT GALOWY



Podziwiając i zachwycając się wielkością Boga, tym, co dla nas się stało, i wychwalać wraz z wami z wdzięczności czcigodne i wielkie imię Jego, życzymy wam z głębi serca cudownych Świąt i spokojnego nowego roku 2025.

*Błogosławionego nowego roku!
Gorący orędownik u Boga,
† Bartłomiej Konstantynopoliński*

Fanar, Święta Bożego Narodzenia 2024

Szanowni Państwo

Serdecznie witam na trwającym od 21 do 25 maja 2025 roku 44 Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2025”. W czasie tegorocznego święta muzyki cerkiewnej realizowanego pod hasłem „Mistrzowie muzyki cerkiewnej – od Dymitra Bortniańskiego do Romualda Twardowskiego” zauważamy ważne rocznice dwóch wybitnych kompozytorów: tj. 200 rocznicę śmierci Dymitra Bortniańskiego i 95 rocznicę urodzin Romualda Twardowskiego.

To hasło w sposób symboliczny muzycznie odzwierciedli Koncert Inauguracyjny w wykonaniu wielokrotnego laureata Festiwalu ubiegłorocznego zdobywca tytułu „Primus Inter Pares”, Państwowego Litewskiego Chóru Kameralnego „Polifonia”. Ku naszemu zadowoleniu w zgodzie z założeniami Festiwalu dyrygenci chórów do wykonywanych programów oprócz dzieł twórców uznanych (jak np. świętującego 90-lecie urodzin Estończyka Arvo Parta) włączyli muzykę kompozytorów innych, mniej znanych lub w ogóle nieznaną szerszej publiczności. W czasie tegorocznych koncertów wśród ponad 100 wykonywanych kompozycji, oprócz utworów anonimowych i dzieł klasyków zabrzmiały muzyka autorstwa wielu współczesnych kompozytorów z Polski, Anglii, Białorusi, Egiptu, Estonii, Francji, Grecji, Gruzji, Rosji, Słowacji, Mołdawii, Ukrainy, a nawet ze słowami w języku Chrystusa z Syrii.

Dzięki dyrygentom, wzorem lat ubiegłych, w znakomitym wykonaniu usłyszemy kompozycje urodzonego 120 lat temu w pod hajnowskich Dubinach Eugeniusza Jewca. Synowi wiejskiego nauczyciela i mieszkanki wsi z rodziny Woszczenko, jak rzadko komu z tych okolic, udało się w okresie międzywojennym ukończyć Konserwatorium Muzyczne w Warszawie. Był nauczycielem i dyrygentem chórów w Polsce, Maroku i Francji (m.in. słynnego Soboru Aleksandra Newskiego w Paryżu), a także komponował i opracowywał utwory chóralne. O nim, o Festiwalu a także o innych „wielkich nieobecnych” związanych z muzyką cerkiewną oraz innych życiowych nam ludziach wspomagających organizację festiwalu, piszemy w Festiwalowej Gazecie. Tegoroczny (ukazującej się nieprzerwanie od 1993 roku Gazety), 51 numer rozpoczynamy pozdrowieniami Jego Świętobliwości Bartolomeusza – Patriarchy Konstantynopola, za które serdecznie dziękujemy.

Wśród polskich wykonawców znalazły się dwa znakomite chóry reprezentujące uczelnie związane z Ojcem Świętym – Papieżem Janem Pawłem II. To chór „Psalmodia” Papieskiej Akademii Teologicznej z Krakowa oraz chór Centrum Myśli Jana Pawła II z Warszawy. Ich udział to symboliczny ukłon i zauważenie przez organizatorów 20 rocznicy śmierci Papieża, który jako Głowa Kościoła katolickiego nazwał Prawosławie Drugim Płucem Chrześcijaństwa. Muzyka cerkiewna w wykonaniu tych chórów to praktyczne potwierdzenie ekumenicznych słów wielkiego Polaka.

O wielkim mistrzu koncertów muzyki cerkiewnej Dymitrze Bortniańskim i Jego muzyce wypowiadają się wielokrotni wykonawcy tych dzieł, dyrygenci: Halina Kazaczyńska-Sawczuk z Kijowa, ks. Jerzy Szurbak z Warszawy i prof. Leon Zaborowski z Poznania. Dzięki uprzejmości naszego Laureata prof. Mariusza Mroza z Gdańska prezentujemy także Analizę formalną utworu „Czertog Twój”. O naszym rodaku Eugeniuszu Jewcu piszą jego uczniowie i chórzyscy ks. Iwan Drobot z Paryża oraz Jan Kazan-Bek z Warszawy. O Romualdzie Twardowskim pisze Jego żona Alicja, ale także krajan prof. Povilas Gylis z Wilna, który będąc wykonawcą a później po wygraniu konkursu jako Juror wielokrotnie dyskutował z kompozytorem w języku litewskim. Wspominamy także ks. Antoniego Dziewiatowskiego z Hajnówki. Jako Proboszcz i budowniczy Soboru bez wahania wsparł w 1979 roku moją

**Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Andrzeja Dudy**

**Patronat Związku
Kompozytorów
Polskich**

**Patronat Artystyczny
Krzysztofa Pendereckiego
(2003–2020)**

inicjatywę i propozycję organizacji festiwalu muzyki cerkiewnej. Przez wiele lat będąc gospodarzem świątyń pozwalał na festiwalowe w nich prezentacje i życzliwie aż do swojej śmierci w 1995 r. wszechstronnie wspierał nas organizatorów. Pisz o Nim parafianka – mieszkanka Hajnówki.

Piszemy również o Jurorach Festiwalu, którzy w roku ubiegłym odeszli do „wiecznego muzykowania”. O wielokrotnym Laureacie i Jurorze doc. Dymitrze Dymitrowie, bułgarskim dyrygencie chórów świeckich i reprezentacyjnego, (bo Patriarszego) chóru Bułgarii w Sofii pisze Jego kolega i kuzyn ks. dr Kirył Popow. Swojego nauczyciela Profesora Teodora Zgureanu, pedagoga, twórcę i dyrygenta znakomitych chórów Mołdawii, z którymi jako jeden z nielicznych muzyków za granicą naszego kraju zaprezentował mołdawskiej publiczności „Reguiem” polskiego kompozytora Józefa Kozłowskiego, skomponowane na pogrzeb ostatniego Króla Rzeczypospolitej Obojga Narodów Stanisława Augusta Poniatowskiego, wspomina nasza laureatka doc. Emilia Moraru – na co dzień Dziekan Akademii Muzyki w Kiszyniowie w Mołdawii.

W świat muzyki tego słonecznego kraju wprowadza nas także Valeria Diaconu, znakomita dyrygentka i wielokrotna laureatka naszego Festiwalu. O Wacławie Panku wybitnym muzykologu, pisarzu, autorze wielu książek, latami wspomagającym nas swoimi tekstami, redaktorze Gazety Festiwalowej, Jurorze naszego i innych Festiwali wspomina współpracująca z nim za Jego życia Alicja Twardowska. Kolejny raz, tym razem słowami pochodzącego z Bośni Dawora Džalto – prof. Uniwersytetu w Sztokholmie wspominamy kompozytora, naukowca i dyrygenta ks. Ivana Moodego z Portugalii, ucznia Johna Tavenera. Pamiętamy również o Tamarze Sołowiecz i Prof. Andrzeju Strumiłło.

Serdecznie zapraszam do wysłuchania festiwalowych koncertów.



*Z wyrazami
szacunku*

MIKOŁAJ BUSZKO
POMYSŁODAWCA,
INICJATOR
I DYREKTOR
FESTIWALU

Fenomen Dymitra Bortniańskiego 1751–1825. W 200. rocznicę śmierci

Dymitr Bortniański (28 października 1751, Głuchów – 10 października 1825, Petersburg) był wybitnym kompozytorem ukraińskiego pochodzenia, który osiągnął szczyty światowej sławy, genialnym dyrygentem, śpiewakiem, kapelmistrzem, nauczycielem i wieloletnim dyrektorem Dworskiej Kapeli w Petersburgu.

Dymitr Bortniański był pierwszym Ukraińcem, który otrzymał profesjonalne wykształcenie muzyczne za granicą. Początkowo była to Szkoła Śpiewu w Głuchowie (obecnie obwód sumski, Ukraina), która specjalnie szkoliła śpiewaków dla carskiej Kapeli Dworskiej. Szkoła w Głuchowie istniała jeszcze przed narodzinami Bortniańskiego. Uczyła kijowskiego śpiewu cerkiewnego, śpiewu partes i gry na instrumentach muzycznych. Bortniański miał wspaniały głos i wkrótce został wybrany do nauki w Dworskiej Kapeli. Tam kontynuował naukę u dyrektora Kapeli, Marka Połtorackiego – ukraińskiego pochodzenia. Jak się okazało, znalazł się w ukraińskim środowisku wśród koneserów śpiewu cerkiewnego i tradycji pieśni ludowych. Studiował teorię muzyki u włoskiego kompozytora, aranżera i kapelmistrza Baldassare Galluppi. Później, przez dziesięć lat kontynuował u niego naukę we Włoszech – w Wenecji, Bolonii, Rzymie i Neapolu.

We Włoszech stworzył szereg oryginalnych dzieł opartych na łacińskich tekstach, takich jak „Ave Maria”, „Salve Regina” oraz inne. W tym samym okresie Bortniański napisał trzy opery, „Creonte” (1776), „Alcide” (1778) i „Quintus Fabius” (1779), oparte na włoskich librettach, które zostały z powodzeniem wystawione w Wenecji i Modenie, przyciągając uwagę muzycznego świata. Kolejne trzy opery powstały w Rosji do librett w języku francuskim, łącząc tradycje francuskiej opery komicznej i włoskiej opery buffa. We współczesnej Ukrainie wystawiono operę „Alcide”, a ostatnio, 11 listopada 2024 r., w Kijowie odbyła się koncertowa premiera pierwszej opery Dymitra Bortniańskiego, „Creonte”. Partytura opery przez długi czas była uważa-

na za zaginioną, więc dzieło muzyczne przez długi czas było postrzegane jako zaginione. Rękopis opery został odnaleziony w archiwach Biblioteki Ajud w Lizbonie. Premiera opery odbyła się przy wsparciu Ministerstwa Spraw Zagranicznych Ukrainy, UNESCO i Federacji Europa Nostra. Wykonawcy: Narodowa Orkiestra Prezydencka Ukrainy, Narodowy Akademicki Chór Ukrainy „Dumka” i soliści, w tym Serhij Bortnik, Olga Fomiczowa i inni, z Hermanem Makarenko jako dyrygentem.

W wieku 28 lat Dmitrij Bortniański powrócił do Petersburga, gdzie został mianowany nadwornym kapelmistrzem Petersburskiej Kapeli, a ostatecznie jej dyrektorem. Najlepsze lata swojego życia poświęcił potrzebom śpiewu cerkiewnego – tworząc, przetwarzając i wykonując wszystko, czego wymagały okoliczności i obowiązki. To wyjaśnia naszą znajomość Bortniańskiego jako kompozytora głównie muzyki cerkiewnej. Jednak pracował on również intensywnie w gatunkach muzyki świeckiej.

Dmitrij Stepanowicz spędził większość swojego życia z dala od ojczyzny, ale był i nadal jest uważany za wybitnego przedstawiciela ukraińskiej kultury, któremu udało się z powodzeniem połączyć najlepsze osiągnięcia współczesnej mu europejskiej szkoły muzycznej z narodowym dziedzictwem melodycznym.

Bortniański był pierwszym ukraińskim muzykiem, który otrzymał wyższe wykształcenie za granicą i pierwszym kompozytorem w Imperium Rosyjskim, którego utwory zostały opublikowane. Był i pozostaje jednym z najwybitniejszych przedstawicieli europejskiej muzyki świeckiej i sakralnej, którego dzieła nigdy nie utraciły charakterystycznych cech narodo-

wych. Do dziś fenomen Bortniańskiego nie ma historycznych odpowiedników i stanowi bezcenne dziedzictwo ukraińskiej kultury muzycznej.

Styl wokalny Bortniańskiego jest szczytem możliwości sztuki prawosławnej jego czasów. Nie bez powodu jego twórczość podziwiali Hector Berlioz i Ludwig Beethoven.

Hector Berlioz scharakteryzował twórczość chóralną Bortniańskiego w następujący sposób:

... jego dzieła świadczą o rzadkim doświadczeniu w grupowaniu mas wokalnych, wspaniałym zrozumieniu niuansów i w pełni brzmiącej harmonii. A najbardziej zaskakująca jest swoboda rozmieszczenia partii chóralnych... W tej harmonicznym tkance pojawiały się kombinacje, które wydają się niemożliwe: słychać było westchnienia, potem niewyraźny senny szept, czasem pojawiały się akcenty, podobne w siłę do krzyku, który porывa ducha, ściska serce i klatkę piersiową, a potem wszystko rozplywało się w ogromnym lekkim decrescendo; wydawało się, że chór aniołów opuszcza ziemię i stopniowo znika na niebiańskich wyżynach.

Od lat dwudziestych XX wieku twórczość Bortniańskiego była przedmiotem szczególnej uwagi ukraińskich muzyków. Stanisław Liudkiewicz w swoim artykule „Dmitrij Bortniański i Współczesna Muzyka Ukraińska” (1925) wezwał ukraińskich muzyków do rozwijania tradycji ustanowionych przez Bortniańskiego, *do głębszego i dokładniejszego zanurzenia się w wielkim skarbcu kulturowym skoncentrowanym w dziełach Bortniańskiego, aby znaleźć źródła i podstawy naszego odrodzenia.* Jako epokowe zjawisko w narodowej kulturze muzycznej epoki klasycyzmu, muzyka sakralna Dmitra Bortniańskiego stanowiła podstawę rozwoju współczesnej ukraińskiej muzyki chóralnej, w szczególności gatunku koncertu sakralnego w twórczości takich kompozytorów jak J. Stankowicz, M. Skoryk, L. Diczko, H. Hawrylec i wielu innych.

Swoimi utworami sakralnymi Bortniański ustanowił własny styl, własną formę dla całego Kościoła prawosławnego. Jako reformator muzyki sakralnej, kompozycje cerkiewne Bortniańskiego wykazują wpływ ukraińskiej kultury muzycznej – tendencję do polifonii, osobliwego głosu i harmonii. Niektóre z jego utworów cerkiewnych

stały się popularne. Na przykład jego „Chieruwimska No. 7” jest nadal jednym z najbardziej znanych. Wszystkie jego pieśni zostały stworzone zgodnie z zasadami i wymaganiami Cerkwi Prawosławnej – szlachetna prostota, piękno i dobra dźwięczność w połączeniu z pięknem melodii.

Kompozytor jest najbardziej znany ze swoich dzieł chóralnych, w których jest innowatorem, tworząc nowy typ koncertu chóralnego. Spuścizna chóralna Dmitra Bortniańskiego obejmuje ponad 80 koncertów sakralnych. Charakterystycznymi cechami tych utworów są: przejrzystość, integralność obrazów artystycznych, regularność ich rozwoju, doskonałość formy, powściągliwość w wyrażaniu emocji, prosta i logiczna harmonia, melodia pieśni.

Odrębną całość twórczą stanowi znanych 35 koncertów czterogłosowych i 10 ośmiogłosowych (dwuchórowych). Wszystkie mają różne rozmiary i formy. Teksty, które Bortniański najczęściej wykorzystywał w swoich koncertach, pochodzą głównie z Psalterza. Księga Psalmów składa się ze 150 religijnie poetyckich utworów-pieśni, które były stopniowo pisane przez kilku autorów: Mojżesza, Dawida, Salomona, Asafa, Etana i synów Koracha. Każda z pieśni jest kompletnym i pełnym utworem lirycznym, napisanym z konkretnej okazji i ujawniającym myśli i uczucia każdego konkretnego twórcy. W zależności od okoliczności, treść psalmów wyróżnia się ogromną różnorodnością myśli i uczuć. Dlatego też niemożliwe jest ściśle podzielenie ich na określone grupy. W koncertach Bortniańskiego można jednak zaobserwować kilka głównych grup.

„Chwalebni” – grupa psalmów chwalcących Pana. Hebrajski tytuł księgi to Tehillim, co dosłownie oznacza „pieśni pochwalne”, ukraiński tytuł to Psalter. Niebo i ziemia, słońce i księżyc, siły widzialne i niewidzialne, wszyscy ludzie z głosami i instrumentami (smyczki, organy...), grzesznicy i święci, królowie i żebracy chwalą Pana.

Inną grupą psalmów są lamentacje, pokuty, błagania. Lud Izraela jest prześladowany, uciskany przez swoich wrogów, błaga i prosi Pana o pomoc, prosząc Go, aby zwrócił ku nim swoje oblicze i odwrócił ich od grzechów.

Druga grupa to psalmy historyczne. Wzywają one do powstania narodu żydowskiego i proszą Boga o wsparcie.



Dymitr Bortniański (Wikimedia Commons)

Kolejną grupą są psalmy pielgrzymów. Są to psalmy, w których Dawid podziwia piękno świata, rozmawiając z Panem, podróżując lub będąc w drodze. Oto piękno świata stworzonego przez Pana, podziwianie słońca i gwiazd, dnia i nocy.

Niektórych psalmów nie można przypisać do żadnej grupy. Psalmy, ze swoją różnorodnością tematów i obrazów, stwarzają ogromne pole do kreatywności nie tylko dla kompozytorów, ale także dla artystów wszystkich rodzajów i gatunków sztuki. Koncerty Bortniańskiego są niewielką częścią ogromnego wachlarza dzieł artystycznych wszelkiego rodzaju i gatunku opartych na Psalmach. Jednocześnie jego koncerty są przykładem rozwiniętego sposobu tworzenia na chór a cappella, świadectwem jego umiejętności i pomysłowości tematycznej.

Bortniański umiejętnie łączy zespoły z chóralnym tutti w duchu wymagań Cerkwi Prawosławnej. Teksty psalmów dały mu określone obrazy i nastroje: radosne, energiczne, dramatyczne i żałobne. Koncerty Bortniańskiego są przeważnie 3-częściowe, z szybkimi częściami pierwszą i ostatnią, lub 4-częściowe z wolnymi częściami pierwszą i trzecią. Końcowe części są zwykle napisane w formie fugi lub fuga-to (na przykład nr 20 „Na Tia, Hospodi upowach”, nr 24 „Wozwiedoch oczy moi”, nr 26 „Hospodi, Boże Izrailew”, nr 32 „Skaży mi, Hospodi”, nr 34 „Da woskresniet Boh”). Najpopularniejsze koncerty Bortniańskiego to „Hłasom moim ko Hospodu wozwach”, „Skażi mi, Hospodi, koncziyny moju”, „Wskuju priskorbna esi, Dusze moja”, „Da woskresniet Boh i raztozatsia wrazi Jo-ho” i inne.



Fragment partytury pieśni *Chieruwimska No. 7* Dymitra Bortniańskiego (Biblioteka Muzyczna Petrucci)

Za najważniejsze dzieła Bortniańskiego uważa się 35 koncertów czterogłosowych i 10 koncertów ośmiogłosowych. Wiadomo, że sam Bortniański dwukrotnie redagował swoje koncerty. W 1881 roku rosyjski wydawca P. Jurgenson zlecił wykonanie tej pracy Czajkowskiemu. Czajkowski napisał o swojej pracy w notatce: *Oprócz poprawienia błędów typograficznych poprzednich wydań, które mogły wynikać z błędów rękopisu, pozwoliłem sobie w tym wydaniu 4 Koncertów wokalnych Bortniańskiego zmienić oznaczenie stopnia siły wykonania w niektórych miejscach, gdzie poprzednie oznaczenia wydawały mi się nieodpowiednie lub, przez niedopatrzenie, były fałszywie umieszczone. Oznaczając styl Bortniańskiego, albo pominąłem appoggiatury, albo, dla ścisłości, przeniosłem je do pewnych części miary. P.C.*

Istnieją opinie, że po tych poprawkach koncerty straciły swoją oryginalną formę, ponieważ zostały napisane w innym czasie historycznym, prawie 100 lat przed Czajkowskim. Niemniej jednak, w prawdziwym życiu kościelnym i świeckim, kościelna muzyka choralna Bortniańskiego jest nadal wykonywana w wersji Czajkowskiego. Wszystkie kolejne wznowienia koncertów Bortniańskiego opierały się na wersji Czajkowskiego. Pierwsze wydanie 35 koncertów w Ukrainie zostało opublikowane w 1925 roku we Lwowie z okazji 100. rocznicy śmierci kompozytora. W 1974 roku ukraińska społeczność kanadyjska w Toronto wznowiła wydanie z okazji 150. rocznicy śmierci kompozytora. W 2020 roku, po raz pierwszy od uzyskania przez Ukrainę niepodległości, Narodowa Wszzechukraińska Unia Muzyczna, przy wsparciu Ukraińskiej Fundacji

Kultury, opublikowała 35 koncertów duchowych na chór a cappella (Dmitra Bortniańskiego). Inicjator i kompilator publikacji, Jewhen Sawczuk, pisze w przedmowie: *W waszych rękach publikacja pierwszego w niepodległej Ukrainie wydania 35 koncertów duchowych na chór a cappella naszego wielkiego rodaka Dmitra Bortniańskiego w języku ukraińskim. Niniejsza publikacja opiera się na wydaniu P. Czajkowskiego (1881), wydaniu z 1925 r. (Lwów) i wydaniu z 1974 r. (Toronto). Ze względów praktycznych kompilator dodał kilka drobnych poprawek bez naruszania wydania P. Czajkowskiego.*

Każdy, kto jest zainteresowany tym materiałem, ma możliwość odwiedzenia strony internetowej Narodowej Kapeły Ukrainy „Dumka” i zakupu nut oraz odsłuchania każdego z 35 koncertów duchowych za pomocą kodu QR. Ten kreatywny projekt może być przydatny dla dyrygentów, kierowników chórów amatorskich i zawodowych, a także jako materiał edukacyjny dla średnich i wyższych szkół muzycznych. Również istnieje możliwość obejrzenia wideo. W 2022 roku powstał film wideo „Duchowe skarby”: 35 koncertów choralnych Dmitra Bortniańskiego z Narodowej Kapeły DUMKA. Projekt został zrealizowany przy wsparciu fundacji charytatywnej Otwarta Muzyka Miejska Marii Didkowskiej i Jet-setter.ua, a wyreżyserowała go Olena Sawczuk. Lokalizacje wykorzystane do kręcenia filmu to kultowe miejsca Kijowa, w tym kijowska katedra św. Zofii, kościół św. Andrzeja i katedra św. Michała ze Złotymi Kopułami. Wykonawcy: Narodowa Akademicka Kapeła Ukrainy „Dumka”, dyrektor artystyczny i główny dyrygent, autor projektu – Jewhen Sawczuk. Link znajduje się w załączniku: https://youtu.be/QOb1KIsshks?si=G_MjdsK4lu1y8p9o.

Praca w Kapeli Dworskiej wymagała wiele wysiłku i czasu. Bortniański był nie tylko dyrygentem, ale musiał także tworzyć nowe kompozycje, być nauczycielem, uczył kompozycji i dyrygentury. Jednocześnie miał najlepsze możliwości realizacji swoich kreatywnych pomysłów – najlepsze głosy i możliwości materialne, o których inni mogli tylko pomarzyć. Kiedy został mianowany dyrektorem Dworskiej Kapeły, zaczęła się rozwijać, poszerzając skład nauczycieli i śpiewaków. Podobnie jak jego poprzednicy, Bortniański

rekrutował głównie ludzi z Ukrainy. Tak więc Kapeła w czasach Bortniańskiego składała się z byłych uczniów jego rodzinnej szkoły śpiewu w Głuchowie i osiągnęła niezwykle wysoki poziom artystyczny.

Wracając do tematu brzmienia muzyki choralnej Bortniańskiego, należy zauważyć, że jej pełnoprawne brzmienie wymaga silnego, zrównoważonego jakościowo i ilościowo składu chóru we wszystkich częściach, o wysokiej kulturze wokalne, z kwartetami (zespołami) i kompozycją na podwójne koncerty choralne.

W tym czasie Bortniański był bardzo wpływową osobą: pracował na dworze następcy tronu, był dyrygentem w Smolnym Instytucie dla Dziewcząt, członkiem Rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych. Posiadał tytuł radcy stanu.

Jednocześnie miał swoje korzenie w kulturze ukraińskiej, jej starożytnej tradycji muzycznej i choralnej, która później wpłynęła i rozwinęła się w twórczości wybitnych ukraińskich kompozytorów: M. Łysenki, K. Stecenki, M. Leontowicza, M. Dremlugi, L. Rewuckiego, B. Liatoszyńskiego i innych. Powodem tej popularności była klasyczna prostota i przystępność melodii. Ale najważniejsze jest to, że Bortniański wypełnił swoje kompozycje intonacjami pieśni ludowych, kantyczek cerkiewnych, melodiami polifonicznego ukraińskiego śpiewu cerkiewnego i sztuki kobzarskiej. Wszystko to, wraz z wpływami zachodnioeuropejskimi, w szczególności włoskimi, stworzyło unikalny styl dzieł Bortniańskiego, którym zainteresowanie rośnie do dziś.

Dmitrij Bortniański zmarł 10 października 1825 roku... W latach 90. ubiegłego wieku w Kapeli Dworskiej opowiadano historię: *Kiedy Bortniański poczuł, że zbliża się moment pożegnania z życiem, wezwał do siebie swoją ulubioną Kapelę i poprosił, aby po raz ostatni zaśpiewali jego ulubiony koncert nr 33 „Wskuju priskorbna jesi du-sze moja”.*



HALINA
KAZACZINSKA-
SAWCZUK
KIJÓW, UKRAINA

Dmitrij Bortnianski – twórca klasycznego chóralnego koncertu sakralnego

Dmitrij Bortnianski (1751–1825) przeżył długie i bogate życie. W dzieciństwie śpiewał w chórze Nadwornej Kapelli śpiewaczej w Petersburgu, biorąc udział w nadwornych koncertach i spektaklach operowych. Uczył się teorii muzyki i kompozycji u włoskiego kompozytora Baldasare Galuppiego, pracującego wówczas na carskim dworze w Petersburgu. W 1769 roku wyjechał do Włoch, gdzie w ciągu 10 lat doskonalił swój warsztat kompozytorski. Wówczas powstały jego pierwsze opery oraz utwory chóralne do religijnych tekstów.

Po powrocie do Petersburga Bortnianski zostaje najpierw kapelmistrzem Nadwornej Kapelli Śpiewaczej, a po kilku latach otrzymuje nominację na jej dyrektora. Równocześnie z działalnością w Kapelli, kompozytor wykładał w Smolnym Instytucie dla Szlachetnie Urodzonych Panien, brał udział w pracy Towarzystwa Filharmonicznego w Petersburgu.

Jako dyrektor Kapelli i autor utworów sakralnych, Bortnianski znacząco wpłynął na rozwój śpiewów cerkiewnych w Rosji XIX wieku.

Bortnianski założył fundamenty tradycji chóru wielogłosowego w Rosji. Stworzył on w Kapelli świetny chór, dysponujący nieskazitelną techniką, barwą, wysoką kulturą wokalną. Stała praca z takim zespołem pomogła Bortnianskiemu dogłębnie opanować specyfikę chóru cerkiewnego, o czym świadczą jego najlepsze koncerty sakralne.

Jako „dyrektor muzyki wokalne”, Bortnianski, zgodnie z carskim ukazem, pełnił do końca życia obowiązki cenzora muzyki duchownej. Otrzymał prawo cenzury na wykonanie i publikację nowych utworów sakralnych.

Bortnianski skomponował około stu utworów cerkiewnych: około pięćdziesięciu koncertów sakralnych (w tym trzydzieści pięć numerowanych), Liturgię, trio, opracowania dawnych śpiewów cerkiewnych. Cały ten repertuar był powszechnie wykonywany w XIX wieku, a szereg utworów tego kompozytora brzmi w kościołach i salach koncertowych w wielu krajach i po dzień dzisiejszy.

Styl Dmitrija Bortnianskiego był zorientowany na klasycyzm (z elementami sentymentalizmu). W jego utworach sakralnych łączy się to z głębokim rozumieniem tradycyjnych śpiewów obiegowych z wykorzystaniem intonacji ukraińskich i rosyjskich pieśni ludowych.

Mając perfekcyjnie opanowaną technikę współczesnej kompozycji, Bortnianski z zadziwiającym artystycznym taktem potrafił nadać klasycystycznemu językowi muzycznemu wschodniosłowiańskie zabarwienie. Jego niezwykły, piękny, śpiewny i wysublimowany melodyzm, zawsze czarujący prostym, ale oryginalnym zwrotem intonacyjnym, jest niezwykłą syntezą pierwiastka włoskiego, francuskiego i wschodniosłowiańskiego.

Bortnianski stworzył nowy typ klasycznego chóralnego koncertu sakralnego a cappella, składającego się zwykle z czterech lub trzech kontrastujących części. Taki koncert pełnił kilka funkcji: był kulminacyjną częścią liturgii prawosławnej, był ozdobą carskich uroczystości, był gatunkiem świeckiego muzykowania.

U Bortnianskiego tekst koncertu jest swobodną kombinacją strof zaczerpniętych z Psalmów Dawida. W koncercie chóralnym teksty psalmów stanowiły ogólną podstawę emocjonalno-obrazową. Kompozytor dobierał teksty, kierując się tradycyjnymi zasadami budowy cyklu muzycznego, biorąc pod uwagę kontrast sąsiadujących części (ich charakter, tryb, tonację, metrum). Pierwsze frazy koncertów są zazwyczaj intonacyjnie najbardziej wyrazowe.

Koncert 34 „Da woskriesniet Bog” jest jednym z trzydziestu pięciu wydanych koncertów sakralnych Dmitrija Bortnianskiego. Powstał on w ostatnim trzydziestoleciu działalności kompozytora i zaliczany jest do najlepszych jego koncertów. Zawiera w sobie wszystkie cechy charakterystyczne dla klasycznego koncertu sakralnego a cappella Dmitrija Bortnianskiego (kontrastowe zestawienie kilku samodzielnych części – w tempie, metrum, fakturze, stosunku tonalnym oraz wariacyjność rozwoju tematycznego, bogactwo polifonii).

Tworząc Koncert 34, kompozytor zaczerpnął tekst z Psalmu 67 (68), wybierając wersety 5–7, 11, 13, 14. Jest to opowieść o zmartwychwstaniu, o zwyciężeniu zła, o wychwalaniu Pana, który dzięki swej mocy daje ludowi potęgę i siłę. W liturgii prawosławnej psalm ten jest śpiewany podczas przygotowań do komunii w okresie Wielkanocy.

Koncert 34 został skomponowany na 4-głosowy chór mieszany a cappella i składa się z czterech kontrastujących części: Allegretto (t. 1–42), Adagio (t. 43–60), Moderato (t. 61–69), Allegro (t. 70–135). Kontrast części dotyczy, oprócz wykazanego wyżej kontrastu tempa, także i innych elementów. Zmienia się metrum, zmienia się faktura (w cz. 1 – homofoniczna z elementami imitacji, w cz. 2 – imitacyjna, w cz. 3 – homofoniczno-akordowa, w cz. 4 – polifoniczna). Należy zwrócić także uwagę na stosunek tonalny między częściami (w cz. 1 – F dur, w cz. 2 – B dur z modulacją do a moll, w cz. 3 – F dur z modulacją do C dur, w cz. 4 – F dur). Wszystkie wymienione wyżej środki muzyczne służą Bortnianskiemu do budowania kontrastu obrazowego i wyrazowego między poszczególnymi częściami cyklu.

1 część koncertu („Da woskriesniet Bog”) ma charakter wzniosły, uroczysty, radosny. Nastrój ten osiąga Bortnianski poprzez zastosowanie tempa Allegretto, tonacji F dur i faktury homofonicznej przeplatanej elementami imitacji (charakterystyczne dla kompozytora dialogowanie par głosów). Uroczysty charakter tej części wzmacnia zastosowanie rytmu kropkowanego oraz rozstawienie akcentów, podkreślających akcentowane sylaby ważniejszych słów tekstu. Jaskrawą rolę odgrywa też kontrastowa dynamika

КОНЦЕРТ №6

"Слава в вышних Богу"

Fragment partytury koncertu nr 6 *Sława wo wysznich Bogu (Chwała Bogu na wysokościach)* Dymitra Bortniańskiego (Biblioteka Muzyczna Petrucci)

czącą część tonację a moll (mediantę F dur). W zakończeniu drugiej części imitacyjna faktura zmienia się w homofoniczno-akordową (takty 59–60).

3 część koncertu („Daditie sławu Bogowi”) ma charakter wzniosły. Stanowi majestatyczne zawołanie o uznanie Bożej mocy. Aby osiągnąć w tej części brzmienie, odpowiadające charakterowi tekstu, Bortnianski wprowadza szereg środków, stanowiących kontrast do części drugiej koncertu. Część trzecia zaczyna się i cała jest utrzymana w tonacji F dur (zmiana trybu i tonacji). Grupę solistów zmienia chór tutti w dynamice *forte*. Kompozytor stwarza tu korzystne warunki do nasyczonego, nieforsowanego brzmienia chóru, stosując fakturę homofoniczno-akordową w układzie skupionym i sytuując głosy w średniej tessyturze (takty 61–65).

4 część koncertu („Diwien Bog”) jest częścią szybką, utrzymaną w tonacji F-dur, metrum 4/4 realizowane *alla breve*. Lekka motoryka łączy się w niej z wschodniosłowiańską śpiewnością. Bortnianski zastosował w tej części fugowaną formę z strettowymi przeprowadzeniami tematu. Finałowa fuga nie zaczyna się, jak zwykle, od przeprowadzenia tematu, ale od trzygłosowego wstępu, będącego homofoniczno-harmoniczną konstrukcją (takty 70–76) opartą na intonacjach przyszłego tematu (jako jeden z wyprzedzających go wariantów). Ten homofoniczny wstęp wykonywany jest przez tercet solistek (Sopran 1, Sopran 2, Alt), natomiast część fugowana realizowana jest przez cały chór.

Pierwszym kontrapunktem do tematu jest wyprzedzające, strettowe wejście tonalnej odpowiedzi (chór męski – takty 77–83, chór żeński – takty 82–87). Można tu mówić o kanonicznym przedstawieniu tematu i odpowiedzi. Podobny kanon dwugłosowy, tworzony poprzez połączenie tematu i wyprzedzające wejście odpowiedzi, był często stosowany przez Bortnianskiego w ekspozycjach szeregu jego form fugowanych. Kanoniczne przeprowadzenie tematu i odpowiedzi idzie w parze z poddawaniem tematu tessyturowym przemieszczeniom i wertykalnym przedstawieniom w podwójnym kontrapunkcie oktawy.

(znaki dynamiczne zapisał sam kompozytor). Kontrasty dynamiczne idą w parze z kontrastami fakturowymi. W dynamice *forte* kompozytor operuje czterogłosową fakturą całego chóru, w średniej i wysokiej tessyturze partii chóralnych. Kontrast dynamiczny *piano* osiąga kompozytor poprzez umieszczenie głosów w niskiej tessyturze (takty 17–20), chwilowe wyłączenie jednej lub dwóch partii chóralnych (takty 17, 18).

W swoich koncertach sakralnych Dmitrij Bortnianski często wprowadza charakterystyczne dla włoskich instrumentalnych *concerto grosso* „współzawodnictwo” *sol*i i *tutti*. Takie „współzawodnictwo” ma miejsce w omawianej części w taktach 24–29, których wykonanie kompozytor poleca tercetowi solistów (Bas, Tenor, Alt). Powstaje największy w tej części kontrast dynamiczny i fakturowy (*tutti* – *sol*i). Po donośnym *forte* całego chóru (takty 21–24),brzmiącego w akordowych strukturach, wspartych rytmem kropkowanym, pojawia się tercet solistów (Bas, Tenor, Alt) w niskiej tessyturze i dynamice *piano*. W tym krótkim epizodzie solistów następuje uspokojenie rytmu (są tylko ćwierćnuty i półnuty). Zmienia się także tryb tonalny – soliści wykonują swój epizod w tonacji d-moll. Chóralne tutti (takt 29) wprowadza kolejny kontrast fakturowy i dynamiczny. Powraca chóralne *forte*, rytm kropkowany oraz przebieg ósemkowy. Rozwój imitacyjny linii

melodycznej i progresje doprowadzają do kulminacji na słowach „da pogibnut ot lica Bożyja”. Po czym następuje uspokojenie i cicha akordowa kadenca w tonacji F dur (takty 39–42).

2 część koncertu („A prawiednicy da wozwiesieliatsia”) ma charakter liryczny, śpiewny, wiernie oddający treść tekstu, do którego została skomponowana. Jest to część najbardziej kameralna, subtelna. Jej wykonanie powierzył Bortnianski sekstetowi solistów (Sopran 1, Sopran 2, Alt, Tenor 1, Tenor 2, Bas). W praktyce wykonawczej z reguły tylko chóry zawodowe wykonują partie solowe zgodnie z intencją kompozytora. W chórach amatorskich partie solowe wykonują poszczególne partie chóralne, bądź wydzielone z każdej partii grupy chórzystów.

Kameralność brzmienia wsparta jest w tej części wolnym tempem, stonowaną tonacją B dur i płynną linią melodyczną w poszczególnych głosach. Metrum $\frac{3}{4}$ części pierwszej zmienia się na 4/4.

Druga część koncertu rozwija się imitacyjnie. Pierwsze jej takty (43–48) stanowią dialogowanie krótkich, śpiewnych fraz wykonywanych naprzemiennie przez głosy żeńskie i męskie. Tu też obowiązuje zasada dynamicznego kontrastu, zgodnie z rozstawionymi przez kompozytora znakami dynamicznymi. Na uwagę zasługuje w tej części urozmaicona sfera tonalna: wyjściowa tonacja B dur przechodzi w F dur, potem w d moll i w koń-

Cechą charakterystyczną czwartej, finałowej części Koncertu 34 jest dość swobodne traktowanie przez Bortnianskiego tematu, poddawanego nieustannym zmianom wariacyjnym (korygowanie tonacji, wariantowość rytmiki, zmiana struktury). Można to zaobserwować w każdym z czterech podwójnych przeprowadzeń, następujących po pierwszej ekspozycji tematu. Taka zasada rozwoju materiału tematycznego jest typowa i dla innych fug Bortnianskiego.

W końcowych taktach finałowej części (od taktu 118), w partii basowej pojawia się nuta pedałowca na dominancie C, jak również i w sopranach. Na jej tle tenory i altys realizują jednocześnie w relacji tercji kolejno warianty tematu. Faktura zmienia się w homofoniczną. Utwór kończy się klasyczną kadencją doskonałą w podstawowej tonacji F dur.

Będąc założycielem i niezmiennym kierownikiem artystycznym Chóru Kameralnego „Cappella Musicae Antiquae Orientalis” w Poznaniu, obchodzącego w tym roku 40-lecie działalności artystycznej i specjalizującego się w wykonywaniu śpiewów cerkiewnych, patrzę na twórczość Dmitrija Bortnianskiego nie tylko okiem teoretyka, analizującego partytury mistrza, ale również jako chórmistrz – realizator jego wielu utworów. Utwory D. Bortnianskiego zawsze zajmowały należne im miejsce w repertuarze poznańskiej Cappelli. Obok mniejszych utworów cerkiewnych (Chieruwimskaja 5, Chieruwimskaja 7, Mnogolietije, Tiebie pojem) zrealizowałem z Cappellą szereg jego koncertów sakralnych: Koncert 3 („Gospodi, siłoję Twoję wozwiesielsia car”), Koncert 6 („Sława wo wysznich Bogu”), Koncert 10 („Pojtie Bogu naszemu, pojtie”), Koncert 30 („Usłysz, Boże, głos mój”), Koncert 32 („Skaży mi Gospodi konczinu moju”), Koncert 34 („Da woskriesniet Bog”) i Koncert „Tiebie Boga chwalim (poza numeracją). Na płytach CD zostały nagrane: Chieruwimskaja 7, Koncert „Tiebie Boga chwalim”, oraz Koncerty 10, 30, 32 i 34.

Wieloletnie doświadczenie wykonawcze utworów cerkiewnych Dmitrija Bortnianskiego, a szczególnie jego wyżej wymienionych koncertów sakralnych (w ciągu 40 lat utwory tego kompozytora były w programach

396 koncertów prowadzonej przez mnie Cappelli) upoważnia mnie do podzielenia się pewnymi uwagami i wskazówkami, dotyczącymi realizacji Koncertu 34.

Wykonanie Koncertu 34 stawia zarówno przed dyrygentem, jak i przed chórem szereg zadań, wynikających ze stylistyki, konstrukcji i sfery obrazowej tego dzieła. Podstawowym zadaniem dyrygenta staje się, z jednej strony, wyeksponowanie wszystkich elementów tworzących kontrast poszczególnych części, a, z drugiej strony – zadbanie o spójność tej 4-częściowej kompozycji. Mówiąc o elementach tworzących kontrast poszczególnych części koncertu, mam na myśli przede wszystkim zmiany tempa, dynamiki, artykulacji oraz kontrasty fakturowe.

Bardzo istotną rzeczą jest utrzymanie chóru przez dyrygenta w jednym tempo-rytmie w obrębie poszczególnych części, niezależnie od ich tempa i charakteru.

Część pierwsza koncertu, o charakterze uroczystym, radosnym, wymaga od dyrygenta zastosowania dość żywego tempa i artykulacji *non legato*. Rozstawione przez kompozytora znaki akcentów należy traktować jako *tenuto*, podkreślające akcentowane sylaby ważniejszych słów w poszczególnych frazach. Szczególnie ważna jest sprawność techniczna dyrygenta w pokazie imitacyjnych i odbitkowych wejść poszczególnych partii chóralnych.

Ważnym zadaniem dla dyrygenta jest w tej części także realizowanie kontrastów dynamicznych (*forte – piano*) i fakturowych (*solis – tutti*) z zachowaniem stałego tempa i pulsu rytmicznego w obrębie całej części. Fenomenem tej części jest wspaniałe połączenie przez Dmitrija Bortnianskiego lekkiej motoryki i kropkowanego rytmu z płynną melodyką materiału muzycznego.

Druga część koncertu wnosi kontrast tempa, artykulacji i faktury. Jest wolna, śpiewna, liryczna i kameralna (realizuje ją sekstet solistów). Dyrygent powinien poprowadzić tę część ruchem płynnym, lekkim, uwzględniając w kontrastach dynamicznych kameralność brzmienia. Druga część wymaga od dyrygenta dużej sprawności technicznej, polegającej na połączeniu artykulacji *legato* z lekką pulsacją ruchu, organizującą przebieg rytmiczny imitacyjnej tkanki muzycznej, oraz

lekkim precyzyjnym, często odbitkowym, wprowadzaniu dialogowanych grup solistów. Jednocześnie kompozytor stawia przed dyrygentem i wykonawcami bardzo wysublimowane wymagania, dotyczące frazowania, zaznaczając w partyturze kształtowanie fraz (narastanie i opadanie dynamiki), podkreślając znakiem akcentu miejsca akcentowanych sylab ważniejszych słów tekstu.

Aby osiągnąć uroczysto-patetyczny charakter trzeciej części, dyrygent powinien zastosować umiarkowane tempo i nasycone brzmieniem *non legato*, wspomagając swoim ruchem realizację harmoniczo-akordowej faktury. Pewną trudnością dla dyrygenta chóru może okazać się tu precyzyjne pokazanie odbitkowego wejścia pierwszej frazy.

Część czwarta stanowi duże wyzwanie i dla dyrygenta, i dla chóru. Trudności techniczne dyrygenta wynikają z realizacji fugowanej faktury w szybkim tempie, co wymaga lekkiego ruchu *non legato* i dużej sprawności obu rąk w imitacyjnym przeprowadzeniu tematu i pokazie odbitkowych wejść kontrapunktu. Trudnością interpretacyjną zarówno dla dyrygenta, jak i dla chóru jest w tej części utrzymanie jednego tempa-rytmu, niezależnie od następujących kontrastów i zmian dynamicznych. Jak i w pierwszej części koncertu, Bortnianski wspaniale połączył tu śpiewność materiału tematycznego z lekką motoryką „biegnących” *alla breve* ćwierćnut. Wariantowość tematu i szybkie tempo czwartej części stwarzają dla chóru także i trudności intonacyjne. Zmieniająca się w poszczególnych przeprowadzeniach linia melodyczna tematu i pojawiające się alteracje wymagają najpierw precyzyjnego wspiewania w wolnym tempie. Wińczy finałową część (i cały koncert) bardzo klarowna cicha kadencja w podstawowej tonacji F dur. Uzasadnione jest lekkie zwolnienie tempa w trzech ostatnich taktach koncertu.



LEON
ZABOROWSKI
POZNAŃ

Dymitr Bortniański – patriarcha śpiewów cerkiewnych w Rosji

Okres szczytowego rozwoju śpiewów cerkiewnych w Rosji to głównie połowa XVIII w. i początek 19 stulecia. Na dworze carskim w Petersburgu działali wówczas trzej wybitni kompozytorzy pochodzenia ukraińskiego: Maksym Berezowski (1745–1777), Artiemij Wedel (1767–1806) i Dymitr Bortniański (1751–1825). W tym roku wypada właśnie dwusetna rocznica śmierci tego ostatniego – zwanego „patriarchą” śpiewów cerkiewnych.

Jako siedmioletni chłopiec trafił ze swego Głuchowa, gdzie się urodził, do Dworskiej Kapeli Śpiewaczej w Petersburgu. Caryca Katarzyna dostrzegła zdolności i talent muzyczny małego Dymitra i wysłała go do Włoch, gdzie spędził 10 lat kształcąc się u wybitnego kompozytora włoskiego Baltazara Galuppiego i korzystając ze stypendium rządu włoskiego. Młody Dymitr Stiepanowicz z ogromnym entuzjazmem oglądał opery w Wenecji, Bolonii, Rzymie czy Neapolu. Tu we Włoszech poznał W. A. Mozarta i Hectora Berliozę – genialnych kompozytorów europejskich. Studiując komponował opery, utwory klawesynowe i inne, które nie są przedmiotem naszego zainteresowania.

Po powrocie do Rosji jego talent muzyczny „ekspłodował” i z pod pióra geniusza wyszło 35 koncertów jednochóralnych, 10 dwuchóralnych i bardzo wiele innych utworów cerkiewnych, np. 7 Pieśni Cherubinów. „Pokajania” czy kanon pokutny św. Andrzeja z Krety. Bortniański był wyjątkowo uzdol-

nionym i oświeconym kompozytorem, gdyż od dzieciństwa śpiewał w chórach cerkiewnych, stąd też gruntowna znajomość tekstów liturgicznych Biblii, a w szczególności Psalterza. Do komponowania swoich koncertów sam bez pomocy librecisty dobierał fragmenty psalmów. On udoskonalił partesny koncert (przed nim robił to W. Titow, czy M. Dilecki. Zasadą koncertów D. Bortniańskiego był kontrast: fragmenty solowe zestawiał z chóralnymi tworząc polifonię przeplatana fragmentami homofonicznymi, czyli wprowadził myślenie akordowe zamiast linearnego.

Mój osobisty stosunek do tego wielkiego kompozytora był wyjątkowo emocjonalny. Pracując przez wiele lat z Zespołem Muzyki Cerkiewnej przy Warszawskiej Operze Kameralnej w okresie 1974 – 1994 śpiewałem i nagrałem czternaście koncertów tego mistrza, a stało się to za sprawą m.in. Dyrektora W.O.K. Stefana Sutkowskiego, który na wstępie naszej współpracy tzn. Z.M.C. i W.O.K. zapowiedział mi, iż może firmować mój Zespół, jeżeli bę-

dę wykonywać utwory znanych kompozytorów, takich jak: Bortniański, Dilecki, Wedel, Berezowski, Czajkowski, Rachmaninow czy inni znani kompozytorzy (żadnej drobny). Podobnie było z chórzystami profesjonalnymi z Filharmonii Narodowej, których w Z.M.C. było 26 osób. Na jednej z prób tenor Stanisław (nazwiska nie podaję) – a był on również I sekretarzem partii w F.N. – zapytał mnie: czym jest muzyka cerkiewna, czy to tylko „Gospodi Pomiłuj”? Bez zastanowienia odpowiedziałem ewangelicznym „priidi i wiźd” – przyjdź i zobacz. Wtedy wziąłem na „warsztat” m.in. koncert D. Bortniańskiego „Wozwiedoch oczi Moi – kon. 24”. Był to rok 1974 – wtedy wydałem pierwszą płytę.

Sam musiałem się wiele nauczyć, bowiem w zasadzie byłem „autodyktatą” – znającym zasady muzyki i dobrze solfeż, lecz dyrygowania skomplikowanymi utworami polifonicznymi nikt mnie nie uczył.

Koncerty D. Bortniańskiego z Z.M.C. śpiewaliśmy nie tylko w Warszawie, Poznaniu, Gdańsku czy Białymstoku, lecz również w Paryżu, Genewie, Helsinkach, Wiedniu, Tokio czy Seulu.

Lubiłem w szczególności te koncerty kończące się fugą, takie jak „Skaży Mi Gospodi Konczinu Moju” – kon. nr. 32, o którym P. Czajkowski powiedział: „Uważam ten koncert za najlepszy z całego zbioru koncertów jednochóralnych D. Bortniańskiego – czas jego trwania to 10 minut. Wszystkie zasady lub cechy polifonii takie jak fuga, kanon, imitacja czy kontrapunkt nasz mistrz miał opanowane do perfekcji. I na koniec ciekawostka: zajmując na dworze carskim najwyższe muzyczne stanowiska: kompozytora, dyrygenta i cenzora wydawnictw muzycznych (cerkiewnych) był człowiekiem skromnym. Gdy umierał w 1825 w jego mieszkaniu, Carska Kapella Śpiewacza oddała mu hołd wykonując koncert Nr 33 „Wskuju Priskorbna Jesi Dusze Moja”.

Fragment partytury pieśni *Tiebie pajom* Dymitra Bortniańskiego (Biblioteka Muzyczna Petrucci)

Tiebie Pajom

Russian Orthodox Church Music Dmitri Bortnjanski (1751-1825)

S. 1. Te - bje pa - jom te - bja bla - go - sla - wim, te - bja bla - go - da -

A. 1. Te - bje pa - jom te - bja bla - go - sla - wim, te - bja bla - go - da -

T. 1. Te - bje pa - jom te - bja bla - go - sla - wim, te - bja bla - go - da -

B. 1. Te - bje pa - jom te - bja bla - go - sla - wim, te - bja bla - go - da -



KS. JERZY SZURBAK
WARSZAWA

Tekst oryginału:	Transliteracja:	Tłumaczenie tekstu:
Чертог Твой вижду, Спасе мой, украшенный, И одежды не имам, да вниду в онь: Просвети одеяние души моя, Светодавче, и спаси мя.	Czertog Twój wi^zdu, Spasię moj, ukraszennyj, I odie^zdy nie imam, da wni^du w on': Proswieti odiejanie duszy mojeja, Swietodawcze i spasi mia.	Widzę Twój pałac, Zbawco mój, przystrojony Nie mam /godnej/ szaty, aby doń wejść Oświeć szaty mej duszy, Dawco Światła i zbaw mnie.

Analiza formalna dzieła muzycznego

Dymitr Stiepanowicz Bortnianski – „Czertog Twój”

Dymitr Stiepanowicz Bortnianski urodził się w 1751 roku, zmarł 10 października 1825 roku. Kompozytor rosyjski, uczeń B. Galupiego w Petersburgu i Wenecji. Po powrocie do Petersburga (1779) został nadwornym muzykiem cara Pawłowicza. Bortnianski jest autorem oper, utworów kameralnych, fortepianowych, symfonii, 35 koncertów cerkiewnych na 4-gł. chór a cappella, 10 koncertów 2-chórowych¹. Jest autorem między innymi 7 *Cheruwimskich* pieśni. Zaliczany jest do grona najwybitniejszych ale i najważniejszych kompozytorów muzyki cerkiewnej.

Czertog Twój D. Bortnianskiego wykonywany jest w czasie *Jutrni* podczas Wielkiego Tygodnia (w poniedziałek, wtorek, środę i czwartek). Tekst modlitwy oparty jest na czytaniu biblijnym według Ewangelii Świętego Mateusza (Mt. 22:1-14). „...Wszedł Król, żeby się przypatrzyć biesiadnikom, i zauważył tam człowieka, nie ubranego w strój weselny. Rzekł do niego: „Przyjacielu, jakże tu wszedłeś nie mając stroju weselnego?”². Modlitwa ta, wykonywana przez cztery dni wielkiego tygodnia, ma na celu skierowanie uwagi i myśli wiernych na tajemnicę *Ostatniej Wieczerzy*. Wierni, rozmyślając tę tajemnicę mają zdać sobie sprawę z tego, że chociaż widząc już *Pałac Niebieski*, to Bóg, jako jedyny może oczyścić, wybielić ich grzeszną duszę. Jest to również przestroga, aby tak jak w Ewangelii Świętego Mateusza, gość zaproszony do Królestwa Niebieskiego nie został z niego wyrzucony z powodu nieodpowiednich szat.

Kompozytor użył tekstu opierając się na oryginalnym brzmieniu modlitwy. Dostosowując modlitwę do potrzeb formy muzycznej rozwinął jedy-

nie jej ostatni werset poprzez powtórzenie słów: „*Spasi, spasi mia*”.

Utwór *Czertog Twój* D. Bortnianskiego przeznaczony jest na czterogłosowy chór mieszany. Tekst słowny traktuje kompozytor sylabicznie natomiast w zakończeniach kadencyjnych melizmatycznie. W zwrotach kadencyjnych występuje faktura polifoniczna, natomiast w pozostałych fragmentach homofoniczna, tworząca zsynchronizowane wertykalnie piony brzmieniowe.

Pod względem formalnym jest to dzieło dwuczęściowe:

- część *a* (t. 1–8),
- część *a*₁ (t. 8–16).

Kryterium wydzielenia owych części stanowi zmiana charakteru uwarunkowana zmianą trybu tonacji na durowy (modulacja do tonacji durowej dominanty tonacji głównej – G-dur) oraz zastosowanie zwrotu kadencyjnego i fermaty na zakończenie części. Jednak harmonika dzieła jest bardzo prosta, oscyluje wokół tonacji głównej c-moll. Kompozytor zastosował modulację do tonacji G-dur, w której utrzymana jest część druga utworu. Każda z części, z punktu widzenia formalnego, jest ośmiotaktowym zdaniem muzycznym zbudowanym z dwóch niejednorodnych fraz.

Obie części są zbliżone do siebie z uwagi na zastosowany w nich materiał melodyczno-rytmiczny oraz sposób ich dyspozycji. *cd. str. 12*

Przykład 1. D. Bortnianski, *Czertog Twój* – porównanie budowy czterech ostatnich taktów obu części (t. 5–8, 13–16).

takty 5–8

takty 13–16

Romuald Twardowski – pomnik minionej epoki

13 stycznia 2025 roku minęła pierwsza rocznica śmierci kompozytora Romualda Twardowskiego, prywatnie – mojego męża. Był kompozytorem uznanym i znanym. Pisali o nim (kiedy jeszcze recenzowano muzykę w prasie) najważniejsi: Tadeusz Kaczyński, Zygmunt Mycielski, Jerzy Waldorff, Stefan Kisielewski, Józef Kański, Henryk Swolkień, Zdzisław Sierpiński i Wacław Panek.

Pisali o jego muzyce, o prestiżowych zagranicznych nagrodach, o sukcesach premier operowych i baletowych, o wykonaniach wciąż nowych utworów symfonicznych, kameralnych, solowych oraz tak bardzo utożsamianych z kompozytorem – utworów chóralnych. Muzyka ta jest wydana, nagrana i wykonywana. Możemy jej słuchać do woli, podziwiać wciąż nowe wykonania i interpretacje, możemy się zachwycać, bo jest to muzyka dobra i piękna, przykuwa ucho słuchacza, wszak artysta często

(dokończenie z poprzedniej strony)

W części **a**, cztery ostatnie takty wykorzystują bardzo zbliżony materiał melodyczny do czterech ostatnich taktów części **a**. Odmienny jest natomiast sposób potraktowania rytmu – **przykład 1**.

Dynamika utworu zawiera się w przedziałach od *pianissimo* do *forte* i przeprowadzona jest zgodnie z dynamiką tekstu. Odpowiada ona również napięciom wyrazowym tekstu i punktom kulminacyjnym, które są przeprowadzone według planu: *piano, crescendo, decrescendo*.



MARIUSZ MRÓZ
GDAŃSK

mawiał, że komponuje dla odbiorcy. Mateusz Ciupka pisał o Twardowskim (Ruch Muzyczny, 13.04.2024): *Mówił o sobie żartobliwie, że był chodzącym pomnikiem historii. Jego działalność artystyczna trwała ponad 70 lat. [...] Wszyscy bohaterowie baletów i oper Twardowskiego, a jest tych utworów łącznie siedem, popadają w konflikt z otoczeniem, co ma w pewnym sensie wymiar autobiograficzny, bowiem Twardowski zawsze czuł, że powinien iść własną drogą, nie poddając się chwilowym nurtom czy modom.*

Odnajdując indywidualny styl, stał się rozpoznawalny. Ci, co dobrze znają jego muzykę, już po kilku dźwiękach wiedzą, że to utwór Twardowskiego. Tak jest tylko z wybitnymi kompozytorami, jak Bach, Mozart, Chopin czy Rachmaninow. O jego muzyce napisano wiele artykułów, recenzji, jak też prac magisterskich, doktorskich i innych rozpraw. Jest też kilka książek o Twardowskim. Nie chcę więc tutaj robić analizy jego muzyki, tym bardziej, że Romuald nie lubił dokonywać „anatomii” swoich utworów, wołał, aby jej słuchano. Uważał, że sztuką należy się zachwycać, słuchać, oglądać, przeżywać, a nie o niej opowiadać. W tym artykule pragnę zwrócić uwagę Czytelników na to, że powszechny dostęp do jego muzyki nie zapełnił pustki po odejściu tej niezwyklej osobowości. Jakim zatem był człowiekiem? Wykształconym, wrażliwym, znał kilka języków, historię sztuki i historię ogólną. Kiedyś ks. Jerzy Szurbak powiedział, że nie łatwo było z nim dyskutować, bo argumenty, których używał były nie do obalenia. Interlokutorowi kompozytor zawsze stawiał wysokie wymagania. Cenił i szanował ludzi ciekawych, o dużej wiedzy i mądrości. Sam był niezaprzeczalnie inte-

resującym i towarzyskim człowiekiem.

Znana śpiewaczka i reżyserka muzyczna Maria Fołtyn, która wyreżyserowała opery Marię Stuart i Lorda Jima Romualda Twardowskiego, w swoich wspomnieniach pisała o nim: *„Był inny, odmienny od wszystkich artystów, jakich poznałam. Czasami ponury, czasem radosny jak dziecko. Żył w świecie imaginacji. Dał mi nowe możliwości rozwoju. Był impulsem twórczym [...] Tlił się w nim żar niepokoju i melanż kultur”*.

Myślę, że nie tylko tlił się w nim ów żar niepokoju, melanż kultur, ale głęboko tkwił w jego emocjach, duszy i wyobraźni. Z okazji pierwszej rocznicy śmierci wiele osób wspominało Romualda Twardowskiego. Dziennikarz muzyczny Lech Koczywąg – napisał (Facebook): *„Dla wszystkich, którzy zetknęli się z jego muzyką i postacią było czymś oczywistym, że Pan Twardowski istnieje, że pojawi się zaraz ze swoją charakterystyczną sylwetką na korytarzach warszawskiej Akademii Muzycznej, a następnie Uniwersytetu, czy też w innych miejscach. O takich ludziach można powiedzieć, że są „nie do podrobienia”. To samo można powiedzieć o spuściźnie jego twórczej drogi. [...] Pan Twardowski był kreatorem własnego stylu – neoarchaizmu. Myślę, że właśnie neoarchaizm jest dowodem na ponadczasowość tej muzyki. Ile musiało być wyobraźni w głowie organisty wileńskich kościołów, aby nie pójść w kierunku neomoniuszkowskiego naśladownictwa, a przetrzeć własny, niepowtarzalny szlak”*.

Jeśli zaś chodzi o muzykę cerkiewną, to oprócz inspiracji z wileńskiego dzieciństwa, z wielkim prawdopodobieństwem podróże po Europie, Afryce, poznawanie różnych kultur znalazły u niego ujęcie twórcze w postaci licznych utworów w tym gatunku. Przecież zauważmy, że przez wiele lat muzyka cerkiewna nie była przedmiotem zainteresowania kompozytorów polskich. Penderecki skomponował „Jutrznę”, zaś Twardowski poszedł dalej i wnikając w głąb ducha prawosławia stworzył ogromną liczbę znakomitych utworów. Niezwykle sprzyjającą okolicznością do tego działania był Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej, w którym kompozytor przez ponad 40. lat przewodniczył Jury.

Na pytanie: **jakim był człowiekiem**, warto zwrócić uwagę na umiłowanie tradycji, nie tylko w muzyce, ale w in-

1 Hasło: Bortnianski Dymitrij Stiepanowicz, [w:] *Encyklopedia Muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 115.

2 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych*, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1984, s. 1148.

nich sferach życia. Nie był mściwy ani zazdrosny, cieszył się z sukcesów kolegów i wspierał młodych twórców. Lech Koczywąs wspomina: „Romuald Twardowski był **niedzisiejszy** w najlepszym rozumieniu tego słowa. Wiem o tym sam, bo przeprowadzałem z nim kiedyś wywiad dla „Życia Muzycznego”. Szokiem dla mnie było, że zaprosił mnie do swojego mieszkania. Rzeczywiście, taki miał zwyczaj, wiele osób to potwierdza. Zawsze darzył rozmówcę ogromnym szacunkiem, mówił ciekawie, czasem bezkompromisowo, nigdy koniunkturalnie. Niezapomniany wileński zaśpiew”.

Teraz, kiedy sięgam do różnych dokumentów czy listów okazuje się, że żadnej osoby, która do niego pisała kartki, listy – nie pozostawił bez odpowiedzi. Na przykład zachowała się kartka w języku litewskim od syna przedwojennego wileńskiego skrzypka Aleksandra Spluwacza (nb. jego nazwisko na zachowanym afiszu z przedwojennego koncertu wzbudzało naszą wesołość). Autor owej kartki z 2001 roku podpisał się: Aleksander Spluwacz – junior i dziękował kompozytorowi za list.

Interesując się sztuką, podczas licznych podróży zagranicznych kupował pocztówki, których obecnie jest u mnie sporo. Niektóre otrzymywał od kolegów, znajomych, od dyrygentów i innych muzyków, jak Zygmunt Mycielski, choreografka Teresa Kujawa, niektóre wysyłał do matki do Częstochowy – te, po latach wróciły do nas. Na wielu kartkach znajdują się zapiski kompozytora. Np. w 1966 roku, kiedy odbywał kolejne studia u Nadii Boulanger w Paryżu, wybrał się ponownie w podróż do Włoch. W tym czasie skomponował **Trzy studia wg Giotta** na orkiestrę kameralną, które były wydane przez PWM w 1966 roku, a w 1970 wykonane na Festiwalu „Warszawska Jesień”. Właśnie wtedy, 4 maja 1966 roku kompozytor przebywał w Asyżu i na pocztówce z wizerunkiem św. Franciszka z Bazyliki napisał: „O św. Franciszku! Dzięki Ci za tę nagrodę, jaką mi dałeś za moje Trzy Studia wg Giotta”. A nagrodę za ten utwór otrzymał na Konkursie im. A. Malawskiego w Krakowie. Na kartce z tego samego roku, z Ravenny czytamy: „Palermo – wcale nie takie brzydkie miasto. Zabytków niewiele, dziwnie ciche i jakieś sennie.” Z Aten, na kolejnej pocztówce z widokiem Partenonu kom-

pozytor zanotował 2 maja 1966 roku: „Marmur zmieniał barwy – biała, złocista, różowa. Miasto już w mroku, a Partenon jeszcze bieleje.” Natomiast z Monte Carlo 9 maja 1972 roku przysłała kartka od Zygmunta Mycielskiego, który był w jury konkursu. Krytyk pisał: „Kazałem zaraz wysłać telegram i posłałem wiadomość do prasy polskiej. Gratuluję 20000 franków za „Lorda Jima” – znam go już dosyć dobrze i mógłbym dużo (w cztery oczy!) o tym z Panem pomówić. Serdecznie ściskam dłoń i życzę dalszych sukcesów.”

W tych licznych, już nieco zniszczonych upływem czasu pocztówkach Romuald Twardowski zawarł swą religijność, podziw dla sztuki i sens tworzenia swojej muzyki. Otrzymywał też wiele kartek z różnych krajów i w różnych językach od osób, które podobnie jak on – dziś już nie żyją.

„To był człowiek wielkiej klasy, cały czas był młody, zabiegany. My go nazywaliśmy w naszym gronie „Twardziel”, ale to była taka ksywka, jaką się daje przyjacielom, ponieważ był to człowiek wyjątkowy, działał na wielu polach i był zupełnie niezależny. Dla mnie to duża postać, człowiek, który miał odwagę iść pod prąd, robić rzeczy, którym się nie wszystkim podobały, a jednocześnie dbać o własny interes w uczciwy sposób. Poza tym był to dobry kompozytor i niezły artysta. (...)”. Tak mówił o nim Stanisław Czopowicz, twórca Ośrodka Dokumentacji Polskiej Muzyki Współczesnej przy Związku Kompozytorów Polskich.

Szczególne więź łączyła Romualda z matką, z którą wspólnie przeżywali niedole wileńskiego życia, jak przedwczesna śmierć jego siostry Zosi, represje wynikające z radzieckiego komunizmu, potem przyjazd do Warszawy i początki życia w Polsce. Kiedy czytam zachowane kartki, regularnie (co tydzień) wysyłane do Częstochowy, gdzie matka zamieszkała jako repatriantka, trudno oprzeć się wzruszeniu, ile czułości i serdeczności okazywał jej syn. Być może to była jedyna osoba, która go nie zawiodła, a swoje emocje po jej śmierci zachował dla siebie, nie potrzebował współczucia ani pocieszenia, cały ten świat zamknął w osobistej tajemnicy.

Z wieloma artystami – dyrygentami, śpiewakami, pianistami czy skrzypkami Twardowski był w bliskich relacjach, znacznie wykraczających poza

zawodowe kontakty. Znakomita śpiewaczka Dorota Całek – sopran, mówi o nim: „Był kimś szczególnym, był erudytą, można było z nim porozmawiać na każdy temat. Interesował się polityką, sztuką, historią, w młodości wiele podróżował, był poliglotą. Ja miałam z nim szczególną nić porozumienia dzięki językowi francuskiemu. Mam od niego dedykacje na utworach i często są one napisane po francusku. A wyszło to zupełnie przez przypadek, bo kiedy umówiliśmy się na UMFC na spotkanie, bo chciał posłuchać mnie, jaki mam głos, nagle otworzyły się drzwi i powiedział: „Bonjour madame Całek”, ja odpowiedziałam po francusku, potem zapytał czy znam francuski i tak się zaczęło, mieliśmy ten punkt styku – język francuski. Każda osoba, która go знаła, miała poczucie, że właśnie z nią miał tę szczególną nić porozumienia, bo on potrafił z każdym nawiązać kontakt”.

Wybitny skrzypek, profesor UMFC Andrzej Gębski: „Romualda Twardowskiego poznałem na ostatnim roku moich studiów w 1997 r. i z czasem nasza znajomość przemieniła się w przyjaźń. Owocami tej przyjaźni, jednocześnie współpracy, stało się skomponowanie przez Twardowskiego kilku znaczących utworów skrzypcowych, z koncertem skrzypcowym na czele.

Bywał u nas na Święta Bożego Narodzenia wielokrotnie, a zapraszani przez nas goście pytali, czy będzie Twardowski, bo tak lubili jego towarzystwo. Rozmowy z Nim, a właściwie słuchanie nieprzerwanych opowieści, były czystą przyjemnością. W potoku słów nie znajdowały się takie, które by nic nie wnosiły do całości obrazu przedstawianej rzeczywistości. Podobne odczucia budziła jego muzyka, w której żadnych nieznanających nut po prostu nie było.

Zawsze podziwiałem imperatyw poznawczy Twardowskiego, pragnienie zdobywania wiedzy i błyskawiczną syntezę przekształcaną na celne wnioski.

Imponująca była również strategia działań i dbania o swoje sprawy. Precyzja i misternie zaplanowane odpisywanie na listy, intuicyjne rozważania czy lepsza będzie rozmowa telefoniczna czy „na żywo”, wsparte jego doskonałą charakterystyką osobowości rozmówcy, to były cechy niesamowitego zmysłu Twardowskiego, które wyróżniały go spośród znanych mi osób.

Ciekawe, że nigdy nie spotkałem się z jakąkolwiek krytyką działań Romual-

da Twardowskiego czy negatywną opinią o nim. Wszystkie osoby zawsze wypowiadały się o Romualdzie bardzo ciepło i z wielką estymą”.

Dość dobrze poznał Romualda Twardowskiego twórca i dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej Mikołaj Buszko. I mimo częstych dyskusji, burzliwej wymiany poglądów przez telefon, obaj rozumieli się doskonale, bo stawiali ponad osobiste sprawy dobro festiwalu i miłość do muzyki.

„Żywo interesował się innymi formami pracy w Fundacji” – mówi dyrektor Mikołaj Buszko, „takimi jak: „Białowieskie Spotkania z Arią”, „Peretocze”, „Łączy nas Puszcza i Pieśń”... W tej ostatniej oprócz słynnej „Teki białowieskiej” Feliksa Nowowiejskiego, pieśni „Białowieżska Puszcza” Aleksandry Pachmutowej wykonano również tryptyk „Echa Białowieży” z Jego muzyką. Napisał ją do słów Czesława Miłosza oraz białoruskich poetów w Polsce Wiktora Szweida i Alesia Barskiego.

Od momentu pomysłu aż do zakończenia, żywo interesował się przeniesieniem do Hajnówki budynku byłego przystanku kolejowego „Czerlonka”. Po zakończeniu inwestycji był w nim mnóstwo razy. Był także bohaterem jednego ze spotkań z wybitnymi postaciami organizowanych przez nas w Centrum Promocji Regionu „Czerlonka”.

„Jego doroczne spotkania z kierownictwem Fundacji i możliwość wielogodzinnego obcowania z Nim były dla nas wielkim i znaczącym wydarzeniem. A Jego zainteresowania i praca na rzecz Białegostoku i Podlasia były zauważane przez władze miasta i województwa. To liczne osobiste publiczne gratulacje i odznaka „Zasłużony dla Podlasia”. Czyniły to również władze centralne m.in. Nagrodą Ministra Kultury – Złotą Odznaką Gloria Artis Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski. Swoje uznanie – Orderem św. Marii Magdaleny „Za pracę na rzecz Cerkwi” wyraził także Sobór Biskupów Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego – wręczonym osobiście przez Metropolitę Bazyłęgo. Jego obecność i praca w trakcie Festiwalu, spotkania z wybitnymi kompozytorami i dyrygentami świata zaowocowały licznymi kompozycjami muzyki cerkiewnej. Wiele z nich wykonywanych na Festiwalu weszło na stałe do repertuaru chórów Europy, Azji, Ameryki Północnej, a nawet Afryki i Australii.”

Mówiąc o Romualdzie Twardowskim i jego twórczości, nikt nie zwrócił dotychczas uwagi na jego zamiłowanie do dobrej poezji, na jego znakomite wyczucie wartości poetyckiej narracji. Tworzył muzykę – zarówno solową jak i chóralną do tekstów najwybitniejszych poetów: J. Tuwima, C. Miłosza, M. Pawlikowskiej-

Jasnoszewskiej, K.I. Gałczyńskiego, J. Iwaszkiewicza i Michała Anioła. W pieśniach solowych uderza nie tylko piękno poetyckie, ale przede wszystkim piękno i nowoczesność języka muzycznego, który nie ma nic wspólnego z neoarchaizmem. Pieśni te, to małe arcydzieła.

Będąc już bardzo chorym, kompozytor dostrzegł i uświadomił sobie egzystencjalny lęk przed własną śmiercią. A jednocześnie zdał sobie sprawę, że utwory, jakie skomponował dały mu jakąś postać nieśmiertelności, ratując go przed odejściem w zapomnienie. Jednocześnie towarzysząca mu refleksja nad odchodzeniem i śmiercią, dawała mu spokój, że dobrze zarządzał danym mu w życiu czasem, by dokonać czegoś trwałego, zgodnie z filozofią podziwianego przez Niego Horacego. Poeta ten – jeden z najbardziej nieśmiertelnych twórców swoją pieśń rozpoczął najsłynniejszą frazą w całej poezji antycznej: „Stawiłem sobie pomnik trwalszy niż ze spiżu”. I właśnie Twardowski miał głęboką świadomość, że swoją twórczością tego dokonał.

ALICJA
TWARDOWSKA



Romuald Twardowski – twórca i myśliciel

Wybitny kompozytor Romuald Twardowski zajmuje znaczące miejsce wśród polskich kompozytorów takich jak Karol Szymanowski, Krzysztof Penderecki czy Henryk Górecki. Zakres gatunków w twórczości Twardowskiego jest niezwykle szeroki: od utworów na skrzypce oraz fortepian przez balet, od dramatu muzycznego do sonaty na klawesyn, od fantazji na organy do utworów na orkiestrę symfoniczną.

Szczególne miejsce w twórczości kompozytora zajmuje jednak muzyka chóralna: zarówno świecka, jak i sakralna. Chóralny styl kompozytora można scharakteryzować jako rozwinięty neoklasycyzm, styl dość nowoczesny, ale przystępny dla słucha-

cza, styl, w którym muzyka jest pełna wewnętrznego dramatyzmu i indywidualnego charakteru.

Romuald Twardowski urodził się w Wilnie, mieście wielojęzycznym o wielonarodowej kulturze, w którym od dawna razem mieszkają Litwini,

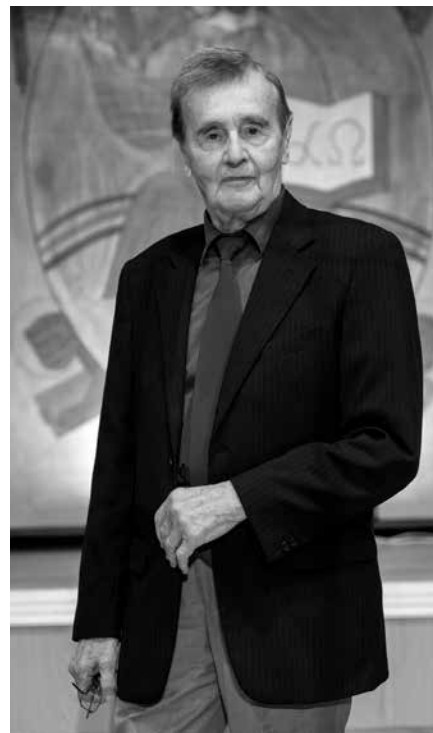
Polacy, Białorusini, Żydzi, Rosjanie. Religia i zwyczaje tych narodów miały głęboki wpływ na kształtowanie się estetyki muzycznej młodego muzyka. W młodości R. Twardowski uczył się gry na skrzypcach i fortepianie, był organistą w kościele św. Jana na Uniwersytecie Wileńskim, studiował kompozycję w Wyższej Szkole Muzycznej im. J. Tallata-Kelpskiego u prof. P. Ta-muļūnasa, a w latach 1952–1957 w Państwowym Konserwatorium Litewskim studiował kompozycję w klasie słynnego pedagoga i kompozytora prof. Juliusza Juzeliūnasa. Później, w rozmowach ze mną, Twardowski z wielkim sentymentem wspominał swoje utwory napisane w Wilnie: „Oberek”, „Małą sonatę”, „3 miniatury”. W 1957 r. Twardowski przeniósł się do Warszawy, gdzie doskonalił swoje umiejętności w Szkole Muzycznej w klasie

prof. H. Wojtowicza, a później w Paryżu w klasie kompozycji N. Boulangera.

Po studiach w Warszawie i Paryżu Twardowski stworzył znaczące dzieła: dramaty muzyczne „Maria Stuart”, „Lord Dzimis”, „Cyrano de Bergerac”. Później, począwszy od 1986 roku, Twardowski zaczął zwracać coraz większą uwagę na dzieła muzyki sakralnej, zarówno katolickiej, jak i prawosławnej. Prawdziwą światową sławę przyniósł Twardowskiemu utwór „Alleluja”, w którym kompozytor połączył liczne zmiany faktury chóralnej, szeroki zakres dynamiki, różnorodność metrycznych i częste zmiany artykulacji z radosnym charakterem muzyki. R. Twardowski w swoim utworze „Wspojitie Hospodiewi Piesń Nowu” szeroko wykorzystuje żywe imitacje. W formie i prezentacji jest bliski koncertom chóralnym Dmitrija Bortniańskiego, technikom antonimicznym w chórze „Praise the name of the Lord”, szeroko wykorzystuje rytmikę metrum w utworze „To Thee, Lord”, segmenty imitacji i homofonii są słyszalne w chórze „Regina coeli”, a jego dogłębna znajomość faktury chóralnej jest widoczna w utworach na chór męski „Ave Maris Stella” i „Ce now”. W utworze Osanna II R Twardowski wykorzystał elementy litewskich sutartyn ludowych (śpiew polifoniczny z charakterystycznymi dysonansowymi współbrzmieniami między poszczególnymi głosami). Szeroka kantylena

rozbrzmiewa w Vokalise poświęconej mojemu rodzinnemu Wilnu, Mis-sa, Regina coeli, Jubilate Deo, O Crux ave, Lux aeterna, Pater noster. Utwory te często można usłyszeć w programach moich studentów w klasie dyrygentury Litewskiej Akademii Muzyki i Teatru. W utworach tych autor połączył liczne środki wyrazu, różnorodność faktur chóralnych, częste zmiany agogiki i bogactwo sposobów artykulacji. Wykonywanie utworów R. Twardowskiego pozwala studentom nie tylko doskonalić warsztat dyrygencki, ale także nabywać umiejętności wykonawcze i interpretacyjne. Z okazji 80. urodzin Romualda Twardowskiego w 2010 r. Chór Państwowy „Vilnius” przygotował w kościele św. Kazimierza w Wilnie program złożony z utworów Jubilate, który został zarejestrowany i wydany na płycie kompaktowej. W trakcie przygotowywania programu autor udzielił wielu sugestii dotyczących wykonywanych utworów, a jako doświadczony organista zaproponował własny rejestr utworów na organy na których zagrała litewska organistka Renata Marcinkute-Lesiuier. Prezentacja płyty odbyła się w 2011 roku w Pałacu Radziwiłłów (Radvilų rūmai) z udziałem autora i odniosła ogromny sukces wśród wileńskiej publiczności.

Chóralna spuścizna Romualda Twardowskiego, będąca „podręcznikiem” dla młodych kompozytorów, czeka na dogłębne badania teorety-



Prof. Romuald Twardowski

ków i muzykologów, a jego dzieła zajmą godne miejsce w programach koncertowych chórów amatorskich i zawodowych.



POVILAS GYLIS
WILNO

Droga do sakralnego minimalizmu

We wrześniu 2025 roku najśłynniejszy i najbardziej oryginalny światowej sławy estoński kompozytor Arvo Pärt obchodzi 90. urodziny.

Muzyka Arvo Pärta jest niezwykle różnorodna, w ciągu swego długiego życia tworzył w zupełnie różnych stylach muzycznych. Chciałbym skupić się na jego najnowszym stylu, „tintinnabuli”, który sam wymyślił, a który po łacinie oznacza „dzwoneczki”. Ten właśnie styl, który przyniósł kompozytorowi światową sławę, zasługuje na największą uwagę w jego twórczości. W tym artykule podzielę się kilkoma doświadczeniami i specyfiką

wykonywania sakralnych utworów chóralnych Arvo Pärta, opierając się głównie na jego słynnym „Kanon Pokajanen”.

Technikę „tintinnabuli” można opisać jako styl, w którym materiał muzyczny służy jedynie najważniejszemu i podstawowemu celowi. Wszystko co nieistotne musi opaść jak łupiny. To, co jest najważniejsze i najbardziej fundamentalne w muzyce Arvo Pärta, to coś, co każdy muzyk podejmujący się wykonywania jego utworów mu-

si bardzo jasno zdefiniować, a następnie wdrożyć.

Muzyka pisana w stylu „tintinnabuli” jest w dużym stopniu zmatematyzowana i skonstruowana według ścisłej logiki. Istnieje wiele opracowań muzykologów na ten temat, w których szczegółowo analizowana jest konstrukcja materiału muzycznego. Nie chcę tu wchodzić w szczegóły tej teorii. Jako wykonawca muzyki Arvo Pärta widzę wiele przeszkód, jakie napotykają muzycy, nie tyle w kwestii techniki wykonania, co w kwestii zrozumienia, co jest ważne, nie w strukturze, ale w istocie.

Muzyka Pärta jest złożona w swojej niezwyklej prostocie. Największym błędem, jaki może popełnić muzyk podejmujący się wykonywania tych utworów, jest zlekceważenie tej prostoty. Wydaje mi się, że aby wykonywać



Arvo Pärt (Wikimedia Commons)

.....
muzykę Pärta (a w szczególności jego styl „tintinnabuli”), trzeba dojrzeć zarówno jako muzyk, jak i jako człowiek. Myślę, że bez pewnego duchowego doświadczenia życiowego niemożliwe jest dobre wykonywanie jego muzyki, można popaść bowiem w prymitywizm. Choć być może dla niektórych osób samo wykonanie muzyki Pärta będzie bardzo ważnym przeżyciem.

Zaczynając pracę nad muzyką Pärta, trzeba w pewnym sensie „zwołnić”. Okazuje się, że jest to bardzo trudne do zrobienia przy naszym obecnym tempie życia, gdzie jesteśmy ograniczeni ścisłymi ramami czasowymi, musimy robić wszystko szybko, żeby zdążyć ze wszystkim. Ale tutaj trzeba robić wszystko odwrotnie. Na początku musisz zanurzyć się w ciszy. Muzyka Pärta jest głęboka i wielowarstwowa. Muzyk nigdy nie powinien się spieszyć. Najgłębszy sens materiału muzycznego jest ujawniany bardzo stopniowo. W muzyce Pärta nie ma przypadków, każdy pozornie mały szczegół ma swoje znaczenie. Odważyłbym się stwierdzić, że pauzy w dziełach Arvo Pärta są o wiele ważniejsze niż grane nuty. Wszystkie pauzy w muzyce Pärta są wypełnione najgłębszym znaczeniem. Nie chodzi tu tylko o „brak” muzyki: „tu śpiewamy/gramy, tu milczymy”. Jego pauzy są wypełnione dźwiękiem, którego nie słychać, są to śpiewające pauzy, śpiewająca cisza. Sam Pärt porównywał swoją muzykę do nieustannej, wewnętrznej, cichej modlitwy. Wielu muzykologów nazywa ten typ niewerbalnego występu mową wewnętrzną lub mową czystych myśli. Wykonując dzieła Pärta, należy zwrócić szczególną uwagę

na akustykę sali, w której wykonywane są utwory, a zwłaszcza na wewnętrzne tempo pauz. Bardzo ważne jest, aby zacząć dźwięk od istniejącej akustyki i wrócić do akustyki, przerwa powinna mentalnie kontynuować ten już niesłyszalny dźwięk. Następna fraza zaczyna się ponownie od akustyki, w której nadal słychać pauzę.

Ponadto, wykonując muzykę Arvo Pärta, zwłaszcza tę należącą do stylu „tintinnabuli”, należy zwracać szczególną uwagę na słowa. Bardzo często nawet instrumentalna muzyka Pärta jest ukrytym, modlitewnym słowem. Związek stylu „tintinnabuli” Pärta ze słowem sakralnym widoczny jest w tym, że po 1976 roku wszystkie teksty wykorzystywane przez kompozytora w jego dziełach mają charakter czysto religijny.

Nawet jeśli we wczesnych dziełach stylu „tintinnabuli” było słowo, choć w dużej mierze determinowało ono tworzenie materiału muzycznego, było wciąż podporządkowane logice i prawom muzycznym. W jego późniejszych dziełach, do których należy „Kanon Pokajanen”, słowo święte często wysuwa się na pierwszy plan, a muzyka jest mu podporządkowana. Zatem w „Kanonie Pokajanen” to język tworzy muzykę, a nie odwrotnie. Mówił o tym sam kompozytor, wskazując, że według jego zamysłu „Kanon” miał brzmieć zupełnie inaczej, ale święte słowo prowadziło w taki sposób, że to, co się wydarzyło, było nieoczekiwane nawet dla samego kompozytora. Sam Arvo Pärt niewątpliwie traktuje to słowo ze szczególną czcią i duchowym szacunkiem. Myślę, że ten sam pełen czci stosunek do słowa, nie tyle do jego brzmienia i fonetyki, ile do wewnętrznego znaczenia przekazywanego przez to słowo, powinien być obecny u każdego muzyka, który zaczyna wykonywać muzykę Pärta.

W „Kanonie” znajdują się takie partie jak Kondakion i Ikos, które różnią się nieco od pozostałych pod względem budowy muzycznej ze względu na brak w nich głosu „tintinnabuli”: kompozytor przekształca go w długi ison. Specyfika wykonywania isonu polega na tym, że chór śpiewający oddycha idealnie, w sposób ciągły. Ten typ oddychania występuje wtedy, gdy każdy ze śpiewających ison nie śpiewa swojej nuty do końca, aż do wyczerpania oddechu. Śpiewak bierze delikatny

oddech, płynnie kończy dźwięk i znów, delikatnie i naturalnie biorąc oddech, włącza się w nutę śpiewaną obok niego. Zanim zaczerpnie oddechu, śpiewak wykonuje diminuendo, po czym znów płynnie zaczyna śpiewać pianissimo, łącząc się z nutą osoby śpiewającej obok niego. Jeśli chodzi o melodię śpiewaną na isonie, podobnie jak w przypadku Ikosów i Kondakionów z „Kanonu”, należy ją śpiewać w niuansach mezzosopranowych, bez sztucznie stworzonych niuansów, gdyż te pojawiają się naturalnie, zgodnie ze skalą. Zasada ta zresztą dotyczy także wykonywania np. chorału gregoriańskiego i chorału znamiennego. Melodia powinna wchodzić w nutę isonu i podobnie jak w przypadku pauz dźwięcznych, ponownie wychodzić z tej nuty.

W najpiękniejszej części „Kanonu”, „Modlitwie według Kanonu” (ta część Kanonu jest dedykowana ojcu Włodzimierzowi Zalińskiemu, który pełnił posługę w Tallinie, w Soborze Aleksandra Newskiego i był duchowym ojcem Arvo Pärta), znajduje się trudny moment, w którym basy muszą przez długi czas utrzymywać nutę D pierwszej oktawy. Każdy dyrygent mógłby ulec pokusie zmiany partii i pozwolić tenorom zaśpiewać tę nutę, dla których nie byłoby to trudne. Chcę przestrzec dyrygentów przed takimi myślami. Nie jest przypadkiem, że Pärt napisał to w ten sposób. Słyszałem występy chórów, które postanowiły wybrać łatwiejszą drogę: nie pozostawiły śladu głębi i znaczenia. Nie ma wtedy potrzebnego napięcia – wynik nie jest taki sam. Wykonując muzykę Pärta trzeba przejść przez „wąską bramę”...

Mówiąc jeszcze o niektórych cechach realizacji sakralnego minimalizmu Pärta. Wykonanie dźwięku w utworach chóralnych powinno być bardzo naturalne, bez wibrata. Głos powinien być bezpośredni, jednak podczas wykonywania melodii powinno być wyczuwalne uczucie, że melodia idzie dalej i nie stoi w miejscu, przy czym muzyka Pärta nie sugeruje żadnego *accelerando*/*ritenuto*. Bardzo ważne jest w chórze poczucie wspólnoty, które każdy ze śpiewaków osiąga, śpiewając z poczuciem, że po prostu pomaga innym, ale w żaden sposób nad nimi nie dominuje. „Atak” dźwięku musi być absolutnie łagodny, co uzyskuje się poprzez naturalne wejście i taki sam wydech. Dzięki takiemu

podejściu brzmienie zespołu jest jednolite i nie wyróżnia się żaden głos. Cała różnorodność barw poszczególnych głosów brzmi jak jeden głos. Jest to najważniejsza zasada przy wykonywaniu muzyki Arvo Pärta.

Jako wykonawca Jego muzyki nie mogę nie zauważyć, że większość zasad i technik stosowanych w jakiegokolwiek innej muzyce (zasady rozwijania dynamiki, frazowania itp.) często w ogóle nie działa w dziełach Pärta. Jego muzyka, mimo swojego minimalizmu, jest bardzo emocjonalna, ale ja widzę w niej emocje rozumiane inaczej. Wykonując muzykę Pärta, muzyk powinien unikać dawania upustu swoim emocjom, w przeciwnym razie istnieje ryzyko popadnięcia w zmysłową wulgarność, która jest zupełnie obca temu stylowi. Krótko mówiąc, wykonywanie pozornie prostego materiału muzycznego przeradza się w chodzenie po krawędzi przepaści, po jednej stronie której panuje mechaniczna, martwa przejrzystość, po drugiej zaś – ziemiska emocjonalność.

Jak odnaleźć to, co „najważniejsze i najbardziej fundamentalne” w muzyce Pärta? Arvo Pärt jest osobą prawosławną, głęboko religijną, a jego muzyka jest nierozzerwalnie związana z pytaniami o wieczność. A wieczność nie toleruje teatralności, fałszu i udawania. Dlatego też wykonanie muzyki Pärta musi być jak najbardziej naturalne, niezależnie od tego, czy odbywa się za pomocą głosu czy instrumentu.

Nie wiem, czym jest idealne wykonanie muzyki Pärta. Wydaje mi się, że jego muzyka jest wyjątkowa, ponieważ nie da się ustalić jednego standardu wykonania. Dyrygent, chór i instrumentalista muszą być sobą, tak szczerzy, jak to tylko możliwe. Muzyka Pärta stanowi rodzaj wewnętrznego lustra, które pomaga muzykowi zobaczyć swoje prawdziwe „ja”, jeśli tylko jest on gotowy zmusić się do przyjęcia tych ścisłych ram ascetycznych, całkowicie się umniejszyć i poddać minimalizmowi, minimalizmowi sakralnemu.



WALERIJ PIETROW
ESTONIA

Eugeniusz Jewiec – dyrygent i pedagog

„Urodziłem się w 1905 roku w Rosji, w obwodzie grodzieńskim. Z wykształcenia jestem nauczycielem szkół podstawowych i prowadzącym przedmiot muzyki w szkołach ogólnokształcących, ponieważ w 1933 roku ukończyłem Seminarium Nauczycielskie, a w 1936 roku Konserwatorium Warszawskie. Ponadto w 1924 roku zdałem w Polsce egzamin na psalmistę w konsystorzu diecezji poleskiej pod przewodnictwem arcybiskupa Aleksandra (Inoziemcewa).

Od 1922 r. pełniłem obowiązki cerkiewne jako śpiewak, a następnie jako dyrygent-psalmista, przerywając je, kiedy nadarzyła się możliwość kontynuacji edukacji pedagogicznej. W latach 1930–1933, studiując w seminarium nauczycielskim w Wilnie, mieszkalem w monasterze Świętego Ducha, pełniąc obowiązki śpiewaka w chórze arcybiskupa Teodozjusza i zastępcy dyrygenta. Od 1941 roku obowiązki dyrygenta-psalmisty pełniłem nieprzerwanie: do 1945 roku – w Polsce, a od 1945 roku do dziś za granicą, w jurysdykcji Synodu Biskupów Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej na czele z metropolitą Anastazym. Posiadam dobrą znajomość cerkiewnego i świeckiego śpiewu chóralnego oraz prowadzenia orkiestry rosyjskich instrumentów ludowych”.

Powyższe wersy są krótką notatką autobiograficzną Eugeniusza Iwanowicza Jewca, napisaną przez niego około 1960 roku.

Studiując archiwum rodzinne Jewców, udało mi się stworzyć chronologię życia wielkiego dyrygenta i najgodniejszego sługi Cerkwi Prawosławnej. Wiadomo, że urodził się 14 listopada 1905 r. we wsi Dubiny w obwodzie grodzieńskim. Ojciec: Iwan Grigoriewicz Jewiec, matka Pelagia Leontiewna, z domu Woszczenko. Został ochrzczony 13/26 listopada 1905 roku. Chrzestni – Maksym Wiktorowicz Jurczенок i Nadieżda Stiepanowna Mercałowa. Ochrzczony przez duchownego Jana Wróblewskiego.

W latach 1915–1921 uczył się w gimnazjum w Noworosyjsku. W latach 1922–1926 nie mając środków na naukę, pracował na roli. W latach 1928–1930 służył w wojsku polskim jako kawalerzysta.

W latach 1936–1939 pracował jako nauczyciel w szkole podstawowej w Warszawie. W latach 1939–1941 był nauczycielem szkoły średniej w Bielsku Podlaskim. W latach 1941–1944 pracował jako psalmista w Bielsku. W 1945 r. znalazł się w Niemczech w obozie pracy Niedersachsverfen, a następnie w obozie dla uchodźców w Mönchehof.

W 1947 r. przeniósł się z rodziną do Maroka, gdzie mieszkał do grudnia 1962 r., kiedy to przeniósł się do Francji i osiadł na przedmieściach Paryża na Ruey-Malmaison, przy domowej cerkwi św. Spirydona z Tremituntu.

W połowie lat 60. przeniósł się do domu przy katedrze św. Aleksandra Newskiego. Ostatnie lata życia E. I. Jewiec spędził w rosyjskim domu starców w Cormay-en-Parisis pod Paryżem. Tam zmarł 17 marca 1990 roku.

W latach 1945–1988 Eugeniusz poprowadził co najmniej 220 koncertów muzyki sakralnej, świeckiej i ludowej.

Eugeniusz Jewiec





Eugeniusz Jewiec z chórem

Taki zbiór suchych danych biograficznych nie jest w stanie opisać wyjątkowej osobowości Eugeniusza Iwanowicza – psalmisty, dyrygenta chóru, nauczyciela i światowej klasy mistrza sztuki chóralnej. Aby zrozumieć, jak niezwykle talent posiadał E. I. Jewiec, powinno się przede wszystkim zapoznać się z jego nagraniami audio i wideo (nagrania wideo zamieszczone są na stronie internetowej jemu poświęconej, a także stuleciu Archidiecezji Kościołów Prawosławnych Tradycji Rosyjskiej w Europie Zachodniej: centenaire-archeveche.org).

W tym roku, w 120. rocznicę urodzin Eugeniusza Iwanowicza, chciałbym podzielić się kilkoma wspomnieniami o nim i spróbować, na ile to możliwe, opisać jego osobowość, tak jak ją zapamiętam do końca życia.

Kiedy poznałem Eugeniusza Iwanowicza Jewca wiosną 1978 roku, byłem pod wielkim wrażeniem jego wyglądu: wysoki, prawie 190 cm wzrostu, surowy wyraz twarzy i szczególnie sposób wyrażania się w precyzyjnych i krótkich frazach. Uważano, że człowiek ten całkowicie poświęcił się służbie sztuce i Cerkwi. Jednak po bliższym poznaniu Eugenij Jewiec okazał się bardzo ciekawym rozmówcą, obdarzonym

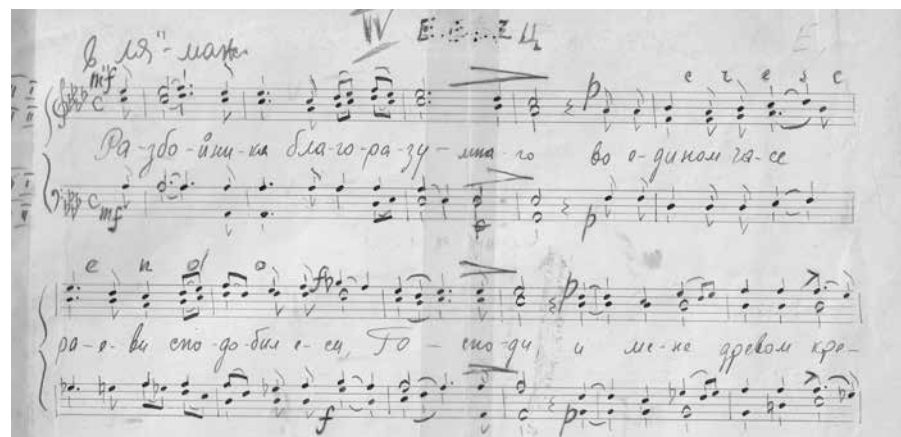
subtelnym poczuciem humoru i zawsze gotowym do wspierania osób pragnących poważnie zająć się śpiewem chóralnym.

Eugeniusz Iwanowicz miał swój własny sposób prowadzenia prób. Ponieważ 85% śpiewaków w jego chorze (w tym przypadku nie chodzi o chór cerkiewny przy katedrze św. Aleksandra Newskiego, ale o młodzieżowy tzw. duży chór, w którym śpiewałem) stanowiły osoby z niewielkim lub żadnym wykształceniem muzycznym, konieczne było udzielanie minimalnych lekcji teorii muzyki, głównie solfeżu, w sposób niezauważalny podczas prób. Nowego utworu uczyliśmy się głos po głosie. Najpierw partia sopranu, potem alt, tenor i na końcu bas. Dzięki temu każdy śpiewak, niezależnie od swojej partii, mógł poznać wszystkie głosy i odczytać zapis nutowy w obu tonacjach. Po nauczaniu się partii łączono dwa głosy żeńskie, potem dołączały tenory, a na końcu basy. Należy zauważyć, że tenorzy (zwłaszcza ci dobrzy) byli zawsze rzadkością, dlatego Eugeniusz Iwanowicz musiał czasami redogować partytury, wspierając partię tenorów drugimi altami, co nadawało szczególnego charakteru brzmieniu chóru. Gdy obraz muzyczny partytu-

ry chóralnej był już ostatecznie uformowany i wszystkie głosy знаły swoje partie, rozpoczynano pracę nad dynamiką i ekspresją. W trakcie pracy nad nowym utworem stawało się jasne, że kompozycja muzyczna składa się z czterech elementów: tekstu słownego (który jest najważniejszym elementem śpiewu cerkiewnego), samych nut, rytmu i dynamiki. Jewiec bardzo starannie pracował nad dynamiką, uważając ją za równie ważną co same nuty. Często jednak musiał wprowadzać drobne zmiany do oryginalnej kompozycji ze względu na skład chóru. Zdając sobie sprawę, że śpiewacy nie są profesjonalistami i nie mają pełnej kontroli nad swoimi głosami, E. I. Jewiec często zmieniał niuanse z forte-fortissimo na forte, a czasem z forte na mezzo-forte, aby zachować zespół chóralny i uniknąć krzyków oraz wyizolowania poszczególnych głosów z ogólnego brzmienia chóru. Jewiec kładł szczególny nacisk na poprawne wykonanie niuansów piano i pianissimo, co osiągnęto z wielkim trudem. Jeśli chodzi o pracę nad rytmem, Jewiec był w tej kwestii również bardzo rygorystyczny i nie pozwalał na zbędne przyspieszanie lub zwalnianie, które nie odpowiadałoby wskazówkom kompozytora. Nie znośił też nieczystych akordów, wycia i tanich efektów wokalnych. Wykonywanie takiej pracy nad utworem wyrobiło u śpiewaków surowość i powściągliwość, poważny stosunek do sztuki chóralnej oraz pragnienie doskonałości w wykonywaniu utworu muzycznego. Świadczą o tym liczne nagrania chóru pod jego dyktando.

Dla pełniejszego opisu działalności muzyczno-pedagogicznej Eugeniusza Iwanowicza warto zwrócić uwagę czytelnika na dobór repertuaru dużego Chóru Młodzieżowego przy katedrze św. Aleksandra Newskiego w Paryżu. Jak wiadomo, chór ten nie śpiewał podczas nabożeństw, lecz aktywnie prowadził działalność koncertową. Nie będę poruszał tematu repertuaru świeckiego, zwrócę natomiast uwagę na utwory sakralne wykonywane przez ten chór.

Wybrane przez Jewca utwory muzyki sakralnej obejmowały okres trzech stuleci – od XVIII do XX wieku. Były to dzieła Wedla, Diegtiariowa, Bort-



Eugeniusz Jewiec – nuty

niańskiego, Lwowa, Łomakina, Lwowskiego, Archangielskiego, Areńskiego, Rimskiego-Korsakowa, Smoleńskiego, Kastalskiego, Rachmaninowa, A. Nikolskiego, Kompaniejskiego, P. Czernokowa, Czerepnina, Greczaninowa, Hipolita-Iwanowa, a także N. Sokołowa, Reczkunowa, Lipajewa, G. Izwekowa, A. Taniejewa, Aziejewa, A. Czystjakowa, Stiepanowa, Panczenki, Kulczyckiego, Jaiczkowa, Gardnera, N.N. Kiedrowa-syna, I.I. Lamina.

Jak widać, Jewiec starał się przedstawić publiczności, a przede wszystkim swoim młodym śpiewakom, wszystkie style i szkoły rosyjskiego śpiewu prawosławnego od epoki klasycyzmu do dzieł kompozytorów „awangardowych” w rodzaju Iwana Iwanowicza Lamina. Nawet jeśli jemu osobiście te dzieła się nie podobały, Eugeniusz Iwanowicz uważał za swój obowiązek rozwijanie u śpiewaków ciekawości, znajomości ich historii i szerokich horyzontów kulturowych. Pamiętam rozmowę z Eugeniuszem Iwanowiczem po próbie, podczas której studiowaliśmy jeden z koncertów Stepana Anikiejewicza Diegtiariowa. Byłem wtedy młody i byłem miłośnikiem kompozytorów Szkoły Moskiewskiej (tzw. Nowego Kierunku), nie czułem muzyki cerkiewnej epoki Katarzyny. Eugeniusz Iwanowicz powiedział mi po prostu: „Przeczytaj jego biografię, a zobaczysz, jak ciężkie było jego życie jako pańszczyźnianego muzykanta. Zasługuje na to, aby jego dzieła zostały usłyszane”. To samo powiedział o G. Łomakinie.

Ponadto nauka koncertów Wedla, Bortniańskiego i Diegtiariowa była doskonałym sposobem na podniesienie poziomu występów chóru dzięki specyfice klasycznej twórczości chóralnej tych kompozytorów. Precyzja rytmu, czystość akordów, prowadzenie fraz melodycznych i klasyczny kontrpunkt, nad którymi chór pracował pod dyktando Jewca, zaowocowały podczas wykonywania utworów z innych stylów rosyjskiego śpiewu cerkiewnego.

Eugeniusz Iwanowicz Jewiec był nie tylko wybitnym dyrygentem chóralnym światowej klasy, ale także doskonałym chórmistrzem i wyjątkowym nauczycielem. Poświęcił całe swoje życie służbie Cerkwi prawosławnej i kulturze muzycznej swojej ojczyzny.

PROTODIAKON JAN
DROBOT-TICHONICKI

Eugeniusz Jewiec – wspomnienia o wielkim muzyku i człowieku

Po raz pierwszy usłyszałem o Eugeniuszu Jewcu w latach siedemdziesiątych zeszłego wieku w trakcie studiów na Wydziale Teorii, Kompozycji i Dyrygentury w Akademii Muzycznej (wówczas Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej) w Gdańsku.

Część I

Na Wybrzeżu panował kult muzyki chóralnej, prym wiodła dynastia Łukaszewskich – senior Leon prowadził słynny chór chłopięco-męski przy katedrze oliwskiej, najstarszy syn – Ireneusz prowadził chór Akademii Medycznej oraz Akademii Muzycznej, ponadto prowadził chór i i zajęcia z dyrygentury na mojej uczelni, później wyemigrował i ostatnie czterdzieści lat prowadził chór uniwersytecki w Buffalo w USA, młodszy bracia Łukaszewscy działali w Operze Bałtyckiej, najmłodszy Janek – studiował i pomagał ojcu w Katedrze Oliwskiej. Grałem i śpiewałem wówczas w kilku zespołach akademickich, które w ramach wielkiego wyróżnienia w letnie wakacje, niekiedy z sukcesami brały udział w międzynarodowych festiwalach i konkursach muzycznych, w tym również „na Zachodzie”, również we Francji. Śpiewałem też w chórze cerkiewnym w Gdańsku prowadzonym przez znanego miłośnika śpiewu operowego Anatola Waliczenkę. Od niego to po raz pierwszy zasłuchałem opowieści o nadzwyczajnym dyrygencie katedry św. Aleksandra Newskiego w Paryżu – Eugeniuszu Jewcu.

Po studiach w Gdańsku przenieśliśmy się do Warszawy, rozpocząłem studia muzykologiczne na UW, ukończyłem Instytut Pedagogiki Muzycznej w Akademii Muzycznej w Warszawie, pracowałem m.in. w Filharmonii Narodowej, śpiewałem w chórze katedralnym i Zespole Muzyki Cerkiewnej prowadzonej przez znakomitego znawcę muzyki cerkiewnej oraz muzyki operowej Jerzego Szurbaka. Od Jerzego Szurbaka ponownie usłyszałem opowieści o legendarnym dyrygencie paryskim rodem z Podlasia – Eugeniuszu Jewcu. Był początek lat 80-tych, dozwolone już były

prywatne wyjazdy na Zachód, jedyną przeszkodą były nasze skromne pensje (ok. 15 dolarów miesięcznie), Żeby się tam dostać potrzebne były niecodzienne sposoby. I oto w wakacje, wraz ze śpiworem i torbą suszonych płatków ziemniaczanych (sprzedawano je wówczas w sklepach) udałem się do Paryża, prosto do katedry św. Aleksandra Newskiego i jej legendarnego regenta Eugeniusza Jewca z nadzieją, że w wakacyjnych miesiącach w zamian za noclegi może znajdzie się miejsce dla przyjeźdnego chórzysty z Warszawy. Dodatkowo nadzieję podtrzymywał fakt, iż wykarmy katedry był batiuszka ks. Eugeniusz Czapiuk pochodzący również z Polski i słynący ze swej dobroci i chęci pomocy bliźniemu, zaś jego matką była Irena Klinger, córka słynnego warszawskiego prawosławnego teologa Jerzego Klingera.

W takich okolicznościach z miesięczną wizą przybyłem do Paryża. Katedra św. Aleksandra Newskiego wywarła ogromne wrażenie. Od razu uderzył pierwszy kontrast – katedra św. Marii Magdaleny w Warszawie jest jasna, przestronna, chór umieszczony wysoko, głosy chórzystów wraz z echem roznoszą się wokół sklepień katedry, architektura jest jakby stworzona dla wzniosłej operowej faktury muzycznej. Katedra w Paryżu – na zewnątrz olśniewająco biała, w środku okazała się być pomieszczeniem niewielkim, kameralnym, ciemnym, o barwach jakby przytłumionych, z mistycznymi malowidłami, w którym z półmroku wyłaniały się ogniki świec i twarze wiernych, wszystko to razem wywierało niezwykle mistyczne wrażenie. Chór umieszczony był na parterze, od wiernych był odgródzony jedynie metalową kratką. Najbardziej przejmujący był śpiew, lekko przytłumiony, bardzo szlachetny, mistyczny,



Eugeniusz Jewiec z autorem tekstu.

idealnie zestrojony, pod względem wokalnym – na najwyższym profesjonalnym poziomie. Diakon Storożenko z pięknym, profesjonalnie postawionym głosem. Dyrygent Eugeniusz Jewiec – wysoki, postawny mężczyzna, ruchy oszczędne, dyrygował niemal wyłącznie z pamięci, krótkie, półgłosem zadawane tony, autorytet wśród chórzystów bezwzględny. Przed nabożeństwem przedstawiłem się. Dyrygent w drodze wyjątku pozwolił mi wejść na kliros i śpiewać wraz z chórem, ale „bardzo i bardzo ostrożnie”.

Po nabożeństwie siedziałem już przy stole w mieszkaniu regenta, w niewielkim pokoiku, z dużą ikoną w kącie z palącą się olejną lampadą oraz kolekcją ręcznie malowanych talerzy na ścianie, przy filiżance herbaty nastąpiło pierwsze zapoznanie. Był to wielki honor dla mnie. Dowiedziałem się, że na zajmowanym przez mnie krześle, przede mną niegdyś byli goście: najwybitniejsi muzycy, m.in. Giaurow, Polański, Gedda, Rostropowicz, Wiśniewska, Szurbak. Jako chórzysta zostałem zaakceptowany, krótko opowiedziałem o sobie, a później zaczęło się rozpytywanie mnie o Warszawę. Wiedziałem jedynie, że Jewgienij Iwanowicz (Eugeniusz Jewiec) był absolwentem seminarium nauczycielskiego w Wilnie, później ukończył konserwatorium warszawskie pod kierunkiem profesora Stanisława Kazuro, w następnych latach pracował w Bielsku Podlaskim, później był regentem oraz prowadził zespoły muzyczne w obozie

dla uchodźców w Niemczech, następnie w Marokko, aż w końcu przeniósł się do Paryża. Kontakt z komunistyczną Warszawą był bezpowrotnie utracony. A ja, jako muzykolog w swoim czasie zajmowałem się archiwum profesora Stanisława Kazuro i byłem w stanie opowiedzieć Eugeniuszowi Jewcowi mnóstwo ciekawych i nieznanymi historii z życia powojennego konserwatorium warszawskiego oraz jego ulubionego profesora Kazuro, aż do chwili jego śmierci w 1961 roku w Warszawie. Prowadziliśmy długie rozmowy, Eugeniusz Jewiec opowiadał historie swego życia, ja w następnych latach przysyłałem mu zdjęcia przedwojennej i powojennej Warszawy związane z życiem konserwatorium warszawskiego. Od Eugeniusza Jewca również i ja poznałem wiele nieznanymi mi faktów. Tak rozpoczęła się moja wieloletnia znajomość z Eugeniuszem Jewcem, a w latach późniejszych – gorąca przyjaźń.

Eugeniusz Jewiec urodził się 1/14 listopada 1905 roku we wsi Dubiny powiatu bielskiego grodzieńskiego ujeźdu, w ówczesnym zaborze rosyjskim, dlatego w dokumentach oficjalnie jako miejsce urodzenia wpisywano mu Rosję. Pochodził z nauczycielskiej rodziny, poszedł w ślady ojca i w połowie lat dwudziestych ukończył seminarium nauczycielskie w Wilnie. Miał dwóch braci, Borys studiował w Wilnie medycynę, cały finansowy wysiłek rodziny był skierowany na kształcenie Borysa, który do końca swych dni pracował jako szanowany lekarz w Bielsku Podlaskim. Drugi brat – Arkadiusz wyemigrował do Ameryki. Żona Eugeniusza Jewca – Jelizawieta Siemionowna z domu Cybruk również była nauczycielką, studiowała germanistykę na uniwersytecie w Wilnie. Dla ciekawości, żona Jewca miała dwie siostry, jedna – Maria Siemionowna Kołtowskaja mieszkała z Jewgienijem Iwanowiczem w służbowym domu przy katedrze św. Aleksandra w Paryżu, trzecia zaś siostra wyszła za mąż za batiuszkę Mitrofana Znosko-Borowskiego z Brześcia, późniejszego biskupa bostońskiego w USA.

Na początku lat trzydziestych Eugeniusz Jewiec wraz z żoną przeprowadził się do Warszawy i rozpoczął studia w konserwatorium warszawskim pod kierunkiem najwybitniejszego polskiego dyrygenta muzyki chóralnej okresu międzywojennego Stanisława Ka-

zuro. Profesor imponował studentom, dyrygował, komponował, aranżował, był autorem szeregu podręczników do nauki solfeżu, chórmistrzem Filharmonii Warszawskiej. Ponadto pochodził z wileńszczyzny, co dodatkowo zbliżało Eugeniusza Jewca do profesora. Młody student wraz z żoną wynajmował pokój w tanim ciemnym i wilgotnym domu-studni przy ul. Sołec, po wojnie przerobionym na biurowiec. Odszukałem ten dom i zrobiłem dla Jewgienija Iwanowicza zdjęcia okien jego dawnego pokoju. Pokój posępny i ubogi, ale za to położony kilkadziesiąt metrów od konserwatorium muzycznego przy ulicy Tamki. Wraz z żoną utrzymywał się z lekcji, on uczył muzyki, gry na gitarze i rosyjskich instrumentach ludowych, żona – uczyła niemieckiego. Ponadto założył męski kwartet wokalny, który regularnie występował w radiu.

W 1936 roku Jewgienij Iwanowicz Jewiec ukończył konserwatorium warszawskie i uzyskał uprawnienia nauczyciela śpiewu w szkołach powszechnych. Jednak dla uzyskania pełnych uprawnień należało odbyć roczne bezpłatne praktyki pedagogiczne. Przez rok w ramach praktyk uczył w szkole podstawowej na Lesznie, codziennie tam i z powrotem kilka kilometrów chodząc pieszo, gdyż tramwaj był dla niego zbyt drogi. W 1937 roku uzyskał pełne uprawnienia nauczycielskie i w tej szkole na Lesznie otrzymał uposażenie aż 100 złotych miesięcznie, była to spora jak na tamte czasy suma. W 1937 roku urodził się syn Wasyl, w 1939 roku – córka Irena. Po wybuchu wojny i bombardowaniach Warszawy przeniósł się do Bielska Podlaskiego, konserwatorium warszawskie spłonęło i nigdy nie zostało odbudowane, na jego miejscu mieści się obecnie niewielki park przyległy do Zamku Ostrogskich. Ulicę dalej – Okólnik 1 w latach 60. zbudowano nowy gmach Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, dziś Uniwersytetu Muzycznego.

W Bielsku Podlaskim Eugeniusz Jewiec został psalmistą i regentem w cerkwi św. Michała, prowadził zespoły instrumentów ludowych, wraz z żoną udzielali lekcji. W 1942 roku urodziło się dwóch braci bliźniaków – Piotr i Paweł. Niemal od pieluch dzieci śpiewały w chórze cerkiewnym, tworząc wraz z rodzicami „rodzinny chór Jewców”, do którego przyjęto też siostrę żony –









Marię Siemionowną Kołtowską wraz z mężem – geodetą.

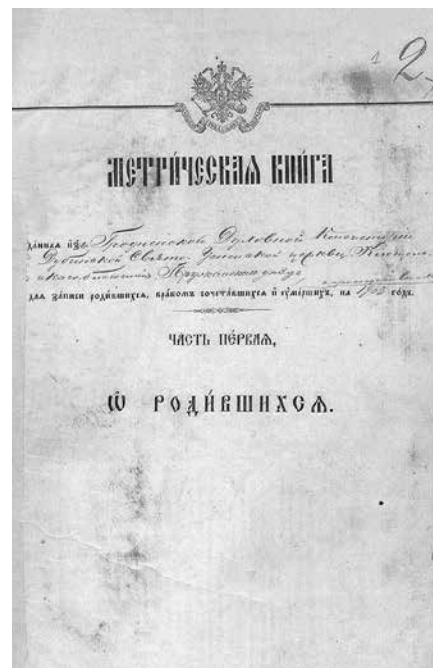
Na przełomie 1944/45 roku w obawie przed komunistycznymi rządami wraz z rodziną i grupą przyjaciół emigrował do Niemiec i został umieszczony w obozie dla uchodźców, gdzie był psalmistą i prowadził chór cerkiewny w obozowej cerkwi, chóry i zespoły instrumentalne dla młodzieży. W roku 1947 roku mieszkańcy obozu niemal w całym składzie przenieśli się do Maroko, do Casablanki, gdzie była już duża osada repatriantów ze Wschodu. Niemal tuż po przyjeździe siostra żony – Maria Siemionowna urodziła dwie córki: w 1947 Zinaidę, późniejszą nauczycielkę francuskiego w Paryżu, oraz w 1949 – Marię, późniejszą lekarkę w Paryżu, obie siostry przez wiele lat mieszkały w domu parafialnym przy katedrze św. Aleksandra i śpiewały w chórze cerkiewnym Eugeniusza Jewca. W Casablance Eugeniusz Jewiec przez 14 lat był psalmistą, prowadził chór cerkiewny, chóry dziecięce i młodzieżowe oraz zespoły instrumentów ludowych, ponadto udzielał lekcji muzyki, śpiewu, gry na gitarze i mandolinie, ze swoim chórem cerkiewnym dał 93 koncerty publiczne.

W 1956 Maroko ogłosiło niepodległość i przestało być kolonią francuską, rozpoczęły się zbrojne konflikty graniczne z sąsiadami, mieszkańcy Maroko otrzymali możliwość emigracji do Francji. W grudniu 1962 Eugeniusz Jewiec otrzymał posadę psalmisty katedry św. Aleksandra Newskiego w Paryżu, gdzie regentem był leciwy słynny dyrygent i kompozytor Piotr Wasiljewicz Spasskij. Wkrótce Jewiec zaczął pełnić również funkcje regenta: Spasski dyrygował w czasie służb świątecznych i z udziałem archijereja, Jewiec zaś w czasie nabożeństw codziennych. Od wiosny 1963 roku Jewiec prowadzi też zorganizowany przez siebie „Ruskiej Mołodiożnyj Ansambl” składający się z chóru i zespołu rosyjskich instrumentów ludowych. Sam Jewgiej Iwanowicz występował grając na mandoli. Już w czerwcu 1963 roku zespół ten wystąpił z koncertem w Konserwatorium im. Rachmaninowa w Paryżu. W maju 1968 roku, po śmierci Piotra Spasskiego Jewgienij Iwanowicz Jewiec został jedynym dyrygentem katedry św. Aleksandra Newskiego w Paryżu.

Eugeniusz Jewiec był niezwykle uroczym człowiekiem, niczym magnes

przyciągającym do siebie zarówno doświadczonych muzyków, jak też garnącą się do muzyki młodzież. W „wielkim” chórze cerkiewnym śpiewało wielu emerytowanych śpiewaków opery i filharmonii paryskiej. Śpiewało też wielu nauczycieli oraz liczna grupa młodych pasjonatów muzyki cerkiewnej, m.in. Iwan Drobot, Misza Taran, Sasza Kedroff. Z upływem lat zaczęli oni zastępować przy pulpicie Eugeniusza Jewca. Od połowy lat 80-tych dość regularnie Eugeniusza Jewca zastępował jego syn Wasilij, zaś żona Wasilija – Marija Władimirowna oraz jego córki – Maria i Liza były stałymi członkami chóru. Również siostrzenice Jewgienija Iwanowicza – Zina i Musia (Maria) śpiewały w chórze, a po latach do chóru dołączyły także ich dzieci – Asia, Grisza, Amwrosik. Można więc śmiało powiedzieć, że wielki chór katedralny składał się w połowie z krewnych Jewgienija Iwanowicza, zaś w drugiej połowie – z jego oddanych przyjaciół. Poza nabożeństwami chór regularnie koncertował, występował w radiu, nagrał w formie płytowej 69 utworów, z czego 34 utwory należały do twórczości współczesnych kompozytorów, zaś pozostałe – do klasyki muzyki cerkiewnej, poczynając od znamienitego śpiewu i kończąc na Bortniańskim, Wedlu, Czajkowskim i Rachmaninowie.

W 1989 roku w moim życiu nastąpiły wielkie zmiany: zbankrutowała warszawska filia Polskiego Wydawnictwa Muzycznego z którą regularnie współpracowałem oraz podpadłem pod redukcję etatów w Polskiej Akademii Nauk. Był środek roku, etaty w Filharmonii i szkołach były zajęte, zostałem bez etatowej pracy. Pracy było dużo, nawet aż za dużo, ale bez etatu, a więc i ubezpieczenia.. Trzeba było przeczekać kilkanaście miesięcy. I oto telefon – dzwoniła do mnie córka Eugeniusza Jewca – Irena, która razem z ojcem mieszkała w służbowym mieszkanku przy katedrze św. Aleksandra. Opowiedziała mi nowiny paryskie i m.in. o tym, że ojciec zaczął bardzo niepewnie chodzić, często się spotyka i obawia się, że podczas jej codziennych wyjazdów do pracy w domu z jej ojcem może przydarzyć się wypadek. Zdarzenie losu! Zaproponowałem, że mogę na kilka miesięcy przyjechać do Paryża i jak za dawnych czasów, jeśli będą noclegi, być kompanionem profesora i chórzystą w katedrze.



Księga metrykalna z 1905 r.

Nastąpiło kilka nadzwyczajnych miesięcy mego wspólnego życia z Eugeniuszem Jewcem. Nocowałem w szkole parafialnej, rano biegłem do boulangerie po gorący croissant, w mieszkaniu Eugeniusza Jewca robiłem kawę i zasiadaliśmy do śniadania. Potem poranna toaleta i zajmowaliśmy się muzyką. Profesor miał ogromną bibliotekę, zarówno literatury pięknej, jak też nagrań i nut muzyki cerkiewnej. Posiadał wiele prywatnych opracowań oraz własnych kompozycji muzyki cerkiewnej. Córka Eugeniusza Jewca, znana śpiewaczka, była osobą bardzo skrupulatną, nie raz próbowała skatalogować zbiory ojca, ale ich było tak dużo i rozmieszczone były w takim nieładzie, że żaden katalog na nic się nie zdawał. W mieszkaniu było pianino, na ścianie wisiała gitara i mandolina. Najczęściej stawialiśmy na pulpit wybraną przez profesora partyturę, grałem partyturę i wraz z profesorem śpiewaliśmy którąś z partii.

W owym czasie na Zachodzie wydawano słynne partytury chóralne z utworami kompozytorów cerkiewnych pierwszej połowy XX wieku – Kastalskiego, Nikolskiego, Czesnokowa, oraz współczesnych kompozytorów francuskich i amerykańskich – była to wówczas pewna nowość, niektóre parafie w ogóle nie uznawały tego stylu w muzyce cerkiewnej, pozostając przy klasyce XIX wieku, ewentualnie śpiewając Archangielskiego. W repertuarze zaś innych parafii francuskich utwory współczesne stanowiły poważny

МЕТРИЧЕСКОЙ КНИГѢ НА 1905 ГОДЪ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ, О РОДИВШИХСЯ.									
Счета родившихся.		Мѣсяцъ и день.		Имя родившущаго.	Званіе, имя, Отчество и фамилія родителей, и какому вѣроисповѣданію.	Званіе, имя, Отчество и фамилія крестниковъ.	Кто совершалъ таинство крещенія.	Рекордацѣя гражданскаго записи по желанію.	
Мѣсяца года.	Дня года.	Мѣсяца года.	Дня года.						
65	1	13	21	Евгеній	Дубинского народнаго училища учителъ Иванъ Трофимовъ Евгенъ и законная жена Анна Павловна Комитова; оба православнаго вѣроисповѣданія.	Обручничковъ воеводы мѣсто Максимъ Викторовъ Иреусовъ и гражданка Кавалова Стефановна; мѣсто мѣсто мѣсто.	Евгеніемъ воеводоу Евгеніемъ изъ мѣсто мѣсто мѣсто.		

Wpis urodzin Eugeniusza Jewca do księgi metrykalnej.

udział. Eugeniusz Jewiec uwielbiał Archangielskiego, śpiewaliśmy i graliśmy jego utwory w zawrotnych tempach. Przed obiadem chodziliśmy na spacer, zazwyczaj robiliśmy kilka okrążeń wokół katedry, dróżka była wyłożona grubym żwirem, chodziliśmy ostrożnie, żeby się nie wyrzucić. Jewgienij Iwanowicz chodził zawsze w długim, granatowym płaszczu, sięgającym poniżej kolan i zapinanym pod szyją. Raz w tygodniu chodziliśmy na próbę chóru cerkiewnego, próby prowadził syn Jewgienija – Wasilij. Ponadto chodziliśmy na każde nabożeństwo, Jewgienij Iwanowicz stał obok klirosa, ale do chóru już nie wstępował.

Tuż przy katedrze była jedna z najlepszych sal koncertowych w Paryżu – Pleyel. Niekiedy na koncerty sprzedawano tańsze bilety, chodziliśmy wówczas na koncerty. A obok sali koncertowej był wielki sklep muzyczny: kilka pięter, a na każdym piętrze po kilkadziesiąt fortepianów. Najtańszy fortepian po przeliczeniu na złote kosztował tyle, co kilkupokojowe mieszkanie w Warszawie. Zwiedzaliśmy ten sklep, każdy fortepian można było poprosić bezpłatnie. Niestety, tylko poprosić. Od tego czasu niewiele się zmieniło. Fortepian Bechstein w moim pokoju ma około 140 lat, wygrany do deski, jest to model już z podwójną repetycją, bardzo udany, ten model jest produkowany do dzisiaj. W Warszawie w salonie nowy kosztuje 470 tysięcy złotych. Na pocieszenie, Steinway i Besendorfer niemal dwa razy drożej. Może na tamtym świecie można je będzie wypróbować do woli i bezpłatnie? W styczniu musiałem wracać do Warszawy, miało się zwolnić miejsce nauczyciela fortepianu w szkole muzycznej mojej dzielnicy.

Część II

Po latach, kiedy wspominam postać Eugeniusza Jewca, nie mam żadnej wątpliwości, że należał on do kategorii ludzi niezwykłych, jakich rzadko spotkać można w życiu codziennym. Spotykając się z takimi ludźmi zadajemy sobie pytanie o źródło ich niezwykłości i pełna odpowiedź na takie pytanie jest bardzo trudna. Eugeniusz Jewiec był człowiekiem bardzo otwartym, garnącym się do ludzi i przyciągającym ludzi jak magnes, zawsze gotowym przyjść każdemu z pomocą, to niemniej dusza jego skierowana była w przyszłość, był człowiekiem czynu, a powrót do przeszłości był u niego sprowadzany do niezbędnego minimum. Dla mnie był idealnym muzyka, cerkiewnego dyrygenta, nauczyciela, głowy rodziny, a mimo to życie jego wydawało mi się czymś w rodzaju mozaiki, gdzie większość komórek było zagadką. Kiedy po śmierci Profesora dowiadywałem się o jakimś niezwykłym wydarzeniu z jego życia, jego dzieci mówiły mi: tata był bardzo skromny i nigdy nam o tym nie opowiadał. Dopiero gdy w zeszłym i bieżącym roku w „Bielskim Gościńcu” numer 67/2023 i 69/2024 ukazały się znakomite artykuły Doroteusza Fionika o dokumentach potwierdzających historię rodu Jewców i Cybruków (żony Eugeniusza Jewca), dramatyczny obraz życia Eugeniusza Jewca stał się bardziej zrozumiały.

Zacznijmy od najważniejszego: Eugeniusz Jewiec władał warsztatem dyrygenckim na najwyższym, można powiedzieć, światowym poziomie. Odkryłem to od pierwszej chwili obecności podczas jego nabożeństw, prób i koncertów. W czasie studiów bardzo interesowałem się dyrygenturą i zupełnie dobrowolnie uczyłem się w potrójnym wymiarze: zajęcia z dyrygentury

chóralnej miałem z Ireneuszem Łukaszewskim, z dyrygentury symfonicznej z Marianem Obstem, z dyrygentury operowej ze Zbigniewem Bruną. Często rozmawialiśmy z Eugeniuszem Jewcem o jego studiach w Konserwatorium Warszawskim u prof. Stanisława Kazuro, którego Eugeniusz Jewiec wprost ubóstwiał i wiele opowiadał o jego zajęciach. To jest oczywiste, Stanisław Kazuro był przed wojną najwybitniejszym dyrygentem chóralnym w Polsce, był chórmistrzem Filharmonii Warszawskiej. Ale kiedy mówiłem Eugeniuszowi Jewcowi, że 3-letnie studia w Konserwatorium były za krótkie, żeby wykształcić dyrygenta o najwyższym poziomie, Eugeniusz Jewiec tylko zagadkowo się uśmiechał.

I oto z artykułu Fionika dowiadujemy się, że historia rodu Jewców i Cybruków spokrewnionych z rodem Woszczanko wiedzie swe udokumentowane na Podlasiu początki aż od 1563 roku, do rodu tego należeli duchowni, nauczyciele, psalmiści, dyrygenci, a więc intelektualna elita Podlasia. Eugeniusz Jewiec urodził się we wsi Dubiny w 1905 roku, w 1910 roku Iwan Jewiec – ojciec Profesora – był nauczycielem śpiewu w szkole gminnej w Dubrowie, udzielał się w cerkwi jako psalmista i dyrygent i swego syna początkowo kształcił w domu (do gimnazjum przyjmowano zazwyczaj od 10 roku życia), a później w szkole, w której pracował, jego mały syn od dziecka był związany z zawodem cerkiewnego muzyka. Po wybuchu wojny światowej rodzina Jewców wraz z uciekinierami udała się do Noworosyjska na brzegu Morza Czarnego, na tamte czasy był to duży intelektualny ośrodek, w mieście tym Eugeniusz Jewiec uczęszczał do męskiego gimnazjum aż do klasy przedmaturalnej. Choć nie zachowa-

ły się dokumenty, niewątpliwie Eugeniusz i tam kontynuował naukę muzyki. W 1921 roku rodzina powróciła do Polski, ojciec Eugeniusza z powodu „narodowości białoruskiej i pracy za cara” przez kilka lat nie mógł pracować w zawodzie nauczycielskim i znowu powrócił do zawodu psalmisty i dyrygenta, pracował m.in. we wsi Małe Berestowice i Czernaja. Eugeniusz znów pomaga ojcu.

W 1923 roku Eugeniusz Jewiec kończy 18 roku życia i składa podanie o przyjęcie na stanowisko psalmisty, powołując się na doświadczenie zdobyte u ojca i naukę u okolicznych duchownych. W 1924 roku w Pińsku z powodzeniem zdaje skomplikowany egzamin uprawniający do bycia psalmistą, dotyczący przedmiotów: Stary Testament, Nowy Testament, katechizm, ustaw cerkiewny, śpiew cerkiewny, język polski i rozpoczyna pracę psalmisty. W 1925 roku uczęszcza do klasy maturalnej Białoruskiego Gimnazjum w Wilnie. W gimnazjum tym jest już pomocnikiem dyrygenta chóru gimnazjalnego prowadzonego przez Ryhora Szurmę, który jest jednocześnie dyrygentem wileńskiej katedry prawosławnej. Również w katedrze Eugeniusz asystuje dyrygentowi Szurmie. I tu niezbędne jest wyjaśnienie – Szurma był wybitnym dyrygentem, był bardzo aktywny na wileńszczyźnie, w latach powojennych pozostał on na terenie radzieckiej Białorusi i był tam uważany za jednego z najwybitniejszych dyrygentów chóralnych. Tak więc już w wieku lat 18 Eugeniusz Jewiec będąc asystentem Ryhora Szurny musiał być bardzo dobrym muzykiem i dyrygentem.

W latach następnych Eugeniusz Jewiec jeszcze bardziej doskonalił swoje mistrzostwo muzyczne. Po uzyskaniu matury, w latach 1926–33 studiował w Nauczycielskim Seminarium w Wilnie, nadal asystując Szurmie, który oprócz chóru katedry wileńskiej prowadził też dość popularny ludowy chór białoruski, Eugeniusz występował z chórmi Szurny i aranżował dla ich potrzeb pieśni białoruskie, niektóre z jego aranżacji wydawano nawet drukiem. W latach 1933–37 Eugeniusz Jewiec studiuje w Konserwatorium Warszawskim w klasie prof. Stanisława Kazuro uzyskując dyplom szkolnego nauczyciela muzyki oraz chórmistrza. Jako pedagog Stanisław Kazu-

ЭКСПОСТИЛАРИЙ ВЕЛИКОГО ПЯТКА Е. Евен, №1

Голос 1
Голос 2
Голос 3

Раз - бой - ни - ка бла - го - ра - зум - на - го
во - е - ди - ном
во - е - ди - ном, е - ди - ном ча - се ра - е - ви спо -
. до - бил е - си, Гос - по - ди, и ме - не Дре - вом Крест - ным
про - све - ти и спа - си мя, спа - си мя.

Eugeniusz Jewiec – partytura *Ekspostylarij* nr 1.

ro miał swoje hobby: był on autorem wielu podręczników do nauki solfeżu, z których surowo odpytywał swoich studentów. W czasie któregoś z pobytów w Paryżu przywiozłem ze sobą kilka przedwojennych podręczników do nauki solfeżu Stanisława Kazuro i Jewgienij Iwanowicz bardzo się ożywił – tak, tak, to tymi ćwiczeniami zamęczał nas nasz profesor.

Dwa lata po studiach Eugeniusz Jewiec pracował jako nauczyciel śpiewu w szkole powszechnej na Lesznie w Warszawie, rok w ramach praktyk bezpłatnie, rok na płatnym etacie. W 1936 roku odbył się ślub z Elżbietą Cybruk, córką batiuszki w Bielsku Podlaskim, w 1937 roku urodził się syn Wasyl, w 1939 – córka Irena. Po wybuchu wojny powrócił do Bielska Podlaskiego i rozpoczął pracę w szkole. Jak opowiadała mi córka Eugeniusza Jewca Irena, bezpośrednio podczas prowadzenia lekcji został zabrany do wojska i powołany do kawalerii. Służba w wojsku zakończyła się wypadkiem, je-

go złęknięty koń uderzył go kopytem w twarz, wypadek był bardzo poważny, uszkodzona została czaszka, rana długo się nie goiła, blizna pod okiem Eugeniusza pozostała do końca życia.

Na przełomie 1939/40 roku Eugeniusz Jewiec był nauczycielem śpiewu i matematyki w 10-letniej szkole rosyjskiej w Bielsku Podlaskim, prowadził kilka białoruskich zespołów ludowych, w 1940 roku jego chór Domu Kultury w Bielsku Podlaskim otrzymał I nagrodę na ogólnobiałoruskim festiwalu twórczości amatorskiej w Mińsku! W roku 1941 Bielsk Podlaski znalazł się pod okupacją niemiecką. Nastąpiły ciężkie czasy dla ludności białoruskiej i polskiej. W roku 1942 roku rodzą się bracia bliźniacy – Piotr i Paweł. Eugeniusz Jewiec prowadzi chór cerkwi św. Michała w Bielsku aż do wyjazdu na Zachód w czerwcu 1944 roku. Polskę opuścił doświadczony dyrygent najwyższej klasy.

Kiedy poznałem Eugeniusza Jewca, był on w rozkwicie swojej kariery. Z ca-

łej Europy przyjeżdżali ludzie, by posłuchać jego chóru podczas nabożeństw w katedrze św. Aleksandra Newskiego. Ponadto jego chór dawał kilka koncertów rocznie, wydawał liczne płyty kompaktowe i kasetowe, uczestniczył w wielu imprezach muzycznych. Chór miał piękne, ujednolicone, szlachetne brzmienie. Odrębnym zagadnieniem był repertuar chóru: Eugeniusz Jewiec ogromną wagę przywiązywał do doboru repertuaru nie tylko podczas koncertów, ale również podczas nabożeństw. W owym czasie muzykę cerkiewną komponowało wielu kompozytorów emigracyjnych, w twórczości których dominowała współczesna harmonia i którzy bardzo promowali swoją twórczość, ich utwory zawsze prezentowane były w trakcie publicznych koncertów chóru Jewca. Jednak w trakcie nabożeństw utwory kompozytorów współczesnych wybierane były bardzo oszczędnie, gdyż stylistycznie kontrastowały z „tradycyjną” muzyką cerkiewną, reprezentowaną przez Obichod, Bortniańskiego, Turczaninowa, Wedla, Diechtiariowa, Czajkowskiego, Rachmnińowa, Archangielskiego. Eugeniusz Jewiec był przede wszystkim muzykiem i stylistyczna jedność śpiewu w trakcie nabożeństwa była dla niego bardzo ważna. Było to rozpoznawalną cechą brzmienia jego chóru, który bardzo się różnił od innych chórów cerkiewnych w Paryżu. Nawet panichidy i otpiewanija były opracowane przez Eugeniusza Jewca jako jednolity cykl pięknych utworów muzycznych.

Jak już wspominałem, w tamtych latach tak się składało, że chór Eugeniusza Jewca w połowie składał się z jego bliskich przyjaciół, w drugiej zaś połowie – z jego dzieci, wnuków i krewnych jego żony Jelizawiey. Jej siostra Maria Siemionowna Kołtowskaja miała dwie śpiewające w chórze córki – Zinaidę, później po mężu Ciołkowicz i Musię (Marię) po mężu Beccio, której dzieci (Grisza, Asia, Amwrosik, Tatiana), a także mąż Jean również śpiewali w chórze. W chórze śpiewała też bliska przyjaciółka córki Ireny – Marie Françoise. W domu parafialnym Maria Siemionowna mieszkała na parterze, zaś Jewgienij Iwanowicz miał mieszkanie na samej górze. W owym czasie we Francji były bardzo popularne wielkie piekarniki elektryczne z programatorami, co niedzielę od samego rana gospodynie przyrządza-

ły obiad, wkładały go do piekarników i nastawiały programatory, po czym wszyscy udawali się do katedry śpiewać w chórze. Kiedy liturgia dobiegała końca obiadu już były gotowe, kuszące zapachy wypełniały dom parafialny i wkrótce klan Jewców na górze i klan Kołtowskich na dole zasiadał do obiadów, połączonych z długimi rodzinnymi rozmowami.

W życiu codziennym autorytet Jewgienija Iwanowicza był niepodważalny. Chociaż żył bardzo skromnie, każdemu potrzebującemu służył radą i pomocą, wokół niego pełno było uczącej się młodzieży, jego dzieci otrzymały wspaniałe wykształcenie: Wasyl pracował w dyrekcji zakładów ubezpieczeniowych, Irena – z pięknym sopranem śpiewała nawet w chórze operowym, w latach późniejszych była administratorem wielkich zakładów opieki społecznej, bracia Piotr i Paweł występowali w reprezentacji Francji w piłce siatkowej, później Piotr został chemikiem i pracował w firmie farmaceutycznej, zaś Paweł – w zakładach motoryzacyjnych. Z kolei z upływem lat dzieci bardzo troskliwie zajmowały się ojcem.

Jako ciekawostka: pewnego razu Eugeniusz Jewiec opowiedział mi, że przed Paschą jeździł z synem aż w Alpy po mleko. Rzeczywiście, w sklepach francuskich nie było jak w Polsce twarogu, lecz jedynie serki typu Danonek, z których nie można było zrobić wielkanocnej paschy. Żeby kupić prawdziwe mleko trzeba było jeździć na wieś. Zapytałem wówczas syna Wasyla, czy rzeczywiście trzeba było po mleko jeździć aż w Alpy. Wasyl odpowiedział mi: pod pozorem poszukiwania mleka urządziliśmy tacie wycieczkę w Alpy, żeby nie siedział cały czas w Paryżu. Było to bardzo wzruszające. Obecnie wśród dzieci Jewgienija Iwanowicza przy życiu pozostała jedynie urodzona w Warszawie córka Irena, która pełni rolę strażniczki rodzinnej historii. W ostatnim numerze „Bielskiego Gościńca” ukazały się jej wspomnienia o ojcu.

JAN KAZEM-BEK
WARSZAWA



Astana Opera

To najlepszy akademicki teatr operowy i baletowy w Kazachstanie i największy teatr w Azji Środkowej. Na jej scenie występują i wystawiają spektakle wybitne postacie sztuki teatralnej i muzycznej – Placido Domingo, Walery Gergiew, Pier Luigi Pizzi, Davide Livermore i wielu innych. Wszyscy niezmiennie zauważają wysoką jakość chóru. Gwiazda światowej sceny operowej Jelena Obrazcowa tak oceniła zespół: „Teatr Opery w Astanie ma wspomniały chór – zarówno żeński, jak i męski. Zaskoczył mnie...”.

W Polsce Chór Kameralny Opery Astany, znany jest jako uczestnik Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnowka” w Białymstoku, trzykrotnie wygrywając ten prestiżowy konkurs muzyczny (2006, 2011 i 2023).

Festiwal odbywa się pod patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej i Związku Kompozytorów Polskich. W latach 2003–2020 Patronem Artystycznym był wybitny kompozytor i dyrygent Krzysztof Penderecki. Zdobyl światową sławę jako jedna z najbardziej szanowanych postaci świata muzyki. Muzykę Krzysztofa Pendereckiego wykonują na różnych kontynentach najsłynniejsi artyści i orkiestry.

W Kazachstanie Maestro Penderecki jest znany i lubiany. W 2004 roku odwiedził nasz kraj, spotkał się ze studentami i nauczycielami Kazachskiej Narodowej Akademii Muzycznej, wystąpił w Astanie i Karagandzie, gdzie jego krewni odbywali zesłanie i ciepło wspominali miejscowych mieszkańców, którzy dzielili się z nimi chlebem i schronieniem. Dlatego też ze szczególnym uczuciem nasi artyści uczestniczyli w programie Festiwalu „Hajnowka” pod patronatem wielkiego polskiego kompozytora. Stało się to potężnym impulsem do dalszego kreatywnego rozwoju zespołu i zdobycia popularności.

Sukcesem oraz wielką radością dla Chóru Kameralnego Opery Astany było również spotkanie z kompozytorem Romualdem Twardowskim, jednym z niewielu współczesnych polskich kompozytorów, który sięgnął do tysiącletniego dziedzictwa Cerkwi prawosławnej – jej kanonicznych tekstów liturgicznych. Jego utwory weszły do repertuaru wielu wybitnych zespołów chóralskich.

Romuald Twardowski jest laureatem wielu prestiżowych nagród i zdobywcą wyróżnień międzynarodowych. W 2006 roku otrzymał Nagrodę Paderewskiego (USA). Członek jury wielu konkursów chóralskich.

Jego kariera kompozytorska rozpoczęła się i zakończyła na muzyce chóralskiej. Ponadto, w okresie triumfu awangardy udało mu się zrealizować swoją wizję – syntezę nowego i starego, gdzie przeszłość łączy się z teraźniejszością. Rezultatem był styl, który sam kompozytor nazywał neoarchaizmem, bardzo bliski muzyce jego nauczycielki Nadii Boulanger. W drugiej połowie lat 50., gdy współcześni kompozytorzy nie wykazywali praktycznie żadnego zainteresowania muzyką sakralną, Twardowski pisał właśnie takie kompozycje, m.in. Opracowanie Psalmu 149 (1962), Laudate Dominum (1976).

Efektom jego twórczych poszukiwań było obecność ducha pokoju i radości. Praca chóralska Twardowskiego poszerzała jego duchowe doświadczenie poznania tajemnicy bytu. Jego muzyka nie jest łatwa do zrozumienia, ale ma w sobie coś, co przemawia do każdej wrażliwej duszy.

Utwory chóralskie Twardowskiego z ostatniej dekady stanowią wyjątkową, bardzo osobistą interpretację tekstów kanonicznych. Wspaniała technika kompozytorska, wycucie chóralskiej tessitury, wykorzystanie efektów dźwiękowych, modalnych i innych, subtelny oraz wyrafinowany liryzm i melodyjna tematyka plasują te dzieła w gronie wybitnych osiągnięć światowej sztuki muzycznej.

Muzyka Romualda Twardowskiego unosi duszę ku zrozumieniu wielkiego piękna życia Bożego, które zbawi świat. Nieprzypadkowo został prezesem Fundacji „Muzyka Cerkiewna,” organizującej Międzynarodowego Festiwalu Mu-



zyki Cerkiewnej „Hajnowka” i od 1983 roku – przez ponad 40 lat przewodniczył festiwalowemu jury!

Od początku istnienia festiwalu wzięło w nim udział około 1000 chórów z 44 krajów Europy, Azji, Ameryki Północnej, Australii i Afryki. Ważne jest, że od samego początku było to wydarzenie o charakterze świeckim. Oprócz wartości duchowych, Festiwal stawia sobie za cel ukazanie walorów artystycznych muzyki cerkiewnej i przybliżenie jej publiczności.

Ale śpiew cerkiewny to nie tylko sztuka. Przede wszystkim jest to modlitwa. Dlatego też festiwalu nie można nazwać rywalizacją, jest to święto duchowości, które łączy przedstawicieli różnych krajów w jedną całość, pragnąc oddać chwałę Stwórcy.

Romuald Twardowski, który Kiedy w 2006 roku organizatorzy Festiwalu po raz pierwszy zaprosili chór z Kazachstanu, był zachwycony ich sztuką wykonywania duchowej muzyki prawosławnej, nie bez powodu Chór Kameralny z Astany otrzymał najwyższą nagrodę. Od tego czasu kompozytor wspierał kazachskich artystów i ciepło odnosił się do ich twórczości w czasie ich kolejnych wizyt. Członkowie chóru marzą o tym, żeby przyjechać do Białegostoku jako goście Festiwalu i włączyć kompozycje Romualda Twardowskiego do programu koncertu. Występ ten będzie hołdem złożonym pamięci wybitnego kompozytora, który stał się przyjacielem i mentorem artystów z dalekiego Kazachstanu. Daleko tylko terytorialnie, ale blisko duchowo.

Nasz Chór wykonuje szeroką gamę rosyjskiej muzyki cerkiewnej (S. Rachmaninow, P. Czajkowski, W. Strumski,

P. Czesnokow, A. Archangielski), arcydzieła chóralskie klasyków zachodnioeuropejskich i oczywiście całą paletę muzyki chóralskiej Kazachstanu. Gdy w 2006 roku Kazachstańczycy po raz pierwszy wykonali na Festiwalu kilka utworów kompozytorów narodowych, wywołali prawdziwą sensację. W 2023 roku strona polska sama wyszła z inicjatywą zorganizowania w Białymstoku koncertu muzyki kazachskiej. Był to niezapomniany dzień, w którym publiczność mogła zanurzyć się w niesamowitej atmosferze tworzonej przez kazachskie melodie.

Chór Kameralny Państwowego Teatru Opery i Baletu „Opery Astana” z uczuciem głębokiej wdzięczności wypowiadają się o organizatorach Festiwalu „Hajnowka”, jego dyrektorze Mikołaju Buszko, którzy dają możliwość spotkania i owocnej współpracy z zespołami z wielu krajów. Żywa komunikacja między muzykami reprezentującymi różne kultury narodowe może być początkiem niesamowitych odkryć twórczych.

Niech najstarszy i najbardziej prestiżowy międzynarodowy festiwal, który stał się miejscem spotkania Wschodu i Zachodu, rozwija się i wypełnia swą szlachetną misję szerzenia i rozwoju muzyki duchowej, która niesie ideały pokoju, miłości i dobra.



JERŻAN DAUTOW
ASTANA,
KAZACHSTAN

Cerkiewna sztuka chóralna Besarabii

Cerkiewna sztuka chóralna jest ważną częścią kulturowego dziedzictwa Besarabii, odzwierciedlającą skrzyżowanie wpływów religijnych, narodowych i artystycznych. Jej rozwój w XIX i XX wieku był uwarunkowany czynnikami historycznymi, politycznymi i duchowymi, wyznaczając jej złożony proces adaptacji i transformacji.

Badanie tego zjawiska ujawnia zarówno aspekty teoretyczne, jak i praktyczne, w tym rolę kompozytorów, chórów cerkiewnych i form liturgicznych.

Kontekst historyczny. Besarabia, położona na skrzyżowaniu Wschodu i Zachodu, doświadczyła znaczących zmian w XIX i XX wieku. Po przyłączeniu do Imperium Rosyjskiego w 1812 r. wzrosły wpływy Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego, co doprowadziło do przekształceń w praktykach liturgicznych i muzycznych. Okres ten charakteryzował się przejściem od lokalnych tradycji opartych na śpiewie bizantyjskim do harmonizacji chóralnej inspirowanej rosyjską tradycją promowaną przez Rosyjski Kościół Prawosławny. Na przykład sobór katedralny w Kiszyniowie stał się ważnym ośrodkiem rozpowszechniania tej nowej tradycji.

Teoretyczne aspekty rozwoju sztuki chóralnej. Reformy liturgiczne XIX wieku miały znaczący wpływ na cerkiewną sztukę chóralną w Besarabii. Wprowadzenie partytur polifonicznych, wykorzystanie chórów mieszanych i dostosowanie repertuaru do ówczesnych wymagań estetycznych na nowo zdefiniowało praktykę muzyczną. Kompozytor Dymitr Bortniański wywarł znaczący wpływ na styl chóralny dzięki utworom takim jak „Херувимская песнь” i „Плач Иеремии”, które stały się częścią repertuaru wielu chórów parafialnych w Besarabii. Ponadto znaczący wpływ miały dzieła Piotra Czajkowskiego, takie jak „Литургия Святого Иоанна Златоуста”, które zostały zaadaptowane dla lokalnych chórów. Dzieła te podkreślały harmonię głosów i tworzenie uroczystej atmosfery charakterystycznej dla nabożeństw religijnych.

Praktyczne przykłady i wybitne osobowości. Znaczącym przykładem rozwoju sztuki chóralnej w Besarabii jest działalność Gawriiła Muzicescu,

pochodzącego z miasta Izmail, który wywarł znaczący wpływ na rumuńską muzykę cerkiewną. Gawriił Muzicescu stworzył wybitne dzieła chóralne, takie jak „Литургия Иоанна Златоуста”, „Всенощное” i „Хоровые концерты”, które były wykonywane zarówno w Besarabii, jak i w księstwach rumuńskich. Zaadaptował rosyjskie tradycje chóralne do lokalnej kultury, tworząc unikalny styl łączący wpływy bizantyjskie z zachodnią polifonią.

Innym przykładem jest chór katedralny w Kiszyniowie, który stał się centrum doskonałości muzycznej w XIX wieku. Pod kierownictwem dyrygenta Alexandra Creanga chór ten wykonał takie utwory jak „Великое славословие” i „Отче наш”, które stały się symbolami kościelnej sztuki chóralnej Besarabii.

Cerkiewne chóry parafialne również odegrały ważną rolę w zachowaniu lokalnych tradycji. Na przykład chór w Orhei zachował i zaadaptował tradycyjne melodie bizantyjskie, dając wgląd w bogate dziedzictwo ustne regionu.

Aspekty praktyczne: organizacja i wykonanie. Organizacja chórów cerkiewnych w Besarabii obejmowała wyraźną hierarchię, w tym dyrygentów, śpiewaków i wsparcie ze strony społeczności. Na przykład chór cerkiewny we wsi Sadowa pod przewodnictwem księdza Mikołaja Dabiża był znany ze swojej harmonii wykonania. Regularne próby i instruktaż muzyczny, często pod okiem profesjonalnych nauczycieli, były ważne dla utrzymania wysokiego poziomu wykonania.

Repertuar chóralny był szeroki i obejmował utwory takie jak „Херувимская песнь” Bortniańskiego, „Милость мира” Muzicescu i tradycyjne melodie, takie jak „Господи, помилуй”. Utwory te były wykonywane nie tylko podczas nabożeństw, ale także podczas wydarzeń publicznych, takich jak Храм города czy wy-

darzenia towarzyszące Świętu Wielkanocy. Na przykład troparion wielkanocny „Chrystus Zmartwychwstał” na melodię Muzicescu jest nadal najpopularniejszym śpiewem używanym przez chóry parafialne we współczesnej Mołdawii. Praktycznym przykładem wpływu sztuki chóralnej był udział chórów cerkiewnych w wydarzeniach społecznych i kulturalnych. Na przykład w 1910 r. chór cerkwi Świętej Trójcy w Kiszyniowie zorganizował koncert charytatywny na rzecz sierot, wykonując utwory duchowne i ludowe.

Śpiew cerkiewny w Besarabii zaczął nabierać wyraźnego kształtu w całym odległych czasach dzięki działaniom wielu księży, diakonów, nauczycieli, mnichów i mniszek – doświadczonym śpiewakom, którzy wiedzieli, jak docenić i promować muzykę sakralną jako prawdziwą ozdobę kultu chrześcijańskiego, tak, jak chcieli tego święci ojcowie prawosławia. Swoim stylem śpiewu nadal hymnom kościelnym szczególnego „mołdawskiego ducha”, któremu nie można się oprzeć, kontynuując przez wieki tradycyjne liturgiczne dziedzictwo melodyczne, starożytnie zwyczaje i język ludu, w którym odprawiano nabożeństwa.

Z biegiem czasu pojawili się nowi kompozytorzy, którzy stworzyli repertuar muzyki prawosławnej: Gawriił Muzicescu (1847–1903), Michaił Bereżowski (1868–1940), Grigorij Lwowski (1830–1895), Michaił Byrke (1888–1973), Alexandr Cristea (1890–1942), Ion Melnik (1934–2009), Teodor Zgureanu (1939–2024), Władimir Ciolac (1956–), Vlad Burlea (1957–).

Zakończenie. Cerkiewna sztuka chóralna w Besarabii w XIX–XX wieku jest żywym przykładem interakcji między tradycją a innowacją. Wpływy zewnętrzne dostosowane do lokalnej specyfiki stworzyły unikatową formę ekspresji artystycznej i religijnej, która inspirowe współczesne pokolenia. Dogłębne studium tej sztuki pozwala nam lepiej zrozumieć historię kultury regionu i docenić duchowe dziedzictwo Besarabii.



VALERIA DIACONU
KISZYNÓW,
MOŁDAWIA

Ksiądz Antoni Dziewiatowski (1917–1995)

Ksiądz Antoni Dziewiatowski urodził się 9 sierpnia 1917 roku we wsi Borejki (teraz część miejscowości Woropajewo) w guberni wileńskiej, wtedy pod zaborem rosyjskim.

W dwudziestoleciu międzywojennym wieś leżała na terenie państwa polskiego. Według Wikipedii w Powszechnym Spisie Ludności z 1921 r. zamieszkiwały ją 93 osoby – wszystkie zadeklarowały wyznanie prawosławne i białoruską przynależność narodową.

W 1931 roku w 17 domach mieszkały 132 osoby. Wśród nich była rodzina Cyryla i Barbary Dziewiatowskich z dziećmi. Ich syn Anatol miał wtedy 14 lat.

Swoje kształcenie rozpoczął w szkole powszechnej w Woropajewie. Potem uczył się w seminarium duchownym w Wilnie, które ukończył w 1938 roku. Był to rok bardzo intensywny w jego życiu. Wtedy zawarł związek małżeński z Walentyną Sobolewską, otrzymał święcenia kapłańskie, rozpoczął studia na Wydziale Teologii Uniwersytetu Warszawskiego-przerwane wybuchem wojny z Niemcami- ukończył w 1961 r. ze stopniem magistra teologii.

Pierwsze kroki jako duchowny ojciec Antoni stawiał na terenie Białorusi w Stołpcach, Snowiu i Czerwieniu. W tej ostatniej miejscowości zbudował cerkiew. Było to trudne wyzwanie, gdyż od 17 września 1939 roku władzę tam sprawowało wojsko i administracja radziecka wroga wszelkim przejawom religijności. Mimo to ojciec Antoni tak prowadził swoje działania duszpasterskie i dawał przykład własną pracą i postawą, że doprowadził do powstania cerkwi i zaczął odprawiać w niej nabożeństwa.

W 1942 roku ojciec Antoni został skierowany do służby duszpasterskiej w Soborze Św. Sofii w Połocku, co było, jak wspominał, wielkim przeżyciem i zaszczytem: stać przy ołtarzu najstarszej i najwspanialszej świątyni w dziejach narodu białoruskiego i symbolu prawosławnej Białorusi.

Gdy wschodnie tereny Polski zostały wyzwolone spod okupacji niemieckiej, biskup grodzieński wysłał ojca Antoniego na Białostocczyznę do wsi

Ploski, zaniedbanej pod względem życia religijnego. Jako proboszcz parafii włożył wiele pracy, żeby ożywić to prawosławne środowisko. Tu, tak jak w Czerwieniu, szybko zdobył zaufanie i pomoc parafian.

W Ploskach ojciec Antoni z matuską Walentyną i dziećmi: córką Ludmiłą (ur. w 1941 r.) i synem Sergiuszem (ur. w 1946 r.) żył i służył jako proboszcz 9 lat. W tym czasie wyremontował i rozbudował piękną, ale zaniedbaną cerkiew. Pod jego kierownictwem wzniesiono dom parafialny i budynki gospodarcze, zadbano o kaplicę cmentarną. W należącej do parafii wsi Knorzy pobudowano kaplicę cmentarną.

W 1951 roku ojcu Antoniemu powierzono parafię prawosławną w Hajnówce z cerkwią pw. Św. Mikołaja. Cerkiew wymagała napraw, gdyż powstała pośpiesznie w 1942 roku z budynku leśnictwa. Nowy proboszcz zabrał się natychmiast za jej remont, przebudowę, nowe pokrycie dachowe i powiększenie, gdyż była za mała dla wiernych rozwijającego się przemysłowo miasta, do którego napływała prawosławna ludność z okolicznych wsi. W ciągu kilku lat zbudowano też cerkiew cmentarną w Hajnówce, dokończono należącą do dekanatu hajnowskiego cerkiew we wsi Orzeszkowo.

Już na początku lat 60. ojciec Antoni rozpoczął starania o pozwolenie na budowę nowej cerkwi. Był to czas bardzo trudny dla wszelkich działań niezgodnych z ideologią PRL, która dążyła do wyrugowania życia religijnego ze społeczeństwa. Jednak po uzyskaniu ekspertyzy, że drewniany budynek cerkwi jest w złym stanie i grozi zawaleniem, pozwolono na rozpoczęcie planowania nowej cerkwi. Budowę rozpoczęto w 1973 roku. W 1982 r. jej ściany, stropy i kopuły były gotowe. Następne dziesięciolecie poświęcono na wykończenie wystroju cerkwi.

W tym samym roku odbyły się I Dni Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka, jeszcze w małej drewnianej cerkwi stojącej



obok budowanej nowej świątyni. II Dni miały miejsce już w surowych murach nowej cerkwi – z dobrą akustyką i miejscem dla wielu słuchaczy. Inicjatorem i organizatorem tego przedsięwzięcia był Dyrektor Miejskiego Domu Kultury w Hajnówce Mikołaj Buszko, który uzyskał poparcie wielu ludzi dla tej ciekawej inicjatywy. Ojciec Antoni, budowniczy i gospodarz cerkwi, współpracował z twórcami i organizatorami tej imprezy i przez cały czas wspierał ją swoim autorytetem.

Świątynia piękniała wraz z wykończeniem i ozdabianiem wnętrza polichromiami do wyświęcenia ołtarza głównego i całej cerkwi 11 października 1992 r. Również Dni Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka stawały się imprezą coraz ciekawszą i w 1991 r. przekształciły się w Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka. Chóry koncertowały w pięknym cerkiewnym wnętrzu, gdzie śpiew współgrał z religijną ikonografią i doskonale brzmiał w dobrze zaplanowanej akustycznie przestrzeni. Ojciec Antoni towarzyszył MFMC od jego początku do swojej śmierci 28 września 1995 r.

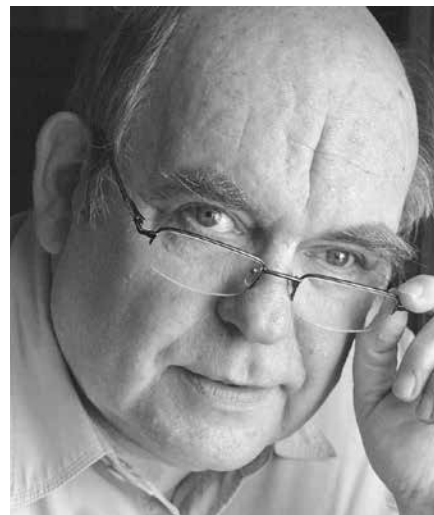
Ksiądz Antoni Dziewiatowski znany jest i wspomniany jako budowniczy wspaniałej świątyni prawosławnej – Soboru Świętej Trójcy, a także jako kapłan oddany swoim parafianom, których nauczał służbą w cerkwi i przykładem osobistego życia.

Służenie cerkwi prawosławnej kontynuował syn ojca Antoniego, ksiądz Sergiusz Dziewiatowski (1946–2021), który był proboszczem parafii prawosławnej

cd. str. 13

Wacław Panek – muzyk, patriota i społecznik

Wacław Panek – muzykolog, dr nauk humanistycznych, pisarz, dziennikarz, krytyk muzyczny urodził się w 1948 roku w Opolu. Tam ukończył III Liceum Ogólnokształcące i Średnią Szkołę Muzyczną w klasie fortepianu. W 1972 roku ukończył studia muzykologiczne na Uniwersytecie Warszawskim. A po wielu latach działalności, dopiero w 2006 roku uzyskał doktorat, pisząc obszerną biografię wybitnego polskiego śpiewaka Jana Kiepury.



Właściwie z pisaniem i książką związał całe swoje życie. Na początku swej drogi już w 1966 roku pisał artykuły do „Jazzu”, „Teatru”, „Ruchu Muzycznego”. Najpierw mieszkał w Warszawie, a potem w Wołominie, gdzie działał jako krytyk, redaktor i społecznik do końca życia. Tam, w 1986 roku założył pierwsze pismo poświęcone profesjonalnemu show-businessowi „Forum Rozrywki”, a w 1990 roku pierwszy tygodnik województwa stołecznego „Więści Podwarszawskie”, którego był wydawcą i redaktorem naczelnym.

Wacławowi Pankowi głęboko na sercu leżała edukacja muzyczna dzieci i młodzieży. Już w 1998 roku, po reformie edukacyjnej wydał w Wydawnictwach Szkolnych i Pedagogicznych pierwszy i cieszący się ogromną popularnością przez wiele lat podręcznik do muzyki „Świat Muzyki.” Nigdy nie stronił od tego, by w swoich książ-

(dokończenie z poprzedniej strony)

.....
w Sosnowcu, a teraz misję tę prowadzi jego syn, ksiądz Mikołaj Dziewiatowski, wnuk ojca Antoniego.

Ksiądz Antoni zostawił po sobie trwałe ślady – zbudowane pod jego opieką cerkwie i pamięć, jako oddany wierze prawosławnej duchowny i dobry człowiek.

Wieczna pamięć!



MARIA
BOŁTROMIUK
HAJNÓWKA

kach dawać wyraz swojemu ukochaniu wartości, patriotyzmu i poglądom. Budziło to w sferach edukacyjnych kontrowersje m.in. ostrą dyskusję budziło jego wyrażenie zagrożeń ideologią „gender”. Dlatego kolejny podręcznik – „Wiedza o kulturze” wydał już w założonym przez siebie w 2001 roku Wydawnictwie Polskim w Wołominie.

Prawie zawsze w jego książkach dominowała chęć upowszechnienia kultury muzycznej. Począwszy od pierwszej biografii Niemena, poprzez biografię Kiepury, wydał wiele wartościowych publikacji, jak „Hymny Polskie”, „Polski śpiewnik narodowy” z bogatą historią polskich pieśni historycznych, patriotycznych i narodowych, „Przewodnik muzyczny” czy obszerną publikację „Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX i XX wieku.” Najbardziej serca melomanów zdobyły trzy książki zatytułowane „Kariery i legendy”, w których w sposób interesujący a zarazem z poczuciem humoru opisał artystów polskiej sceny muzycznej, m.in. Wiesława Ochmana, Bernarda Ładysza, Adę Sari, Jerzego Artysza i wielu innych. W sumie napisał ok. 50 książek.

Oprócz książek i artykułów Wacław Panek pisał libretta musicalowe, sztukę Pętla będącą adaptacją opowiadania Marka Hłaski, widowisko o Kiepurze, czy sztukę Viva Verdi. Od 1983 roku do 1991 z przerwami był kierownikiem literackim Teatru na Targówku w Warszawie, Teatru Muzycznego w Lublinie oraz Teatru Muzycznego w Łodzi.

Zajmował się także pedagogiką. W Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie wykładał Seminarium krytyki i prelekcji. Do jego studentek zaliczałam się i ja. Zaproponował mi współpracę z tygodnikiem „Te-

atr”. Często podróżowałam po kraju do oper i operetek na premiery, by potem zdawać relacje z tych przedstawień. Nie mówiąc o tym, że Wacław Panek pisał o premierach oper mojego męża w Teatrze Wielkim w Łodzi. Z czasem nie tylko współpracowaliśmy, ale także zaprzyjaźniliśmy się.

Dość ważny rozdział w jego życiu była działalność w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej. Pisał artykuły do „Gazety Festiwalowej”, opracowywał programy festiwalu, prowadził koncerty, a także organizował koncerty chórów uczestniczących w MFMC w Wołominie. Był w tym zakresie bardzo użytecznym muzykiem, wspierał festiwal swoją wiedzą, umiejętnościami organizatorskimi i sympatią do tej imprezy i do muzyki prawosławnej.

Jak wspominałam wcześniej, dał się poznać jako wielki społecznik i patriota. W „Życiu Powiatu na Mazowszu”, piśmie prezentującym najważniejsze wydarzenia z życia lokalnej społeczności, w marcu 2004 roku, kiedy Wacław Panek został „**Wołominiakiem roku 2003**”, czytamy: *Pana Wacława poznałam na początku lat siedemdziesiątych, gdy mieszkał jeszcze w Warszawie na ul. Targowej. W tym skromnym mieszkaniu poza książkami i płytami niewiele było mebli. Był to raczej warsztat pracy pasjonata. Tak go z tego okresu zapamiętałam. Później zamieszkał w Wołominie, gdyż jego żona, Irena, uczyła w liceum im. Wacława Nałkowskiego. Szybko włączył się w życie społeczno-kulturalne miasta. Nie było uroczystości czy imprezy bez twórczego wsparcia Pana Wacława. Szybko przyzwyczailiśmy się do jego obecności, wykazywał niezwykłą aktywność. Doprowadził m.in. do zorganizowania*

festiwalu pieśni patriotycznej w Wołominie, koncertów muzycznych w Domu Nad Łąkami, czy niezliczonych spotkań z młodzieżą. Nie wyobrażam sobie Wołomina bez Wacława Pana. Tak pisał Edward Urbanowski, działacz na rzecz kultury w Wołominie. Wielu osobom, które znały Wacława, trudno pogodzić się z jego przedwczesną śmiercią. Był człowiekiem mądrym, wartościowym i życzliwym.

Za swoją twórczość i działalność został odznaczony licznymi nagrodami: nagrodą prasową i literacką Związku Autorów i Kompozytorów Rozrywkowych, Premio Europeo di Letteratura Giovanile Uniwersytetu w Padwie, oraz sekcji polskiej International Board on Books for Young People. Poza tym otrzymał brązowy medal Gloria Artis.

W ostatnich latach bardzo przeżywał, że życie muzyczne i kulturalne w Polsce obniża poziom, przeżywał, że żyjemy w ciągłym niepokoju o to, co dzieje się w kraju, w Europie i na świecie. Pragnął spokoju i dobrobytu dla następnych pokoleń. W końcu wycofał się z życia i ostatecznie zgasł. Zmarł w tym samym roku, co mój mąż. Kultura poniosła wielką stratę!

Po śmierci Wacława Pana, chcąc przypomnieć jego sylwetkę i wspaniałe książki „Kariery i legendy”, których od lat nie ma na rynku księgarskim, 12 października 2024 roku, w bliskości daty imienin Wacława zorganizowałam Koncert. Miał on miejsce w Saloniku Chopina w centrum Warszawy. W koncercie pokazaliśmy styl pisarstwa autora, cytując fragmenty z jego „Kariery i legendy” o wybitnych artystach scen polskich, m.in. o Janie Kiepurze, Marii Fołtyń, Wiesławie Ochmanie, Bernardzie Ładyszu. Teksty te i przywołane postacie ubarwione zostały muzyką. Koncert stał się pięknym wspomnieniowym wydarzeniem, a muzycy zgotowali słuchaczom piękną ucztę, wykonując utwory o charakterze lekkim i przyjemnym. Na koncercie była obecna cała rodzina Wacława. Nie zapomnimy o nim.

ALICJA
TWARDOWSKA



Teodor Zgureanu – dyrygent, kompozytor (1939–2024)

Wielowymiarowa osobowość – kompozytor, dyrygent i profesor – Teodor Zgureanu należy do Złotego Pokolenia najwybitniejszych muzyków z przełomu XX i XXI wieku w Republice Mołdawii. Przez całe życie zapisał się na kartach historii narodowej sztuki muzycznej, pozostawiając po sobie cenne dziedzictwo artystyczne dla potomnych. Obejmuje to setki koncertów, utworów chóralnych nagranych w Narodowym Funduszu Radia i Telewizji oraz partytury chóralne, wokalne, instrumentalne, symfoniczne i wokarno-symfoniczne.

Dzięki swemu oddaniu i talentowi Maestro podniósł rangę najbardziej prestiżowych instytucji artystycznych i szkolnictwa wyższego w Mołdawii: Filharmonii Narodowej jako dyrygent Kapeli Chóralnej Doina, główny dyrygent Kapeli Chóralnej Teleradio-Moldova i Państwowego Instytutu Sztuki w Kiszyniowie jako kierownik Katedry Dyrygentury Chóralnej oraz założyciel i dyrygent Żeńskiego Chóru Kameralnego „Renesans”. Przez dziewięć lat ściśle współpracował z główną dyrygentką Veronicą Kapeli Filharmonii, znacząco przyczyniając się do różnicowania i wzbogacenia repertuaru chóru. Odegrał również kluczową rolę w podniesieniu poziomu artystycznego chórzystów i całej kaplicy, wykonując imponującą działalność koncertową zarówno w kraju, jak i za granicą.

W Kapeli Chóralnej Doina kompozytor wykonał premierowo swoje najwcześniejsze dzieła, prezentując wszechstronność i kreatywność. Obejmowały one aranżacje chóralne, kompozycje na solistów, chór i orkiestrę, utwory chóralne a cappella, utwory chóralne z akompaniamentem, dzieła na głos i fortepian, a także chóry i piosenki dla dzieci oraz wiele innych.

Eksplorując gatunek chóralny a cappella, Teodor Zgureanu zadebiutował w 1970 roku utworem „Elegia” i stworzył inne znaczące dzieła, takie jak „Zwiastun burzy”, „Pada śnieg”, „Notatnik Moabit”, „Twoja Pieśń”, „Gegalil”, „Zimowy krajobraz”, „Trwałość i „Szmer źródeł”. Utwory „Elegia”, „Zimowy krajobraz”, a zwłaszcza „Pada śnieg” przykuły uwagę specjalistów ze względu na świeżość ich muzycz-

nich pomysłów i język harmoniczny, misternie „splciony” w enigmatyczną tajemnicę, jak dotąd nieodkrytą. Według samego kompozytora, te dzieła narodziły się pod szczęśliwą gwiazdą. Struktury dźwiękowe tych kompozycji „poruszają się” przez nieznaną, niosąc nas na falach, które są czasami „łagodne”, czasami „burzliwe”, wszystkie rozwijające się w mistycznej, niezgłębionej i tajemniczej przestrzeni.

Następujące dzieła pochodzące również z początków jego kariery kompozytorskiej: „Pięć utworów na skrzypce i fortepian”, „Ballada na skrzypce i fortepian”, a także utwory na głos i fortepian, w tym „Żal” (wokaliza), „Śpiewały skrzypce”, „W moich myślach” i „Księżyc lśni na niebie” i „Wołanie gwiazd”.

W latach 1976–1987 Teodor Zgureanu był dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem Narodowego Chóru Radia i Telewizji. Z tym zespołem stworzył prawdziwe „laboratorium twórcze”, w którym nagrywano zarówno jego własne dzieła chóralne, jak i dzieła innych znanych kompozytorów Mołdawii. Ponadto na nowo odżyły uniwersalne arcydzieła dziedzictwa muzycznego, w tym „Gloria” A. Vivaldiego, „Requiem” Józefa Kozłowskiego, „Requiem” M. Haydna i opera „Dydona i Eneas” H. Purcella.

Nowe horyzonty w dziedzinie kompozycji stworzyły się w 1987 r., objął stanowisko Kierownika Katedry Dyrygentury Chóralnej w Państwowym Instytucie Sztuki w Kiszyniowie. Od tego momentu jego ideały muzyczne były ściśle związane z Żeńskim Chórem Kameralnym „Renesans”, składającym się ze studentów wydziału. Zespół założo-

ny przez Maestra w 1988 r. pod szczerą gwiazdą, był przez niego prowadzony do roku 2001.

Upadek i rozpad Związku Radzieckiego ułatwiły proces duchowego odrodzenia. Potrzeba duchowości, tłumiona przez reżim komunistyczny, stawała się coraz bardziej obecna. Założenie „Renesansu” symbolizowało w istocie „odwilż” naszego myślenia, ożywienie sakralnej muzyki chóralnej w Besarabii, odrodzenie świadomości narodowej i powrót do „pereł” muzyki chóralnej pisanej w złotym wieku renesansowej polifonii wokalne. Arcydzieła te zostały skomponowane przez takie postacie jak Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Antonio Lotti, Claudio Monteverdi, Luca Marenzio i innych.

Razem z Żeńskim Chórem „Renesans”, kompozytor i dyrygent osiągnął niezwykle sukces zarówno na scenie krajowej, jak i międzynarodowej, zdobywając prestiżowe nagrody na licznych krajowych i międzynarodowych Festiwalach Muzyki Chóralnej: Wśród nich znalazły się: w Tallinnie, 91 w Estonii, w Warnie w Bułgarii w 1995 i 1997 r, w Kiszyniowie w Mołdawii w 1995, im. Béli Bartóka w Debreczynie na Węgrzech w 1996 r) oraz w Mainhausen w Niemczech w 1998 r). Te osiągnięcia przyniosły mu zasłużone międzynarodowe uznanie. Większość jego kompozycji pochodziły z ostatniej dekady XX wieku i pierwszych dwóch dekad XXI wieku i były ściśle związane z tym zespołem.

W kontekście odrodzenia religijnej muzyki chóralnej po latach 90. Teodor Zgureanu był jednym z pierwszych kompozytorów z Besarabii, którzy wykazali duże zainteresowanie rozwojem tego gatunku. Zarówno jego utwory na chóry a cappella („Alleluja”, „Ukrzyżowanie”, „Niebiańskie Dzwony” czy „Psalm Dawida”), jak i jego dzieła na większą skalę („Oratorium Psalmów”, „Hymny Świętej Liturgii św. Jana Chryzostoma”, oratorium „Noc św. Andrzeja”) zostały skomponowane dla Żeńskiego Chóru Kameralnego „Renesans”. Dzieła te odzwierciedlają preferencje kompozytora do tematów biblijnych, umiejętnie wkomponowanych w kompozycje muzyki sakralnej.

Jedno z jego pierwszych dzieł na dużą skalę, którym jest „Oratorium Psalmów”, stanowi niezaprzeczalny skarb dla narodowej kultury muzycznej.



Teodor Zgureanu osiągnął w nim mistrzowską interpretację psalmów, „przefiltrowanych” przez pryzmat dojrzałego myślenia kompozytorskiego oraz wyjątkowo głębokiej i wrażliwej duszy.

Drugie dzieło religijne to „Liturgii św. Jana Chryzostoma”, „gotowało się” w duszy kompozytora przez wiele lat, zanim ukształtował się jako oryginalna partytura o wyjątkowej wartości kompozytorskiej i głębokiej ekspresji. Niektóre części liturgii prezentowano na różnych międzynarodowych festiwalach i konkursach chóralnych.

Innym dziełem tego gatunku jest oratorium „Noc świętego Andrzeja (Pierwszego powołanego)”, w którym kompozytor podkreśla najważniejsze wydarzenia z życia naszego duchowego patrona, w tym także pewne zwyczaje (rytuały) związane z obchodami nocy św. Andrzeja. Dzięki swojemu językowi muzycznemu i nowoczesnym technikom kompozytorskim, oratorium to zyskało należne mu miejsce zarówno na krajowej, jak i światowej mapie muzyki chóralnej.

Szczególne miejsce w twórczości Teodora Zgureanu zajmuje oratorium „Ștefan cel Mare și Sfânt (Stefan

Wielki i Święty)” oraz opera „Decebal”. W pierwszym utworze kompozytor przybliżył postać jednego z najważniejszych władców Mołdawii – Stefana Wielkiego – który odegrał znaczącą rolę w rozwoju kulturalnym kraju. Twórca oratorium umiejętnie połączył harmoniczno-polifoniczną fakturę przesyconą barwami narodowymi, w której archaiczne elementy pomysłowo przeplatały się z nowoczesną wizją kompozytorską.

Jeśli chodzi o drugie dzieło – operę „Decebal” – należy zauważyć, że ten „dźwiękowy fresk” jest swoistym ukoronowaniem kariery kompozytora. Wraz z librecistą Victorem Teleucą, Teodor Zgureanu zdołał ożywić gatunek opery narodowej. W tym dziele wnikliwie wykorzystał źródła folklorystyczne jako niezbędny środek do rekonstrukcji dackiej przestrzeni historycznej i czasowej. Maestro dyrygując wykonał operę po raz pierwszy wiosną 1999 roku w Narodowym Teatrze Opery i Baletu w Kiszyniowie (w formie koncertowej) z udziałem solistów Opery Narodowej oraz chórów: „Renesans”, „Gaudeamus” i „Gavriil Musicescu” Uniwersytetu Sztuk Pięknych (pod dyрекcją T. Zgureanu, V. Gale-

scu i V. Ciolac). r. Rumuński muzykolog Bujor Dănşoreanu opisał to monumentalne osiągnięcie w następujący sposób: „Łuk, który rzucił nad Karpatami, od Besarabii po Siedmiogród, poprzez inscenizację wielkiego i legendarnego króla Daków, jest symbolicznym gestem, który po raz kolejny dowodzi jedności świadomości narodowej Rumunów na całym świecie, ich przynależności do tej samej duchowości, wspólnoty nie tylko języka, ale także uczuć”.

Wśród najnowszych dzieł Maestro zauważamy Koncert „Monolog dla Marii Dziewicy”, „Koncert na flet panna i orkiestrę symfoniczną”, „Koncert na saksofon i orkiestrę”, „Symfonię Eminescu”, „Pochwała na cześć wszechświata”, „Dackie echa”, „Kontrasty”, „Wyznania” i „Przesilenie letnie”. Dzieła te były wykonywane na autorskich koncertach, nagrywane w Złotej Kolekcji Publicznego Nadawcy Teleradio-Moldova i analizowane przez wybitnych muzykologów. Ich badania zostały opublikowane w prestiżowych specjalistycznych czasopiśmie zarówno krajowych, jak i międzynarodowych.

Za granicą Teodor Zgureanu jest również znany ze swoich utworów chóralnych, wykonywanych przez mołdawskie chóry na prestiżowych międzynarodowych konkursach muzyki chóralnej m.in. przez Chór młodzieżowy „Cantemus” (dyrygent: Denis Ceausov), „Renesans” (dyrygent: Oana Filip, i Chór Męski „Gavriil Musi-

cescu” (dyrygent: Emilia Moraru). Jego kompozycje, takie jak „Pada śnieg”, „Ukrzyżowanie”, „Zimowy Krajobraz”, „Niebiańskie Dzwony” i „Miłosierdzie Pokoju” doczekały się wyjątkowych interpretacji, zyskując wysokie uznanie na Międzynarodowych Konkursach Muzyki Chóralnej: im. Gheorghe Dimitrowa (Bułgaria), Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” (Polska), im. Béli Bartoka (Debreczyn, Węgry), „Florilège Vocal de Tours” (Francja), „Gavriil Musicescu” (Kiszyniów, Mołdawia), „Tallinn ’91” (Estonia), „Habanera i Polifonia” (Torrevieja, Hiszpania), w Neerpelt (Belgia), w Celje (Słowenia) w Międzysdrojach (Polska), „Seghizzi” (Gorycja, Włochy), „Cantonigros” (Hiszpania), Montreux (Szwajcaria), „Świataja Bogorodica – Dostojno jest” w Pomorie w Bułgarii (2018, 2019) i wiele innych.

Teodor Zgureanu otrzymał liczne tytuły honorowe i naukowe w trakcie swojej znakomitej kariery: Artysta Honorowy (1974), Artista Ludu (1983), Profesor uniwersytecki (1992) i Honorowy Członek Akademii Amadeus we Francji (1993). Został również odznaczony Medalem Gloria Muncii (1999) i Medalem Mihai Eminescu – 150 medalem od Rumunii (2000). Został także członkiem korespondencyjnym Rumuńsko-Amerykańskiej Akademii w Montrealu w Kanadzie (2001).

Maestro Teodor Zgureanu wiernie służył sztuce i pedagogice, poświęca-

jąc całe swoje życie na kształtowanie pokoleń dyrygentów i nauczycieli – obecnie znanych postaci, które przynoszą chwałę naszemu krajowi na całym świecie. Był wyjątkowym pedagogiem, światłym mentorem i wybitnym artystą, który hojnie dzielił się swoją wiedzą, pasją i inspiracją ze wszystkimi, którzy mieli zaszczyt z nim pracować.

Jego odejście do wieczności pozostawiło ogromną pustkę w sercach tych, którzy go znali, ale także zostawił po sobie bezcenne dziedzictwo zachowane w głosach, sercach i rękach dyrygentów, którym przewodził. Jego łagodna obecność, mądre spojrzenie i ojcowska miłość do uczniów pozostaną żywe w pamięci wszystkich, którzy mieli przywilej go poznać. Jego sztuka będzie nadal wybrzmiewać w każdym akordzie, każdym geście dyrygenta i każdej przekazanej lekcji – świadectwo jego niezachwianego oddania. Jego duch będzie żył w jego muzyce i naukach, przekazując je przez pokolenia.

Nieskończona wdzięczność i wyrozumiałość skromność, Szanowny Mistrzu!



EMILIA MORARU
KISZYNIOŃ,
REPUBLIKA
MOŁDAWII

„Пою Богу моему, дондеже есмь” – „Śpiewam Bogu Mojemu, dopóki istnieję”

Te pełne entuzjazmu słowa Psalmisty (Ps. 103:33) szczerze można uznać za godne dostojnego dyrygenta chóru Bułgarskiego Kościoła Prawosławnego i zasłużonego nauczyciela Dimitrija Nikołowa Dimitrowa. Odszedł do Pana 11 stycznia 2024 roku w wieku 80 lat.

Już od najmłodszych lat nasz kochany brat poświęcił swoje życie służbie Bogu, ludziom i śpiewowi cerkiewnemu. Jego błogosławione dzieła są dobrze znane i wysoko cenione. Na krótko przed odejściem z tego świata, w pierwszych godzinach Nowego Roku 2024,

znów stanął na swoim stanowisku, aby odprawić uroczystą Świętą Liturgię w Soborze św. Aleksandra Newskiego, gdzie przez prawie pół wieku godnie, gorliwie i wysoce profesjonalnie pełnił obowiązki głównego dyrygenta słynnego Chóru Patriarchalnego.

Docent Dimitrij Dimitrow urodził się 20 stycznia 1943 r. w Sofii. Już od najmłodszych lat rodzice wychowywali go w duchu tradycji religijnych i moralnych; dorastał słuchając śpiewów cerkiewnych. W 1963 roku ukończył Seminarium Duchowne w Sofii, a w 1969 roku Akademię Duchowną (obecnie Wydział Teologiczny Uniwersytetu Sofijskiego im. św. Klimenta Ochrydzkiego). W latach 1965–1975 był śpiewakiem i członkiem chóru w Katedrze Wielkiego Tygodnia w stolicy, a później asystentem dyrygenta chóru męskiego w tej cerkwi. W latach 1966–1970, równolegle ze studiami w Akademii Duchownej, kształcił się jako uczeń nadzwyczajny w Państwowej Szkole Muzycznej w Sofii, a od 1972 do 1977 roku studiował



zaocznie na Wydziale Teoretycznym Bułgarskiego Państwowego Konserwatorium, specjalizując się w pedagogice muzycznej i śpiewał w Chórze Kameralnym Konserwatorium. W 1968 roku został współzałożycielem i dyrygentem chóru Zespołu Kameralnego „Św. Ioan Kukuzeł – Angelogłasniat”.

Na początku 1978 roku, decyzją Świętego Synodu Bułgarskiego Kościoła Prawosławnego, został mianowany nauczycielem muzyki cerkiewnej w Akademii Duchownej i głównym dyrygentem chóru mieszanego w Soborze św. Aleksandra Newskiego i pełnił tę funkcję do końca życia.

W latach 1977–1990 był dyrygentem Reprezentacyjnego Chóru Mieszanego Metropolii Wracu. W latach 1999–2002 docent Dimitrow wykładał muzykę cerkiewną na Uniwersytecie w Płowdiwie, w filii Liuben Karawelow w mieście Kyrdzali. W latach 2001–2004 wykładał „Liturgiczny statut” w Państwowej Akademii Muzycznej w Sofii.

W 1991 r., podczas Pierwszego Festiwalu Kultury Bułgarskiej w Bad Wörishofen (Bawaria, Niemcy), D. Dimitrow był współzałożycielem Międzynarodowego Niemiecko-Bułgarskiego Towarzystwa Kulturalnego. Jest także współzałożycielem i wieloletnim przewodniczącym Sekretariatu Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Prawosławnej „Św. Bogorodica – Dostojno jest” w Pomorie, który po raz pierwszy odbył się w 2004 roku. Był wielokrotnie pożądanym członkiem jury Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” (założonego w 1982). Warto zaznaczyć, że cieszy się on szczególnym szacunkiem

wśród organizatorów Festiwalu. Jest to zrozumiałe, gdyż już w 1987 roku Zespół Kameralny „Św. Ioan Kukuzeł – Angelogłasniat” pod jego dyrygenturą zdobył pierwszą nagrodę, jak i nagrodę publiczności. Będąc przez 50 lat dyrygentem tego chóru, profesor nadzwyczajny Dimitri Dimitrow wyróżnił się wyjątkowymi zasługami w zakresie zachowania autentyzmu w wykonywaniu i popularyzacji bułgarskiej muzyki cerkiewnej.

Jako dyrygent chóru mieszanego w Soborze św. Aleksandra Newskiego godnie kontynuował dzieło swoich wybitnych poprzedników, zachowując i wzbogacając bogaty repertuar chóru, prowadząc go z oddaniem i wysokim profesjonalizmem przez 46 lat, w trakcie których zespół stał się symbolem muzyki prawosławnej w Bułgarii. Pod jego kierownictwem chór wnosi znaczący wkład w życie liturgiczne Soboru i przyczynia się do rozwoju bułgarskiej sztuki śpiewu cerkiewnego.

Jako teolog i nauczyciel, D. Dimitrow jest szanowany za swoją wiedzę specjalistyczną w dziedzinie muzyki cerkiewnej oraz nabożeństw. Kierując się swoją głęboką wiarą w misję każdego nauczyciela, przekazywał on wiedzę, umiejętności i miłość do tradycji śpiewu cerkiewnego młodemu pokoleniu teologów i duchownych, aby została ona zachowana i istniała na wieki wieków.

Całe twórcze życie docenta Dimitrija Dimitrowa, naznaczona licznymi występami koncertowymi w Bułgarii i za granicą, a także cennymi nagraniami dźwiękowymi, stawia go w jednym rzędzie z najwybitniejszymi współczesnymi dyrygentami chóralnymi.

Za swoje znaczące zasługi dla kultury muzycznej Bułgarii, Maestro Dimitrow został ogłoszony „Muzykiem Roku” w 2002 roku. W 2014 roku Klub Bułgarskiej Elity Naukowej i Kulturalnej przyznał docentowi Dimitrijowi Dimitrowowi „Oficjalny Honorowy Status Osobistości o Wysokim Prestyżu i Uznaniu Publicznym w Dziedzinie Kultury” i przyznał mu Złotą Monetę „Pismo” za znaczący wkład w rozwój bułgarskiej nauki i kultury.

Decyzją Świętego Synodu BPC, w dowód uznania jego zasług dla Bułgarskiego Kościoła Prawosławnego, Dimitri Dimitrow został odznaczony Złotym Orderem św. Sofroniusza Wrazańskiego w 1989 roku, a w 2013 roku,

z okazji swoich 70. urodzin, został odznaczony Orderem Bułgarskiego Kościoła Prawosławnego im. św. Cyryla i Metodego I stopnia. W 2018 roku został odznaczony tytułem „Protopsałt Bułgarskiego Kościoła Prawosławnego” za wyjątkowe zasługi w dziedzinie muzyki cerkiewnej, a także Orderem Świętego Metropolity Starej Zagory – „Św. Apostoła Karpa” – za owocną pracę w śpiewie cerkiewnym. W 2023 roku został odznaczony Orderem Bułgarskiego Kościoła Prawosławnego „Św. Ioan Kukuzeł” za zasługi dla prawosławnej twórczości muzycznej i z okazji swoich 80. urodzin, a także otrzymał najwyższe odznaczenie Związku Bułgarskich Muzyków i Tancerzy – „Kryształowy Naszyjnik”.

Dziękujemy Ci, bracie Dimitri, za wszystkie Twoje pełne łaski trudy dla chwały Bożej i za wielką miłość do nas wszystkich! Ty i Twój drogi brat – błogosławiony i na zawsze zapamiętany bułgarski patriarcha i metropolita sofijski Neofit (+13.03.2024) zebraliście się jako „bracia dwaj” w niebieskich komnatach, pozostawiając żywą w naszych sercach i pamięci Waszą miłość do ludzkości, pokorę, dobroć i anielski śpiew!

W trakcie swojego ostatniego wywiadu, na zakończenie docent Protopsałt Dimitrij Dimitrow, wyznał słowa Psalmisty: „Śpiewam Bogu Mojemu, dopóki istnieje” (Psalm 103:33) i ostatnie słowa św. Jana Chryzostoma: „Chwała Bogu za wszystko”, kończy w ten sposób: „Przez całe życie nie odłączyłem się od świątyni i Bóg mnie nie opuścił! Nieustannie się módlcie i za wszystko dziękujcie” (1 Tes. 5:17–18), mówi Apostoł Paweł. Każdego dnia powinniśmy dziękować Bogu, że żyjemy i że widzimy światło słońca nad światem, a także, że mamy możliwość, by kochać siebie nawzajem i sobie pomagać. Nie ma nic cenniejszego niż to. Miłość zwycięży zło! Pan mówi: „Ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata” (Mt 28,20). Bądźcie radośni i odważni!

KS. KIRYŁ POPOW
SOFIA, BUŁGARIA



Profesor Stanisław Krukowski (1924–1991)

Kolejne Święto Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce jest wspaniałą okazją do przypomnienia sylwetki i dorobku artystycznego Profesora Stanisława Krukowskiego, wybitnego artysty, dyrygenta i chórmistrza, zasłużonego wielokrotnego jurora i wykładowcy Festiwalu, od 25 marca 1991 roku już niestety nieobecnego na jednym ze swoich ulubionych wydarzeń muzycznych.

W „Gazecie Festiwalowej” Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka”¹ czytamy takie słowa poświęcone Profesorowi Stanisławowi Krukowskiemu: „Typowe życie Jego pokolenia: przełamane przez wojnę. Młodość na wschodnich krańcach Rzeczypospolitej, lata dorosłe we Wrocławiu. Maturę zdaje w rok po wojnie, w gimnazjum w Głubczycach. Studia – być może wybrałby muzyczne, lecz Wrocław nie ma wtedy akademii”². Podejmuje studia na Wydziale Chemii Technicznej Politechniki Wrocławskiej, które ukończy z wyróżnieniem w 1951 roku. „I w tym momencie, gdy Jego życie zawodowe zdawało się przesądzone, dokonuje zwrotu – ku muzyce. Ale nie jest to zwrot nagły [...]. Stanisław Krukowski ma za sobą pięć lat wyśpiewanych w politechnicznym chórze. Ma pierwszy szczebel wykształcenia muzycznego: jest skrzypkiem, z dyplomem szkoły w Kołomyi. I jest związany z radiowym chórem. Już jako student czwartego roku chemii był jego korepetytorem. Zapewne tam, przy pulpicie w Dużym Studiu, odkrył, że jego powołaniem jest muzyka i że świat chóru, w który wniknął, to jest Jego świat”³.

W 1951 roku, będąc asystentem na Politechnice Wrocławskiej, Stanisław Krukowski podjął studia na Wydziale Pedagogicznym Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu, po roku zaś przeniósł się na Sekcję Dyrygentury Symfonicznej Wydziału Teorii, studiując dyrygenturę u prof. Włodzimierza Ormickiego i prof. Adama Kopycińskiego. Ukończył ten kierunek w 1957 roku.

Po studiach Stanisław Krukowski rozpoczął swoją pracę zawodową, którą realizował w trzech równoległych kie-

runkach: jako dyrygent, pedagog i publicysta. Już w 1958 roku objął funkcję dyrygenta Chóru Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu. W latach 1973–1978 był jego kierownikiem artystycznym i dyrygentem. Z zespołem tym zrealizował dla potrzeb radia nagrania ponad 550 utworów europejskiej literatury choralnej *a cappella* oraz kompozycji wokalnie-instrumentalnych, z szerokim uwzględnieniem polskiej muzyki dawnej i współczesnej oraz muzyki cerkiewnej.

Emocjonalna więź Profesora Stanisława Krukowskiego z muzyką cerkiewną była powszechnie znana w kręgach muzycznych i łatwo dostrzegalna w Jego interpretacjach dzieł tego gatunku. Warto tu przypomnieć opracowanie *Całonocnego czuwania* na chór mieszany op. 37 Sergieja Rachmaninowa, z cyklem nabożeństw odprawianych przez wyznawców prawosławia w wigilię wszystkich świąt i każdej Małej Paschy, zrealizowane i nagrane na płycie z wrocławskim Chórem Radiowym.

Jako wybitny znawca i miłośnik muzyki cerkiewnej Profesor kilkakrotnie uczestniczył w charakterze jurora i wykładowcy w organizowanych corocznie Dniach Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Na prowadzonych w ramach tego Festiwalu seminariach, oprócz wykładów z metodyki prowadzenia zespołów i dyrygowania, poruszał tematykę ściśle związaną z interpretacją oraz sposobem budowania brzmienia chóru realizującego w swoim repertuarze muzykę cerkiewną.

Profesor Stanisław Krukowski swoją pracę dyrygencką realizował również w innych zespołach: udzielał się jako dyrygent orkiestry przy Wojewódzkim Domu Kultury we Wrocławiu, dyrygent Reprezentacyjnego Zespołu Pieśni i Tańca „Wrocław”, orkiestry Państwo-



wego Liceum Muzycznego i Męskiego Chóru Kameralnego „Cantilena”, koncertował też z orkiestrą studencką Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej.

Po ukończeniu studiów, w 1958 roku, we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej Profesor Stanisław Krukowski rozpoczął także swoją pracę pedagogiczną. Prowadzone przez niego przedmioty to dyrygowanie, metodyka prowadzenia zespołów, zbiorowa emisja głosu, czytanie partytur, chór ogólnouczelniany, zespoły wokalne, zespoły instrumentalne i indywidualna metodologia pracy naukowej. W macierzystej uczelni pełnił szereg funkcji, m.in. był prorektorem ds. studenckich, prorektorem ds. naukowo-dydaktycznych, kierownikiem Katedry Prowadzenia Zespołów, kierownikiem Katedry Dyrygentury, dziekanem Wydziału Teoretyczno-Pedagogicznego, kierownikiem Katedry Wychowania Muzycznego. W 1980 roku, po przejściu poszczególnych szczebli rozwoju pracownika naukowo-dydaktycznego, otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego.

Praca dydaktyczna Profesora nie ograniczała się do działalności we wrocławskiej uczelni. Systematycznie współpracował z wieloma ośrodkami muzycznymi w kraju i za granicą. Był jurorem konkursów, konsultantem, doradcą, instruktorem, wykładowcą mistrzowskich seminariów i kursów wakacyjnych. Od 1984 roku stale prowadził zajęcia w Podyplomowym Studium Chórmistrzowskim w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

Równoległe z pracą artystyczną i dydaktyczną Profesor czynnie uczestni-

czył w działalności publicystycznej i naukowej. Jego badania naukowe koncentrowały się głównie na problemach wykonawstwa oraz interpretacji muzyki dawnej. Jako aktywny publicysta i krytyk muzyczny liczne swoje artykuły oraz recenzje zamieszczał w różnych czasopiśmie muzycznych i społeczno-kulturalnych.

Na uwagę zasługuje również działalność społeczna Profesora Stanisława Krukowskiego, skupiona głównie w Stowarzyszeniu Polskich Artystów Muzyków, w którym pełnił szereg odpowiedzialnych funkcji.

Profesor Stanisław Krukowski był niekwestionowanym i zasłużonym twórcą życia muzycznego w Polsce – w tym głównie we Wrocławiu – oraz poza jej granicami. W każdym z wymienionych wcześniej kierunków działania stał się wybitnym autorytetem. Inicjował i organizował wiele wydarzeń muzycznych, był wszędzie tam, gdzie odbywało się święto pieśni, służąc sobą i swoją wiedzą. Zawsze oddany sprawom muzyki, pozostawił częstą siebie w wielu instytucjach muzycznych naszego kraju. Opiekował się chóralistyką, szczególnie akademicką. Żył jej sprawami. Nie żałował jej swoich sił ani czasu.

Jak napisał Marek Dyżewski w „Gazecie Festiwalowej” Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” – „Mistrz nie przerywa swojej pracy. Nawet gdy odchodzi spośród żywych. Naucza i oddziałuje przez wzór, jaki sobą dał. I poprzez swoją legendę”¹.

Jestem przekonana, że choć Profesor Stanisław Krukowski jest już nieobecny w środowisku muzycznym, to na pewno, dążąc zawsze ku najwyższym wartościom – ku dobru, prawdzie i pięknu, w dalszym ciągu jest w nim przewodnikiem, nauczycielem – Mistrzem.



HELENA
TOMASZEK-PLEWA

1 Marek Dyżewski, *Uczył nie tylko sztuki. W 80. rocznicę urodzin prof. Stanisława Krukowskiego*, „Gazeta Festiwalowa [Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka]” 2004, nr 1 (28), 25 maja. 2, 3, 4 Tamże.

Ojciec Ivan Moody – ksiądz, kompozytor, teolog

18 stycznia 2024 r., popołudnie. Dostaję telefon od żony: „Słyszałeś tę wiadomość? ks. Ivan Moody zmarł.” „Ivan Moody nie żyje? Czy to może być błąd?” Nadzieja w takich sytuacjach zawsze, choćby na chwilę, przewyższa tragiczną wiadomość. Wiadomość wkrótce się potwierdza. Świat prawosławny, Serbska Cerkiew Prawosławna, muzycy, kompozytorzy i muzykolodzy stracili osobę naprawdę niezwykłą, człowieka wielkiej rangi.



Ivan Moody był wielkim księdzem, kompozytorem, teologiem i wspa-
niałym człowiekiem. Dał nam wszystkim wiele, a mógł dać jeszcze więcej. Jednak nasze plany i zamierzenia nie zawsze są zgodne z Bożymi.

Znałem ks. Moody od lat. Po raz pierwszy spotkaliśmy się osobiście w Portugalii wiele lat temu. Pamiętam, jak pojechałem z żoną do Lizbony na wakacje i wrzuciłem kilka zdjęć na Facebooka. ks. Moody (byliśmy przyjaciółmi na FB od lat) natychmiast wysłał SMS-a: „Jesteś w Portugalii? Dlaczego nie dałeś mi znać, że przyjedziesz!”

Dopiero wtedy zrozumiałem, że ks. Moody faktycznie mieszkał w Portugalii (o czym jakimś cudem udało mi się nie wiedzieć). Szybko umawiamy się na spotkanie. Udaliśmy się do Estoril, gdzie ks. Moody na nas czekał, zjedliśmy razem lunch i spędziliśmy wiele godzin rozmawiając o... wszystkim. Zaskoczyło mnie, że znał serbski i dużo wiedział o historii Serbii, serbskim Kościele prawosławnym i oczywiście serbskiej scenie muzycznej, zwłaszcza historii serbskiego kościoła i muzyki świeckiej.

Od tego czasu pozostajemy w kontakcie. Połączyło nas zainteresowanie teologią prawosławną, sztuką i ludzką twórczością. Pamiętam naszą ostatnią dłuższą rozmowę w Tallinie, na konferencji. Pod koniec jednego z tych pracowitych dni konferencyjnych spotykamy się w hotelowym lobby. Mówię mu: „Słuchaj, mam naprawdę fajną butelkę australijskiej czerwieni i nie chcę jej dokończyć sam”. Dołącza do mnie, rozmawiamy o niedocenianiu niektórych australijskich win, rozmawiamy o sprawach kościelnych, o różnych społeczeństwach i naszych doświadczeniach życia w nich, o Morzu Śródziemnym...

8 września 2023. Otrzymuję na Facebooku następującą wiadomość od ks. Moody: „Chciałem cię zapytać... Kompiluję zbornik (co po serbsku oznacza „zbiór”) moich artykułów na temat muzyki i teologii/duchowości dla Saint Vladimir's Seminary Press. Czy napisałbyś przedmowę? To nie musi być długie, ale byłbym bardzo wdzięczny!” Odpowiadam natychmiast: „Z chęcią, wyślij mi SMS-a!”

Nigdy tego nie robił. Wkrótce po tej korespondencji jego stan zdrowia zaczął się pogarszać, aż pod koniec roku sytuacja stała się bardzo trudna.

Dziękuję, Ivanie, za twoją przyjaźń, twoją naukę, twój dowcip i twoją posługę duszpasterską. Jesteście i nadal będziecie kochani i pamiętani.



DAVOR DŽALTO
SZTOKHOLM

Andrzej Strumiłło (1927–2020)

Nadszedł czas pożegnania Andrzeja Strumiłły. Ciągłe trudno jest nam pogodzić się z myślą, że nie ma już pośród nas Mistrza z Maćkowej Rudy. Jego witalność, apetyt na życie i tworzenie, sprawiały, że umawialiśmy się z nim na kolejne spotkania, książki i wystawy, zapominając o urywających się z kalendarza życia kartkach lat...

Rok 2017 zapisał się w annałach historii Województwa Podlaskiego jako rok Andrzeja Strumiłły. Cieszyliśmy się wówczas, że on sam szczęśliwie ciągle jest pośród nas, że ciągle pozostaje w pełni mocy twórczych i dalej pracuje bez wytchnienia jakby mojry przemijania nie miały nad nim władzy, choć przecież czuliśmy, że jego obecność na tym świecie niepostrzeżenie nabiera innego wymiaru, a w jego oczach pojawiają się powidoki wieczności. Aż wreszcie strumień czasu otworzył księgę jego żywota na stronie dziewięćdziesiątej trzeciej... Potrafił swojemu życiu nadać wymiar, w obliczu którego tracą na znaczeniu ziemskie nadania, tytuły i nagrody. Spisywanie długiej listy Jego zasług i sukcesów próżnym się wydaje. Nawet „profesor” przy nazwisku, albo „wybitny artysta” nie mają już tego ciężaru, co kiedyś. Pozostaje nagi człowiek o imieniu Andrzej i nazwisku Strumiłło, a nawet same już tylko inicjały „A.S.”, które znamy z jego mistrzowskiej kaligrafii, a naprzeciwno to jedno – Absolut. Pozostaje to, co esencjonalne, sumienie i tęsknota za lotem.

W swojej ziemskiej wędrówce A.S. zgłębiał horacjańskie pytanie: *Czemu w tym krótkim żywocie /Cel tak daleki gonimy?* Od zawsze nie dawał mu spokoju tragiczny, bo nierozstrzygalny w teatrze ludzkiego losu paradoks ograniczonego i niewystarczającego czasu danego człowiekowi wobec potrzeb jego serca i wyobraźni, głodu poznania i ambicji tworzenia. To dramatyczne napięcie sprawiało, że – jak to trafnie ujęła jego przyjaciółka i wybitna historyczka sztuki Urszula Czartoryska – przez całe życie „czynił aktywnym pogranicze”. Znaczy to tyle, że nieustannie wykraczał poza granice usiłujące go zamknąć w ciasnych horyzontach poznawczych, narodowych ideologiach, homogenicznych gettach, środowiskowych koteriach, profesjonalnych przynależnościach czy prowincjonalnym

konformizmie. To dlatego wileńskiego ministranta z kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu odnajdziemy w buddyjskich klasztorach na zboczach Himalajów, syberyjskiej tajdze czy apartamentach ONZ gdzieś na szczycie jednej z gigantycznych wież Manhattanu. To dlatego miał się będzie różnych sztuk i rzemiosł, od graficznych miniatur inkrustowanych wyszukany ornamentem w antologii poezji po rzeźby w granicie. To dlatego zbyt wąskie i wrogie sąsiadom rozumienie ojczyzny i patriotyzmu były dla niego gwałtem ciasnoty na szerokiej, gościnnej i *mirnej* duszy Wschodu, którą znał z dzieciństwa nad Żejmianą pod Święcianami i którą odnajdował na Podlasiu. Odnajdował tu także splot rodzinnych korzeni i tradycji obywatelskich Wielkiego Księstwa Litewskiego, którym pozostawał wierny na przekór odradzającym się nacjonalizmom oraz murom sztucznie dzielącym ludzi i kultury wyrastające ze wspólnego pnia. W jego wizji i praktykach kulturowych „Podlasie będzie katalizatorem odnowy stosunków między Polską a narodami, z którymi wiązały nas stulecia historii”. To dlatego wreszcie przekraczał granice mentalnej i technokratycznej dominacji ludzkiej cywilizacji nad przyrodą, stając się jednym z prekursorów głębokiej ekologii w tej części świata w przekonaniu, że mądre współistnienie z naturą zapewnia człowiekowi nie tylko przetrwanie, ale i szczęście. Uznawał przyrodę za bezsporne bogactwo Podlasia i przestrzegał przed wykorzystywaniem jej zasobów w krótkowzrocznym interesie człowieka dziś żyjącego.

Wszystko to razem sprawia, że A.S. to *homo viator*, nieustający w poszukiwaniu tajemnicy istnienia i przekraczaniu ustanowionych horyzontów. Nie znaczy to jednak, że Jego drogę determinuje ucieczka z rodzinnego matczyka i wykorzenienie, wręcz przeciwnie: czyniąc aktywnym pogranicze, podróżował po kręgach pamięci, wier-



ności i kontynuowania tradycji w głąb Miejsca, tego jedynego, w którym człowiek odnajdują swoją małą ojczyznę. Czy przepaść dzieląca Manhattan od Maćkowej Rudy jest aż tak wielka jak się zdaje? Zadawaliśmy sobie to pytanie otwierając w Białej Synagodze wystawę jego fotografii i rzeźb z Nowego Jorku. Tu, nieopodal Sejn, nad brzegami Czarnej Hańczy, gdy potężna zima skuje świat, a wichur niebo oczyści z chmur, człowiek staje malutki wobec żywiołu gwiazd, ku którym przeźroczyście wznoszą się kryształowe wieżowce ludzkich dążeń, ambicji i marzeń. Tam odkrywał Manhattan niby dżunglę wysokopienną, w której raz był mrówką pod stopami giganta, raz olbrzymem jednym kopnięciem mogącym roztrzaskać pionowo ustawione klocki. Raz spoglądał na wielkość metropolii z całym jej splendorem, z rozpięającymi ją dumą i władczością, a już za chwilę spojrzenie biegło przez pryzmat nekropolii na Quinsie, ukazując znikomość i kruchość dzieła człowieka.

Wiedział, co robi, w nieludzko zatowizowanym i technokratycznym świecie poszukując *oikumene* na linii powrotu. Realnym wcieleniem tej idei stała się posiadłość w Maćkowej Rudzie, jedyny w swoim rodzaju, stworzony z materii wszystkich warsztatów i talentów A.S. mikrokosmos, który stał się dla niego otuliną współżycia z Innym, objawiającym się w naturze bądź mistycznym przeżyciu, a także w bliźnim, sąsiedzie i gościu. Każdy, kto kiedyś stanął na progu Jego domostwa, poczuł ciepło wielkiej jak bochen chleba dłoni gospodarza i mógł liczyć na szczerą czarkę herbaty.

Ostatnie prace malarskie i poetyckie zapiski A.S. obsesyjnie powracają do motywu skrzydeł, przypisanych postaci anioła oraz ludzkiemu ciału, obciążonemu grzechem i cierpieniem, ale także pamięcią lotu, starszą niż nasze narodziny. Oto ostatnie pogranicze, na którym odnajdziemy Starego Mistrza:

*Strzegłem domu niewoli codziennie
Szpetny do rzeczy przywiązaniem
Ceniłem broń celną i księgi dawne
Sosny żywiczne przemieniałem
w kolumny
Malowałem skrzydła
Dziś lecę.*

Obcując z Andrzejem Strumiłłą rok za rokiem, doświadczając owoców jego

pracy, pielęgnując razem z nim ogród tradycji Wielkiego Księstwa Litewskiego i jagiellońskiej Rzeczypospolitej, a jednocześnie ramię w ramię budując z nim nowe Podlasie, stajemy się powiernikami bezcennego daru, którego znaczenie dla nas i dla naszego regionu ma szansę rosnąć wraz z upływem lat. Aby to się dokonało, pamiętać musimy słowa z poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Czesława Miłosza, wybrane przez A.S. za motto do swojego dzieła, które – po latach zachłyśnięcia się demiurgiczną mocą artysty i indywidualną wolnością – nabrało pokory i empatii wobec Innego:
*... bo nie zręczność ręki
Pisze poezję, ale wody, drzewa*

*I niebo, drogie nam, chociażby ciemne,
Które widzieli nasi rodzice
i rodzice rodziców
I rodzice tych rodziców,
od prawieka.*



KRZYSZTOF
CZYŻEWSKI

„GAZETA FESTIWALOWA [MFMC
»HAJNÓWKA 2020« W BIAŁYMSTOKU]”
NR 2 (46), 17 WRZEŚNIA 2020 R.

Tamara Sołoniewicz (1938–2000)

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

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

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

Korzenie

Przed wojną rodzice Tamary należeli do bogatej białoruskiej inteligencji. Zapisem jej wspomnień z dzieciństwa jest fabularyzowany dokument „Kresowa

Ballada”, zrealizowany w 1985 r. Są tam białoruscy chłopci, których rytm życia wyznacza przyroda: sianokosy, żniwa... Są białoruskie chaty z ikonami, chłopskie lniane, haftowane koszule, Żyd handlujący garnkami, szeptucha, pani nauczycielka – Polka.

Ale zdarzeniem z dzieciństwa, które zapamiętała najwyraźniej była chwila, w której po raz ostatni widziała ojca. Było to w 1944 r.

„Najpiękniejsza dziewczyna na Jelonkach”

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

Pierwszą jej redakcją był Dziennik Telewizyjny, a pierwszym nauczycielem



telewizyjnego rzemiosła Halina Miroszowa. Już w 1966 roku można było obejrzeć pierwszą dłuższą formę zrealizowaną przez Tamarę Sołoniewicz – „Miasteczko na skraju puszczy”. Choć utrzymana w ówczesnej konwencji propagandy sukcesu, opowieść dotyczyła rodzinnych stron Tamary. Wtedy nikt nie podejrzewał, że będzie to znak szczególnie jej dziennikarskiego stylu.

Ta piękna dziewczyna ukrywała w sercu dramat o którym wiedzieli tylko najbliżsi. Udało się jej odnaleźć na Uralu ukochanego ojca. Ale lata spędzone w sowieckim łagrze, znęcanie fizyczne i psychiczne uczyniły z niego obcego człowieka... Amnezja – straszna choroba... Mikołaj Sołoniewicz nie pamiętał ani rodzinnej Narewki, ani żony Olgi, ani dacuszki Tamarki...

Jej styl – reżyser filmów dokumentalnych

Film dokumentalny to dziedzina w której Tamara Sołoniewicz osiągnęła wszy-

stko. Chociaż nie była tak znana jak telewizyjni prezenterzy, to jej filmy poruszały tysiące widzów.

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

Koniec lat siedemdziesiątych to czas głośniejszych filmów i wielkich sukcesów Tamary. Kolejno była nagradzana Brązowym, Srebrnym Lajkonikiem i Grand Prix na Festiwalu Filmów Dokumentalnych w Krakowie, nagrodą Złotego Ekranu. Potem w życiu Tamary nastąpiło nagłe zaangażowanie w sprawy polityczne: robiła filmy o niepokojach społecznym i trudnej sytuacji gospodarczej. One nie mogły być nagradzane na oficjalnych przeglądach, ale w 1981 jeden wyróżniony zostaje (jako pierwszy) Nagrodą Solidarności.

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

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

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



Lista sukcesów Tamary Sołonie-wicz jest długa. Ale chyba dłuższa byłaby lista problemów z cenzurą, z uzyskaniem zgody na realizację filmów.

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

„Nasza Tamarka”

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

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

„Tamara przyjechała do mnie, zapytała o zdrowie, o piosenki. Potem była

jeszcze raz, przywiozła gościniec, usiedliśmy przy stole i opowiedziałam jej swoje życie” – wspominał spotkanie z reżyserką Mikołaj Prokopiuk ze wsi Trywieża, bohater filmu „Melodia duszy”. Zawsze pamiętała o swoich bohaterach. Wiedziała, kto wyjechał, zmarł, ożenił się.

Znów u siebie

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

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

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



KATARZYNA
POPŁAWSKA

„GAZETA
FESTIWALOWA
[MFM
»HAJNÓWKA 2016«
W BIAŁYMSTOKU]”
NR 1(41), 17 MAJA
2016 R.

Szanowni Państwo, drodzy Melomani – miłośnicy muzyki cerkiewnej

Zapraszam do wysłuchania płyty „Chóralny wielogłos – Ektenia Pokoju” wydanej przez Fundację „Muzyka Cerkiewna”, organizatora Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnowka”. Prezentowane na płycie utwory zabrzmiały w czasie jego 43 edycji. Tegoroczne muzyczne spotkanie poświęcone zostało Pamięci Romualda Twardowskiego – wieloletniego Przewodniczącego Jury, wybitnego twórcy również muzyki cerkiewnej, ale przede wszystkim wielkiego przyjaciela naszego Festiwalu. Odszedł do wieczności na początku 2024 roku w trakcie przygotowań imprezy. Jeszcze za życia zaproponował, aby w tak niespokojnym czasie wojen w Ukrainie i na Bliskim Wschodzie formuła tegorocznego Festiwalu miała charakter modlitwy o pokój, podkreślając, że w muzyce cerkiewnej nic tak nie odzwierciedla tego pragnienia, jak rozpoczynająca każdą Liturgię „Ektenia (Litania) Pokoju”. Taki właśnie charakter miał tegoroczny Festiwal, a proponowane i tak zatytułowane nagranie w jakiś sposób to odzwierciedla. Modlitwa ta rozpoczynająca „Liturgię” jak i jej części wykonane zostały w wielu językach i w pewnym przekroju historycznym: od fragmentów „Liturgii ormiańskiej” poprzez czasy Wielkiego Księstwa Litewskiego, przełom XIX/XX w. – do modlitw z muzyką kompozytorów współczesnych, w tym Romualda Twardowskiego.

Płytę rozpoczyna „Ektenia bizancka” - przeniesiona na Podlasie przez mnichów z Kijowa – założycieli Ławry Supraskiej. Wykonana w XV–XVI – wiekowej manierze odzwierciedla śpiew Cerkwi Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Przybliżył ją nam ze stworzonym i prowadzonym przez siebie poznańskim Zespołem Śpiewu Cerkiewnego „Partes”, białostoczanin Michał Łaszewicz, by następnie przekazać głos duchownym z Dubna w Ukrainie. „Litanię Pokoju” i inne wykonane przez nich w czasie festiwalu modlitwy nazwaliśmy „Chóralnym głosem Ukrainy”. Na płycie oprócz modlitwy „Otcze naasz” z muzyką rosyjskiego kompozytora śpiewają oni również opracowaną przez represjonowanego w czasach minionych ukraińskiego kompozyto-

ra i dyrygenta Dmitro Kotko parali-turgiczną pieśń, w której partie solo-we wykonali ojciec i syn Sidorukowie. Następnie śpiewa młodzież z Mołdawii. Przyszli dyrygenci – studenci uczelni muzycznej wykonali fragmenty „Liturgii” i „Koncert Paschalny” swojego współczesnego kompozytora i dyrygenta Władimira Czołaka, a na prośbę piszącego te słowa również modlitwę z muzyką Romualda Twardowskiego. Z paschalnym trójjęzycznym pozdrowieniem na scenę weszli Węgrzy. Męski zespół z Budapesztu oczarował publiczność anonimowym utworem z partią solową, Edgara Balázsa, utrzymując jej zachwyt fragmentami „Liturgii węgierskiej” Janosa Boksaia oraz hymnem z muzyką włoskiego kompozytora Giuseppe Sartiiego. Kolejny chór wprowadza słuchaczy w świat muzyki cerkiewnej jednego z najstarszych wschodnich kościołów. Artyści Państwowego Chóru Erywania wykonali fragmenty „Liturgii Ormiańskiej”. Kolejny wykonawca, jak i poprzedni, to dotychczasowy laureat Festiwalu. W tegorocznej edycji zdobył przyznany po raz pierwszy w historii imprezy tytuł „Primus Inter Pares” czyli „Pierwszy Wśród Równych”. Znakomici litewscy muzycy Państwowego Chóru „Polifonia” z Szaulaj wykonują muzykę cerkiewną trzech narodów: „Cichą Modlitwę”-wokalizę współczesnego ukraińskiego kompozytora, później pięknie z orientalnym brzmieniem i w pełnej dynamice (od piano przez fortissimo aż do muzycznego chóralnego krzyku) swoją kompozycję z towarzyszeniem chóru wykonała solo Białorusinka Jekatieryna Madatowa. Zabrzmiał również (chyba najbardziej ekspresyjny) utwór Romualda Twardowskiego „Wsiakojie dychanije da chwalit Hospoda” i na koniec Koncert Dymitra Bortniańskiego – „Mistrza nad Mistrze” tego gatunku muzyki cerkiewnej.

Nagranie kończy modlitwa, którą rozpoczęliśmy płytę. Prezentowana „Ektenia Pokoju” to początek (dedykowanej Krzysztofowi Pendereckiemu) „Liturgii” autorstwa wielokrotnej naszej Jurorki, wybitnej współczesnej kompozytorki ukraińskiej Łesi Dyczko. W „Trójgłosie chóralnym” wykonali ją po polsku, białorusku, ukraińsku

i w języku SCS zespoły z Polski, Białorusi i Ukrainy. Wspólne wykonanie kończącego „Liturgię” życzenia „Mnohaja lita” wywołało burzę oklasków.

Serdecznie zapraszam do wysłuchania nagrania. Z wyrazami szacunku

MIKOŁAJ BUSZKO

SPIS TREŚCI

FENOMEN DYMITRA BORTNIAŃSKIEGO 1751–1825. W 200. ROCZNICĘ ŚMIERCI	4
DMITRIJ BORTNIAŃSKI – TWÓRCA KLASYCZNEGO CHÓRALNEGO KONCERTU SAKRALNEGO	7
DYMITR BORTNIAŃSKI – PATRIARCHA ŚPIEWÓW CERKIEWNYCH W ROSJI	10
ANALIZA FORMALNA DZIEŁA MUZYCZNEGO ..	11
ROMUALD TWARDOWSKI – POMNIK MINIONEJ EPOKI	12
ROMUALD TWARDOWSKI – TWÓRCA I MYŚLICIEL	14
DROGA DO SAKRALNEGO MINIMALIZMU	15
EUGENIUSZ JEWIEC – DYRYGENT I PEDAGOG ..	17
EUGENIUSZ JEWIEC – WSPOMNIENIA O WIELKIM MUZYKU I CZŁOWIEKU	19
ASTANA OPERA	28
CERKIEWNA SZTUKA CHÓRALNA BESARABII	30
KSIĄDZ ANTONI DZIEWIATOWSKI (1917–1995)	31
WACŁAW PANEK – MUZYK, PATRIOTA I SPOŁECZNIK	32
TEODOR ZGUREANU – DYRYGENT, KOMPOZYTOR (1939–2024)	33
„ŚPIEWAM BOGU MOJEMU, DOPÓKI ISTNIEJĘ”	35
PROFESOR STANISŁAW KRUKOWSKI	37
OJCIEC IVAN MOODY – KSIĄDZ, KOMPOZYTOR, TEOLOG	38
ANDRZEJ STRUMILLO (1927–2020)	39
TAMARA SOŁONIEWICZ (1938–2000)	40



WYDAWCA:

Fundacja „Muzyka Cerkiewna” w Hajnowce
Organizacja Pożytku Publicznego
Konto: Bank Pekao SA Oddział w Hajnowce
Nr 12 1240 5279 1111 0000 5719 9487
KRS 0000016891

BIURO ORGANIZACYJNE FESTIWALU:

ul. T. Sołowiecz 2, 17-200 Hajnowka
tel/fax +48 85 682 20 89
e-mail: biuro@festiwal-hajnowka.pl,
festiwal-hajnowka@wp.pl
www.festiwal-hajnowka.pl

REDAKCJA:

Mikołaj Buszko, Irena Parfieniuk,
Magdalena Kuptel

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD:

Andrzej Zawadzki

1. **Ektenia Pokoju- Anonim (XV w.)** – 2'59
Męski Kameralny Zespół Śpiewu Cerkiewnego „Partes”
- Polska (Poznań)
Dyr. Michał Łaszewicz
2. **Otče Nasz** – Nikołaj Kiedrow (ojciec) – 2'20
3. **Czerez pole szyrokie** – Dmitro Kotka – 2'55
solo: Wasyl Sidoruk (ojciec) i Wasyl Sidoruk (syn)
Chór Duchowieństwa Dubieńskiego Dekanatu Prawosławnej
Cerkwi Ukrainiejskiej – Ukraina (Dubno)
Dyr. Serhij Hawrylenko
4. **Jednorodnyj Synie** – Władimir Czolak z Liturgii Św. Jana
Chryzostoma – 1'58
5. **Iże Chieruwimy** – Władimir Czolak z Liturgii Św. Jana
Chryzostoma – 2'55
6. **Otče Nasz** – Władimir Czolak z Liturgii Św. Jana
Chryzostoma – 2'37
solo: Waleria Korowaj
7. **Chwalitie Gospoda s niebies** – Władimir Czolak z Liturgii
Św. Jana Chryzostoma – 1'39
8. **Światły Boże** – Romuald Twardowski – 2'24
9. **Chrystos Woskresie** – Władimir Czolak - Koncert - 3'04
Chór „Gloria” Uczelni Muzycznej im Stefana Njagi
– Moldawia (Kiszyniów)
Dyr. Waleria Diakonu
10. **Chrystos Woskresie** – w języku węgierskim, greckim
i scs - 1'46
11. **Gospod' wocarysia** – Anonim - 1'41
solo: Edgar Balázs
12. **Iże Chieruwimy** – Janos Boksay z Liturgii Św. Jana
Chryzostoma - 3'36
13. **Otče Nasz** – Janos Boksay z Liturgii Św. Jana
Chryzostoma - 2'18
14. **Radujtiesia ludije** – Giuseppe Sarti - 1'59
Męski Zespół Św. Efrema – Węgry (Budapeszt)
Dyr. Tomas Bubno
15. **Święty, Święty** – Makar Jekmalian - 3'17
16. **Uwielbiamy Chrystusa** – Komitas Vardapet - 1'38
17. **Wczesnym porankiem** – Nerses Sznorali,
opr. Ajkui Tonikjan - 1'45
18. **Serce moje trzepocze** – Komitas Vardapet - 2'14
19. **Święty, Święty Pan Bóg zastępów** – Dawid Aladżian - 5'1
Państwowy Chór Kameralny Erywania – Armenia (Erywań)
Dyr. Kristina Voskanyan
20. **Cicha modlitwa** – Michail Szuch - 2'33
21. **Chwali Dusze Moja Gospoda** – Jekatierina Madatowa - 3'23
22. **Wsiakoje Dychanie** – Romuald Twardowski - 3'59
23. **Tiebie Boga Chwalim** – Dymitr Bortniański - 4'46
Państwowy Chór Kameralny „Polifonia” Szawle (Litwa)
Dyr. dr Linas Balandis
24. **Ektenia Pokoju** – Łesia Dyczo - 7'55
25. **Mnohaja Leta** – Dymitr Bortniański - 1'24
Kameralny Chór „Sofia” Kijów (Ukraina), Chór „Concordia” Warszawa
(Wolna Białoruś), Chór „Mus Arietes” Polska (Warszawa)
Dyr. Aleksiej Szamrycki oraz Galina Kazimirovska
i Jakub Siekierzyński

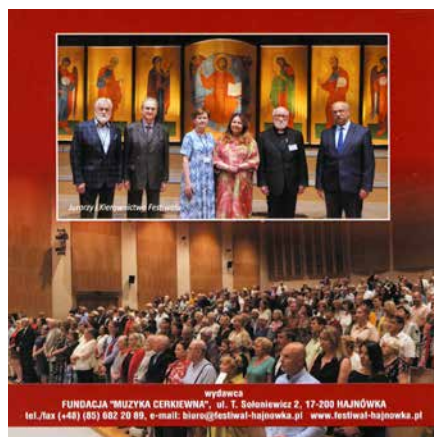
Czas ogółem 71'52

EKTENIA POKOJU

CHÓRALNY WIELOGŁOS



43 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2024” w Białymstoku
43th International Festival of Orthodox Church Music “Hajnówka 2024” in Białystok
Festiwal pamięci Romualda Twardowskiego / Festival of memory of Romuald Twardowski



Wydawca: Fundacja „Muzyka Cerkiewna”
ul. T. Soloniewicz 2, 17-200 Hajnówka
tel./fax (+48) 85 682 20 89
biuro@festival-hajnówka.pl
www.festival-hajnówka.pl

Wybór repertuaru, scenariusz i reżyseria prezentowanego koncertu: Mikołaj Buszko
Redakcja: Mikołaj Buszko
Konsultacje: Irena Parfieniuk, ks. Jerzy Szurbak, Emilla Koźluk, Maria Boitromiuk
Fotografie: Archiwum Fundacji
Nagrania i mastering: Aleksandra Koniecz
Opracowanie graficzne: Sławomir Janowski MixLevel





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



PARTNER
STRATEGICZNY



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.