

Gazeta Festiwalowa

45 MFMC „Hajnówka 2026” w Białymstoku • Nr 1 (52) • 20 maja 2026 r.

Promotor Polski



45 Jubileuszowy Festiwal 35 Warszawski Koncert Muzyki Cerkiewnej 30 lat Fundacji „Muzyka Cerkiewna”

**ŚWIAT MUZYKI
CERKIEWNEJ –
MUZYKA
CERKIEWNA
ŚWIATA**

Patronat Honorowy
Prezydenta
Rzeczypospolitej Polskiej
Karola Nawrockiego

Patronat Związku
Kompozytorów Polskich

Patronat Artystyczny
Krzysztofa Pendereckiego
(2003–2020)



List od Jego Świątobliwości Ekumenicznego Patriarchy Bartolomeusza I dla XXV Jubileuszowego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka 2006

Z wielką przyjemnością przekazujemy niniejszym gorące pozdrowienia i modlitewne życzenia od Matki Kościoła Konstantynopola dla Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka 2006 z okazji obchodów Jubileuszu 25-lecia, które odbędą się w dniach 9–17 maja 2006 r., pod Patronatem Artystycznym Krzysztofa Pendereckiego.

Doprawdy, nadzwyczajnym jest, że jeden cel i jedna wizja w przedstawianiu muzyki sakralnej prawosławnej tradycji muzycznej mogła zgromadzić ponad 500 chórów z 32 krajów, reprezentantów różnych ras i religii świata. Patriarcha Ekumeniczny jest zadowolony, że w momencie historycznego jubileuszu reprezentuje go chór kierowany przez braci Gregory i Peter Papaemmanouil z Dramy (Grecja).

Złożone źródła prawosławnej liturgicznej i eklezjastycznej muzyki datuje się na wczesne wieki Judeo-Chrześcijańskie, podczas gdy dokumentacja chrześcijańskich hymnów została utworzona przez Ewangelistów Marka

i Mateusza, jak również listy Św. Piotra i Apokalipsę Św. Jana. Kto pozostał niewzruszony w ciągu minionych wieków przez wspaniałe kreacje antyfon i rozwój kongregacji lub kompozycji troparów i kondaków! Kogóż nie poruszyła w duszy obrazowość Syryjczyków, Rzymian! Któż nie został wyedukowany przez kanon Andrzeja z Krety czy hymny Jana z Damasku!

Doprawdy, w Apostolskim Kościele, termin „chór” (choros), „wspólnota” (koinonia) i „kościół” (ekklesia) były używane prawie równoznacznie. Już to wskazywało głębokie koneksje między pieśnią i doktryną w Ciele Chrystusa i ofiarowało istotny wymiar muzyce. Muzyce, która służy łączeniu tych, którzy śpiewają, z tymi którzy słuchają, tych, którzy w niebie, z tymi, którzy na ziemi, Kościół zwycięzcę i Kościół walczący. Muzyka dzięki naturze jest słownikiem braterstwa i wspólnoty.

Mimo wszystko, śpiewanie daje więcej niż czyste ascetyczne przyłączenie się do tych, którzy spotykają się, by słuchać. Odpowiada to głębokiej, duchowej



wej harmonii w ludzkiej duszy i odbija się mistycznymi tonami niebiańskiego królestwa. Poeci duchowni wierzyli, że pierwszy dźwięk ludzkości był pieśnią. A Ojcowie Kościoła twierdzą, że muzyka określa język wieku, z którego pochodzi. To jest droga do łączenia się ze Stwórcą.

Dlatego naszą radością i przywilejem jest wyrażenie organizatorom i uczestnikom, jak również słuchaczom tej unikalnej celebracji muzyki cerkiewnej, naszego szczerego Patriarszego i Ojcowskiego błogosławieństwa. Niech ten jubileuszowy festiwal będzie zachwytem dla tych, którzy występują, a dla wszystkich pochwałą miłości Stwórcy.

Szanowni Państwo

Miło mi, że mogę przywitać Państwa na 45. Jubileuszowym spotkaniu z muzyką cerkiewną w ramach tegorocznego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2026”. Wiodąca myśl tegorocznego święta to „świat muzyki cerkiewnej – muzyka cerkiewna świata”.

Oczywiście nie sposób jest zaprezentować w pełni dorobku świata czy chociaż krajów, z których chóry zaszczyliły swoją obecnością nasz festiwal. Czynimy i odnosimy się do tego w sposób umowny, ale już podczas otwarcia festiwalu i w koncercie Inauguracyjnym wyśpiewanych zostanie ponad 20 utworów autorstwa 20 kompozytorów z 10 krajów, a w przesłuchaniach konkursowych około 120 kompozycji około 90 twórców

z 11 państw. Łącznie swój duchowy i artystyczny kunszt przedstawi ponad 600 chórzystów z Armenii, Austrii, Azerbejdżanu, Białorusi, Bułgarii, Estonii, Ghany, Grecji, Gruzji, Litwy, Łotwy, Polski, Szwecji i Ukrainy. Dodajmy jeszcze planowane koncerty towarzyszące w Warszawie, Bielsku Podlaskim, Ciechanowcu i Białymstoku. W stolicy naszego województwa „dwutorowo” w świątyniach katolickiej, grekokatolickiej i protestanckiej,

a także... no właśnie. Każdego dnia tuż po zakończeniu przesłuchań, stosownie do ogromnego dotychczasowego zainteresowania festiwalowej publiczności, swój inny repertuar zaprezentują uczestnicy festiwalu w koncertach pod tytułem: „Chóralny Kaukaz”, „Chóralny Bałtyk” i „Chóralna Afryka”. Festiwal zostanie zakończony wspólnym potężnym, bo przez wszystkich chórzystów wykonanym Hymnem „Gaude Mater Polonia”, ogłoszeniem wyników i wręczeniem nagród oraz Koncertem Galowym. Wszystkie koncerty z wyjątkiem ostatniego ze wstępem wolnym.

Zapraszam także do lektury 52 numeru „Gazety Festiwalowej” wydawanej od 1993 roku, odzwierciedlającej również hasło przewodnie tegorocznej edycji.

**Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Karola Nawrockiego**

**Patronat Związku
Kompozytorów
Polskich**

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

Muzyka cerkiewna to słowo i muzyka. Jedno i drugie tworzyli ludzie. Siegając do festiwalowego archiwum prezentujemy lub przypominamy (wybrane z wielu) ważne dla nas i dla naszych działań opinie, wypowiedzi i dokumenty autorytetów duchownych i świeckich. Obecni i archiwalni wypowiedziami wspominamy także początki i dotychczasowy przebieg imprezy: słowami obecnych na rozpoczęciu Festiwalu „Hajnowka 2025” honorowych gości m.in. obecnej Ministry Kultury oraz wojewody Podlaskiego i zdjęciami z odznaczenia przez Ministra Kultury, Medalem „Gloria Artis” zasłużonego dla regionu artysty Wiktora Kabaca, zdjęciami Laureatów, Jurorów, koncertów i publiczności przypominamy ubiegłoroczną 44 edycję imprezy.

W ciągu dotychczasowych lat działania Festiwalu zabrakło nam wielu znaczących i życzliwie wspomagających nas wybitnych ludzi. Ich odejścia staraliśmy się zauważać na bieżąco w dotychczasowych edycjach Gazet. Słowami „wielkich obecnych” wspominamy „wielkich nieobecnych”, którzy odeszli ostatnio. Nieodżałowanych (obaj z Krakowa) – wielokrotnego naszego Laureata prof. Włodzimierza Siedlika i Jurora prof. Stanisława Kraw-

czyńskiego, dyrygenta i kompozytora Kiryła Nasajewa z białoruskiego Mińska.... Nasz „Podlaski Głogier” Doroteusz Fionik pisze o jednym z ostatnio wydanych przez siebie albumie poświęconym urodzonemu 125 lat temu w pod hajnowskich Dubinach Eugeniuszu Jewcu. Okazuje się, że tym znakomitym dyrygentem i i kompozytorem zajmowaliśmy się równolegle. On śledząc i opowiadając o losie Jego i rodziny, my, od lat, promując osobę Eugeniusza Jewca w naszych wydawnictwach i doprowadzając do festiwalowych prezentacji (przez wybitne chóry Francji, Litwy, Białorusi, Holandii i Polski) Jego muzyki.

Wszystkim o których piszemy, wspominamy, a których nam tak bardzo brakuje winni jesteśmy wdzięczność i pamięć – pamięć wieczną „Wiecznaja Pamiat”.

Na zakończenie zapraszamy do zapoznania się z treścią 44 z kolei, wydanej ostatnio przez Fundację „Muzyka Cerkiewna” CD *Sława wo wysznich* z muzyką Koncertu Galowego ubiegłorocznej, 44 edycji Festiwalu.

Nie wyliczamy ani nie chwalimy się swoimi osiągnięciami. Niech czynią to inni. Chociaż wydaje się nam, że to dzięki ogromnej naszej pracy

i osób nas wspomagających, muzyka cerkiewna w znaczący sposób wróciła lub zaistniała w artystycznej i modlitewnej obecności. Przynajmniej wśród około 1000 chórów z 47 krajów Europy, Azji, Afryki, Ameryki Płn. i Australii w tym również (co nas bardzo cieszy) Polski. Na koniec pozwolę sobie przypomnieć, że tegoroczny Festiwal świętuje Jubileusz 45-lecia, zaś 30 lat pracy ma za sobą organizująca Festiwal i wiele innych znaczących projektów Fundacja „Muzyka Cerkiewna”. Przypominam o tym z serdecznej potrzeby podziękowania wszystkim – latami tworzącymi te Jubileusze. Bardzo, bardzo dziękuję.

Jeszcze raz serdecznie zapraszam do lektury Gazety i wysłuchania prezentowanej na tegorocznym Festiwalu wyjątkowej muzyki, jaką jest bez wątpienia muzyka cerkiewna.



Z WYRAZAMI
SZACUNKU
MIKOŁAJ BUSZKO

MUZYKA CERKIEWNA SAMA w sobie ma charakter sakralny, ale można ją też wykonywać w salach świeckich, dla tych ludzi, którzy nie mogą być w świątyni, a którzy tę muzykę lubią i interesują się nią.

Prawosławny Metropolita Warszawski i Całej Polski Bazylej, 1997

FESTIWAL JEST DOSKONAŁĄ PROMOCJĄ naszej Cerkwi, a także Polski na forum międzynarodowym (...). Nie widzę potrzeby ogólnych zmian i narzucania organizatorom czegokolwiek.

Metropolita Sawa, Warszawa, 1998

MIAŁEM SZCZĘŚCIE WIELE RAZY uczestniczyć w Festiwalach Hajnowskich. Coś pięknego.

BP Antoni Pacyfik Dydyk, Biskup Senior Diecezji Drohiczyńskiej, 2021

FESTIWAL MUZYKI CERKIEWNEJ „Hajnowka” jest imprezą, która z regionalnego przeglądu chórów urosła do rangi międzynarodowej, a ranga ta wynika przede wszystkim z wy-

sokiego poziomu artystycznego. Jest miejscem ogromnych wzruszeń, prezentacją tego co najpiękniejsze w muzyce cerkiewnej, muzyce mającej charakter międzynarodowy, ale będącej również nieodłączną częścią składową kultury narodowej Polski.

Michał Jagiełło – Wiceminister Kultury RP, 1995

FESTIWAL JEST NA PEWNO WYDARZENIEM absolutnym w naszym kraju. Mogę pogratulować organizatorom, a przede wszystkim panu dyrektorowi festiwalu, którzy z pełnym oddaniem, poświęceniem, a jednocześnie uporem finalizują swoje dzieło.

Adrianna Poniecka – Ministerstwo Kultury, Warszawa, 2000

FESTIWAL JEST LIDEREM WŚRÓD konkursów i jedynym, na który przyjeżdża tyle sławnych chórów. Zrodził także wiele festiwali na świecie, ale żaden z nich nie osiągnął takiej rangi.

Mykoła Gobjdyk – laureat Festiwalu, dyrygent, Kijów, 2014

GDYBYM POWIEDZIAŁ, ŻE POZIOM wykonawczy był wysoki, byłoby to niesprawiedliwe, gdyż poziom był niezwykle wysoki, ale nie tylko pod względem technicznym. Było to uczucie autentycznego zaangażowania w muzykę liturgiczną.

o. Ivan Moody – kompozytor, dyrygent, Lizbona, 2016

ODKRYCIE PIĘKNA MUZYKI CERKIEWNEJ, przybliżenie jej szerokim kręgom słuchaczy, to niewątpliwie zasługa Festiwalu. Jego twórcy i organizatorzy mogą być dumni z dokonanego dzieła.

prof. Romuald Twardowski – przewodniczący jury Festiwalu, Warszawa, 2019

ZAINICJOWANY PRZEZ PANA MIKOŁAJA BUSZKO w 1982 r. i organizowany dotychczas pod jego kierownictwem Festiwal jest niezwykle cennym i wartościowym wydarzeniem artystycznym promującym Polskę w świecie.

Krzysztof Penderecki, Łusławice, 2006

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
Biuro ds. Minijaszności Narodowych

L. dz.

Warszawa, dnia 11-05-1992
00-850 Warszawa
Kod. Pocz. 00-850
Skrytka pocztowa P-54
Tel. 52-02-21 centrala

Pan
inż. Mikołaj BUSZKO
Dyrektor
XI Międzynarodowego Festiwalu
Muzyki Cerkiewnej Hajnówka '92

Szanowny Panie,

Z przyjemnością informuję, że Minister Kultury i Sztuki
przyjął patronat nad XI Międzynarodowym Festiwalem Muzyki Cerkiewnej
- Hajnówka '92.

Pewna jestem, że impreza ta, jako jedyna tego rodzaju w świecie
przyczyni się do popularyzacji muzyki cerkiewnej.

Życzę, aby wykonawcom i licznie zgromadzonej publiczności
pozostały te dni w pamięci jako niepowtarzalne przeżycie i aby
wytworzyły potrzebę organizacji Festiwalu w roku przyszłym.

Z najlepszymi pozdrowieniami

B. Władychowska
Bogumila Władychowska

MINISTERSTWO KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
PODSEKRETARZ STANU
Stanisław Żurowski

Pan
Mikołaj Buszko
Dyrektor
Międzynarodowego Festiwalu
Muzyki Cerkiewnej
w Hajnówce

Szanowny Panie Dyrektore

Jubileuszowa XX już edycja Międzynarodowego Festiwalu
Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce nakreśliła kolejne karty historii
tego szczególnego wydarzenia artystycznego. Muzyka zapisana
w pamięci ludzkiej, a także na kasetach brzmieć będzie nadal, ciesząc
melomanów i muzyków z różnych stron Europy.

Pana dzieło w opinii uczestniczących artystów – dyrygentów,
a także dziennikarzy zasłużyło na wysoką ocenę. Stworzony przez
Pana model organizacyjny festiwalu do dzisiaj satysfakcjonuje
wszystkie uczestniczące w nim chóry, budzi również zainteresowanie
gości przybywających na kolejne edycje imprezy.

Dziękuję Panu za dotychczasowe działania, pełne
zaangażowania i troski, służące popularyzacji jakże wspaniałej
muzyki cerkiewnej. Życzę utrzymania tak wysokiego poziomu
artystycznego imprezy, która już w chwili powstania budowana była
na miarę XXI wieku.

Z pozdrowieniami

St. Żurowski

Warszawa, dnia 28 września 2001 roku

„HAJNÓWKA 1982 – 1991”

Istnieją światy muzyczne (bardzo nieliczne), w których tkwi coś prawdziwie zagadkowego... Zbadaliśmy ich budowę – strukturę melodii, harmonii, rytmu i architektury – ale jest jeszcze w nich jakaś substancja duchowa nie- możliwa do zdefiniowania.

Coś co sprawia, że muzyki tej – choć na wskroś znajomej – z absolutną satysfakcją można słuchać zawsze: często i rzadko, w radości i smutku, w zdrowiu i złym samopoczuciu, podczas pracy i wypoczynku.

Co więcej – muzyki tej nie są w stanie zniweczyć ani nawet osłabić siły jej oddziaływania, wykonania przeciętne czy nawet słabe. Taką muzyką jest muzyka Chopina (ileż to razy z pełnym zainteresowaniem słuchamy podczas Koncertów Chopinowskich interpretacji tych samych utworów!). Taką muzyką jest też dla mnie muzyka cerkiewna. IV tej ostatniej, gdyż ona nas tutaj interesuje, tym elementem metafizycznym, zniewalającym nas z nieodpartą mocą, jest chyba tylko substancja wywodząca się od samego Boga... I zapewne za Jego przyczyną muzyka ta ma swoją jedyną w swym rodzaju indywidualność, swoistą emocjonalność, jedyną w swoim rodzaju poetykę i intymność... Muzyka cerkiewna stanowi obszar olbrzymi, wprost nie do ogarnięcia przez ludzi nie zajmujących się nią profesjonalnie.

Dziesięć minionych Hajnowskich Festiwali pozwoliło poczuć jak bezkresny jest to obszar. W ich ramach wykonano przecie kilkaset kompozycji, zaś powtórzenia pewnych z nich należały do rzadkości. Wśród kompozycji zaprezentowanych dotąd w Hajnówce dominowały utwory młodsze, XIX- i XX-wieczne, lecz nie brakowało też pozycji pokrytych szlachetną patyną wieku, niezmiernie pouczających, informujących bowiem o procesach kształtowania się dojrzałego stylu muzyki cerkiewnej. Co godne podkre-



Przesłuchania konkursowe w białostockim pałacu Brannickich.

kiej rolniczej pracy, kierowane przez swoich kapłanów, którzy z ujmującą prostotą i przejęciem śpiewają nie dla konkursowej nagrody, lecz na chwałę Najwyższego! Mam żywo w pamięci I Hajnowski Festiwal, odbywający się jeszcze w stareńkiej, drewnianej cerkiewce, który wypełniły bez reszty produkcje takich właśnie chórów – z Czyż i Dubin, z Klejnik i Kleszczel, z Podbieła i Bielska Podlaskiego.

Słowem – Hajnowski Festiwal stale się rozwija. Nabiera rozmachu i rumieńców imprezy nie tylko wielkomiejskiej lecz niemal światowej. Wielka to zasługa i splendor pomysłodawcy i realizatora tej imprezy – Mikołaja Buszko – dyrektora Hajnowskiego Kultury a zarazem szefa Festiwalu. W tym miejscu wymienić też należy ks. Michała Niegierewicza i ks. Jerzego Szurbaka – ludzi, którzy jako pierwsi zapoznali z ideą imprezy i przez wiele lat wiernie i pracowicie jej towarzyszyli. Zasług Mikołaja Buszko (i pracowników Hajnowskiego Domu Kultury) dla tej imprezy nie przecenić! Talentom organizacyjnym Dyrektora i ogromnej pasji, jego zapobiegliwości i nieustępliwości, jego osobistemu urokowi i jednającej mu wszystkich serdeczności – zawdzięczamy, że Hajnowski Festiwal przetrwał wszystkie dotychczasowe zawieruchy. Wierzmy jednocześnie, że nie zmagą go burze ideowe i materialne dnia dzisiejszego i najbliższej przyszłości. Strzeżmy Hajnowskiego Festiwalu jako przysłowiowej żrenicy oka – jest on bowiem jedyny i niepowtarzalny!



HENRYK SCHILLER

PUBLICYSTA, KRYTYK MUZYCZNY, KOMPOZYTOR. ABSOLWENT PWŚM W KRAKOWIE I UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO. PRZEZ WIELE LAT DZIAŁAŁ W TVP (REDAKCJI MUZYCZNEJ) I W FILHARMONII NARODOWEJ. AUTOR WIELU AUDYCJI RADIOWYCH I PROGRAMÓW TELEWIZYJNYCH M.IN. O I DNIACH MUZYKI CERKIEWNEJ. LAUREAT WIELU NAGRÓD. PROWADZĄCY KONCERTY MFMC.

ślenia – pojawiały się też, choć sporadycznie, utwory zupełnie nowe, tworzone współcześnie. Dwa z nich zade monstrował stały, można powiedzieć, przewodniczący jury Hajnowskiego Festiwalu – Romuald Twardowski. Kompozytor ten – wiemy od dawna – po mistrzowsku włada techniką chóralną, czego dowody złożył w dziełkach kompozycji w większości wydanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Polski Związek Chórowi Orkiestr oraz Agencję Autorską, kompozycji, które weszły na stałe do repertuaru szeregu chórów. W miniaturach: „Chwalitje Imia Gospodnie” i „Alliłuja” dał on imponujący popis swej wirtuozerii kompozytorskiej; są one bowiem arcydziełami stylu, wyrazu i klasyczności formy, nie ustępując w niczym wybitniejszym pozycjom tradycyjnej literatury cerkiewnej.

Dziesięć ubiegłych Hajnowskich Festiwali dokonało niemało w dziele popularyzacji muzyki cerkiewnej w świeckich środowiskach chóralnych. Przyczyniły się też do pogłębienia przez nie interpretacji tej sztuki. Pozwoliły zrozumieć, że nie wystarczy tu śpiewać pięknie, stopliwie, intonacyjnie czysto i pewnie, ale iż trzeba dążyć do zbliżenia się do owego boskiego czynnika tej muzyki. Znamienne były dla mnie kiedyś słowa pewnego znawcy muzyki cerkiewnej, który po, здаwałoby się, świetnym występie jednego z chórów powiedział mniej więcej tak: „Cóż z tego, że śpiewają tak doskonale, skoro nie rozumieją co śpiewają!». A więc warsztat to tutaj tylko pewien etap drogi, którą trzeba przebyć, do całkowitego sukcesu artystycznego.

Z roku na rok przybywa na Hajnowskim Festiwalu chórów znaczących, o międzynarodowej renomie, a także chórów wywodzących się z głośnych centrów kultu prawosławia. Spośród nich specjalnych wzruszeń dostarczały m.in. Kameralny Chór Męski „Drewnieruskij Razspiew” z Moskwy p/d Anatolija Grindienki (wstrząsające wykonanie psalmu Czesnokowa „Da isprawitsa molitwa moja”), Państwowy Chór Radia i Telewizji z Mińska p/d Wiktora Rowdo (gigantyczny recital na X Festiwalu!), Kameralny Chór „Joan Kukuzel” z Sofii p/d Dymitra Dymitrowa, Męski Chór Kameralny „Filipopolis” z Płowdiw p/d Nikołowa Weselna, Chór kameralny „Orowela” z Tbilisi p/d Temura Kewhishwili, Męski Zespół Wokalny Muzyki Rosyjskiej z Moskwy p/d o Rybina, Zespół Muzyki Staroruskiej „Sirin” z Moskwy p/d Andrieja Kotowa, Chór Poczajewskiej Ławry p/d Anatonija Jaryja...

Co cieszy, przybywa na Hajnowskim Festiwalu dobrze wyszkolonych i ambitnych chórów akademickich, prowadzonych pewną ręką przez wielce uzdolnionych i doświadczonych dyrygentów. Przybywa także zespołów złożonych ze śpiewaków, bardzo młodych uczennic i uczniów szkół podstawowych i średnich, muzykujących częstokroć z dużą pewnością, precyzją i zaangażowaniem (szczególne zasługi w dziedzinie organizowania i szkolenia tych zespołów ma, wydaje się, Bogdan Pura).

Natomiast, co mnie osobiście smuci, coraz skromniejszą rolę odgrywa ją na Hajnowskim Festiwalu wiejskie chóry parafialne, zespoły ludzi cięż-

Festiwal „Hajnówka” na łamach paryskiej „Kultury”

Ostatnią dekadę maja w Hajnówce, położonej naskraju Puszczy Białowieskiej, dominuje Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej. Dzieje się tak nieprzerwanie od trzynastu lat. Zaczynano skromnie od Dni Muzyki Cerkiewnej (1982), w których wystąpiło 10 chórów prawosławnych, parafialnych. (...)

Dzisiaj zjeżdża tu blisko 40 dobrych i bardzo dobrych chórów z całego świata, dalekie państwa, np. Grecja, wysyłają swoich specjalnych wysłanników chcąc nawiązać kontakty z polskimi kompozytorami muzyki cerkiewnej, zaś kraje o nieporównywalnie większej tradycji prawosławnej jak Rosja, przeszczepiają pomysł organizowania festiwalu, na własny grunt (Festiwal Rosyjskiej Muzyki Duchowej w Moskwie). Fakt, że prestiżowe nagrody z Hajnówki wypromowały wiele chórów rosyjskich, białoruskich czy ukraińskich – zwykle owocuje to zaproszeniami, trasami koncertowymi po Europie i Ameryce – ma już mniejsze znaczenie. (...)

Śpiew cerkiewny korzeniami sięga początków chrześcijaństwa; już w I wieku „układano hymny ku chwale Bożej”. Ich intonacja na jednym dźwięku przypominała melorecytację i mieściła się w klasycznym kanonie interpretacji tekstów poetyckich właściwym dla starożytności. W IV–V stuleciu, w okresie rozkwitu bujnego życia zakonnego na pustyniach Palestyny, Egiptu i Synteju pojawiła się psalmodia wykorzystująca pewną liczbę dźwięków. Św. Atanazy Aleksandryjski wprowadził zwyczaj melodyjnego śpiewania psalmów. Kolejne wieki wypracowują kanony według których tworzy się wzorce śpiewu, różnicują się typy melodyczne, poszerza liczba śpiewanych tekstów. VIII stulecie przynosi już system śpiewu cerkiewnego, kluczowy okazał się pomysł wprowadzenia ośmiu głosów, który – jak pisze ks. dr Mikołaj Lenczewski (senior) – „można uważać za źródło niewyczerpalne, z którego wypłynęły potoki i rzeki wszystkich starodawnych melodii we wszystkich prawosławnych

Kościółach lokalnych”. Kolejny rozkwit zakonów, tym razem w Rosji XV–XVI w., implikuje powstanie „motywów melizmatycznych, które są szczytem osiągnięć staroruskiej sztuki śpiewu”. XVII stulecie i czasy Piotra I skazyły klasyczny, symboliczny rosyjski melos zachodnią kulturą manieryzmu, niemniej przetrwał on jeszcze do połowy XIX w. w monasterach, np. w wałamskim, gdzie życie było szczególnie uduchowione.

Dlaczego o tym piszę w odniesieniu do Festiwalu w Hajnówce? Ano m.in. i dlatego, że w 1992 r. gościli na nim mnisi najstarszego na Rusi klasztoru, Kijowsko-Pieczerskiej Lawry, wykonując zapomniany *Obichod notnogo pienfja i Prejdie sień zakonnaja*. Surowy, staroruski zaśpiew musiał brzmieć szczególnie w miejscu gdzie niegdyś stykały się tak różne kultury: polska, niemiecka, litewska i ruska. W tym roku przyjechał „Romeiko Chorał Ensemble” z Filadelfii składający się z amerykańskich Greków wykonujących muzykę cerkiewną tworzoną przed półtora tysiącem lat we wschodniej części cesarstwa rzymskiego, tzn. na terenach dzisiejszej Albanii, Bułgarii, Grecji, Libanu, Serbii i Syrii.

I by dopowiedzieć do końca wyjątkowość miejsca: dzieje się to na ziemi, którą nazywam polską Białorusią, podczas imprezy jednoczącej prawosławnych Białorusinów, Łemków, Rosjan, Ukraińców, którą od kilku lat rozpoczyna odśpiewanie staropolskiego hymnu *Bogurodzica* a w tym roku jeszcze *Gaude Mater Polonia*. Taki Festiwal mógł powstać tylko w obrębie „ściany wschodniej”, zachowującej tu i ówdzie klimat II Rzeczypospolitej, tego co jeszcze przed pięćdziesięciu laty nazywano kresami,

bez nadużywania, podkolorowywania pojęcia jak to ma miejsce dzisiaj.

Jeżeli dodam, że chóry przyjeżdżające ze Szwecji śpiewają prawosławne pieśni po szwedzku, że obok staro-cerkiewno-słowiańskiego słyszy się wykonania w ukraińskim, bułgarskim, fińskim, rosyjskim, białoruskim, nawet w dialekcie łemkowskim, stanie się jasne, że Jest to Festiwal jedyny na świecie, o wadze, znaczeniu nie do przecenienia. Szczęśliwie, że znalazł się człowiek, który go wymyślił, wykreował a inni – wbrew powszechnemu narzekaniu na bylejałość, miałość nie tylko kulturalnego życia w dzisiejszej Polsce – dali pieniądze by mógł być taki jest.

Zdaniem tego człowieka, dyrektora Mikołaja Buszki, Festiwal dopracował się formy optymalnej: 7–8 dni przesłuchań konkursowych i seminariów z udziałem trzydziestu kilku chórów (1130 chórzystów). Najlepsze kwalifikuje się do uczestnictwa na podstawie nagrań. Chóry występują w pięciu kategoriach, w tym roku jurorzy mieli pewne problemy z wytypowaniem tych absolutnie najlepszych, jako że – tak przynajmniej mówiło się żartem w kuluarach, podobnie informowała „Gazeta Festiwalowa” – wystąpił nadmiar dobrych zespołów. (...)

Muzyka cerkiewna ma swoją specyfikę, przy ocenie, obok typowych kryteriów jak repertuar, rozśpiewanie, wystrojenie chóru, artykulacja dźwięku, dynamika itp. bierze się pod uwagę siłę duchową, umiejętność kreowania nastroju modlitewnego. „Wiara w Boga – powiada Waław Panek, jeden z jurorów tegorocznego Festiwalu – stworzyła w człowieku obszary psychiczne, które w żadnej innej materii są niewyobrażalne. I ta wiara spowodowała, że również w twórczości znalazło to odbicie, gdyż największe dzieła muzyczne, jakie powstały, są związane z wiarą i religią”. (...)

W tym roku hajnowski Festiwal użyczył nieco splendoru Białostokowi: przez 3 dni, równolegle, koncerty odbywały się w białostockiej dolnej cerkwi Świętego Ducha. Rozrosły się również występy towarzyszące: tym razem zespoły śpiewały w Bielsku Podlaskim, Siemiatyczach, Zabłudowie, Łapach, na św. Górze Grabarce oraz w kościele rzymskokatolickim w samej Hajnówce. Impreza nabrała rozmachu i – wydaje się – osiągnęła wymiar optymalny, jeśli jak powiada p. Buszko – życie

nie przyniesie jeszcze lepszych rozwiązań. Dzięki takim ludziom jak Irena Parfieniuk, Sławomir Kaliszuk, Rościsław Kuncewicz, Halina Wojskowicz – bo to przecież oni, nie instytucje organizują Festiwal – pomocy kilkudziesięciu społeczników, młodzieży z Bractwa Cerkiewnego, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce rok w rok przebiega bez zarzutu. Jest jednak pewien cień: profesor Twardowski twierdzi, że nie przywiązuje się tutaj należytej uwagi do prawykonań. Każda impreza, jeśli chce się prawdziwie rozwijać, musi wprowadzać coś nowego. Nie można ograniczać się jedynie do odtwarzania muzyki cerkiewnej – największe światowe festiwale dbają o nowinki w swoich programach. (...)

Myślę, że gdyby na temat przełotnej mody na muzykę cerkiewną w Rzeczypospolitej można sobie darować: Festiwal się obroni. Gwarantuję to nie tylko jego wysoki, profesjonalny poziom. Rzymscy katolicy niekiedy dopiero teraz dowiadują się o istnieniu prawosławia w Polsce, coraz częściej (niektórzy nawet twierdzą, że zbyt często jak na wagę problemu) o nim się pisze, wykorzystuje motywy charakterystyczne dla tej religii w różnych dyscyplinach twórczości. W ten sposób realizuje się tłamszona do tej pory wiele sposobów tęsknota, dla wielu może nawet nieświadoma, do tego co w Rzeczypospolitej od wieków było najcenniejsze, najbardziej interesujące: wielowarstwowość naszej kultury, sztuki. Można by sobie życzyć by prawosławni, grekokatolicy, czy przedstawiciele innych mniejszości mocniej akcentowali swoją obecność np. w literaturze tutaj tworzonej. Zanim dojdzie do pełnego, harmonijnego zestrojenia tych pozostałości wielokulturowego, wieloreligijnego tygla jaki otrzymaliśmy wraz z III Rzeczypospolitą mamy przynajmniej Hajnowkę-Betlejem, tę „drugą Paschę” – by użyć słów ks. Jerzego Szurbaka. W fazie brania pierwszych, ostrożnych akordów na tej drodze jest to i tak dużo.

Przyjemnie powiedzieć, że nareszcie widzi się pieniądze wydatkowane na cel nie tylko zbożny, ale przede wszystkim mądry.

ADAM KULIK

ARTYKUŁ (ZA ZGODĄ AUTORA DOKONAŁO SKRÓTÓW) UKAZAŁ SIĘ W 1994 ROKU, W 12 (567) NUMERZE PARYSKIEJ „KULTURY” (RED. NACZ. JERZY GIEDROYĆ).

Pomiłuj mia, Boże

Międzynarodowe Festiwale Muzyki Cerkiewnej odbywające się w Hajnówce są wydarzeniami niezwykłymi. Zaczniemy od miejsca. Hajnowka położona jest na granicy dwóch światów; tu graniczą z sobą i tu stykają się z sobą dwie tradycje chrześcijaństwa: grecko-bizantyńska i rzymska. Jest to też teren pogranicza kulturowego, obyczajowego i także narodowego. Wydaje się więc, że muzyka cerkiewna właśnie tu, w Hajnówce, i właśnie w Soborze św. Trójcy ma swoje od Boga dane i zarazem w naturalny sposób przyrodzone centrum.

Los zdarzył, że mogłem być słuchaczem pieśni wykonywanych w hajnowskiej prawosławnej świątyni nie jeden raz. Początkowo było to dla mnie przede wszystkim zjawisko kulturalne, artystyczne, a także społeczne. Początkowo w tych starodawnych i nowszych utworach słyszałem głównie pochwałę tolerancji wobec inaczej wierzących, utożsamiających się z inną kulturą i inną narodowością. Cerkiewne śpiewy traktowałem jako wyraz przekonania, że kulturowanie swej kulturowej, obyczajowej, wyznaniowej czy narodowej tożsamości nie musi oznaczać niechęci do innego. Że ten Festiwal jest przykładem mądrej pracy formacyjnej; jest szkołą demokracji, pluralizmu, tolerancji, dialogu i rzeczywistego partnerstwa. Słowem, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej postrzegałem jako zjawisko społeczne, jedno z ważniejszych ognisk kształtowania się obywatelskiego poczucia w Rzeczypospolitej Polskiej: państwie wieloetnicznym, wielonarodowym i wielowyznaniowym.

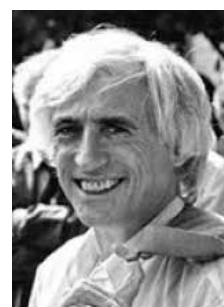
Po jakimś czasie na pierwsze miejsce w moim osobistym myśleniu o Festiwalu wysunęły się zagadnienia artystyczne. Organizacyjny rozmach, poszerzanie formuły Festiwalu o gości z odległych krain i nade wszystko olśniewające wykonawstwo uzasadniały uznanie tego dorocznego wydarzenia za artystyczne spotkanie rangi europejskiej.

I oto nadszedł moment, dla mnie samego nie w pełni racjonalnie zrozumiałe, włączenia pieśni i muzyki cerkiewnej do mego najbardziej prywatnego artystycznego krwioobrotu. I oto sam nie wiedząc kiedy – i dlaczego? – zacząłem wsłuchiwać się w te pieśni,

i powtarzać w żarliwych myślach: „Błogosłowi, dusze moja, Gospoda”, i „Światy Boże”, i „Wieruju”, i „Sława Otcu i Synu”, i „Dostojno jest”...

Opowiadałem tu o swojej drodze, o tych trzech etapach dojrzewania do zrozumienia sensu muzyki cerkiewnej. Tego sensu, który dostępny jest mnie, pisarzowi i publicyście zainteresowanemu wielokulturowością mojej ojczyzny. Zatrzymuję się na tym trzecim, artystycznym i egzystencjalnym etapie i nie śmiem wkraść w rejony przeżyć religijnych. Sądzę jednak, że każda próba twórczości ma w sobie ziarenko tajemnicy, metafizyki, swoistego religijnego odczuwania samego faktu życia. Niech mi więc wolno będzie przywołać – na zakończenie – fragment mego opowiadania pt. „Czytanie jaskini” (z tomu „Trójkątna turnia”, 1996), w którym bohater znajduje się w tatrzańskim jaskini i równocześnie w hajnowskim soborze: znajduje się w cerkwi. Kupuje ofiarne świece, całe naręczce świeczek. I zapala je od wielkiej gromnicy, tej samej, która płonęła rytualnie w rodzinnej zagrodzie. (...) Za oknem szaleje wiatr. Nie, to nie dujawica, to przecież cerkiewny chór śpiewa pełnymi płucami psalm pokutny: „Pomiłuj mia, Boże, po wielicej miłości Twojej...”

Pomiłuj mia, Boże



MICHAŁ JAGIEŁŁO

Taki był początek

Mówią, że „potrzeba jest matką wynalazków”. Prawda tego przysłowia sprawdza się od stuleci i sprawdziła się też w Hajnówce przy narodzinach pierwszego na świecie festiwalu poświęconego muzyce cerkiewnej.

Pomysłodawca i inicjator tej imprezy, inżynier Mikołaj Buszko – jak przystało na przedstawiciela techniki – jest człowiekiem praktycznym i pragmatykiem. Aleć dusza śpiewaka nie pozwalała mu się zasklepić tylko w wymiarach praktycznej rzeczywistości, więc postanowił połączyć piękne z pożytecznym. Dziś, w pierwszym roku XXI wieku, tak oto wspomina wydarzenia z zeszłego stulecia:

Pomysł na festiwal zrodził się w 1979 roku z potrzeby organizacji takiej imprezy artystycznej, którą można by było stworzyć nie mając własnej bazy lokalowej, czyli poza Domem Kultury. Bo wiem, jako świeżo upieczony dyrektor Robotniczego Ośrodka Kultury w Hajnówce (bo na takie stanowisko zostałem przeniesiony z poprzedniego miejsca pracy), zdałem sobie sprawę, że „ROK” to tylko dobre chęci władz lokalnych i moje, zaś firma jako ośrodek kultury nie posiada prawie nic, a przynajmniej podstawy do swojej działalności – czyli bazy. Kolejną inspiracją była budująca się obok nowa cerkiew, a właściwie jej pełny wizerunek na drewnianym talerzyku, który zostawili w moim pokoju poprzednicy. Po dwudziestu latach przyznał się do autorstwa tego wizerunku ks. Leoncjusz Tofiluk (ówczesny wikariusz Parafii Prawosławnej w Hajnówce, a obecnie twórca i dyrektor słynnego na cały świat studium ikonograficznego w Bielsku Podlaskim), kiedy w czasie XVIII Festiwalu prezentowaliśmy to Studium naszym gościom.

Istnienie chórów cerkiewnych było dla mnie oczywiste, bowiem słuchałem ich od dzieciństwa. O pomysle imprezy poinformowałem po raz pierwszy Zbigniewa Kycię, ówczesnego dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku, kiedy to Wło-

dzimierz Muško (ówczesny mój bezpośredni szef) z-ca Naczelnika Miasta Hajnówki, zawiózł mnie do niego. Dyrektor Wydziału bowiem bardzo chciał zobaczyć tego dziwaka, który z dyplomem inżyniera zdecydował się kierować placówką kultury. Na moje pytanie Ouz na odchodne) co sądzi o moim pomysle? – odpowiedział po długim namyśle: ...hmm?, bo ja wiem?, niech się pan zastanowi czy warto? To pytanie-wątpliwość, odzywało się we mnie 100 razy w ciągu 20 lat w chwilach szczególnie trudnych.

Kolejnym moim rozmówcą był ówczesny proboszcz Parafii Prawosławnej w Hajnówce ks. Antoni Dziewiatowski, który skierował mnie do swojego wikariusza i dyrygenta chóru parafialnego ks. Michała Niegierewicza. Zaprosiłem do Hajnówki ks. Jerzego Szurbaka (twórcę Zespołu Muzyki Cerkiewnej przy Warszawskiej Operze Kameralnej) i we trójkę z ks. Niegierewiczem rozpoczęliśmy realizację mojego pomysłu. Ks. Jerzy Szurbak wrócił do Warszawy, zaś ks. Michał Niegierewicz pomógł mi dotrzeć do proboszczów parafii i do dyrygentów chórów cerkiewnych.

„Tłukliśmy się” wieczorami naszą zdezelowaną nysą po ziemi hajnowskiej



1982 rok: Chór Parafii Prawosławnej św. Michała Archaniola w Bielsku Podlaskim, dyr. Andrzej Boublej

i bielskiej „roztapiając” nieufność księży oraz „psałomszczyków” i pozyskując ich do imprezy artystycznej. Namówiliśmy tym sposobem bodaj ośmiu proboszczów i dyrygentów, dziewiątym był pan Włodzimierz Wołoszka z Lublina (jak się okazało – był to nasz wspólny znajomy). Z ks. Niegierewiczem znali się z Seminarium, zaś ja poznałem Włodka (obecnie doktora) i „zaraziłem” imprezą w Hajnówce, kiedy to dyrygował studenckim chórem z Warszawy.

Zaczęła się praca organizacyjna. Pamiętam, i potwierdzają to dokumenty, że pierwsze Dni Muzyki Cerkiewnej planowane były na styczeń, bowiem chóry miały prezentować obowiązkowo 100 kolęd. W trakcie prac organizacyjnych dotarłem do Zygmunta Ciesielskiego, który na stanowisku dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódz-



Jego Eminencja Arcybiskup Bazyli, Prawosławny Metropolita warszawski i całej Polski, oraz dyrektor festiwalu Mikołaj Buszko – podczas inauguracji XIV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej Hajnówka '95.



Wspólne „Mnohaja leta” na scenie Domu Kultury „Górnik” w Hajnówce – szczęśliwie zakończyły pierwszy na świecie festiwal muzyki cerkiewnej w 1982 roku. Amatorskie zdjęcie pamiątkowe nie jest w stanie oddać w pełni nastroju śpiewającej radości...

..... kiego zastąpił wspomnianego powyżej Zbigniewa Kycię oraz Kazimierza Derkowskiego – ówczesnego wicedyrektora Wojewódzkiego Domu Kultury w Białymstoku. Obaj panowie wspomogli finansowo i organizacyjnie moje starania, a przede wszystkim dali się przekonać do współfirmowania Dniom – roztańczając tym samym parasol ochronny i uwiarygodniając urzędowo wątpliwą (od samego początku) i, niepewną” politycznie imprezę.

Co dziwne (patrzac z perspektywy dnia dzisiejszego): nie występowałem o zgodę władz cerkiewnych. Ówczesny proboszcz hajnowskiej Parafii Prawosławnej ś.p. ksiądz Antoni Dziewiatowski wziął to na siebie. Wybrał działanie bez oficjalnej zgody, bowiem nie był pewny, czy takową by uzyskał. Po kilku latach Cerkiew oficjalnie zaakceptowała to działanie, a jeszcze później pojawili się na festiwalu jej hierarchowie. Mimo że parafia w Hajnówce nie podlegała jurysdykcyjnie Diecezji Białostockiej, od samego początku festiwalem zainte-

resowałem jej zwierzchnika, późniejszego Arcybiskupa Sawę.

Z ówczesnym Metropolitą Bazyliłem spotkałem się nieoficjalnie i po raz pierwszy rozmawiałem o idei festiwalu bodajże jesienią 1982 lub wiosną 1983 roku, na spotkaniu w Nowobereźowie u ś.p. ks. Stalbowskiego.

Metropolita uważał, że: „Ludzie, którzy kochają śpiew nie czynią zła.” Potem, goszcząc na jednym z festiwali Jego Eminencja ksiądz Arcybiskup Bazyli powiedział: „Śpiew kościelny, to śpiewana modlitwa. Jeśli pieśń świecka łączy, to tym bardziej łączy ludzi pieśń religijna nasycona Słowem Bożym. Ma ona niezwykłą moc oddziaływania na psychikę ludzi; Daje impuls do radości, zwraca się do Boga, odrywa od ziemskich spraw i łączy nas z Niebem”.

Prace organizacyjne I Dni Muzyki Cerkiewnej (które początkowo planowaliśmy na 14–16 stycznia 1982 roku) zostały przerwane stanem wojennym. Napisałem wówczas (choć nie bardzo w to wierzyłem) do wszystkich osób i instytucji zaproszonych do udziału w imprezie, że »ze względu na stan wojenny impreza nasza została czasowo zawieszona...«. Na szczęście »zawiesiła się» tylko na ldlka miesięcy i od 13 do 16 maja tegoż pamiętnego roku 1982

szczęśliwie odbyły się pierwsze Dni Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce.

Przyjechały wówczas z okolic głównie chóry wiejskie, autentycznie ludowe zespoły śpiewające w cerkwiach. To one właśnie otworzyły drzwi festiwalu, który potem stał się wielką imprezą międzynarodową. To śpiew prawosławnych wsi i miasteczek ziemi białostockiej: Bielsk Podlaski, Czyże, Dubiny, Hajnówka, Klejnik, Kleszczewo, Podbiel (i chór lubelski) – budował fundament tej imprezy.

Przesłuchania konkursowe I Dni Muzyki Cerkiewnej Hajnówka '82 odbywały się w cerkwi p.w. Św. Mikołaja (która mieściła się w budynku dawnego nadleśnictwa), a koncert laureatów w sali widowiskowej Zakładowego Domu Kultury „Górnik” w Hajnówce. W koncercie tym, do laureatów-amatorów dołączył się też zawodowy Zespół Muzyki Cerkiewnej, działający przy Warszawskiej Operze Kameralnej, a stworzony i prowadzony przez księdza Jerzego Szurbaka – szefa artystycznego i przewodniczącego jury I Dni Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce.

WACŁAW PANEK

FRAGMENT „JUBILEUSZOWEJ GAZETY FESTIWALOWEJ” NR 21 Z 2001 R.

Festiwal „Hajnówka” oczami ks. Jerzego Szurbaka – uczestnika, laureata, jurora...

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej zwany na początku „Dniami Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka” rozpoczął się w maju 1982 r. kiedy obowiązywał stan wojenny. Pomysłodawcą i organizatorem tej lokalnej w tamtym czasie imprezy był inż. Mikołaj Buszko, dyrektor Hajnowskiego Domu Kultury.

Nie mając jeszcze należytego doświadczenia zaprosił mnie (od ponad 10 lat prowadziłem Zespół Muzyki Cerkiewnej przy Warszawskiej Operze Kameralnej) i ks. Michała Niegerewicza do współpracy przy organizacji imprezy. Białostoczczyzna zwana dzisiaj Podlasiem charakteryzuje się zróżnicowaniem etnicznym jak też wyznaniowym, stąd też pomysł aby tu w Hajnówce zorganizować Dni Muz. Cerk. Wokół jest wiele parafii prawosławnych, a w każdej, „działa” chór cerkiewny. Bliskość Puszczy Białowieskiej była „zachętą”, aby tu w maju, w bliskości kwitnącej przyrody zorganizować te Dni... Pierwsze Dni Muzyki Cerkiewnej odbyły się w starej drewnianej cerkwi, obok której rosła nowa murowana cerkiew – Sobór Św. Trójcy. Drugie i kolejne majo-

we imprezy odbywały się już w nowo wybudowanej świątyni. Jurorami byli znawcy przedmiotu dyrygenci i muzycy, a w pierwszej edycji Dni – również przedstawiciele TVP z Warszawy red. Henryk Schiller i Anna Komorowska, Tadeusz Chachaj – dyr. Filh. w B-stoku i muzykolog Zofia Hamerlak-Gładyszewska. W kolejnych edycjach dołączyli do Jury prof. Romuald Twardowski z W-wy, prof. Stanisław Krukowski z Wrocławia, Marcella Erygina z W-wy.

Fakt, iż I Dni Muz. Cerk. Nagrała telewizja (którą zaprosiłem) i wyemitowała audycję znakomicie pomógł w promocji tego festiwalu w Kraju.

Na kolejną edycję festiwalu przybył chór z Finlandii, któremu towarzyszył biskup Leo. Obecność prawosławnego hierarchy z zagranicy przydała jeszcze

większego blasku imprezie. Do folderów i gazety Festiwalowej pisali znani muzykolodzy jak Alicja Stradczuk-Twardowska, Wacław Panek, Andrzej Dyrdał i inni. Od 1987 przed rozpoczęciem Kolejnej edycji Dni zorganizowano warsztaty dla młodych dyrygentów w H.D.K. Ogromną pomocą służyła p. Wiesława Krodkiewska z Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury w W-wie. Prof. Stanisław Krukowski, piszący te słowa, a także p. Marcella Erygina, dawali praktyczne wskazówki młodym adeptom chóralistyki, do których później dołączył prof. Wiktor Rowdo z Mińska – jak efektywnie pracować z chórem i osiągać coraz to lepsze rezultaty. Muszę przyznać, że warsztaty cieszyły się powodzeniem i odniosły pożądany skutek.

W trakcie ich trwania prof. Stanisław Krukowski – dyr. Chóru Radiowego we Wrocławiu, opowiedział mi historię poprzedzającą nagranie „Całonocnego czuwania” – WSIENOSZCZNOJ Sergiusza Rachmaninowa na płycie. Numer piąty tego dzieła „NYNIE OTPUSZCZAJESZY” basy kroczą pochodem na dół do wielkiego „B”. W chórze nie było takich basów. Dyrygent w czasie wizyty u fryzjera usłyszał „golibrodę” mówiącego głębokim basem. Był to Bazyli Mischuk – fryzjer, który uratował nagranie płyty i został przyjęty do Chóru Radiowego.

Dyrektora M. Buszko od samego początku wspierała grupa współpracowników, a od 1986 r. p. Irena Parfieniuk aktualnie dyrektor biura organizacyjnego festiwalu. Nazwiska społeczników, które pamiętam to Sławomir Kaliszuk, Rościsław Kuncewicz, Halina Wojskowicz i inni.

Festiwal z biegiem lat, mimo wszelkich trudności, rozrastał się i z Ogólnopolskich Dni Muz. Cerk. przerodził się w Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej. W 1995 r. Festiwal został wpisany przez M.K i D.N. do festiwalu kategorii „O” – jak „WRATISLAVIA CANTANS” czy KONKURS CHOPI-
NOWSKI w Warszawie.

.....
1982 rok – ogłoszenie wyników i wręczenie nagród.
Od lewej: Zygmunt Ciesielski, Mikołaj Buszko. Laureaci:
Andrzej Boublej (Bielsk Podlaski), Włodzimierz Wołosz (Lublin), Konstanty Tichoniuk (Dubiny),
ks. Michał Niegerewicz (Hajnówka), ks. Grzegorz Juszkievicz (Czyże).



Warto wspomnieć, iż od 1985r. koncerty festiwalowe były rejestrowane fonograficznie. Czynili to dźwiękowcy z H.D.K. (nazwisk nie pamiętam) a także Andrzej Danilczuk dla P.R. Białystok, czy też reżyser Tamara Sołomiewicz dla telewizji. Ich mozolna praca została utrwalona na ścieżce dźwiękowej lub taśmie telewizyjnej. Była to niezwykle wrażliwa inicjatywa, bowiem w roku 1986 można już było nabyć kasety magnetofonowe z nagraniami chórów, występujących poprzedniego dnia. Do grona znanych fachowców w latach późniejszych dołączyli: m.in. Bogdan Żywek z „POLSKICH NAGRAŃ” i studia 153 oraz Sławomir Janowski z firmy fonograficznej „MIXLEWEL”. To dzięki ich pracy oraz zaangażowaniu Fundacji „MUZYKA CERKIEWNA” jest cała fonograficzna biblioteka, ilustrująca wydarzenia festiwalowe.

Gośćmi festiwalu byli przedstawiciele władz centralnych np. premier

Włodzimierz Cimoszewicz, wojewodowie, hierarchowie Cerkwi Prawosławnej w Polsce: metropolici BAZYLI i SAWA, arcyb. Szymon, biskup katolicki z Drohiczyna Antoni Pacyfik Dydycz, ministrowie Kultury np. Michał Jagiełło – również pisarz, dziekani, proboszczowie, inni księża m. in. ks. Anatol Szydłowski i ks. dr Mikołaj Lenczewski senior.

Na MFMC gościło blisko tysiąc chórów i zespołów wokalnych, a liczba wykonawców sięgnęła kilkudziesięciu tysięcy. Festiwal hajnowski odkrył spuściznę muzyczną Prawosławia nie tylko rosyjską, polską ale również ukraińską, białoruską, grecką, serbską, rumuńską, bułgarską, mołdawską, żydowską, hinduską i inne.

Do grona anonimowych kompozytorów, którzy tworzyli (pisali utwory religijne) po przyjęciu przez Ruś Kijowską chrześcijaństwa w 988 z Bizancjum dołączyli późniejsi, których

imiona i nazwiska widnieją pod kompozycjami. Warto tu wymienić chociaż kilku np. Walenty Titow, Mikołaj Dilecki, Dymitr Bortniański, Artemiusz Wedel, Maksym Berezowski, Piotr Turczaninow, Piotr Czajkowski, Sergiusz Rachmaninow, Dobri Chri-stow, Aleksander Archangielski, Paweł Czesnokow i wielu innych. Grono to uzupełnili współcześni kompozytorzy jak prof. Lesia Diczko z Kijowa, Anatolij Kisielow z Moskwy, Sergiusz Trubaczow, Julianija Denisowa, Gieorgi Swiridow, Władimir Czołak, Stanisław Głowacki i inni.

Polscy wielcy kompozytorzy jak prof. Romuald Twardowski – przewodniczący JURY Festiwalu (41 razy) czy prof. Krzysztof Penderecki autor sławnej „JUTRZNI” – obejmujący honorowym patronatem nasz festiwal w latach 2003–2020. Utwory polskich wspaniałych kompozytorów były wielokrotnie wykonywane na festiwalu. Prof. R. Twardowskiego nasza majowa impreza stymulowała do komponowania coraz to nowych utworów, które natchnionych miały swoje prawykonania na festiwalu.

Wszyscy melomani i wykonawcy z entuzjazmem przyjmowali dzieła naszych twórców, w szczególności prof. R. Twardowskiego. Większość tych kompozycji nadaje się do parali-turgicznych wykonań.

Obu naszym koryfeuszom wiele miejsca poświęcono na łamach poprzednich numerów „Gazety Festiwalowej” patrz Nr 30, 38, 50 i innych.

W JURY Festiwalu zasiadało kilkunastu (a może kilkudziesięciu) znawców poprzednich dyrygentów, kompozytorów, muzykologów. Byli to prof. Lesia Diczko z Ukrainy, Anatol Kisielow z Rosji, dr Dymitr Dymitrow z Bułgarii, prof. Wiktor Rowdo z Białorusi, prof. Paweł Gylis z Litwy, prof. Stanisław Krawczyński.

Na majową „śpiewaczą olimpiadę” przyjeżdżały i przylatywały ekipy z Europy, Azji, Australii, Ameryki Północnej i Afryki. Pewnym ewenementem był przyjazd autokarem ponad 40 osobowego chóru z Erewania w Armenii, który drogę ze swojej stolicy do Hajnowki pokonał w 6 czy 7 dni i nocy. Chórem dyrygentowała prof. Emma Caturian prezentując słuchaczom



1983 rok: Sobór św. Trójcy, otwarcie Festiwalu, Mikołaj Buszko.

w Soborze Św. Trójcy Ormiańską Liturgię wielogłosową, przyjętą entuzjastycznie przez słuchaczy.

Na festiwalu pojawiła się cała plejada znakomitych dyrygentów – chórmistrzów naszych rodzinnych jak: prof. Bożenna Sawicka, prof. Wioletta Miłkowska, prof. Violetta Bielecka z Białegostoku. Swoim kunsztem dyrygenckim „czarowali” prof. Jan Łukaszewski z Gdańska, dr hab. Jan Polowianiuk z Olsztyna, prof. Leon Zaborowski z Poznania, prof. Czesław Freund z Katowic, prof. Siedlak z Krakowa, Irina Bogdanowicz z Warszawy, Borys Somersclaf z Warszawy, prof. Borys Tewlin z Moskwy, Władimir Minin z Moskwy, prof. Eugeniusz Sawczuk z Kijowa, Mykoła Gobdycz również z Kijowa, Aleksiej Szamrycki, Dymitr Dymitrow z Sofii, Metropolita Kiprian ze Starej Zagory, Paweł Szepielow z Mińska, dr hab. Włodzimierz Wołosiuk z Warszawy, Michał Łaszewicz z Poznania, dr Tomas Bubno z Budapesztu, Anton Maksimow z Petersburga, prof. Leonide Pawłow z Moskwy, Jorios Bilalis z Filadelfii, Julia Tkacz z Kijowa, Tatiana Twardochlib z Kiszyniowa, dr Anna Derewianikowa z Jarobiny i b. wielu innych np. prof. Mariusz Mróz z Gdańska. Wszyscy ci wymienieni dyrygenci zapisali się złotymi zgłoskami w poszczególnych edycjach festiwalu, byli laureatami w poszczególnych kategoriach chórów młodzieżowych, parafialnych, studenckich czy zawodowych. Do tego grona należy zaliczyć również prof. Igora Rajewskiego z Moskwy, Gienadija Dmitraka z Rosji, prof. Pawła Gylisa z Wilna, czy Walerija Pietrowa z Łotwy.

Na festiwalu byli również obecni profesorowie medycyny, architektury, pisarze: minister Michał Jagiełło, poeci Wiktor Szwed, muzykolog Gai Picarda z Londynu – białoruski publicysta, prof. Andrzej Strumiłło – artysta plastyk, pisarz, doc. Nikołaj Denisow – muzykolog z Moskwy, dr hab. Łarysa Gustowa z Mińska – muzykolog, dr Jan Krupa z żoną Ludmiłą, prof. dr Wiolesztaw Niczyporuk z Białegostoku.

Na festiwalu był obecny przez swoją muzykę żyjący kompozytor estoński Arvo Pärt ze swoimi „dzwonczkami”, czy też niegdyś anglikański, a obecnie grecki – prawosławny kompozytor John Tavener.

Jeżeli chodzi o solistów, których mogliśmy słyszeć i podziwiać w czasie

prezentacji festiwalowych wymienilibym mołdawskiego basą W. Kożokaru godnego śpiewać na największych scenach operowych świata: w La scali czy Metropolitan Opera w N. Jorku. Podziwialiśmy kunszt wokalny Leonarda A. Mroza, Mikołaja Konacha czy Jerzego Cieślowskiego – basów śpiewających z Z.M.C. przy W.O.K. pod dyr., Ks. J. Sz. sopranistkę koloraturową śpiewającą z męskich chórem Bogdana Antkiwa z Kijowa, basą – solistę chóru W. Minina z Moskwy, tenora Janusza Makruszewskiego z chóru Uniwersyteckiego z Warszawy, barytona z chóru M. Gobdycza z Kijowa barytona z Chóru Radia i Telewizji z Mińska pod dyr. Wiktora Rowdo i wielu innych wspaniałych solistów.

Jeżeli chodzi o chóry na mnie osobście niezatarte wrażenie pozostawił chór Uniwersytetu Muzycznego im. Gniesinych, wykonujący „W MOLITWACH NIEUSYPAJUSZCZYCH BOGORODICU” S. Rachmaninowa. Kilka lat wcześniej słyszałem ten utwór w wykonaniu chóru z Wilna – różnica w wykonaniu zdecydowana na korzyść studentów „Gniesinych”. Chór Swiesznikowa z Moskwy śpiewał również utwór R. Twardowskiego „WOSKRESIENIJE CHRYSSTOWO WIJIEWSZE” – wspaniałe wykonanie zakończone akordem D-dur – gdzie oktawa (bas profundo) zszedł do „G” Kontra Genialne. W chórze Dymitra Bortniańskiego (Nadwornej Kapeli) liczącej 90 osób śpiewało siedmiu oktawaistów. Muzyka cerkiewna wymaga głębokich basów, ponieważ to one nadają niepowtarzalny charakter brzmieniowy wykonywanym utworom (jak nuty pedałowate w organach). Modlitewnych, wspaniałych wykonania na festiwalu śpiewającej duszy było b. wiele. Nie sposób przypomnieć wszystkich.

Oddzielne podziękowanie należy się prowadzącym koncerty w Filharmonii Białostockiej jak również koncerty wyjazdowe chórów np. w Warszawie czy innych miastach. Wspomnę tutaj Iłone Karpiuk, Radosława Dąbrowskiego, Mikołaja Buszko, publicystkę, redaktorkę Olę Pacewicz, grafika Władysława Pietruka, czy pracującego w telewizji Białostok redaktora Mikołaja Wawrzyniuka – rokrocznie realizującego reportaże z MFMC. Warty wspomnienia było zbyt wielu, niech mi wybaczą – pamięć ludzka jest zawodna.

Kończąc pragnę wyrazić wdzięczność i wielki szacunek dyrektorowi MFMC – Mikołajowi Buszko i wspierającej szefa festiwalu dyr. Irenie Parfieniuk za ogrom pracy włożonej w przygotowanie i realizację 44 poprzednich edycji festiwalu. Mam nadzieję, iż za pracę wolontariuszy zapłaci sam Stwórca, którego śpiewanymi modlitwami wielbi tysiące chórów uczestniczących w festiwalu „śpiewającej duszy”. MFMC niezmiennie od lat głosi idee braterstwa między ludźmi różnych ras, wyznań i przekonań religijnych w imię nakazu Chrystusa, abyśmy byli braćmi wobec siebie.

Mam nadzieję, że śpiew chórów uczestniczących w 45 edycji MFMC wzmocni modlitwę o pokój i braterstwo między ludźmi.

Pisząc te słowa brał udział 41 festiwalach majowej imprezy – trzykrotnie będąc przewodniczącym JURY, zaś w pozostałych edycjach był członkiem JURY i występującym w przesłuchaniach. Tą drogą pozdrawiam wszystkich jurorów, dziennikarzy prasy, radia i telewizji, chóry i zespoły uczestniczące w tej „olimpiadzie duchowej” gdzie miłość i piękno górują nad naszą codziennością, materializmem i egoizmem.

Niech dobry Bóg, który w czasach eschatologicznych przyoblecze się w PIĘKNO błogosławi wszystkim uczestnikom tej edycji festiwalu jak najlepszych prezentacji.

Wszystkim zmarłym JUROROM naszego festiwalu: WIECZNAJA PAMIAT!



KS. JERZY SZURBAK

PS Wśród chórów zawodowych imponowały precyzją, zestrojeniem, techniką wokálną dwa chóry: 1) Radia i Telewizji z Mińska kierowany ręką mistrza dyrygentury – prof. Wiktora Rowda i chór „Kijów” z Ukrainy prowadzony przez Mykołę Gobdycza. Tam było wszystko: dynamika, legato, soliści +tutti, intonacja, stopliwość brzmienia, innymi słowy perfekcjonizm wykonania. Gratulacje.

Warszawa, 24.02.2026 r.

Ludzie festiwalu, osobowości, goście

Przez okres trwania festiwalu muzyki cerkiewnej w Hajnówce i Białymstoku przewinęło się mnóstwo interesujących ludzi różnych profesji i zainteresowań. W jednym artykule nie sposób wymienić wszystkich, którzy na to zasługują, przeto ograniczę się do kilkunastu, którzy zapisali się w mojej pamięci najtrwalej.

Jerzy Cieślawski – bas profundo. Z wykształcenia inż. mechanik. Jako młody chłopak zaczął śpiewać w Centralnym Zespole Artystycznym Z.H.P. Natura obdarzyła go bardzo niskim głosem basowym – tzw. bas profundo. Wraz z chórem koncertowali w całej Polsce, gdzie poznał prof. Jerzego Karolusa – śpiewaka i pedagoga, który odkrył mu wiele tajemnic „warsztatu wokalnego” oraz panią prof. Krystynę Kostal – uczennicę Ady Sari. Im zawdzięcza znakomitą emisję głosu i kondycję śpiewaczą solisty. W roku 1982 rozpoczął współpracę z moim Z.M.C. przy W.O.K., która trwała blisko czterdzieści lat. Niski głos basowy w śpiewie cerkiewnym to „perła w koronie”. W jego wykonaniu mogliśmy podziwiać „Wieruju” A. Greczaninowa oraz Litanię żarliwą. Jego kunszt wokalny podziwiali słuchacze Brazylii, Francji, Niemiec, Szwajcarii, Holandii, Belgii, Ja-

ponii czy Korei Południowej. Jego bas sięga dzisiaj „B” lub „A” wielkiej oktawy. To fenomen. Wielokrotnie śpiewał na MFMC „Hajnówka”.

Doc. Dymitr Dymitrow – koncertował ze swoim męskim chórem kilkakrotnie na MFMC, był też członkiem Jury naszej imprezy. Bułgarski muzyk – śpiewak i dyrygent wykształcony w Sofii i Zagorsku, był do swojej śmierci w 2025 r. dyrygentem chóru patriarchalnego w Cerkwi św. Aleksandra Newskiego w Sofii. Jego młodszy brat Simeon Nikolov Dymitrow również znakomicie wykształcony muzycznie i teologicznie po przyjęciu święceń zakonnych został Patriarchą całej Bułgarii – NEOFIT – dr teologii, zmarły dwa lub trzy lata temu. Rzecz niespotykana na świecie. Jeden z braci najwyższym hierarchą Cerkwi bułgarskiej, drugi dyrygentem chóru patriarchalnego! Kilkakrotnie zabierałem Dymitra Dymitrowa z lotniska na Okęciu i go-

ściłem w swoim mieszkaniu parafialnym przy ul. Wolskiej. Oprócz poczęstunku były długie rozmowy, wymiana doświadczeń w pracy z chórami mieszanymi i męskimi. W roku 2015 prof. Wioletta Miłkowska zaprosiła nas obu byśmy mogli podzielić się uwagami i doświadczeniami w pracy z chórami – miało to miejsce na Uniwersytecie Muzycznym w Białymstoku, a także wykładem na temat śpiewów cerkiewnych. Praktyczne zajęcia zakończone wykonaniem koncertu paschalnego D. Bortniańskiego – przygotowanego przez studentów uczelni „Da Woskresni Bog”. Obaj bracia Dymitrow opuścili już nasz ziemski „padół”, wierzę głęboko, iż są bliżej Stwórcy, któremu służyli swoimi talentami.

Mikołaj Konach (bas) – urodził się w 1961 r. W Milejczycach, ukończył Prawosławne Seminarium Duchowe w Warszawie po czym podjął studia wokalne na Akademii Muzycznej w Warszawie. Obdarzony wyjątkowym głosem basowym w rozległej skali, nie kończąc uczelni muzycznej zostaje przyjęty do Teatru Wielkiego w Warszawie jako solista. W roku 1990 debiutuje partią Stolnika w „Halce” S. Moniuszki. Kolejne jego role, to Komander w „Don Giovannii” Mozarta, Faraon w „Aidzie” Verdiego, Zachariasz w „Nabucco” Verdiego, Inkwizytor w „Don Carlosie” Verdiego i wiele innych ról. Mikołaj Konacki kochał muzykę cerkiewną i był solistą w Zespole Muzyki Cerkiewnej przy W.O.K. jak również Męskiego Z.M.C. Jego solowe występy w kraju jak też we Francji, Szwajcarii czy Niemczech były entuzjastycznie przyjmowane przez publiczność. Był również solistą Reprezentacyjnego Zespołu Wojska Polskiego. Na MFMC w 1991 r. zdobył nagrodę JURY dla najlepszego solisty festiwalu. Uhonorowany nagrodą „Zasłużony działacz kultury polskiej”. Odszedł do wieczności po ciężkiej chorobie w 2015 r.

Prof. Leonard Andrzej Mróz – ukończył Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie u pani prof. Z. Brégy. Jako młody śpiewak – bas baryton angażuje się do pracy w Teatrze Wielkim pracując z żoną Renatą Humen – akompaniatorką solistów, rozszerza swój repertuar wykonując dzieła Mo-



Od lewej: Romuald Twardowski, Marcella Erigina i Stanisław Krukowski. Jurorzy Hajnówka '90.



Jurorzy 1994, od lewej: Andrzej Dyrdał, Romuald Twardowski, Jerzy Szurbak, Waclaw Panek, Wiktor Rowdo, Wesselin Nikołow i gość Festiwalu z Grecji.

zarta, Beethovena, Posiniego, Verdiego, Pendereckiego i innych. Znajomość języków obcych daje mu możliwość sięgania do klasyki operowej. Śpiewa Don Juana w Wiedniu, gdzie recenzenci zachwycają się jego cantileną, pięknym tembrem głosu i umiejętnością śpiewania legato. Koncertując w Paryżu, Budapeszcie, Wiedniu, Rzymie, Nowym Jorku czy Moskwie i wykonując partie Borysa Godunowa w operze M. Musorgskiego czy partię Gremina w „Eugeniuszu Onieginie” zdobywa uznanie krytyków muzycznych i publiczności. W 1979 r. wraz z moim Zespołem Muzyki Cerkiewnej przy W.O.K. nagrywa płytę „Śpiewy cerkiewne”, która staje się hitem wykonawstwa tej muzyki. Nasza współpraca trwała przez wiele lat potwierdzona występami w Warszawie, na Festiwalu w Hajnówce czy Rzeszowie. A. Mróz był profesorem na uczelniach muzycznych w Łodzi i Poznaniu. Wielki śpiewak, a zarazem skromny człowiek, którego było stać aby w Wielki Czwartek w latach 90. ub. stulecia zaśpiewać „Razbojnika Błogorazumnago” wraz z chórem parafialnym Cerkwi św. Jana Klimaka – gdzie byłem dyrygentem. Jako solista śpiewał również w MFMC w Białymstoku w wykonanej tam „Małej Liturgii Prawosławnej” R. Twardowskiego. Pożegnał się z ziemskim światem w grudniu 2020 r. pozostawiając po sobie w smutku rzeszę melomanów.

Urszula Pawłowska – z Wałbrzycha. Wielka entuzjastka śpiewów cerkiewnych. Pamiętam ją kiedy jeszcze jako

młoda dziewczyna (katoliczka) przyjeżdżała do Hajnówki by „delektować” się śpiewami wielbiącymi Jezusa Chrystusa, Najświętszą Bogurodnicę czy świętych Pańskich. Po przesłuchaniach w Soborze św. Trójcy wieczorem i w nocy była kolacja w Puszczy Białowieskiej z pieczonymi na ogniu kiełbasami i piwem z beczki. To były piękne chwile i godziny kiedy chóry śpiewające danego dnia na luzie łączyły się w święcie muzyki. Puszcza rozbrzmiewała wówczas śpiewami świeckimi w różnych językach, dostrajając się do wielogłosu natury puszczańskiej. Panią Urszulę widziałem na koncertach ZMC w Książu na Zamku, czy też Kościele Pokoju w Świdnicy. Zawsze gotowa podzielić się wrażeniami po koncercie, rokrocznie uczestniczy w MFMC. Gdyby można było przyznać nagrody słuchaczom P. Urszula z pewnością znalazłaby się w gronie laureatów.

Prof. Wiktor Rowdo. Poznałem Prof. W. Rowdo w mieszkaniu dyr. Mikołaja Buszko w Hajnówce w pierwszych latach istnienia naszej imprezy. Będąc wielkim muzykiem – chórmistrzem i dyrygentem był zarazem człowiekiem skromnym – encyklopedią wiedzy o chóralistyce. Syn duchownego prawosławnego, niezwykle utalentowany i wykształcony muzycznie przez wiele lat był asystentem A. Świesznikowa. Wiedział wszystko jak należy „rozśpiewać” chór, jak brać „wymienne oddechy” itp. Kiedyś zaprosiłem prof. W. Rowdę do Warszawy na próbę naszego Z.M.C. przy W.O.K. Za-

prośenie przyjął i w sposób genialny poprowadził próbę. Moi śpiewacy byli zachwyceni. Jako członek Jury naszego festiwalu umiał bronić swoich racji i często spory w gronie „sędziów” były gorące. Mówił być może niewiele, lecz zawsze trafnie na temat śpiewów. Był dla nas młodszych niedoścignutym wzorem, przykładem człowieka wielkiego talentu muzycznego, a zarazem człowiekiem emanującym skromnością. Umarł w wieku osiemdziesięciu kilku lat. Cały Mińsk i Białoruś płakała po jego śmierci, wiedząc jakiego mistrza traci.

Mikołaj Wawrzyniuk – absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, Wydział Historii. Po ukończeniu studiów podjął prace w redakcji białoruskiego tygodnika „Niwa”, równocześnie współpracując z Polskim Radiem „Białystok”. Pracę w białostockim ośrodku telewizji rozpoczął od chwili jego powstania, czyli w 1997 r. W tej instytucji pracuje już blisko 30 lat, robiąc programy telewizyjne dokumentujące MFMC. Każdego roku ukazuje się Jego relacje. W ostatnim czasie redaguje również „Tydzień białoruski” w II programie TVP Warszawa. Jako starszy redaktor „wypuszcza niusy”- aktualności z życia politycznego i gospodarczego regionu Podlasia. Za Międzynarodowy Festiwal Filmowy o programach etnicznych „U Siebie” otrzymał drugą nagrodę Jury. Jego życzliwość i wieloletnie relacje z naszego festiwalu czynią jego osobą godną uznania za „osobowość” majowych spotkań ze śpiewem cerkiewnym. Panie Mikołaju, pięknie dziękujemy.

Bogdan Żywek – absolwent Politechniki Warszawskiej i Instytutu Kształcenia Organistów w Warszawie, reżyser dźwięku „Polskich Nagrań”, twórca „Studia 153”, Z moim chórem (ZMC) zrealizował kilkadziesiąt nagrań, występował również jako akompaniator w Filharmonii Narodowej i w wielu warszawskich kościołach. Przez kilka lat nagrywał chóry uczestniczące w MFMC „Hajnówka”, realizował masteringi i wydawał płyty z imprezy. Jego współpraca z MFMC – być może nie była zbyt długa, lecz owocna.

KS. JERZY SZURBAK

Z mojej festiwalowej kroniki

Właściwie całe dorosłe życie spędziłam w poznawaniu, współpracy, obserwacji rozwoju festiwalu, który ze skromnych Dni Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” stopniowo przekształcał się w Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej o światowej renomie. Wielokrotnie, na łamach „Gazety Festiwalowej” pisałam artykuły, ale najbardziej żywą dokumentację i najbardziej autentyczną stanowią moje fragmenty wspomnień pisane na bieżąco.

W roku Jubileuszu 45. lecia tej wspaniałej imprezy wspominam o edycjach, w których uczestniczyłam, począwszy od drugiej, gdyż wtedy jako świeżo upieczona mężatka przyjechałam wraz z mężem po raz pierwszy na przepiękne Podlasie i na hajnowski festiwal. Był to rok 1983: „Spędziliśmy kilka dni w Hajnówce i w Białowieży, w samym sercu Puszczy Białowieskiej. Będąc tak blisko tej cudownej przyrody, pachnących miodem kolorowych łąk, starych drzew, zachwycam się niczym niezmąconą naturą, myślałam o pięknie rozbrzmiewającej muzyki i o symbiozie człowieka z przyrodą.. Na festiwalu – II Dniach Muzyki Cerkiewnej – poznałam wspaniałych ludzi, którzy mają piękne dusze przesyczone przyrodą i uduchowione muzyką cerkiewną, m.in. dyrektora Domu Kultury i twórcę tego festiwalu, przystojnego Mikołaja Buszko, jego współpracowników, m.in. ks. Jerzego Szurbaka, który okazał się być naszym sąsiadem z osiedla i nas na tę imprezę zaprosił, muzykologa Jana Węcowskiego – kolegę Romualda, z Warszawy, który z nami tu przyjechał, Irenę Parfieniuk, red. Andrzeja Danilczuka z Radia Białystok i wiele innych otwartych, spokojnych i miłych osób. Festiwalowe przesłuchania chórów odbywały się w nowoczesnej i pięknej cerkwi pod wezwaniem św. Trójcy w Hajnówce. A wieczorem wszyscy pojechaliśmy do Puszczy Białowieskiej na ognisko. Były kiełbaski z rożna, bigos, piwo i przede wszystkim zapach puszczy i cisza. Szerokim echem niósł się tylko śpiew chórów, tym razem w repertuarze biesiadnym. Jakże chciałabym

tam jeszcze powrócić! Nie wiedziałam, że u nas w Polsce istnieje tak duże środowisko ludzi prawosławnych. W Hajnówce wystąpił ks. Szurbak ze swoim chórem – Zespołem Muzyki Cerkiewnej działającym przy Warszawskiej Operze Kameralnej. A Jan Węcowski stawiał mi „móźdzkowe” wróżby, podkreślając mój dobry charakter”.

W kolejnych latach Dni Muzyki Cerkiewnej z roku na rok stawały się coraz bardziej profesjonalnym festiwalem, w którym brały udział zespoły na coraz wyższym poziomie i w różnych kategoriach. Żywo interesowałam się imprezą, początkowo opracowując program, potem pisząc artykuły, zaś mój mąż został „stałym” przewodniczącym Jury. W 1990 r. urodził się nasz syn Adam, wtedy przez kilka lat mój mąż sam jeździł na festiwal. Niemniej moje zainteresowanie nie osłabło. W 1993 roku pisałam: „Romuald wyjechał na tydzień do Hajnówki na Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej. Z roku na rok festiwal jest coraz ciekawszy, przyjeżdżają zespoły z wielu krajów, najlepsze zza naszej wschodniej granicy. Szkoda, że ja nie mogłam pojechać, ale napisałam artykuł do „Gazety Festiwalowej”.

W 1997 roku, po ośmiu latach nieobecności pojechałam wreszcie do Hajnówki: „W tym roku miałam okazję wreszcie wysłuchać śpiewu chórów podczas XVI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej. Cały czas lał deszcz i atmosfera już nie taka sielska, jak przed laty. Festiwal bardzo się rozwinął, wszyscy byli zajęci i zapracowani, bo przyjechało 40 chórów. Nawet przy ognisku w Puszczy Białowieskiej nie odnalazłam dawnej atmosfery,

bo było bardzo dużo nieznanymi mi osób. Wyczuwało się więcej artysty, muzyki, od wielu lat koncerty były nagrywane, pojawiły się płyty i nie było już czasu na sprawy towarzyskie. Z wielką przyjemnością wysłuchałam występu chórów m.in. z Ukrainy, Białorusi, Rosji i innych krajów. Nie tylko śpiew na festiwalu był wspaniały, bo wiem międzynarodowe chóry wzruszająco wykonywały przy ognisku pieśni biesiadne swoich krajów”.

Po tamtej edycji festiwalu moje zainteresowanie tym miejscem sprawiło, że kupiłam mały, drewniany domek w Białowieży, do którego stale wracałam przez 10 lat. Byłam też częściej obecna na MFMC. W 2001 roku pisałam w swoich wspomnieniach, które prowadzę od osiemnastego roku życia: „Tym razem pojechaliśmy do Białowieży z moim kolegą dziennikarzem, który chciał posłuchać muzyki cerkiewnej, a właśnie rozpoczął się Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Mieszkaliśmy w naszym domku i codziennie jeździliśmy po południu do cerkwi na koncerty. W przesłuchaniach brały udział chóry z różnych stron świata, ale najlepsze były z Rosji i Ukrainy. Kolega napisze recenzję z festiwalu w „Naszej Polsce”.

Na początku nowego stulecia, po tzw. transformacji ustrojowej dyrektor Buszko doświadczał kłopotów organizacyjnych, powiedziałabym nawet, że rozpętała się wobec niego i festiwalu burza, mająca doprowadzić do odebrania mu imprezy, którą stworzył. Już w 2002 roku przesłuchania miały miejsce w Sali Domu Kultury, a nie w pięknej cerkwi, jak dotąd. Nie wchodząc w szczegóły, walka trwała kilka lat. Oboje z Romualdem bardzo wspieraliśmy zarówno dyrektora Buszkę, jak i wszystkich, którzy stanęli za nim murem. Potem cieszyliśmy się, kiedy ten wspaniały człowiek, animator życia kulturalnego zwyciężył, a MFMC przeniósł się w 2003 roku do Białegostoku, co na dobre wyszło całemu przedsięwzięciu!

W 2010 roku, w kościele ewangelicko-augsburskim pw. św. Trójcy przy placu Małachowskiego w Warszawie gościnnie wystąpił w ramach MFMC chór im. Jurlowa z Moskwy. „Znakomity koncert! W pierwszej części zabrzmiały utwory sakralne, w tym dwie części z Liturgii wg Jana Chryzostoma autorstwa Romualda. W drugiej czę-

ści chór zaśpiewał pieśni: romantyczne, ludowe i współczesne. Wspaniałe głosy, doskonała ręka dyrygenta i ogromna muzykalność śpiewaków. Rozgrzeszyłam się z tego, że nie byłam dziś na mszy w kościele. Albowiem uczestniczenie w takim koncercie jest wspaniałą okazją do cudownej modlitwy, do przeżycia uczuć religijnych, wszak muzyka ta powstała dla cerkwi, dla nabożeństwa, wreszcie w celu pogłębienia modlitwy. Dzięki Ci, Panie!”

„Jest 3 maja 2011 roku. Piękne święto Maryjne i Konstytucji 3 Maja. W kościele rozbrzmiewają piękne polskie pieśni związane z Matką Bożą. Ale dzień był deszczowy i zimny, temperatura ok. 5 stopni i padał śnieg z deszczem. Usiedliśmy z Romualdem przy komputerze, by wspólnie zrobić wstępną korektę programu na Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej. Lubiliśmy zawsze coś wносить do festiwalu i z serdecznością wspierać Mikołaja, z którym od lat przyjaźniliśmy się.”

W 2012 roku znów w kościele przy pl. Małachowskiego miał miejsce gościnny występ chórów. Już nie pamiętam, jakich, ale napisałam wtedy: „Koncert muzyki cerkiewnej w kościele na Kredytowej – wzniesienie się do radości płynącej z niebiańskiego brzmienia, do mozaik w Rawennie i rozpалonych słońcem starych murów. Wśród utworów był jeden Romualda „Otcze nasz”- bardzo pięknie zabrzmiał w interpretacji chóru z Osetii”. Dwa lata później w tym kościele ewangelicko-augsburskim prowadziłam koncert muzyki cerkiewnej.

„Znów Białystok. Prawie skończyliśmy z Grzegorzem Czerniakiem film dokumentalny o Romualdzie i pokazaliśmy go w 2017 r. podczas festiwalu. Niestety, nie było tłumów zainteresowanych filmem. Ale mamy swoje uwagi, spostrzeżenia i będziemy pracować dalej. Dyrektor Mikołaj Buszko stwierdził, że za mało jest o muzyce cerkiewnej i o festiwalu. A my uważamy, że jest bardzo dużo. To nie jest film o festiwalu, lecz o całej twórczości Romualda. Słuchając chóru z Moskwy podczas inauguracji, modliłam się. Muzyka cerkiewna i tekst liturgiczny daje efekt rozmodlenia i uniesienia się ponad rzeczywistość. W tym roku pobyt w Białymstoku na festiwalu dał mi wiele satysfakcji”.

W roku śmierci mojego męża – 2024, z ciężkim sercem jechałam do Białego-



stoku na 43 MFMC, ale i z nadzieją, że odnajdę część jego energii tam pozostawionej. I nie myliłam się, bowiem festiwal był poświęcony w całości pamięci Romualda. W dniach 29–31.05 miały miejsce piękne koncerty w Filharmonii Podlaskiej z udziałem chórów, które wykonywały m.in. muzykę cerkiewną Romualda. Cały numer „Gazety Festiwalowej” był poświęcony wspomnieniom o Romualdzie. Wypowiedzieli się m.in. L. Zaborowski, M. Buszko, J. Łukaszewski, D. Zimnicki i inne osoby ze świata muzyki znające Romualda, stykające się z nim na różnych płaszczyznach. Był tam też mój artykuł o Romualdzie. Wspaniałe koncerty chórów, życzliwi ludzie, wzruszające wspomnienia mojego męża – wszystko to sprawiało, że czułam się dumna z mojego męża, z jego muzyki, a także byłam zadowolona z siebie, że od lat przypadła mi misja „opiekowania” się twórczością Romualda. Jestem bardzo wdzięczna Mikołajowi Buszce za uczczenie pamięci Romualda. Wiem, jak bardzo przez kilkadziesiąt lat byli ze sobą związani. Również dyrektorka Irena Parfieniuk, zawsze pracująca i dzielna, mimo to dyskretnie czuwała nad moim mężem, słabnącym w ostatnich latach. Po Romualdzie zrobiła się pustka, cokolwiek miałyby to znaczyć”.

W zeszłym roku na Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej przyjechałam sama. Koncert inauguracyjny, bardzo sprawnie zorganizowany nosił ładny tytuł: „Od Bortniańskiego do Twardowskiego.” Wystąpił litewski chór ze zróżnicowanym programem. Na końcu znalazł się utwór Romual-

da. Całość zgrabna, ale wieczorem, przy kolacji było smutno bez Romualda, oprócz prof. Dariusza Zimnickiego i litewskiego dyrygenta Linasa Balandisa – którzy rozmawiali po litewsku, a ja z Balandisem po angielsku, towarzystwo było wyciszone i może zmęczone. Romuald wnosił wiele, ale go nie ma. Z przyjemnością wysłuchałam chórów biorących udział w przesłuchaniu oraz koncertu finałowego. Wspaniały entuzjazm nagrodzonych, piękne święto uduchowionej pieśni religijnej!

A w roku 45-lecia MFMC trzeba przyznać organizatorom, że stworzyli wyjątkowy, o światowej sławie i uniwersalnej formule Festiwal, który wpisał się w historię kultury, zainspirował wielu kompozytorów do pisania muzyki cerkiewnej, do popularyzacji tej muzyki w chóralistyce i stał się ikoną Podlasia. Niech organizatorom dopisuje energia, zdrowie, niech pokonują trudności i niech trwają!



ALICJA
TWARDOWSKA

ABSOLWENTKA AKADEMII MUZYCZNEJ IM. F. CHOPINA W WARSZAWIE, DYRYGENTKA, KRYTYK MUZYCZNY, REDAKTOR, ANIMATORKA KULTURY, WYDAWCA WIELU KSIĄŻEK (W WYDAWNICTWIE PANI TWARDOWSKA), PEŁYT CD, FILMÓW. POPULARYZATORKA MUZYKI SWOJEGO MĘŻA ROMUALDA TWARDOWSKIEGO. OD 1983 R. ZWIĄZANA Z MFMC HAJNÓWKA.

Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury, Pani Marta Cienkowska

Dobry wieczór Państwu,
Witam wszystkich duchownych,
Witam moich przyjaciół z władz samorządowych i miejskich. Bardzo jest mi miło, że jesteśmy tutaj dzisiaj wszyscy razem.

Właśnie tu w Białymstoku w tym mieście które od wieków buduje swoją tożsamość na spotkaniu kultur na spotkaniu języków, na spotkaniu religii. W miejscu gdzie różnorodność nie jest abstrakcyjnym pojęciem, jest żywą częścią codzienności.

Dzisiejszy dzień ma szczególny wymiar, dlatego, że dzisiaj obchodzimy międzynarodowy dzień różnorodności kulturowej. Jest to dobry moment by zatrzymać się i pomyśleć o tym jak wiele daje nam otwartość na inność w relacjach, w społeczeństwie, w kulturze. Różnorodność to nie tylko tolerancja to wzajemne inspirowanie się, dzielenie przestrzeni, tworzenie wspólnego świata z wielu głosów, z wielu perspektyw i z wielu historii. I właśnie dziś w tym symbolicznym dniu rozpoczynamy 44 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej. Wydarzenie które od lat w piękny sposób pokazuje, że muzyka jest językiem ponad granicami. Festiwal ten jest świętem duchowości, tradycji i jest świętem piękna, które łączą ludzi niezależnie od pochodzenia czy wyznania. Niech te dwa porządki, idea różnorodności i głęboka siła muzyki spotkają się dziś w nas. Niech nas poruszają, niech nas zainspirują i zostaną z nami na dłużej.

Bardzo się cieszę że właśnie takie festiwale jak te finansuje Ministerstwo Kultury, bo to są festiwale z ogromną tradycją i takie, które absolutnie zasługują na finansowanie narodowe. Chciałabym też zwrócić uwagę na fantastyczną nazwę tego festiwalu takie motto – nie wiem jak to Pan Dyrektor nazwie. Festiwal śpiewającej duszy – bardzo to do mnie przemawia, muzyka cerkiewna to właśnie jest śpiew naszych dusz i mam nadzieję, że dzisiaj wspólnie zaśpiewają te wszystkie nasze dusze dzisiaj razem.

Bardzo dziękuję.

Wojewoda, Pan Jacek Brzozowski

Dobry wieczór Państwu,
Na początku chciałem bardzo serdecznie podziękować za to, że po raz kolejny mogę współtowarzyszyć państwu podczas tego wyjątkowego wieczoru, bo Festiwal trwa już 44 lata, piąta dekada podczas której wszyscy miłośnicy muzyki, wszyscy dla których nie tylko podlaska ale w ogóle kultura jest ważna. Gromadzą się tu, w Białymstoku po to żeby przeżywać coś szczególnego, coś wyjątkowego. Jerzy Waldorff mówił, że muzyka łagodzi obyczaje, ale wydaje mi się, że w tym skomplikowanym świecie, w tym trudnym i niespokojnym czasie potrzebujemy pewnych wartości, które są stałe i niezmiennie. Potrzebujemy wartości na których możemy się oprzeć. I nie mam co do tego żadnych wątpliwości, że jedną z takich wartości jest muzyka, jest kultura, jest muzyka cerkiewna która wszystkich nas sprawdziła dzisiaj od tego budynku.

Jest jeszcze jedna bardzo ważna rzecz na którą chyba dzisiaj w sposób szczególny musimy zwrócić uwagę.

Wydaje mi się, że ta muzyka przemawia do nas ze zdwojoną siłą.

Dzisiaj, w tym skomplikowanym jak powiedziałem świecie potrzebuje my przed wszystkim pokoju i mam nadzieję, że tak jak mówiłem tu w ubiegłym roku, podczas i koncertu rozpoczynającego ten festiwal, podczas tego czasu przesłuchań, ale także koncertu finałowego i innych wydarzeń towarzyszących te głośne wołanie o pokój będzie nam wszystkim towarzyszyło. Województwo podlaskie byto, jest i będzie wielokulturowe. Było miejscem, które łączy a nie dzieli. Było miejscem, które potrafi współgrać jak ta dzisiejsza muzyka, dając nam zupełnie nowe podejście i zupełnie nowe jakościowo spojrzenie na rzeczywistość w której żyjemy.

Mam nadzieję, że i wyjątkowi artyści ale także, a może przede wszystkim wyjątkowa publiczność tego festiwalu będzie towarzyszyła nam podczas tych dni. A muzyka wypełni nas najlepiej jak to potrafi.

Bardzo dziękuję za uwagę i życzę fantastycznych przeżyć.

Mistrz i Przyjaciel

W sobotę 21 lutego 2026 roku przygotowywałem się do koncertu zatytułowanego *Echo. Wspomnienie mistrzów*. Właśnie wtedy dotarła do mnie smutna wiadomość o śmierci Stanisława Krawczyńskiego.

Koncert, którym miałem dyrygować, poświęcony był wybitnym polskim kompozytorom, z którymi byłem w przyjaźni, a którzy w ostatnich latach odeszli. W drodze do gdańskiego Dworu Artusa postanowiłem jeden z wykonywanych utworów – wybrałem *Lament* Wojciecha Kilara – zadedykować pamięci Stanisława Krawczyńskiego. Stanisław był przecież mistrzem, i to mistrzem niezrównanym w swojej dziedzinie! Moi śpiewacy ze wzruszeniem i przejęciem wykonali tę dedykację. Licznie zgromadzona publiczność, poinformowana przez wygłaszającego słowo o programie, także z należytą powagą wysłuchała tego dzieła – pełnego skupienia, a zarazem nadziei.

Po koncercie, gdy pierwsze emocje opadły, zacząłem rozmyślać o mojej przyjaźni z maestro Stanisławem. Pamiętam nasz pierwszy artystyczny kontakt – było to 14 września 2001 roku, z okazji jubileuszu 10-lecia internetu w Polsce. Sieć komputerowa NASK zorganizowała wówczas koncert internetowy na żywo z udziałem trzech zespołów: w Warszawie zaśpiewał AM-FC Vocal Consort pod dyktando Ryszarda Zimaka, w Krakowie Cappella Cracoviensis kierowana przez Stanisława Krawczyńskiego, w Gdańsku natomiast Polski Chór Kameralny Schola Cantorum Gedanensis. Było to niezwykle doświadczenie – zespoły, dyrygowane na przemian przez trzech dyrygentów, widziały się je-



Profesorowie Stanisław Krawczyński
i Jan Łukaszewski

mika, artykulacja i frazowanie zawsze wypływały u niego z tekstu, co pogłębiało u muzyków i słuchaczy zrozumienie intencji kompozytora. Jak mało kto był wrażliwy na barwę głosu.

Ale Stanisław Krawczyński to nie tylko znakomity dyrygent, profesor i pedagog – to także wszechstronny humanista, wrażliwy na los człowieka. Po wybuchu pełnoskalowej wojny w Ukrainie spontanicznie włączył do programu koncertu utwór Mykoły Łysenki *Boże welikeyj jedyny*. Tłumnie zgromadzona publiczność wysłuchiwała tej wzniosłej modlitwy w ciszy i na stojąco.

U progu nowego roku Stanisław, składając życzenia, pisał: „Niech modlitwa płynąca z serc naszych stanie się wołaniem o pomoc całemu umęczonemu światu. Niech będzie prośbą za tych, którzy są, i za tych, których już nie ma. Niech będzie szczerą rozmową z Nim, odpowiedzią na Jego miłość do nas: do ptaków, do drzew, wiatru, słońca, kropel deszczu – do całego świata”.

Odszedł od nas niezwykle Człowiek, wspaniały Artysta i mój wielki Przyjaciel. Będzie mi Go bardzo brakowało. Cześć Jego pamięci.



PROF. JAN
ŁUKASZEWSKI

dynie na monitorach, a słyszały niemal jednocześnie, z minimalnym tylko opóźnieniem. Wówczas właśnie, w ramach pierwszego na świecie koncertu „na odległość”, Stanisław Krawczyński po raz pierwszy zadyrygował moim chórem – choć dzieliły nas setki kilometrów.

W następnych latach, kiedy miałem możliwość współpracy z chórem Polskiego Radia w Krakowie, a następnie z chórem Filharmonii Krakowskiej, spotykaliśmy się częściej. Krawczyński bywał na wszystkich moich krakowskich koncertach, a Jego uwagi – zawsze celne – zapamiętałem na długie lata. Rozmawialiśmy jednak nie tylko o muzyce. Był także człowiekiem bardzo otwartym na świat; potrafił barwnie opowiadać o historii i zabytkach Krakowa, wplatając w swoje opowieści ciekawe historie i liczne anegdoty. Stanisław tryskał humorem, wiele jego dowcipów do dziś mam w pamięci.

Nasze przyjazne kontakty nie ograniczały się jedynie do Krakowa. Wielokrotnie zapraszałem mistrza Stanisława do Gdańska, aby przygotował i poprowadził koncerty. Jego praca z moim zespołem – Polskim Chórem Kameralnym Schola Cantorum Gedanensis — przynosiła nam zawsze wiele artystycznej satysfakcji, a gdańskiej publiczności efekt w postaci wspaniałych, gromko oklaskiwanych koncertów. Dyrygował zarówno muzyką dawną, jak i współczesną. Znakomicie prowadził wielkie formy, m.in. *Niemieckie requiem*

Johannesa Brahmsa czy *Stabat Mater* Antonína Dvořáka.

Stanisław Krawczyński, profesor sztuk muzycznych i wieloletni rektor Akademii Muzycznej w Krakowie (dziś noszącej imię Krzysztofa Pendereckiego), wykształcił wielu znaczących dyrygentów. Nie posiadam wprawdzie wystarczających kompetencji, aby w pełni ocenić Jego działalność pedagogiczną i naukową, ale bazując na doświadczeniu prowadzonych przez niego prób i koncertów, jestem przekonany o jego niezwykłych osiągnięciach w tych dziedzinach. Każdy planowany utwór analizował dogłębnie – zarówno pod kątem treści tekstu słownego, jak i materiału nutowego. Niezwykłą wagę przykładał do poprawnej dykcji, także w wielu językach obcych. Dyna-

45 JUBILEUSZOWY MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL MUZYKI CERKIEWNEJ
2026 W BIAŁYMSTOKU
45 JUBILEE INTERNATIONAL FESTIVAL
OF ORTHODOX CHURCH MUSIC
20 – 24 V 2026



www.festiwal-hajnówka.pl
FACEBOOK: International Festival of Orthodox Church Music „Hajnówka”

Profesor Boris Tewlin – Artysta, Nauczyciel, Człowiek

Moja znajomość ze śp. prof. Borisem Tewlinem sięga końca lat 80. XX w. Wtedy, jako wychowanek Moskiewskiej Szkoły Chóralnej im. A. Świesznikowa pomyślnie zdałem egzaminy wstępne na kierunku „Dyrygentura Chóralna” Wydziału Wokalnego Konserwatorium im. P. Czajkowskiego w Moskwie.

Każdy nowoprzyjęty student teoretycznie mógł napisać do profesora głównego przedmiotu oficjalne pismo z prośbą przyjęcia

do jego klasy, ale praktycznie to właśnie profesorowie wybierali sobie studentów pierwszego roku. Ja miałem szczęście! Pan Profesor B. Tewlin wy-

brał właśnie mnie. A że miał opinię osoby surowej i bardzo wymagającej, to spora część koleżanek i kolegów patrzyła na mnie ze współczuciem.

I rzeczywiście, jako opiekun Chóru Studentów, Profesor był postrachem chórzystów: oschły, nie tolerujący spóźnień i nieuprawnionych nieobecności, oczekujący staranności, uważności i ciągłej koncentracji.

Zupełnie inaczej wyglądało to na zajęciach indywidualnych. Kiedy młodziak i tak zestresowany samym faktem znajdowania się w „świątyni muzyki” przy ul. Gercena (teraz ul. Bolszaja Nikickaja) trafiał przed oblicze tak zapowiadanej osoby – nagle widział uśmiechniętego, dowcipnego, ciepłego i cierpliwego Profesora.

Przez pierwszy rok moje lekcje dyrygowania u Profesora wyglądały tak, że stałem przed wielkim lustrem w pięknej złoczonej ramie i dyrygowałem na zmianę schematy na 2/4, 3/4 i 4/4, co było swoistym „cofnięciem się”, bowiem już na egzaminie końcowym w Szkole im. A. Świesznikowa dyrygowaliśmy Chórem Chłopięcym i zespołem solistów.

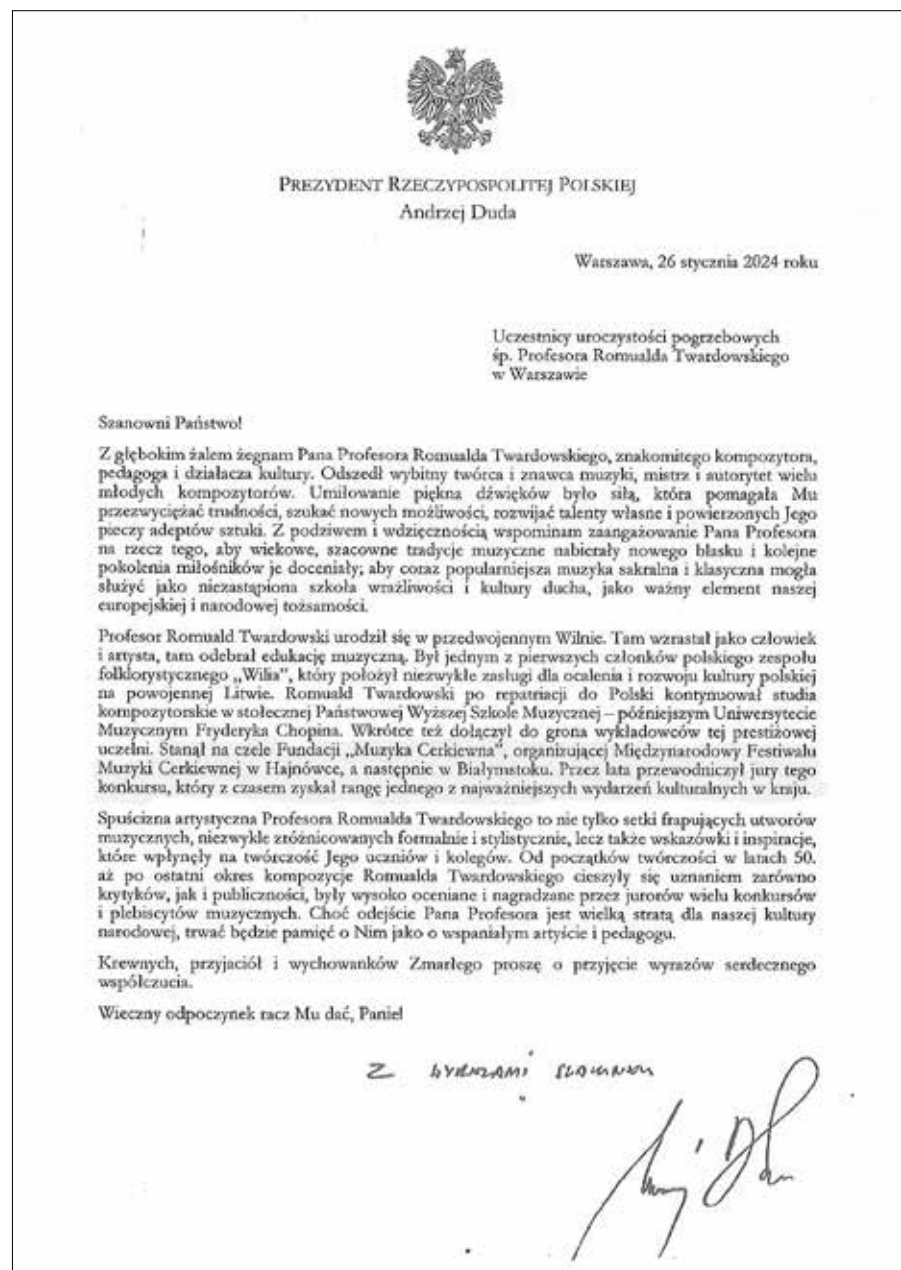
Ale cóż... Jak trzeba, to trzeba.

Tak więc ogromnie dużą wagę przywiązywał p. Profesor do techniki dyrygowania, co wyróżniało go spośród innych wykładowców. Różne zagadnienia wyjaśniał zawsze bardzo obrazowo, przeplatając to anegdotkami i żarcikami sytuacyjnymi.

Pod koniec pierwszego roku już „mogłem” zadyrygować proste utwory na 3/4 i na 4/4. A potem już poszło, jak z płatka: utwory (czasem bardzo skomplikowane!) A. Sznitke, P. Hindemitha, A. Schoenberga, B. Bartoka i in.

Profesorowi zawdzięczam również swoje pierwsze kroki w roli korepetytora, emitenta i chórmistrza Moskiewskiego Chóru Młodzieży i Studentów (już nie stniejącego niestety). To był z Jego strony wyraz zaufania, a jednocześnie sprawdzian tego, w jaki sposób poradzę sobie z chórzystami – amatorami, wśród których były osoby znacznie starsze ode mnie, z długim stażem chóralnym.

Z tym chórem zjeździliśmy nie tylko sporo miast byłego ZSRR, ale również kraje Europy Zachodniej. Był to swego rodzaju mój poligon doświadczalny, na którym zdobywałem doświadczenie dyrygenckie pod okiem Mistrza.





Profesor Boris Tewlin

Na tych wyjazdach Profesor B. Tewlin potrafił mocno skrócić dystans. W rozmowach prywatnych często dopytywał o samopoczucie rodziców, prosił przekazać pozdrowienia i tp.

A wszystkim wracało „do normy” podczas prób i występów. Dobrze znany wszystkim Jego uczniom: surowy wyraz twarzy, przenikliwe spojrzenie wyrazistych ciemnych oczu.

W wymiarze ogólnoludzkim zawdzięczam Profesorowi jeszcze jedną rzecz. Mianowicie, kiedy w 1991 zdecydowałem się przenieść z Moskwy do Warszawy – On, jako jeden z nielicznych z mojego otoczenia wsparł mnie słowami: „No pewnie! Zobaczysz co i jak, poznasz nowych ludzi i nową muzykę. Zostawaj!”

Po kilku latach, kiedy już byłem studentem dyrygentury chóralnej AMFC (obecnie UMFC) w kl. porf. J. Boka, obydwaj profesorowie pozdrawiali siebie wzajemnie za moim pośrednictwem, bo okazało się, że znają się z jurorowania na różnych konkursach. To było zarazem zabawne i rozzuchalające.

Prof. Boris Tewlin był wulkanem energii. Ciągłe był w ruchu, często inicjował i współtworzył rozmaite projekty, festiwale, konkursy, sympozja, seminaria i tp.

Poza działalnością dyrygencką i pedagogiczną Profesor zajmował się działalnością wydawniczą. Jemu zawdzięczamy przede wszystkim przywrócenie do „legalnego” obiegu muzyki cerkiewnej autorstwa takich kompozytorów, jak S. Rachmaninow, P. Czesnokow, M. Ippolitow – Iwanow, M. Ancew i in.

Muzyką cerkiewną starał się zainteresować nas, studentów chóralistyki. To właśnie pod jego ręką, podczas studiów uczestniczyłem w wykonaniu takich dzieł, jak „Całonocne czuwanie” i „Nieszpory” S. Rachmaninowa oraz „Kaźń Pugaczowa” R. Szczedriny.

Z biegiem lat nasze kontakty z prof. B. Tewlinem się mocno poluzowały. Ale wszystkie te wspomnienia i wrażenia są świeże i intensywne zarówno w mojej pamięci, jak i w moim sercu.

Wciąż wielu moich rozmówców reaguje uznaniem i podziwem na nazwisko Profesora B. Tewlina.



BORYS
SOMERSCHAP

JEST DYRYGENTEM, KOMPOZYTOREM, WOKALISTĄ I ARANŻEREM. ABSOLWENT KONSERWATORIUM MOSKIEWSKIEGO I AKADEMII MUZYCZNEJ W WARSZAWIE. AUTOR MUZYKI FILMOWEJ, TEATRALNEJ I KONCERTOWEJ. PEDAGOG I JUROR KONKURSÓW CHÓRALNYCH.

Wspomnienie o Profesorze Włodzimierzu Siedliku

Jest 20 maja 2025 r. Za kilka chwil w Bazylice Bożego Ciała w Krakowie rozpocznie się koncert chóru „Psalmodia”. Chórzyści wychodzą na środek, rozlegają się pierwsze oklaski. Jako ostatni pojawia się profesor Włodzimierz Siedlik, który kłania się przed publicznością, a następnie odwraca się w stronę chórzystów. Ze zniecierpliwieniem, ale i z obawą wpatrujemy się w naszego Maestro.

Do Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka”, w którym mamy wziąć udział, pozostało tylko kilka dni. Poświęciliśmy wiele czasu na przygotowania, ale czy potrafimy wyrazić całe bogactwo i piękno muzyki cerkiewnej? Jednak już za chwilę zapomnimy o wszystkich naszych wątpliwościach i damy się porwać nie-

zwykłym interpretacjom Profesora. Zabrzmią utwory Siergieja Rachmaninowa, Arvo Pärta, Dymitra Bortniańskiego, Pawła Czesnokowa. Być może nasze wykonania nie będą idealne, ale przecież, jak często mówił Profesor, naszym celem stanie się coś o wiele ważniejszego – wspólna modlitwa przez śpiew, nawracanie ludzi dzięki muzyce. Na razie czekamy w skupie-

niu. Profesor podnosi ręce i bierzemy głęboki oddech, a wraz z tym oddechem wszyscy – zarówno wykonawcy, jak i słuchacze – niezależnie od tego, co nas dzieli, przez moment stajemy się sobie bliscy. Płyną pierwsze dźwięki „Bogoroditse Devo” Rachmaninowa i każdy z nas wie dokładnie, co ma robić. Dopóki śpiewamy, jesteśmy bezpieczni – tak czujemy się zawsze, kiedy Profesor dyryguje. Jeszcze nie wiemy, że to nasz ostatni wspólny koncert...

Od tamtego wieczoru minął niemal rok. Rok smutku, rozzuchowania, wdzięczności, nadziei. Rok żalu, że nie zdążyliśmy podziękować... Pozostały nam tylko wspomnienia, którymi wciąż możemy się dzielić – i dziś niech to będzie nasze podziękowanie. W tym artykule Włodzimierza Siedlika wspominać będą osoby związane z chórem „Psalmodia”: asystentki Profesora, akompaniator oraz chórzyci. Będziemy mówić we własnym imieniu, ale, w co głęboko wierzę, także w imieniu wszystkich Psalmodian, którzy mieli szczęście na swojej drodze spotkać Profesora.

„Pani Kasiu, ja tutaj chcę mieć drugie Radio”.

Podobno historie powinno się opowiadać od początku, ale czy ta historia dla każdego z nas nie rozpoczyna się w innym miejscu i czasie? Jak opisać człowieka, który dla wielu był tak ważny? W poczuciu pewnej bezradności wybiorę drogę najprostszą – zacznę od swojego początku, a więc od pierwszego spotkania z Profesorem. Wyobraźcie sobie młodą studentkę, która właśnie czeka na przesłuchania do chóru „Psalmodia” – jest trochę przestraszona; nie wie, gdzie powinna się udać. Zanim jednak zdąży zadać jakikolwiek pytanie stojącemu obok mężczyźnie, ten podchodzi do niej, mówiąc: „Pyta pani o chór? Kto pyta, nie błądzi” i z uśmiechem przedstawia się: „Włodzimierz Siedlik”. Dziewczyna już wie, że może czuć się bezpiecznie, choć nie wie jeszcze, że miejsce, w którym się znalazła, na kilka następnych lat stanie się dla niej muzycznym domem.

Pierwsze spotkania z profesorem Siedlikiem zapisały się w pamięci wielu jego współpracowników i chórzystów.

1995 rok: Chór „Psalmodia Minor” Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, dyr. Włodzimierz Siedlik.

stów. Tak wspomina je jeden z chórzystów, Patryk Gębica:

Pierwszy raz spotkałem Profesora podczas Kongresu Polskiej Federacji Pueri Cantores w Częstochowie w 2012 roku. Chłopięco-męski Chór Katedralny Pueri Cantores Tarnovienses, którego byłem członkiem, został zaproszony do wykonania (wraz z kilkoma innymi chórami w ramach Koncertu Galowego) trzech utworów Wojciecha Kilara. Dla nas – jako młodych chłopców – była to muzyka bardzo trudna do zrozumienia i wykonania. Pamiętam niepewność, która zaczęła mi towarzyszyć jeszcze przed Kongresem, gdy usłyszałem, że przed samym koncertem czekają nas jeszcze próby z „jakimś Profesorem” – obawiałem się, że ta trudna muzyka Kilara, może okazać się jeszcze bardziej wymagająca. Nadszedł wyjazd do Częstochowy i czas próby wspólnej chórów, podczas której po raz pierwszy spotkałem Profesora. Wszedł uśmiechnięty i tym uśmiechem zaczął zarażać wszystkie dzieci i młodzież zebrane w Sali o. Kordeckiego. „Otwórz buzię jak do hot dog’a”, „Weź oddech jakbyś chciał zaraz zdmuchnąć świeczki z tortu”, „Raz, dwa, dzwony dzwonią” – w tak prosty, ale przede wszystkim naturalny sposób

potrafił przemówić do nas wszystkich. Utwory Kilara w kilka chwil przestały być skomplikowane, a zaczęły się nam podobać i przede wszystkim – cieszyć chórzystów. Z niecierpliwością czekaliśmy na kolejne próby przed Koncertem Galowym. Pamiętam jak wielkie było nasze rozczarowanie, gdy okazało się, że Profesor Siedlik tylko nas przygotowywał i nie będzie dyrygował podczas tego wydarzenia. Mimo tego, koncert okazał się ogromnym sukcesem i do teraz z przyjemnością wracam do śpiewanych wówczas trzech utworów Wojciecha Kilara.

Jak wspomina Patryk, to doświadczenie miało wpływ na jego późniejszy rozwój muzyczny: „Myślę, że byłem jedną z nielicznych osób, które wybrały Kraków ze względu na działający tam chór. Mimo, że nie studiowałem na Uniwersytecie Papieskim, mając w pamięci przyjemność z pracy z Profesorem Siedlikiem, bardzo chciałem dołączyć do działającego tam Chóru Psalmodia”.

Współpracownicy Profesora podkreślają z kolei, że bardzo dbał on o rozwój muzyczny chóru i od początku tego samego wymagał od innych. Marek Pawełek tak wspomina swoje pierwsze doświadczenia:









44 MFMC Hajnówka 2025 – Dyrygenci



W 2007 roku zostałem akompaniorem chóru Psalmodia ówczesnej Papieskiej Akademii Teologicznej. Nie byłem wtedy jeszcze świadomy tego, co mnie czeka, i z kim będę pracował. Kurator chóru – ks. prof. Robert Tyrała – zaproponował spotkanie z prezesem Psalmodii. Pamiętam pierwszą rozmowę z Mateuszem Prendotą (ówczesny prezes chóru) – „Potrzebujemy akompaniatora, chcemy z Profesorem (Siedlikiem) więcej zrobić na próbach, mamy dużo planów”. Oczywiście zgodziłem się – w końcu lubię wyzwania. Po pierwszej próbie byłem przerażony – nie znałem większości repertuaru chóru – czytałem partytury przez cały tydzień, by szybko nadrobić braki i jak najlepiej zaprezentować się w roli akompaniatora w obecności profesora. Nie było łatwo, ale zespół na czele z maestro Siedlikiem bardzo mi zaimponował. Początkowo miałem wrażenie że Profesor mnie sprawdza – oczekiwał że wszystko zagram... nawet w transpozycji, że wyciągi orkiestrowe będę grał a’vista i zawsze będę dyspozycyjny. Staralem się jak mogłem najlepiej. Profesor nie był obojętny na moje starania – zawsze dostrzegał zaangażowanie. To było bardzo budujące i motywujące do dalszych działań. Psalmodia stała się ważną częścią mojego życia, a Profesor sprawił że była to dla mnie cenna lekcja. Z każdej próby wynosiłem nowe doświadczenia – nie tylko muzyczne, ale i te bardzo życiowe – szacunek do drugiego człowieka i dobroć serca.

Jedną ze swoich pierwszych prób zapamiętała też Katarzyna Śmiałkowska – asystentka Profesora Siedlika w latach 2008–2018. Gdy rozpoczęła współpracę z Profesorem, był on dyrektorem Chóru Polskiego Radia. W czasie jednej z jej pierwszych prób z „Psalmodią”, chórem amatorskim, miał on powiedzieć: „Pani Kasiu, ja tutaj chcę mieć drugie Radio”.

„Tak potrafi zaśpiewać każdy. Wy macie to zaśpiewać doskonale”.

Profesor był wymagający wobec swoich współpracowników, chórzystów, ale przede wszystkim wobec siebie. Uczył nas sumienności, zaangażowania w to, co robimy, ale przede wszystkim człowieczeństwa. Wiedział, o ile może nas poprosić i nawet jeśli sami nie wierzyliśmy, że damy sobie radę, on nigdy tej wiary nie tracił. Dla nas – chórzystów – każda próba była okazją do doskonale-

nia swoich umiejętności. Prawidłowa technika wokalna, dykcja, budowanie frazy – wszystkie te elementy składały się na dobre wykonanie utworu. Do perfekcji opanowaliśmy wypowiadanie trudnych zbitok spółgłoskowych i stosowanie oddechu wymiennego; uczyliśmy się słuchać siebie nawzajem oraz podążać za interpretacjami dyrygenta. Nie zapomnę uśmiechu Profesora, gdy po wielokrotnych powtórzeniach udało nam się uzyskać idealne współbrzmienie. Spoglądał wtedy na nas z zadowoleniem i stwierdzał: „Dla takich akordów warto żyć”.

Jak wspomina Katarzyna Śmiałkowska, Profesor wiele uwagi poświęcał prawidłowej technice wokalnej i nie bał się, że ta praca nie przyniesie zamierzonych efektów: „Świetnie znał materię emisji głosu, często dawał uwagi emisyjne i uczył tego nas – swoich asystentów”. Wyróżniało go także mistrzowskie panowanie nad oddechem. Karolina Grodecka, asystentka Profesora w latach 2022–2025, obecnie dyrygentka chóru „Psalmodia”, wspomina:

Potrafił zjawiskowo operować oddechem. W rezultacie każdy chórzysta, niezależnie, czy był to amator, czy profesjonalny wokalista, nie mógł oderwać oczu od dyrygenta. On „zasysał powietrze” i robił to w sposób komfortowy dla każdego, niemal wyczuwając, jaka głębokość gestu jest potrzebna dla poszczególnego zespołu w danym momencie. Dzięki temu był tak świetny w dyrygowaniu długich fraz, jakie występują na przykład w muzyce cerkiewnej. Zawsze wspierał chór i był w kontakcie z każdym chórzystą od początku do końca.

Często w czasie prób, gdy nie był do końca zadowolony z wykonania danego utworu, mówił: „Tak może zaśpiewać każdy chór. Wy macie to zaśpiewać doskonale”. Nie chodziło jednak wyłącznie o doskonałość pod względem technicznym. Misją „Psalmodii” miało być przede wszystkim poruszenie słuchaczy – dotarcie do tej najbardziej niezbadanej, a jednocześnie najbardziej prawdziwej części w każdym z nas.

„Zaśpiewaj to tak, jakbyś chciał komuś coś powiedzieć. Coś bardzo ważnego i intymnego. Drugiej takiej okazji już nie będziesz miał”.

Nasze koncerty były okazją do zaprezentowania przygotowywanego w czasie prób, często bardzo wymagającego

repertuaru, który jednak dzięki Profesorowi stawał się zaskakująco prosty. Wiele spośród utworów wykonywanych pod jego batutą do dziś wywołuje w nas silne emocje. Nauczyliśmy się cenić i rozumieć kompozytorów, których cenił on sam: Henryka Miokołaja Góreckiego, Józefa Świdra, Stanisława Moniuszkę. Zachwycać się tym, co widowiskowe i tym, co proste. W ostatnim roku Profesor uczył nas także interpretowania i doświadczania szczególnie dla niego ważnej muzyki cerkiewnej. Jak mówi Olga Bodnar, asystentka Profesora od 2022 r.:

Profesor Włodzimierz Siedlik wykazywał się nie tylko pasją i miłością do muzyki religijnej Kościoła katolickiego, ale także zamiłowaniem do muzyki cerkiewnej. Impulsem do tego zainteresowania stał się utwór „Światy Boże” Pawła Czesnokowa, który Mistrz usłyszał niegdyś na jednym z koncertów. Od tego czasu muzyka cerkiewna pozostała w sercu Profesora aż do końca jego dni. Szczególnym miejscem na mapie artystycznych dokonań Profesora był Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka”. Brał udział w przesłuchaniach konkursowych, prowadząc swoje chóry do najwyższych laurów. Jego częsta obecność na festiwalu pozwoliła mu trwale wpisać się w historię tego prestiżowego wydarzenia. Mówiąc o muzyce cerkiewnej i festiwalowych sukcesach, warto wspomnieć również o znakomitej współpracy Profesora Siedlika z polskim kompozytorem Romualdem Twardowskim. Nasz Mistrz stał się jednym z najważniejszych interpretatorów jego twórczości. Kompozytor niezwykle cenił precyzję, muzykalność i głębokie zrozumienie, jakie Profesor wносił do jego utworów.

Dla Profesora najważniejsze były te koncerty, w czasie których udawało się nam do głębi poruszyć publiczność, zatrzeć granicę między wykonawcami a słuchaczami, aby wspólnie kontemplerować piękno i wspólnie się modlić. Szczególnie chętnie wspominał koncert „Psalmodii” w Wilnie, w czasie którego duża część zgromadzonych w kościele wiernych zaczęła słuchać wykonania chóru na kolanach. Powtarzał, że coś takiego można przeżyć tylko raz w życiu i wyrażał wdzięczność, że to doświadczenie mógł dzielić z „Psalmodią”.

Myślę, że dla wielu z nas takim niepowtarzalnym przeżyciem był kon-

cert ku pamięci Profesora w tydzień po jego śmierci. Na scenie Filharmonii Krakowskiej wystąpiło wówczas ponad trzystu wykonawców związanych z chórami, które Profesor zakładał, prowadził i wspierał. Chociaż nasz Maestro fizycznie nie był już z nami, czuliśmy, że wciąż nam pomaga. Ten niezwykle wieczór tak wspomina Katarzyna Śmiałkowska:

Kiedy w czerwcu, tydzień po śmierci Profesora, odbył się koncert in memoriam, to fakt, że wszystkie te chóry, z którymi pracował i które zakładał, po praktycznie jednej próbie śpiewały Góreckiego, Łuciuka, czy Świdra – to był w jakimś sensie efekt jego pracy. Ktoś wtedy powiedział, że my – dyrygenci, wszyscy jesteśmy z niego. Zaszczepiamy innym to, co on w nas zaszczepił.

Z tym przesłaniem pozostaliśmy. Teraz każdy z nas może już tylko przekazać innym to, czego nauczył nas Profesor, a jak wspomina wielu chórzystów, były to nie tylko lekcje o muzyce, ale przede wszystkim – lekcje o człowieczeństwie.

„Trzeba ucałować w ten najmniejszy paluszek”.

Wiele chórzystek rumieniło się, gdy Profesor, składając im życzenia w czasie psalmodiowej wigilii, dziękując za zaangażowanie, czy po prostu koń-

cząc rozmowę, całował je w rękę, a często jedynie w najmniejszy palec, mówiąc, że „on jest zawsze najbardziej niedoceniony”. W tym prostym geście wyrażało się jego podejście do życia. Dostrzegał każdego i każdemu okazywał wsparcie, zwłaszcza, gdy nie wszystko układało się tak, jak powinno. Był obecny w dobrych i złych chwilach, potrafił razem z nami śmiać się i płakać. Lubił powtarzać, że swojej drugiej połówce powinniśmy szukać w chórze, bo to właśnie tutaj najlepiej możemy się poznać. To właśnie dzięki niemu wielu chórzystów nazywało „Psalmodię” rodziną.

Dzielił się z nami także świadectwem głębokiej wiary. Jak zapamiętała to chórzystka Joanna Jaworek:

Profesor nie chciał, by go nazywać mistrzem, bo cenił sobie najbardziej to, że jest przede wszystkim narzędziem w rękach Stwórcy i chciał się dzielić z nami wszystkim, co wie, byśmy mogli wspólnie coraz piękniej wielbić i chwalić Pana muzyką, a przez to przyciągać też innych do źródła tego Piękna i Miłości. Będę zawsze pamiętać, jak powtarzał, że jeśli z serca odśpiewaliśmy pieśń dla Maryi albo inną – na cześć Trójcy Świętej, to pacierz mamy zaliczony. I nie było to w kontekście umniejszania tej czy innej formie modlitwy, ale świadczyło o tym, że profesor modlił się muzyką i przez to był

w ciągłej łączności z Ojcem, czego chciał nas nauczyć.

Swoje wspomnienie o Profesorze Asia kończy słowami, które w ostatnich miesiącach powtarzało wielu z nas: „Bardzo za nim tęsknię, ale przede wszystkim cieszę się, że dane mi było poznać kogoś takiego jak on”. Dziś pozostaje nam więc w poczuciu wielkiego smutku, ale i wielkiej wdzięczności podziękować, że na swojej drodze mogliśmy spotkać Profesora Włodzimierza Siedlika.

Jest 20 maja 2025 r. W Bazylice Bożego Ciała w Krakowie dobiega końca koncert chóru „Psalmodia”. Na bis wykonujemy „Tiebe pojem” Siergieja Rachmaninowa – utwór, który tak bardzo kocha Profesor. Za chwilę rozlegną się oklaski, przyjdzie czas na ukłony i podziękowania. Zanim wspólnie stanimy do pamiątkowego zdjęcia, Profesor wyzna, że ten koncert zadedykował nam wszystkim – byłym i obecnym chórzystom „Psalmodii”. Jeszcze nie wiemy, że dla wielu z nas będzie to jedyne pożegnanie z naszym Maestro. Ale na razie wybrzmiewa ostatni akord. Profesor zastyga z rękami podniesionymi do góry i lekko się uśmiecha. W tej krótkiej chwili znowu jesteśmy razem. I nie musimy się żegnać.

MAGDALENA ŚWIERK

Profesor Włodzimierz Siedlik i to, co między dźwiękami...

„Muzyka należy do sztuk trudnych”, „Ja chcę tu przyjść i zagrać na dobrym instrumencie. Bo Państwo są instrumentem”.

Mimo muzycznych wyzwań, które stawiane były przed nami – chórzystami, ta trudna sztuka, pod przewodnictwem Profesora, zadziwiająco często stawała się... prosta – zrozumiała i możliwa. Każdy wykonawca czuł się bezpiecznie, zarówno ten, który dopiero zaczynał swoją muzyczną drogę i niepewnie szukał własnego głosu, jak i bardziej doświadczono-

ny chórzysta czy profesjonalista. Profesor potrafił stworzyć przestrzeń, w której nie było miejsca na niepokój. Każdy wiedział, czego się od niego oczekuje i czuł, że jest prowadzony. Bezpieczeństwo, które budował, nie wynikało z pobłażliwości, lecz z zaufania. Z przekonania, że każdy – niezależnie od doświadczenia – ma w sobie potencjał, który można wydobyć i rozwinąć.

Profesor był wymagający, dbał o szczegóły, z niezwykłą konsekwencją i uważnością. Jedno niedomknięte słowo, nieprecyzyjna końcówka frazy, minimalne zachwianie intonacji – wszystko to miało znaczenie, bo wiedział, że to właśnie z takich elementów buduje się całość.

Potrafił zatrzymać próbę, by pomóc jednemu chórzystce, ale robił to w taki sposób, że nikt nie czuł się zawstydzony. Miał przy tym szczególne poczucie humoru – subtelne, trafne, czasem z lekką nutą ironii, która rozładowywała napięcie i przywracała właściwe proporcje. Jednym zdaniem potrafił rozbroić trudny moment, a jednocześnie dać do zrozumienia, że sprawa jest poważna.

Przykładał szczególną wagę do emisji – traktował ją jako fundament wszystkiego, co dalej miało wybrzmieć. Wiedział, że bez świadomego, zdrowego i swobodnego prowadzenia gło-

su nie ma ani prawdziwego, dobrego brzmienia, ani możliwości wyrażenia tego, co w muzyce najważniejsze.

Wracał do podstaw: oddechu, oparcia, sposobu wydobywania dźwięku. Uczył słuchania własnego głosu i odpowiedzialności za niego, nie tylko indywidualnie, ale w kontekście całego zespołu.

Nie pozwalał „przejsć dalej”, jeśli fundament nie był stabilny. Czasem oznaczało to powrót do najprostszych ćwiczeń, do pojedynczych samogłosek, do pracy nad jednym brzmieniem, aż stanie się ono naturalne, swobodne i wspólne dla całego chóru. Uważał, że dobre rozśpiewanie zespołu to bardzo ważny element każdej próby chóralnej – klucz do sukcesu w kreacji artystycznej.

Potrafił pokazać, że gdy głos jest dobrze prowadzony i kiedy ciało pracuje właściwie, znika napięcie, a pojawia się przestrzeń na muzykę, na frazę, interpretację, emocję. Dzięki temu emisja przestawała być celem samym w sobie, a stawała się drogą do pełniejszego, pięknego brzmienia. Często przywoływanym przez Niego obrazem było porównanie chóru do instrumentu – organów – gdzie płuca spełniają rolę miechów, krtanie rolę piszczałek, a rejestrami są poszczególne grupy głosów: sopran, alt, tenor, bas. Podkreślał przy tym, że chcąc wykonać poprawnie utwory chóralne, trzeba najpierw zbudować dobrze zintonowany instrument.

Te cenne, pełne wskazówek i intensywnej pracy chwile podczas prób z Profesorem przeradzały się w kolejny etap – koncert. To właśnie tam wszystko, co wcześniej było dopracowywane z dbałością o najmniejszy detal, nabierało nowego wymiaru i ożywało w bezpośrednim spotkaniu z publicznością. Koncertom towarzyszyło zawsze mnóstwo emocji – pozytywnych, głębokich, prawdziwych. Były to emocje, które nie pozostawały jedynie między dyrygentem a chórzystami, lecz przenikały dalej, prowadząc bardzo często do poruszeń i wzruszeń. Granica między chórem a publicznością zacierała się – wszyscy stawali się uczestnikami jednego, wspólnego przeżycia.

Gdy mowa o zacieraniu owej granicy, warto przywołać wspomnienie, gdy Profesor niejednokrotnie odwracał się ku publiczności i nie przerywając dyrygowania, zapraszał ją gestem do wspól-

nego śpiewu, jakby poszerzając przestrzeń chóru o wszystkich obecnych...

Włodzimierz Siedlik był znakomitą przewodnikiem emocji. Potrafił wydobywać z chórzystów autentyczność, wrażliwość. Gdy dyrygował, między Nim a chórem wytwarzała się nie porozumienia, która wykraczała poza zapis nutowy. Jego gest był zaproszeniem do wspólnego oddychania muzyką. Każdy ruch ręki, spojrzenie – niosły znaczenie. Muzyka przestawała być jedynie wykonaniem, a stawała się żywym doświadczeniem. Nie chodziło wówczas wyłącznie o czystość dźwięku czy technikę, ale o prawdę przekazu. Uczył, że nie wystarczy „zaśpiewać nuty” – trzeba wiedzieć o czym się śpiewa. Każdy tekst miał znaczenie, każde słowo swoją wagę. Interpretacja była dla Niego drogą do odkrywania i przekazywania innym piękna, dobra i prawdy – wartości, które przenikały Jego życie, sposób bycia.

To właśnie dzięki tej głębi i podejściu powstawała niezliczona ilość wyjątkowych kreacji utworów. Do dziś mają one szczególne miejsce w sercach i pamięci chórzystów.

Wyjątkowym tego świadectwem był wspólny śpiew kilku pokoleń Psalmodian w dniu pożegnania Profesora. Różne głosy, różne historie i drogi, i choć nie śpiewaliśmy wcześniej wszyscy razem, wystarczyła jedna próba, by zabrzmieć wspólnie jak ten jeden instrument.

Było w nas wtedy coś więcej niż tylko pamięć muzyczna. To była pamięć doświadczenia, wspólnego oddychania, wspólnego myślenia frazą, tej szczególnej uważności na słowo i sens, której nas uczył.

Można było odnieść wrażenie, że choć fizycznie nie stał już przed chórem, to wciąż nas prowadził. Obecny w pamięci gestu, w charakterystycznym sposobie budowania napięcia, w ciszy pomiędzy dźwiękami. W tym szczególnym skupieniu, które potrafił wydobyć... Tamten śpiew miał w sobie coś niezwykle przejmującego. Był jednocześnie pożegnaniem i dziękczynieniem. Smutkiem i wdzięcznością. Zamknięciem pewnego etapu i potwierdzeniem, że to, co Profesor zbudował, nie kończy się wraz z jego odejściem. Przeciwnie, trwa w ludziach, w ich wrażliwości, w sposobie myślenia o muzyce i o drugim człowieku.



Profesor Włodzimierz Siedlik, MFMC „Hajnówka 2024”

Był to w pewnym sensie ostatni raz, gdy śpiewaliśmy wszyscy razem pod jego batutą – niewidzialną, a jednak wyraźnie obecną. Batutą, która nie potrzebowała już ruchu dłoni, bo został zapisany w naszej pamięci. I może właśnie dlatego ten śpiew był tak prawdziwy, bo wyrastający z tego, co Profesor przez lata w nas kształtował.

Zwykł powtarzać, że każdy koncert trzeba śpiewać, dyrygować tak, jakby był ostatnim koncertem w naszym życiu. Z pełnym zaangażowaniem, uczciwością i sercem. I że warto w tym samym duchu przeżywać każdy dzień, bo „dni człowieka są jak trawa...” (Ps 103,15–16) i nigdy nie wiemy, czy to nie jest właśnie ten ostatni. W tych słowach zawierała się jego filozofia: życia uważnego, prawdziwego i pięknego, dążącego do doskonałości – takiego, które pozostawia ślad – ślad miłości, wrażliwości i dobroci.



JOANNA SMOŁA

PRAWNIK-KANONISTA. ABSOLWENTKA PSALMODII, BYŁA WICEPREZES CHÓRU W 2025 R., UCZENNICA W KLASIE ŚPIWU ADRIANNY BUJAK-CYRAN W PSM II ST. IM. WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO W KRAKOWIE.

Kirył Nasajew – muzyk zrodzony z wolności (1960–2018)

Białoruski kompozytor i dyrygent chóralski, założyciel legendarnego chóru „Unia”, Kirył Nasajew zmarł latem 2018 roku w wieku 59 lat. Odszedł przedwcześnie i czasami zastanawiam się, gdzie byłby dzisiaj?

Nie wyobrażam sobie go w więzieniu, nie wyobrażam sobie też jego „wolności”, gdzie na stronie internetowej Białoruskiego Konserwatorium (Akademii Muzycznej), które ukończył i gdzie wykładał, nie ma jego nazwiska. Trudno też wyobrazić sobie go na wygnaniu, gdzie znaleźli się jego koledzy i przyjaciele, gdzie jego protegowany Paweł Honta reaktywował „Unię” jako międzynarodowy zespół i ma wielkie plany. To znaczy, znając tego człowieka i twórcę, po prostu nie potrafię wyobrazić sobie go w dzisiejszych czasach, tak jakby należał całkowicie do swojej epoki, do swojej epoki, którą sam stworzył i która stworzyła jego.

Był to wyjątkowy okres wolności w historii Białorusi. Od końca lat 80. do połowy lat 90. nastąpił fantastyczny rozkwit kultury, który zmienił wszystko i podporządkował sobie wszystko, w tym politykę. Kiedy język białoruski stał się jedynym językiem państwowym, kiedy ogłoszono niepodległość kraju, kiedy przyjęto symbole narodowe, kiedy ogłoszono białorusizację szkół... w sali parlamentu (Najwyższej Rady) dyskutowano o kulturze, historii i sztuce...

W 1990 roku Nasajew założył chór „Unia”, pierwszy męski chór na Białorusi, który odniósł sukces w 1993 roku, zdobywając pierwsze miejsce na I Festiwalu Muzyki Duchownej „Mahutny Boża”. Wydaje się, że triumf ten był szczytem sztuki i ludzkich wysiłków we wszystkich aspektach życia. Jakby sama Białoruś, kraj i naród, świętowały swoje zwycięstwo i marzyły o przyszłości.

Kirył Nasajew wraz z chórem koncertował w całym kraju, występował

w programach festiwalowych za granicą („Królestwo Białorusi” w Warszawie) oraz w kościołach i salach koncertowych w Wilnie. W 1995 roku chór został laureatem konkursu Schuberta w Wiedniu i dał koncerty we Francji, Belgii, Turcji, Polsce, na Litwie... I wszędzie odnosił sukcesy; nie mogło być inaczej w przypadku chóru o statusie profesjonalnego zespołu kameralnego. Co ważne, były to wydarzenia kulturalne, w których brali udział poeci, artyści i muzycy reprezentujący różne gatunki. Chór „Unia” często pojawiał się w telewizji i radiu.

Niestety, białoruski renesans nie trwał długo. Wraz z pojawieniem się pierwszego prezydenta w 1994 roku wszystko zaczęło się zmieniać. Polityka podporządkowała sobie kulturę, robiąc to cynicznie, ignorancko i brutalnie depcząc wszystko, co żywe: ludzi, zasady, symbolikę...

Było to szczególnie bolesne dla Kiryła Nasajewa, twórcy zrodzonego z wolności, który żył niemal w atmosferze wolności, człowieka istniejącego w świecie muzyki i filozofii, na samych wyżynach ludzkiego ducha. Oczywiście nadal tworzył muzykę. Jest autorem projektów twórczych „Muzyka Litwy i Korony”, „Muzyka białoruskich katedr” oraz „Białoruskie marsze i pieśni (teksty walki)”, które zostały wydane na płytach CD i cieszą się dużą popularnością wśród publiczności.

„Unia” zawsze wyróżniała się oryginalnym podejściem do wykonywania utworów muzycznych podczas koncertów. Pierwotny repertuar obejmował pieśni klasztorne z XV–XVII wieku, a później został poszerzony o utwory religijne i świeckie (ponad 200 z różnych epok), w tym hymny, aranżacje pieśni ludowych i muzykę sakralną



kompozytorów od XVI do XX wieku (Wacław z Szamotuł, Cyprian Bazylik, Mikołaj Rawieński, Andrzej Rogoziński, Mieczysław Szczawiński) oraz autorów współczesnych (Aleksandr Litwiński, Ihar Maciejewski i inni)...

Jednak jego zapał słabł. „Unia” została odcięta od finansowania państwowego i wyrzucona na ulicę bez żadnego wsparcia. Dodatkowe zajęcia dyrektora nie dawały mu żadnej satysfakcji twórczej. Nadal ciężko pracował nad publikacją kompletnych dzieł klasycznego białoruskiego kompozytora Mikołaja Rawieńskiego. Jednocześnie jednak rozumiał, że sytuacja wokół niego była taka, że po prostu nie było dla niego miejsca.

Kirył Nasajew zmarł 17 lipca 2018 roku. Został pochowany na cmentarzu Michanawickich w Mińsku.



SIARHIEJ
DUBAWIEC

URODZONY W 1959 ROKU, PISARZ I DZIENNIKARZ. ABSOLWENT WYDZIAŁU DZIENNIKARSTWA PAŃSTWOWEGO UNIwersytetu Białorusi, BYŁ REDAKTOREM NACZELNYM GAZET „SWABODA” (1990), „NASZA NIWA” (1991–2000), I RADIO SWABODA (1997–2025). AUTOR WIELU KSIĄŻEK, W TYM NAGRODZONYCH NAGRODĄ IM. JERZEGO GIEDROYCIA („TANTAMARECKI”, 2020, ORAZ „ZANZIBAR. DOJRZEWANIE MŁODEJ DUSZY”, 2025).

Muzyka cerkiewna Alaksieja Turankowa (1886–1958)

Wybitny białoruski kompozytor, jeden z założycieli białoruskiej szkoły kompozytorskiej, Alaksiej Turenkou urodził się w Petersburgu 9 (21) stycznia 1886 roku w rodzinie dozorczy, pochodzącego z ubogich jarosławskich chłopów, jako najmłodsze z dziewięciorga dzieci.

W wieku sześciu lat, po nagłej śmierci ojca, Alosza został oddany przez matkę do miejskiego sierocińca dla dzieci osieroconych; tam odkryto jego talent muzyczny i w 1895 roku został przeniesiony do szkoły pułkowej dla dzieci żołnierzy, gdzie kształcono profesjonalnych muzyków do orkiestr pułkowych. W szkole Alaksiej uczył się muzyki, gry na skrzypcach i poznawał grę na instrumentach dętych.

W latach nauki uczęszczał do cerkwi pułkowej, gdzie śpiewał w chórze cerkiewnym. Zgodnie z rekomendacją dyrygenta chóru, utalentowany muzycznie młodzieniec w 1901 r. rozpoczął trzyletnie studia w Cesarskiej Kapeli Dworskiej. Po ukończeniu tych kursów Alaksiej miał zostać regentem chóru pułkowego.

Jednocześnie uczył się w szkole chorążych, przygotowując się do służby wojskowej. W tej szkole szczególną uwagę zwracano na muzykę, grę na instrumentach muzycznych, taniec i naukę innych rodzajów sztuki.

W latach bardzo interesował się muzyką cerkiewną: śpiewał w chórze parafialnym, chodził na różne koncerty, na których grano muzykę świecką i duchową. Grał i analizował partytury chóralne kompozytorów cerkiewnych, sam próbował komponować.

W pierwszych próbach komponowania muzyki cerkiewnej pomogła mu wiedza z zakresu teorii muzyki, którą A.E. Turenkou zdobył na kursach dyrygentury u A.K. Ladowa (harmonia i kontrapunkt) oraz N.A. Sokołowa (klasa dyrygentury).

Słynny rosyjski kompozytor A.K. Ladow dostrzegając muzyczne zdolności swojego ucznia, zaproponował mu podjęcie nauki w Konserwatorium Pe-

tersburskim. Jednak zamiast wstąpić do konserwatorium, Alaksiej Turenkou musiał wstąpić do wojska.

Po demobilizacji młody człowiek bezskutecznie próbował znaleźć stałą pracę, udzielał prywatnych lekcji muzyki, śpiewał w chórze cerkiewnym. Do tego czasu wszyscy jego bracia i siostry zmarli, Alaksiej musiał utrzymywać chorą matkę i zarabiać pieniądze na naukę w konserwatorium. Były to trudne lata.

W 1911 roku został przyjęty do Konserwatorium Petersburskiego na wydział kompozycji do klasy A.K. Ladowa. Jednak po pewnym czasie, pomimo pomyślnych wyników w nauce, trudności finansowe zmusiły go do porzucenia studiów w konserwatorium.

A.E. Turenkou został przyjęty do Pawłowskiej Orkiestry Symfonicznej na stanowisko altowiolinisty. Dyrygent tej orkiestry, wybitny rosyjski kompozytor A.K. Głazunow, który pełnił funkcję dyrektora Konserwatorium Petersburskiego, zwrócił uwagę na utalentowanego muzyka. Po zapoznaniu się z muzyką A. Turenkova, Głazunow zaproponował mu powrót do konserwatorium z prawem do bezpłatnej nauki, ale pod warunkiem, że będzie grał w studenckiej orkiestrze symfonicznej.

Wydawało się, że teraz nic nie stanie na przeszkodzie realizacji marzeń Alaksieja. Kontynuował on naukę kompozycji u A.K. Ladowa i N.A. Sokołowa. W latach studiów zaprzyjaźnił się z przyszłym bułgarskim kompozytorem, a wówczas studentem konserwatorium P.K. Dinewym, który wywarł duży wpływ na rozwój duchowy Alaksieja. Ich przyjaźń sprawiła, że skupił on swoją uwagę na studiowaniu muzyki cerkiewnej, poświęcając jej cały swój wolny czas. Należy za-



uważyć, że A.K. Ladow i N.A. Sokołow w pełni wspierali A.E. Turankova tej pasji. A.K. Ladow zapoznał swojego ucznia ze znanymi kompozytorami cerkiewnymi i dyrygentami G. Izwiekowym, E. Aziejewym, N. Lebediewym oraz kompilatorem zbiorów pieśni liturgicznych P. Kirejewym, którzy pomagali redagować pieśni cerkiewne początkującego kompozytora.

W okresie przedrewolucyjnym napisał ponad 45 utworów chóralnych do tekstów liturgicznych Cerkwi prawosławnej.

Pierwsza wojna światowa przerwała naukę Alaksieja w konserwatorium. Młody człowiek został powołany do wojska i trafił na front na Białorusi, gdzie pozostał po demobilizacji. Od 1918 roku kompozytor mieszkał w Gomelu, gdzie był jednym z organizatorów i pedagogów szkoły muzycznej, kierownikiem chóralnych kół amatorskich.

Od 1934 roku mieszka w Mińsku. W latach rządów sowieckich A.E. Turenkou pisał różnorodne utwory – wokalne, instrumentalne. Stał u początków sowieckiej piosenki masowej, został autorem jednej z pierwszych białoruskich oper („Kwiatka szcząścia”, po premierze której w 1940 roku otrzymał tytuł Zasłużonego Działacza Sztuki BSRR).

Tworzył również muzykę cerkiewną, co było niezwykle niebezpieczne. W latach 1920–1930 działalność kompozytorska białoruskich muzyków znajdowała się pod presją ideologiczną. Gazety z lat 30. wzywały kompozy-

torów do zwalczania trockizmu, nacjonalizmu i pozbycia się błędów politycznych, które prowadzą do oderwania od życia. Krytykę budziły niektóre rodzaje technik kompozytorskich, stosowanie tych lub innych środków fakturalnych. Harmonia faktury chóralnej świeckich utworów chóralnych powodowała oskarżenia o naśladowanie pieśni cerkiewnych. W latach rządów sowieckich istniał oficjalny zakaz komponowania i rozpowszechniania muzyki religijnej. Przez długie lata zakazów i represji białoruscy kompozytorzy N.I. Ancau, A.E. Turenkou, N.J. Rawieński, M.F. Mattison i inni tworzyli głęboko uduchowioną muzykę cerkiewną. Głębokie uczucie religijne, miłość do Cerkwi, świątyni, nabożeństw, deklarowanie przynależności do Cerkwi skłoniły wspomnianych kompozytorów i ich następców do komponowania prawosławnych pieśni liturgicznych.

Twórczość białoruskich kompozytorów cerkiewnych rozkwitała w latach

Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, podczas okupacji. W okresie ucisku ogromna liczba wiernych zainicjowała otwarcie cerkwi i wznowienie w nich nabożeństw. Okupanci, zabiegając o przychylność ludności, poparli inicjatywę społeczeństwa i zezwolili na przywrócenie życia cerkiewnego. Wielu białoruskich muzyków zostało dyrygentami. Dużym zainteresowaniem cieszyła się również muzyka cerkiewna. W okresie okupacji mieszkał w Mińsku, zarabiając na życie komponowaniem muzyki. Jednak utwory kompozytora z tego okresu są w większości nieznane, a ich tytuły nie figurują we współczesnej literaturze referencyjnej. Zapisy większości liturgicznych utworów muzycznych twórcy spłonęły podczas wojny.

Po wyzwoleniu Białorusi A.E. Turenkou nie wyemigrował, jak wielu innych białoruskich kompozytorów (N. Rawieński, N. Kulikowicz-Szczahlou). W 1945 roku został aresztowany i represjonowany. Dziesięć lat spę-

dził na zesłaniu w Mariińsku (obwód kemerowski w Rosji – dzisiaj w nocy w Mariińsku będzie -33°, a w ciągu dnia -24°). Wiadomo, że wybitny białoruski kompozytor kierował w tych latach amatorską działalnością artystyczną i kontynuował swoją twórczość.

W 1955 roku kompozytor powrócił do Mińska, gdzie w ostatnich latach życia stworzył swoją ostatnią operę „Jasnaie switannie”.

Alaksiej odszedł do Boga 27 września 1958 roku, kilka miesięcy po śmierci został zrehabilitowany.



ŁARYSA GUSTOWA

DOCENT, DOKTOR NAUK HUMANISTYCZNYCH. MIŃSK, BIAŁORUŚ

Książka o Eugeniuszu Jewcu

W końcu 2025 roku, nakładem Stowarzyszenia Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, ukazała się moja książka *Eugeniusz Jewiec. Czas i ludzie*. To dziesiąta pozycja z serii wydawniczej „Historia i kultura podlaskich Białorusinów” i trzecia w tej serii książka o charakterze biograficznym.

Na pierwszych kartach książki przybliżyłam historię małej ojczyzny jej bohatera – wsi i parafii Dubiny, gdzie Eugeniusz Jewiec 1 listopada 1905 roku się urodził i skąd wywodzi się ród jego matki – Pelagii Woszczenko. Zapraszam też do Kowszewa (Kauszowa) nad Niemnem, gniazda rodowego Jewców. Powędrujemy do nadbużańskiego Domaczewa, skąd pochodzi ród Cybruków oraz poleskiego miasteczka Motol, z którym związana jest rodzina Michalewiczów. Linie łączące te wszystkie miejscowości tylko potwierdzają bogate związki etniczno-kulturowe obszarów Podlasia, Polesia i Grodzieńszczyzny, szczególnie w sferze związków rodzinnych prawosławnego duchowieństwa.

Ważne miejsce w książce zajmuje Wilno, w okresie międzywojennym stolica życia społeczno-kulturalnego Białorusinów i wyznawców prawosławia. Z tym miastem związał swoje życie o. Sergiusz (Bazyli) Woszczenko, archimandryta monasteru Św. Ducha, który odegrał szczególną rolę w życiu braci Eugeniusza, Arkadiusza i Borysa Jewców. Nie mniej ważną postacią w ich wileńskim okresie był Grzegorz Szyrma – białoruski dyrygent, chórmistrz, pedagog muzyczny. Z Wilnem, poprzez edukację i pracę, związana była też Elżbieta Cybruk, żona Eugeniusza oraz jej wuj Aleksander Michalewicz, nauczyciel i dyrektor gimnazjum białoruskiego, potem diakon cerkwi św. Eufrozyny Połockiej.

Publikacja jest więc swoistym portretem zbiorowym wspólnoty osób, często powiązanych rodzinnie, zaangażowanych w krzewienie oświaty, kultury muzycznej i prawosławnej duchowości wśród Białorusinów w II Rzeczypospolitej oraz powojennej, wschodniosłowiańskiej emigracji w północnej Afryce i na zachodzie Europy. W centrum tej rzeszy osób stoi Eugeniusz Jewiec, wybitny dyrygent, psalmista, pedagog muzyczny, kompozytor i oddany społecznik.

Ojciec braci, Jan Jewiec, był nauczycielem, matka Pelagia – córką Leoncjusza Woszczenki, psalmisty dubińskiej cerkwi. W okresie międzywojennym Eugeniusz Jewiec trafił do Wilna, gdzie współpracował z Grzegorzem Szyrmą. Tu też ukończył Seminarium Nauczycielskie im. T. Zana. Z Wilnem byli związani także bracia Eugeniusza – Arkadiusz uczył się w seminarium duchownym, ukończył liceum elektrotechniczne oraz śpiewał w chórach cerkiewnych i białoruskich, najmłodszy Borys studiował medycynę na Uniwersytecie S. Batorego.

W 1936 roku Eugeniusz Jewiec ukończył Warszawskie Konserwatorium Muzyczne, rok wcześniej żeniąc się z Elżbietą Cybruk, córką o. Symeona, proboszcza cerkwi Narodzenia Bo-

Arkadiusz Jewiec, brat Eugeniusza,
po II wojnie światowej wyemigrował

W dalszej kolejności podczas koncertu wystąpił męski zespół pieśni białoruskiej „Kasary” z Warszawy, Studio folkloru podlaskich Białorusinów „Żemerwa” ze Studziwód, chór Parafii Prawosławnej Narodzenia Najświętszej

DOROTEUSZ FIONIĆ

Moja „Hajnówka”

Gdy w grudniu 1981 roku, w okolicach świąt Bożego Narodzenia ksiądz proboszcz Eugeniusz Cebulski zagadnął mnie, ówczesnie nie do końca dobrze „opierzonego” dyrygenta chóru prawosławnej wrocławskiej parafii świętych Cyryla i Metodego, czy nasz chór zechciałby wziąć udział w okolicznościowym spotkaniu z innymi chórami w Hajnówce, stanąłem jak wryty i nie wiedziałem co mam odpowiedzieć.

Zapytywał o tę możliwość Pan Mikołaj Buszko, dyrektor Hajnowskiego Domu Kultury. W całym kraju trwający stan wojenny, zakaz swobodnego poruszania się, odległe od Wrocławia nieznane niewielkie miasteczko, bardzo mgliście zarysowany cel tego chóralnego zjazdu oraz ogólnie dość niewysoka artystyczna forma naszego chóru i spore niedyspozycje głosowe kilkorga członków chóru były powodem mojej odmowy na tę propozycję. Ksiądz proboszcz był bardzo zawiedziony, ale zapowiedział, że tego nie odpuści i chór zechce wysłać na podobne wydarzenie kiedyś w przyszłości. W tym momencie ulżyło mi, ale tylko trochę, jako że przede wszystkim jestem człowiekiem, który ogromnie nie lubi nikomu odmawiać.

Nie odmówiłem natomiast mojemu ukochanemu profesorowi Stanisławowi Krukowskiemu, który tuż przed moim zakończeniem studiów w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej we Wrocławiu zachęcił mnie do odbycia spotkania ze świeżo mianowanym proboszczem dopiero tworzącej się nowej parafii prawosławnej we Wrocławiu. Ksiądz proboszcz proponował mi objęcie funkcji dyrygenta chóru parafialnego w tej parafii. Tak zaczęła się moja muzyczna zażyłość z prawosławiem. Nie przypuszczałem, że potrwa tak długo i z takimi skutkami. Ksiądz proboszcz Cebulski ze szczególną atencją opowiadał mi o profesorze i zarazem księdzu Jerzym Klingerze, którego ogromną zasługą były między innymi znakomite tłumaczenia tekstów liturgicznych z języka starocerkiewno-słowiańskiego na język polski. Nie wiedziałem wówczas, że fakt mojego osobistego spotkania z księdzem profesorem Klingerem przybierze tak brzemienne skutki. Byłem pod ogromnym

wrażeniem tłumaczeń tekstów i dałem się porwać własnemu, szalonemu pomysłowi. Postanowiłem napisać muzykę do polskich tłumaczeń tekstów liturgii, początkowo tylko do fragmentów, a ostatecznie do całej liturgii św. Jana Chryzostoma. Z poparciem swojego proboszcza, zwróciłem się z najwyższą pokorą do Jego Eminencji Bazylego, Metropolity Warszawskiego i całej Polski o wyrażenie zgody na to działanie i po jej uzyskaniu w 1984 roku we Wrocławskiej parafii prawosławnej pod wezwaniem świętych Cyryla i Metodego zabrzmiały pierwsze dźwięki mojej muzyki do liturgicznych tekstów w tłumaczeniu na język polski ks. prof. Jerzego Klingera. Gdyby z ust mojego proboszcza wtedy padła propozycja wyjazdu do Hajnówki, to pewnie nie tylko nie odmówiłbym, ale pewnie pieszo bym poszedł, aby tam zaistnieć. Z dumą wspominam związane z moją muzyką ogromnie ważne dla mnie wyróżnienie w postaci przyznanego mi dekretem Jego Eminencji Bazylego, Metropolity Warszawskiego i całej Polski orderu św. Marii Magdaleny. Do tego dokumentu dołączono mi zawiadomienie, iż decyzją Metropolity zostało mi przyznane miejsce pochówkowe na warszawskim Cmentarzu Wolskim. Napisana muzyka do polskiego tłumaczenia liturgicznych tekstów z języka starocerkiewno-słowiańskiego zainteresowała pewnego diakona cerkwi w Kolonii (RFN), którego nazwiska niestety już nie pamiętam. W 1983 roku chór naszej prawosławnej parafii świętych Cyryla i Metodego we Wrocławiu otrzymał zaproszenie do odwiedzenia prawosławnej parafii w zachodnoniemieckim mieście Köln. Trwał jeszcze niechlubny stan wojenny, a nasz wyjazd jednak się odbył. Na miejscu, po przyjeździe okazało się, że nasz niezwykle obrotny diakon załatwił nam

nawet profesjonalne studio nagraniowe, w którym chór dokonał nagrania kilkunastu fragmentów „mojej” liturgii św. Jana Chryzostoma, co dało szansę na wydanie w jednym z tamtejszych wydawnictw muzycznych kasety magnetofonowej. Mam do dziś jedyny egzemplarz, który traktuję jak relikwię. Nie tyle ze względu na artystyczną wartość tej mojej kompozycji ile na historyczne zdarzenia z nią związane. Otóż drugą wielką niespodzianką po dokonaniu nagrań i wydaniu kasety z nagraniami naszego chóru, było zaśpiewanie pełnej liturgii podczas niedzielnego nabożeństwa i to we wspianej koncelebracji dwóch wielkich postaci w osobach arcybiskupów metropolity Pitirima z Moskwy oraz metropolity Leo z Helsinek. Tego nie zapomnę nigdy, gdyż to wydarzenie było ogromnym przeżyciem dla całego chóru, dla mnie i jak się później okazało dla metropolity Pitirima, z którym mieliśmy wielki zaszczyt spotkać się na uroczystej kolacji, podczas której Jego Eminencja Pitirim opowiedział nam o swoich wrażeniach i odczuciach przeżywanych podczas nabożeństwa, w którym brzmiała zupełnie obca dla tego dostojnika muzyka i inny, obcy język. Dziś, gdy wspominam te wydarzenia, dotarło do mnie wreszcie to, że w ujęciu historycznym mój chór i ja byliśmy pierwsi w kwestii prawosławnej liturgii z językiem polskim. Zdaję sobie sprawę, że artystyczne wartości mogą ulegać i podlegać przeróżnym ocenom, ale pionierami w tych działaniach byli Jego Eminencja Bazyli Metropolita Warszawski i całej Polski, Jego Ekscelencja Biskup Wrocławsko – Szczeciński Aleksy, ksiądz Jerzy Klinger, dr Jan Anchimiuk (późniejszy Arcybiskup Wrocławsko – Szczeciński Jeremiasz), ksiądz Eugeniusz Cebulski, proboszcz parafii św. św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu, chór tejże parafii i ja.

Kilkanaście lat później znalazłem się w zupełnie innym miejscu, ale muzyka prawosławna wciąż grała w moim sercu. W owym czasie byłem zatrudniony w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego na stanowisku dyrektora Departamentu Kultury Mniejszości Narodowych i wtedy odwiedził mnie Pan Mikołaj Buszko, dyrektor Hajnowskiego Domu Kultury. Sporo o mnie wiedział na temat moich związków z muzyką prawosław-

na i w imieniu przewodniczącego jury oraz własnym zaprosił mnie na kilka lat do udziału w pracach szacownego gremium jurorów Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Z rozrzewnieniem i wielką satysfakcją oraz dumą wspominam te lata, gdyż wtedy właśnie miałem możliwość poznać znakomite nazwiska wybitnych twórców muzyki cerkiewnej, gdy oprócz Romualda Twardowskiego miałem honor współpracować z profesorem Wiktorem Rowdo z Białorusi, profesorem Dymitrem Dymitrowem z Bułgarii, profesorem Dmitriosem Oikonomu z Oxfordu i wieloma innymi. Hajnowska cerkiew św. Trójcy na trwałe utkwiała w mojej pamięci swoimi błękitami zatopionymi w płytkach ikonostasu. Szczęście zazwyczaj nie trwa wiecznie, a raczej prawie zawsze za krótko i oto moja jurorska przygoda się skończyła, co konstatauję z ogromnym żalem. Jeszcze tylko raz zaistniałem na festiwalu muzyki cerkiewnej, ale już nie w Hajnówce (jak wiemy imprezę przeniesiono do Białegostoku), a było to po długiej przerwie, gdy jeszcze jako szeregowy pracownik Ministerstwa Kultury otrzymałem zlecenie towarzyszenia Panu profesorowi Krzysztofowi Pendereckiemu w drodze z Warszawy do Białegostoku, gdzie został zaproszony jako Gość Honorowy kolejnej edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka” w Białymstoku. Podczas podróży rozmawiałem z profesorem o jego zainteresowaniach związanych z muzyką cerkiewną i gdy dowiedział się, że ja mam swój udział w pewnym, niszowym nazwijmy to nurcie tej muzyki w postaci pełnej Liturgii św. Jana Chryzostoma z polskim językiem, to profesor wyraził wielkie zdziwienie, gdyż zupełnie o tym fakcie nie wiedział. A skąd miał wiedzieć? Przypomniałem sobie wtedy, że Przewodniczący jury Romuald Twardowski także nie wiedział i uwierzył dopiero wówczas, gdy pokazałem mu partyturę. Ten fakt – jak sobie dziś przypominam – podobnie przyjął (z niedowierzaniem!) do wiadomości wieloletni juror, a mój sympatyczny znajomy ksiądz Jerzy Szurbak.

Nie byłoby sprawiedliwe, gdyby nie wspomnieć o niepowtarzalnej atmosferze, która zawsze towarzyszyła Festiwalowi. Gromadka uśmiechniętych wolontariuszy (tak myślę) gotowych

wykonać każde polecenie dyrektora Mikołaja Buszko lub Pani Ireny Parfieniuk zawsze witała mnie po przekroczeniu progu domu kultury, gdzie znajdowała się recepcja główna. Dwujęzyczność polska i białoruska była na porządku dziennym i nie budziła zdziwienia u nikogo z gości festiwalowych przybyłych z różnych stron Polski oraz gości zagranicznych. Jeśli o mnie chodzi, to uważam, że gdyby tego zabrakło, to impreza sama w sobie nie byłaby pełna. Organizatorzy tej wspaniałej imprezy, jaką niewątpliwie jest MFMC „Hajnówka” zasłynęli również jako gospodarze wieczorowych spotkań wszystkich zespołów chórальных z Polski i zagranicznych, które miały formę ognisk z pieczeniem kiełbasek i już niekoniecznie cerkiewnych wspólnych śpiewów w pobliskiej Białowieży. Były to chwile, o których nie da się zapomnieć!

Odnotać należy też kilka spotkań seminaryjnych, poświęconych poszerzeniu wiedzy na temat muzyki cerkiewnej, które dla zainteresowanych zorganizował Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury z Warszawy, a była to okazja do poznania przez większość katolicką w Polsce piękna muzyki cerkiewnej, muzyki mniejszości religijnej, głównie z Podlasia.

Miejsce szczególne w moim sercu i pamięci znalazł Andrzej Danilczuk. Ten redaktor muzyczny polskiego radia w Białymstoku przeprowadził ze mną wywiad, gdy debutowałem w roli jurora na hajnowskim festiwalu. Ciekawe, sensowne pytania, na które przyszło mi odpowiadać Andrzej (byliśmy po imieniu od początku naszej znajomości) skierował do mnie ciepłym tembrem, budząc od razu ogromne zaufanie i zachętę do kontynuacji rozmowy. Cieszyłem się na kolejne spotkania w następnych latach i wierzyłem, że relacje Andrzeja z przebiegu kolejnych edycji festiwalu są przygotowane fachowo i ciekawie. Smutno mi, że już nie ma Andrzeja pośród żywych i już więcej Go nie zobaczę z nieodłącznymi mikrofonem oraz reporterskim magnetofonem.

Ciekawym obiektem dla uważnych obserwatorów hajnowskiego festiwalu jest publiczność. Myliłby się ten, kto myśli, że jest to tylko społeczność miejscowych parafian soboru św. Trójcy w Hajnówce. Wśród gromadzą-

cych się na przesłuchaniach chórów ludzi byli prawdziwi miłośnicy muzyki cerkiewnej, którzy przybyli ze wszystkich stron Polski, a także wiele osób z zagranicy, zarówno tej bliskiej jak też dalszej. Publiczność hajnowskiego festiwalu w mojej prywatnej ocenie wystawiona była na niezwykle trudny sprawdzian własnej reakcji na wyrażenie swoich uczuć, które zwyczajowo w salach koncertowych wyrażane są gromkimi oklaskami, nagradzającymi wykonawców. Tutaj w hajnowskim soborze po nawet najpiękniejszym odśpiewaniu swojego repertuaru żaden chór nie usłyszał braw. Trwała cisza.

Wspomnieć należy także o inicjatywie organizatorów „Hajnówki”, która daje szansę posłuchania pięknej muzyki cerkiewnej tym, którzy z różnych względów nie mogą pojechać na festiwal. Otóż zdaje sobie sprawę z trudności jakie się z tym wiążą, ale koncerty dla słuchaczy w Warszawie, to piękny gest organizatorów w propagowaniu kultury i jednocześnie możliwość większej ilości występów dla chórów, zwłaszcza tych najlepszych, zarówno z kraju jak też z zagranicy.

W ciągu minionych kilkudziesięciu lat kilkaset – tak sędzę – chórów zaśpiewało na hajnowskiej pięknej imprezie muzycznej, wiele tysięcy słuchaczy miało okazję do muzycznych i zarazem duchowych przeżyć związanych z tym festiwalem. Na ogromne uznanie zasługuje dbałość organizatorów, aby maksymalnie tę imprezę przybliżyć wszystkim zainteresowanym. Pamiętam, jak z dyrektorem Buszko analizowaliśmy termin festiwalu, aby potencjalnie zainteresowane chóry miały szansę tak ułożyć swoje plany artystyczne aby wystąpić np. w maju na Ogólnopolskim Turnieju Chórów „Legnica Cantat” oraz móc także w maju zaśpiewać na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. To także organizatorom się udało.



JERZY WIESŁAW
ZAWISZA

DYRYGENT, WIELOKROTNY JUROR
FESTIWALU

Muzyka cerkiewna w krajach bałtyckich

Śpiew cerkiewny jest nieodłączną częścią liturgii prawosławnej. Jego tradycja sięga dalekiej starożytności i trwa od czasów jeszcze od czasów Starego Testamentu. Jednak w dzisiejszych czasach nierzadko można zauważyć, że śpiew w świątyniach traci swój modlitewny charakter i skłania się ku bardziej koncertowemu wykonaniu.

W czasach radzieckich w świątyniach krajów bałtyckich podczas nabożeństw często dominował koncertowy styl wykonania. Zjawisko to miało jednak swoją pozytywną stronę: wiele osób przychodziło do świątyni, aby posłuchać arcydzieł chóralnej muzyki sakralnej i dzięki temu stopniowo zbliżało się do prawosławia i życia cerkiewnego.

Po rozpadzie Związku Radzieckiego pojawiła się możliwość ponownego przemyślenia i przywrócenia autentycznej tradycji śpiewu liturgicznego, który bez wątpienia wywiera głębszy wpływ na życie duchowe człowieka.

Historia śpiewu duchowego i historia świeckiej kultury muzycznej ma-

ją odmienne pochodzenie i przebieg rozwoju. W tradycji teologicznej często wskazuje się na symboliczny związek tych dwóch gatunków z dwiema liniami potomków Adama – potomkami Seta i potomkami Kaina. Potomkowie Seta podążali ścieżką poszukiwania Boga i dążenia do przywrócenia utraconej z Nim więzi. Droga ta wiązała się z pokutą, modlitwą i wewnętrznym zwróceniem się ku Bogu. Potomkowie Kaina wybrali natomiast inną drogę – bez Boga, dążąc do samodzielnego stworzenia raju na ziemi. Po zabiciu Abela Kain „odszedł od oblicza Pana” (Rdz 4, 16) i zbudował pierwsze miasto. Tym samym położono początek rozwoju cywilizacji ziemskiej, zo-

rientowanej na ziemskie środki i osiągnięcia.

W Piśmie Świętym początki muzyki wiąże się z potomkiem Kaina – Jubilem, który został nazwany „ojcem wszystkich grających na harfie i flecie” (Rdz 4, 21). Zgodnie z rozumieniem cerkiewnym, prawdziwy śpiew liturgiczny ma niebiańskie pochodzenie. Pierwszą pieśnią uwielbienia była pieśń aniołów, nieustannie wielbiących Boga. Pismo Święte kilkakrotnie daje ludziom możliwość usłyszenia tej niebiańskiej chwały.

Tak więc prorok Izajasz widział serafinów, którzy śpiewali: „Święty, Święty, Święty jest Pan, Bóg Zastępów” (Iz 6, 3). Ewangelia opowiada o pasterzach, którzy w noc Bożego Narodzenia usłyszeli anielskie zastępy wielbiące Boga (Łk 2, 13–14).

W żywotach świętych również znajdują się świadectwa o tym, jak asceci otrzymywali przywilej słyszenia anielskiego śpiewu.

Zgodnie z Księgą Rodzaju, ziemską historią śpiewu liturgicznego zaczyna się w czasach Enocha, gdy „zaczęto wzywać imienia Pana” (Rdz 4, 26). Ojcowie Cerkwi różnie interpretowali ten werset.

Niektórzy widzieli w nim początek publicznego kultu, czyli wspólnej



modlitwy ludzi. Tak więc Jan Złotousty pisze, że od tego czasu ludzie zaczęli otwarcie wzywać imienia Bożego i gromadzić się na modlitwę, a ród Seta stał się znany jako ród ludzi słujących Bogu.

Inni komentatorzy zwracają uwagę na wewnętrzny, duchowy sens tych słów. Tak więc błogosławiony Augustyn z Hippony wyjaśnia, że mowa tu o powstaniu szczególnej wspólnoty ludzi żyjących dla Boga.

Interpretacje tego fragmentu przez Ojców Cerkwi wskazują na początek szczególnej tradycji duchowej wzywania imienia Bożego, która łączy zewnętrzną liturgię z wewnętrznym zwracaniem się człowieka do Boga. Dlatego śpiew liturgiczny w tradycji cerkiewnej rozumiany jest nie tylko jako forma artystyczna, ale jako szczególne dzieło duchowe.

Aby głębiej zrozumieć naturę śpiewu liturgicznego, należy zwrócić się ku jego duchowym podstawom. Głównym powodem istnienia śpiewu liturgicznego na ziemi jest dar prawa dany człowiekowi przez Boga. Śpiew liturgiczny to porządek i rytuał, a porządek oznacza przestrzeganie Boskiego prawa. Wypełniając prawo i podporządkowując się Boskiemu porządkowi, człowiek upodabnia się do aniołów. Śpiew jest zaś nieodłączną częścią anielskiej natury, i dlatego człowiek otrzymuje zdolność śpiewania pieśni Bogu.

Kiedy Pan Jezus Chrystus przyszedł na ziemię, aby odnowić Adama, odnowiła się nie tylko cała istota człowieka, ale i wszystko, co z niego pochodzi. „Jeżeli więc ktoś pozostaje w Chrystusie, jest nowym stworzeniem.” (2 Kor. 5:17) – mówi apostoł Paweł. Człowiek, który przyoblekł się w Chrystusa, nie może nie śpiewać w nowy sposób.

O tym mówi również prorok Dawid: „Śpiewajcie pieśń nową Panu” (Ps 95,1; Ps 97,1; Ps 149,1). Jednak ta nowość nie została objawiona od razu: była ona pojmowana przez wiele wieków i ostatecznie ukształtowała się oraz urzeczywistniła w prawosławnym systemie śpiewu liturgicznego.

W świetle wyżej przedstawionych rozważań można stwierdzić, że śpiew liturgiczny ma boskie pochodzenie i w swej istocie stanowi dyscyplinę ascetyczną.

.....
1994 rok: Kameralny Chór „Błagowiest”, Ryga (Łotwa),
dyr. Aleksander Brandaus.

Historycznym przykładem takiego rozumienia śpiewu liturgicznego jest tradycja staro-rosyjskich pieśni. Do końca XVI wieku pieśni w Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej powstawały głównie w klasztorach. Ich podstawą była technika centonowa (pieśniarska) technika: mnisi tworzyli oddzielne pieśni, które następnie głowacz łączył w spójny śpiew liturgiczny.

Tradycja śpiewu liturgicznego ukształtowała się w warunkach głębokiego życia ascetycznego, opartego na poście i modlitwie. Przykładem tego jest klasztor Trójcy Świętej św. Sergiusza, gdzie śpiew liturgiczny kształtował się w środowisku surowego życia monastycznego, co znajduje odzwierciedlenie w zachowanych rękopisach śpiewów z XV–XVI wieku.

Starożytnie monodyczne śpiewy były tworzone i wykonywane przez mnichów w środowisku klasztornym i były nierozdzielnie związane z życiem duchowym, uświęconym obecnością Ducha Świętego. W dzisiejszych czasach wykonanie tych śpiewów nierzadko traci swój pierwotny charakter, głównie w wyniku osłabienia dyscypliny ascetycznej wśród śpiewaków.

Jak powinien więc wyglądać dziś śpiew liturgiczny? Niestety, w parafiach prawosławnych w krajach bałtyckich śpiew liturgiczny często pozostaje pod wpływem rozwiniętej akademickiej tradycji chóralnej, co nierzadko prowadzi do dążenia wykonywania pieśni liturgicznych w stylu koncertowym.

O tym, jak powinno wyglądać śpiewanie cerkiewne, mówi 75. zasada Trullańskiego (Piątoszóstego) Soboru powszechnego (692 r.): „Pragniemy, aby ci, którzy przychodzą do cerkwi, by śpiewać, nie wydawali bezsensownych okrzyków, niewymuszali z siebie nienaturalnego krzyku i nie wprowadzali niczego nieodpowiedniego i niepasującego do cerkwi, lecz z wielką uwagą i wzruszeniem składali śpiew psalmów Bogu, który widzi to, co skryte”. Pod pojęciem „bezsensownych okrzyków” można dziś rozumieć nie tylko krzykliwy lub nadmiernie głośny śpiew, ale także wykonanie nastawione przede wszystkim na efekt artystyczny i odwracające uwagę od modlitwy.

W świetle tego, co zostało powiedziane powyżej, można wyróżnić główne zadania śpiewu liturgicznego. Śpiew musi być podporządkowany liturgii, w centrum której znajduje

się słowo; muzyka natomiast ma służyć słowu i organicznie uzupełniać działanie liturgiczne. Podstawą nabożeństwa jest modlitwa skierowana do Boga i przygotowująca wiernych do głównego Sakramentu Cerkwi – Eucharystii. Dlatego śpiew liturgiczny nie powinien odwracać uwagi modlących się, ale wręcz przeciwnie, powinien sprzyjać tworzeniu właściwego nastroju modlitewnego.

W ten sposób głównym problemem śpiewu cerkiewnego w krajach bałtyckich jest napięcie między modlitewnym charakterem śpiewu liturgicznego a koncertową tradycją wykonawczą. Należy przy tym zauważyć, że w dziedzinie koncertowego wykonywania muzyki sakralnej w regionie osiągnięto wysoki poziom. Istnieje wiele profesjonalnych chórów, rozwinięta jest kultura wykonawcza i ukształtowany bogaty repertuar.

Jednak śpiew liturgiczny wymaga innego podejścia, ukierunkowanego na zachowanie jego autentycznego charakteru, w którym nadrzędne znaczenie mają modlitwa i dyscyplina duchowa.



JAN SZENROK

PROTOPREZBITER IOANN SHENROK, MAGISTER TEOLOGII



Śpiew cerkiewny i duchowość

Nie ma potrzeby szczegółowego wyjaśniania znaczenia i wagi śpiewu cerkiewnego w życiu człowieka, który odczuwa palącą potrzebę duchowego pokarmu. Będąc nie tylko nieodłączną częścią prawosławnego nabożeństwa, jego tchnieniem, śpiew cerkiewny stanowi również skuteczne połączenie ziemi z niebem, gdzie nieustannie rozbrzmiewają boskie hymny (Ap 4, 8).

Siły niebieskie i ich chwała w świętych przestrzeniach Tronu chwaliły Pańskie: „Święty, święty, święty Pan Zastępów...” oraz „Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój, w ludziach łaska” – to wieczne dźwięki, głosy z Nieba, które budzą w duszy chrześcijańskiej głębokie poruszenie i pragnienie świętości. Sam Zbawiciel, Pan Jezus Chrystus, zapoczątkował śpiew nowotestamentowy, gdy po Ostatniej Wieczerzy wraz z uczniami, śpiewając, wstąpił na Górę Oliwną (Mt 26, 30; Mk 14, 26). Zbawiciel zechciał swoim przykładem uświęcić śpiew swojej ziemskiej Cerkwi, „gdyż nikt nie może położyć innego fundamentu, jak tylko ten, który został położony, a jest nim Jezus Chrystus” (1 Kor. 3, 11). Pierwsi chrześcijanie uznali śpiew podczas sprawowania nabożeństwa za konieczność, uznając go za najpotężniejszy środek oddziaływania na duchowy świat człowieka. Św. apostoł Paweł w swoich kazaniach i listach radził chrześcijanom, aby budowali się „psalmami, hymnami i pieśniami, śpiewając w sercach Panu” (Ef 5, 19; Kol 3, 16).

Już od czasów wczesnego chrześcijaństwa Cerkiew w sposób wszechstronny troszczyła się o utrzymanie i ciągle doskonalenie śpiewu liturgicznego. Jako pierwsi wykazali taką troskę święci apostołowie, o czym dowiadujemy się z księgi „Dziejów Apostolskich” (16, 25) oraz z Postanowień Apostolskich. Apostołowie chowali zmarłych przy śpiewie hymnów, tak jak to miało miejsce przy Zaśnięciu Najświętszej Maryi Panny oraz przy pogrzebie pierwszego męczennika i archidiacona Stefana. W księdze 2, rozdz. 57, napisano: „... po dwóch czytaniach z ksiąg (Starego Testamentu) niech ktoś inny śpiewa psalmy Dawida, a lud niech

powtarza końce wersów”. W księdze 7, 24 określono, że Modlitwę Pańską „Ojcze nasz” należy śpiewać za każdym razem trzykrotnie. A w Zasadach 15, 23–25, 43 wspomina się o śpiewakach jako o najniższym stopniu duchowieństwa. W ten sposób apostołowie nie tylko zachęcali do śpiewu liturgicznego, ale także nadali mu charakter obowiązkowy [1].

Po czasach apostoelskich bardzo ważne stały się opinie Ojców Świętych i nauczycieli Cerkwi, decyzje soborów powszechnych i lokalnych, które ustanowiły kanony pięknego i stylowego śpiewu w Cerkwi zgodnie z celami, którym służy. Nie należy obecnie lekceważyć tych decyzji i uważać ich za ważne tylko w czasie, kiedy zostały sformułowane.

Śpiew liturgiczny w Cerkwi chrześcijańskiej w pierwszych trzech wiekach charakteryzował się pewną swobodą wykonania, jednak ogólne przykazanie – „wszystko ma się odbywać w porządku i godności” (1 Kor 14, 40) – mogło być przestrzegane w całej swojej mocy nawet przy tej swobodzie. Od III wieku styl muzyczno-melodyczny chrześcijańskiego śpiewu zaczął odczuwać wpływ grecko-pogańskiej muzyki świeckiej, wprowadzonej do młodej Cerkwi przez nowo ochrzczonych chrześcijan. Jako pierwszy z nauczycieli Cerkwi zwrócił uwagę na to zjawisko św. Klemens Aleksandryjski (II-III wiek). Porównując moralną istotę chrześcijaństwa z charakterem grecko-pogańskiej muzyki świeckiej, pisze: „Muzyką należy się zajmować dla uszlachetnienia i okiełznania swojego charakteru... Muzyka, która działa na dusze w sposób rozczulający, która pogrąża je w zamęcie nastrojów raz płaczliwych, raz bezwstydn-

nych i lubieżnych, raz szaleńczych i gwałtownych, jest zbędna i powinna zostać odrzucona” (Klemens Aleksandryjski. Stromaty, VI, II) [2]. „Należy przyjmować harmonie surowe i cnotliwe: należy jak najdalej od naszego męskiego nastroju odgonić te zmiękczone harmonie z ich kolanowymi przejściami, które swoją podstępą wyrafinowaniem budzą w ludziach skłonność do luksusu i rozwiązłości” (Klemens Aleksandryjski. Pedagog II, 4, 44)[3].

Można powiedzieć, że po ogłoszeniu chrześcijaństwa oficjalną religią na mocy edyktu mediolańskiego (313 r.) rozpoczęła się prawdziwa historia śpiewu w Cerkwi chrześcijańskiej. W IV–V wieku ogólny przebieg nabożeństwa stał się dość ustalony i przybrał formy, które w najbliższym późniejszym okresie historii uzyskały niemal ostateczny kształt, w jakim przetrwały do dnia dzisiejszego. Zmiana sytuacji wymagała odejścia od dotychczasowej praktyki śpiewu powszechnego bez przewodników oraz uregulowania statusu dobrze przygotowanych śpiewaków chóralnych jako jedynych wykonawców pieśni kościelnych. O tym mówi 15. zasada Soboru w Laodycei (343 r.): „Oprócz śpiewaków należących do chóru, wchodzących na ambonę i śpiewających z księgi, nikt inny nie powinien śpiewać w kościele”[4]. Według bizantyjskiego komentatora Jana Zonara (XII w.) ojcowie soboru domagali się, aby w kościołach przestrzegano porządku, w związku z czym postanowili, że nie może w nich śpiewać każdy, kto tego zapragnie, a jedynie śpiewacy kanoniczni, tj. ci, którzy posiadają specjalne poświęcenie do tej działalności [5].

Święci Ojcowie Cerkwi przywiązywali dużą wagę do tego, by powstrzymać i ograniczyć sztuczność śpiewu cerkiewnego wykraczającą poza granice chrześcijańskiej tolerancji, wskazując na różnice między śpiewem prawdziwie cerkiewnym a śpiewem antychrześcijańskim. Św. Jan Złotousty (IV–V w.) w wykładzie nad 41. psalmem wyjaśnia: „Nic tak nie pobudza i nie ożywia ducha, nic tak nie unosi go ponad ziemię i więzy cielesne, nic tak nie napędza miłością do mądrości i obojętnością wobec spraw doczesnych, jak śpiew dostojny, jak pieśń święta, skomponowana zgodnie z zasadami rytmu”[6]. A w swoim komentarzu do 6. rozdziału proroka Izajasza mówi do nieskromnego śpiewaka:



„Nędzny i nieszczęśliwy człowieku, powinieneś z bojaźnią i drżeniem głosić anielską chwałę, a ty przenosisz tu działania mimów i tancerzy, nieprzyzwoicie wyciągając ręce, tupiąc nogami i wykręcając się całym ciałem” [7]. W innej rozmowie wyraża ubolewanie, że „wiele z tego, co można usłyszeć na scenie, przenosi się również do Cerkwi i że nienaturalne krzyki w niej są w stanie rozproszyc ducha człowieka... Czyż można mieszać zabawę ze śpiewem cerkiewnym, którego przeznaczeniem jest wielbienie Boga” [8].

Św. Bazyli Wielki tak ujął istotę chrześcijańskiego śpiewu liturgicznego: „Skoro Duch Święty wiedział, że trudno jest poprowadzić rodzaj ludzki ku cnotom, że z powodu skłonności do przyjemności nie podążamy właściwą drogą, to co On czyni? Do nauk dodaje przyjemność słodkiego śpiewu, aby wraz z tym, co jest rozkoszne i miłe dla ucha, przyjmowaliśmy w sposób niezauważalny również to, co jest pożyteczne w słowie. Właśnie w tym celu wymyślono dla nas trwałe pieśni psalmów, które pozornie tylko śpiewano, a w rzeczywistości nauczano nimi dusze” [9].

W jednym ze swoich kazań św. Cyprian z Kartaginy (III wiek) zauważa, że chrześcijanie, gdy zbierają się w cer-

kwi, powinni zachowywać najwyższą cześć i odpowiedni porządek. „Nie powinniśmy wznosić modlitw do Boga niepohamowanymi i sztucznymi głosami ani też prosić Go o to, czego pragniemy, poprzez gadatliwość i krzyki, ponieważ Bóg nie słucha głosu ust, lecz głosu serca i nie zwraca uwagi na nasze krzyki, lecz na to, co mamy w myślach” (św. Cyprian z Kartaginy. O modlitwie Pańskiej) [10]. W swoim komentarzu do słów św. apostoła Pawła, że należy śpiewać Panu z serca (Ef 5, 19), błogosławiony Hieronim (IV-V w.) zwraca się do śpiewaków w cerkwi, napominając ich, by śpiewali Bogu nie tyle gardłem, co sercem: „Gardło i usta nie powinny być w świątyni takie, jak w teatrze, czyli innymi słowy, nie należy śpiewać teatralnych modlitw i pieśni, lecz należy z pobożnością wymawiać i znać Pismo Święte” (Bł. Hieronim. Komentarze do Listu do Efezjan) [11]. Podobnie św. Izydor z Peluzjum (IV-V w.), surowo upominając śpiewaków, pisze: „Nie odczuwają oni wzruszenia z powodu boskich pieśni, ale wykorzystując słodczy śpiewu do pobudzania namiętności, nie myślą, że powinien on zawierać w sobie coś więcej niż pieśni sceniczne” [12].

Wszyscy śpiewacy cerkiewni i dyrygenci powinni zwrócić szczególną uwa-

Męski Zespół Kameralny „Św. Ioan Kukuzet – Aniołogłosniat”, Sofia, Bułgaria.

gę na 75. zasadę VI Soboru Powszechnego (lata 680–681): „Pragniemy, aby ci, którzy przychodzą do Cerkwi, by śpiewać, nie wydawali bezładnych okrzyków, nie zmuszali się do nienaturalnego krzyku i nie wprowadzali niczego nieodpowiedniego i niepasującego do cerkwi, lecz z wielką uwagą i wzruszeniem śpiewali psalmy Bogu, który widzi to, co skryte” [13]. Oto jak interpretuje tę zasadę bizantyjski pisarz Teodor Valsamon (XII wiek): „Cerkwie Boże nazywane są Domem modlitwy, dlatego modlący się powinni wzywać Boga ze łzami i pokorą, a nie w sposób nieprzyzwoity i nieprzyzwoity. I tak Ojcowie postanowili, by święte pieśni wykonywać nie jako bezładne i wymuszone okrzyki, nie z jakimikolwiek niepasującymi do cerkiewnych wymagań ozdobnikami głosowymi, teatralnymi intonacjami i zbędnymi przechodami głosu, ale z wielkim wzruszeniem i w sposób miły Bogu wznosić modlitwy do Boga, który widzi to, co skryte w naszych sercach” [14]. Niewłaściwe śpiewanie w cerkwi nie tylko nie budzi wysokiej świadomości, odpowiedniej do miejsca, w którym się znajdujemy, nie tylko nie podtrzymuje nas w stanie



Reprezentacyjny Chór „Świętego Apostoła Karpa” Diecezji Starozagorskiej, Stara Zagora, Bułgaria

modlitewnego zapalenia, ale w pewien sposób obraża skryte pragnienia, z którymi wierni udają się do świątyni lub do miejsca modlitwy.

Dzięki wytrwałym staraniom Ojców i nauczycieli Cerkwi wiele kwestii dotyczących śpiewu cerkiewnego zostało wyjaśnionych. Istotnym elementem tych starań było stworzenie określonego cyklu trybów muzycznych używanych w Cerkwi, które stały się podstawą śpiewów liturgicznych i dały początek 8-głosowej harmonii cerkiewnej [15], ostatecznie ustalonej w ciągu kolejnych stuleci.

Wspomniane tu opinie i decyzje stanowią jedynie część tradycji nauczania patrystycznego o śpiewie cerkiewnym. Wielu śpiewakom cerkiewnym i dyrygentom są one nieznane, co stanowi główną przyczynę ich niewłaściwego podejścia do prawosławnego śpiewu liturgicznego i jego błędnej interpretacji. Postaramy się tutaj wskazać niektóre z napotykanymi problemami i słabości związane z śpiewem cerkiewnym.

Pierwszym problemem, zarówno w Bułgarii, jak i w innych krajach pra-

wosławnych, jest brak wykwalifikowanych śpiewaków cerkiewnych i dyrygentów. Mając na uwadze współczesny proces odnowy duchowej, należy poważnie zastanowić się nad tym zagadnieniem i podjąć niezbędne działania w celu podniesienia poziomu edukacji w zakresie śpiewu cerkiewnego oraz sztuki wykonawczej. Przy jasnej świadomości religijnej można to osiągnąć poprzez studiowanie stylu śpiewu cerkiewnego, zgłębianie jego istoty, zdobywanie kompleksowej wiedzy z zakresu Pisma Świętego, historii śpiewu cerkiewnego, porządku liturgicznego itp. Ponadto konieczne jest otwieranie cerkiewnych klas dyrygenckich przy wyższych duchownych uczelniach – tam, gdzie ich jeszcze nie ma, podobnie jak kursów śpiewu cerkiewnosłowiańskiego przy konserwatoriach.

Jeszcze bardziej niepokojąca jest kwestia poziomu duchowego i modlitewnego wykonywanych pieśni. Przede wszystkim wszyscy śpiewacy muszą zrozumieć istotę śpiewu cerkiewnego. Nie nazywa się go cerkiewnym tylko dlatego, że wykonywany jest w cerkwi, ani dlatego, że jest jakimś gatunkiem muzycznym – stanowi on odrębną, ogromną sferę, poziom porównywal-

ny z muzyką ludową i świecką muzyką profesjonalną. Modlitwa – oto cel i sens śpiewu cerkiewnego. Ojcowie Święci nazywają go nawet nie muzyką, ale słowną melodią. „Cała siła i znaczenie śpiewu cerkiewnego polega na słowach modlitwy, a celem śpiewu jest przede wszystkim nadanie im wyraźnego wyrazu” – tak ponad 150 lat temu stwierdził znany rosyjski kompozytor cerkiewny i dyrektor dworskiej kapeli śpiewaczej Aleksiej Fiodorowicz Lwow. Ale czy współczesny śpiew cerkiewny zawsze spełnia te wymagania i cele?

Jak wiadomo, w wielu krajach prawosławnych obserwujemy trudny okres w historii śpiewu cerkiewnego. Był on przez niektórych uważany za anachronizm, ograniczano go lub wręcz wykluczano z repertuaru chórów świeckich. Fakt, że w ostatnim czasie zmieniło się podejście do tego dziedzictwa cerkiewnego, cieszy wszystkich chrześcijan. Jesteśmy świadkami coraz częstszych koncertowych wykonania pieśni cerkiewnej (jednogłosowej i wielogłosowej), a także organizacji festiwali muzyki prawosławnej, takich jak Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej – „Hajnówka”. Niestety, w niektórych świątyniach i salach koncer-

towych zauważa się nieprawidłową interpretację oraz rażący indywidualizm przejawiający się u zarozumiałych śpiewaków i dyrygentów, którzy w sposób nieodpowiedzialny wprowadzają do swoich wykonań osobiste, dziwaczne wizje. Na przykład poszukują efektów scenicznych, które są niezgodne ze śpiewem cerkiewnym – stosują się do technik muzyki świeckiej (pociągnięcia staccato, kontrastowa dynamika, śpiew z zamkniętymi ustami i inne). Nie bierze się pod uwagę statutowego statusu każdego śpiewu (jego miejsca w liturgii i stylu wykonania), w wyniku czego dopuszcza się błędy w tempie, dynamice itp. Ponadto niektórzy pozwalają sobie na wprowadzanie zmian w tekście liturgicznym i partyturach, dodając lub usuwając słowa i całe takty, dokonując komicznych przeróbek. Godne pochwały jest ich pragnienie wzbogacenia skarbicy prawosławnego śpiewu cerkiewnego o aranżacje, a nawet nowe utwory, jednak do tego zadania nie wystarczy sama znajomość aranżacji chóralnej i zasad harmonii. Tekst liturgiczny nie gwarantuje, że pieśń będzie miała charakter cerkiewny. Historia cerkiewnej tradycji chóralnej pod wpływem zachodnim pełna jest przykładów tego, jak włoscy kompozytorzy

XVIII wieku dosłownie dostosowywali tekst cerkiewnosłowiański i liturgiczny do swoich utworów świeckich, w wyniku czego powstawały różne wersje pieśni w duchu świeckim.

W późniejszym okresie wielu rosyjskich kompozytorów podejmowało próby przywrócenia starożytnych śpiewów, choć nie w ich czystej postaci, a także stworzenia oryginalnych pieśni słowiańskich, podnosząc na odpowiedni poziom rosyjską kulturę chóralną, której znaczna część została przeniesiona do Bułgarii i innych krajów prawosławnych. Należy jednak pamiętać, że wielu wielkich kompozytorów świeckich pozostawiło nam niezbyt udane dzieła cerkiewne. P. I. Czajkowski, zanim przystąpił do tworzenia kompozycji cerkiewnych, dogłębnie przestudiował dawne wzorce i starał się przyswoić prawosławny styl cerkiewny. Porażki kompozytorów wynikały i wynikają właśnie z nieznamomości tego stylu, z używania tych samych środków w twórczości świeckiej i sakralnej, a także ogólnie z braku cerkiewności w pieśniach cerkiewnych. Czyż nie byliśmy świadkami błędnego wyboru dokonanego przez dyrygenta: na przykład zmysłowego „Nynie odpuszczajesz”, w którym solista zachwyca się swo-

im pięknym głosem, lub brawurowego „Jako da Caria” w tempie marszowym. Dlatego powinniśmy podchodzić krytycznie do pieśni, które mamy wykonać, a utwory, które nie spełniają prawosławnych wymagań cerkiewnych, traktować jedynie jako materiał dźwiękowy o charakterze informacyjnym.

Tak jak ikona prawosławna ma na celu nie gloryfikację ciała, lecz cnoty świętego, tak i śpiew cerkiewny powinien budzić w ludziach nie fizyczne, lecz duchowe napięcie. Prawdziwym śpiewem cerkiewnym może być tylko ten, który opiera się na duchowych podstawach muzycznych. Tylko w tym przypadku może on wypełniać swoje wielkie i święte przeznaczenie – pomagać w podnoszeniu naszego stanu duchowego i sprzyjać osiągnięciu najwyższego celu Cerkwi – zbawienia duszy ludzkiej.

KS. DR KIRIL
POPOW
SOFIA, BUŁGARIA



Między Wschodem a Zachodem. Grecki śpiew cerkiewny w perspektywie wieków

Muzyka cerkiewna w Grecji, znana szerzej jako śpiew bizantyjski lub sztuka psaltyczna (psaltiki techni), stanowi fascynujący i wciąż żywy pomost łączący wczesne chrześcijaństwo, epokę wschodniego Cesarstwa Rzymskiego i czasy współczesne.

Jak wielokrotnie podkreślali w swoich pracach czołowi greccy muzykolodzy, tradycja ta nie jest jedynie skostniałym, muzealnym reliktem dawnej świetności Konstantynopola.

Przeciwnie – jest to organicznie ewoluujący, wysoce złożony system muzyczny, który na przestrzeni stuleci niezwykle plastycznie adaptował się do zmieniających się warunków hi-

storycznych, politycznych i społeczno-kulturowych na Bałkanach. U samych swych teologicznych i estetycznych podstaw śpiew bizantyjski jest sztuką rdzennie wokalną, wykonywaną a cappella i ściśle monofoniczną. Ta restrykcyjna jednogłosowość ma głębokie uzasadnienie dogmatyczne, ukształtowane jeszcze przez Ojców Kościoła, które kładzie absolutny nacisk na czytelność, pokorę i duchową czystość przekazywanego słowa. Użycie instrumentów było kategorycznie odrzucane jako element kojarzący się z pogańskimi teatrami i rzymskimi igrzyskami. Całość materiału melodycznego prawosławia opiera się na wyrafinowanym systemie ośmiu tonów, znanym jako oktoechos, którego wstępną kodyfikację tradycja przypisuje żyjącemu w VIII wieku świętemu Janowi z Damaszku. W późnym okresie istnienia Cesarstwa Bizantyjskiego, a w szczególności w XIV wieku, który uważa się za tak zwany złoty wiek twórczości (Renesans Paleologów), wykształciły się niezwykle ozdobne

formy muzyczne zwane stylem kalofonicznym (od słowa kalofonia, czyli piękny śpiew). Na czele tej rewolucji muzycznej stanął święty Jan Kukulielis, wprowadzając znacznie dłuższą, melizmatyczną formułę kompozycji oraz znacząco rozbudowując system zapisu muzycznego oparty na neumach. Neumy te, w przeciwieństwie do standardowej zachodniej pięciolinii, nie wskazywały konkretnej, bezwzględnej wysokości dźwięku, lecz były zapisem relacyjnym – wskazywały kierunek i dokładną wielkość interwału od poprzedniego dźwięku, stanowiąc swoisty, pełen informacji system znaków semiotycznych, wymagający od śpiewaka głębokiej znajomości tradycji ustnej. Głównemu kantorowi, nazywanemu psaltą, tradycyjnie towarzyszy ison – nieprzerwany, ciągły burdonowy dźwięk śpiewany w tle przez innych członków chóru, który stanowi statyczne tło harmoniczne i uwypukla bogaty, modalny charakter wykonywanych kompozycji.

Tragiczny w skutkach upadek Konstantynopola w 1453 roku absolutnie nie przyniósł kresu tej kunsztownej sztuce, choć siłą rzeczy zmusił grecką społeczność i Cerkiew prawosławną do przejścia w tryb historycznego przetrwania. W długim, mrocznym okresie ponurego panowania osmańskiego, zwanym w Grecji Turkokracją, to właśnie dzięki zachowanym oficjalnie strukturom Patriarchatu Ekumenicznego w Konstantynopolu oraz niezwykle silnemu przekazowi ustnemu, klasyczny śpiew cerkiewny przetrwał. Stał się on jednym z najbardziej fundamentalnych i najistotniejszych filarów greckiej tożsamości narodowej i religijnej, pełniąc de facto funkcje zastępcze dla nieistniejącego państwa. Niezależnie jednak od ogromnego konserwatyzmu środowisk cerkiewnych, w okresie kilkuset lat panowania tureckiego śpiew liturgiczny wchodził w dialog z muzyczną kulturą Orientu, którego zresztą sam był częścią. Znaczne nagromadzenie zawiloci notacji muzycznej i ozdobników melodycznych z czasów dynastii Paleologów doprowadziło na przełomie XVIII i XIX wieku do konieczności definitywnej reformy notacji muzycznej. W 1814 roku patriarchat w Konstantynopolu zlecił swoim trzem najwybitniejszym muzykom – Chryzantowi z Madytos (który stał się głównym autorem założeń teoretycznych),

Grzegorzowi Protopsalcie (znakomitemu wykonawcy i kantorowi) i Chourmouziosowi Archiwiście – gruntowną reformę systemu zapisu, którą dziś nazywa się po prostu Nową Metodą. Trzej Nauczyciele znacząco uproszcili, uporządkowali i zrationalizowali starą, w dużej mierze stenograficzną, notację bizantyjską, tworząc w pełni analityczny, spójny i czytelny system znaków interwałowych, figur rytmicznych i ekspresji. Opracowali oni również zupełnie nowy, logiczny system nazewnictwa dźwięków – wschodnią solmizację: Ni-Pa-Vu-Ga-Di-Ke-Zo (wywodzącą się wprost z alfabetu greckiego), co usprawniło i unowocześniło naukę śpiewu w szkołach. Ich olbrzymia praca transkrypcyjna i egzegetyczna nie tylko uchroniła wysoce zagrożony repertuar przed bezpowrotnym zniekształceniem, ale również dzięki rozwojowi drukarstwa (zwłaszcza z tłoczniami w Bukareszcie, Wiedniu i Konstantynopolu) umożliwiła masowe powielanie i w miarę bezbłędne rozprzestrzenianie zunifikowanych podręczników i zbiorów liturgicznych we wszystkich zakątkach rozległego państwa osmańskiego, w tym w klasztorach na Górze Atos.

Wybuch dramatycznej greckiej wojny o niepodległość w 1821 roku i późniejsze, krwawe powstanie zrębów niepodległego państwa greckiego przyniosły jednak zupełnie nowe, nieprzewidywalne wyzwania oraz diametralną, fundamentalną wręcz zmianę kulturowego i estetycznego paradygmatu w myśleniu rodzącej się warstwy miejskiej. Uwolniona, ale zrujnowana społecznie Grecja kontynentalna, dążąc za wszelką cenę do wymarzonej integracji ze światem Zachodu, z jego strukturami politycznymi, wojskowymi i obyczajowymi, otworzyła szeroko drzwi na wpływy kultury zachodnioeuropejskiej. XIX i wczesny wiek XX w historii nowożytnej Grecji to czas niezwykle ostrego pęknięcia kulturowego – burzliwego okresu intelektualnych i zacieklej sporów między prawosławnymi tradycjonalistami a entuzjastycznymi zwolennikami pospiesznej, radykalnej okcydentalizacji i „zeuropeizowania” odzyskanego państwa. Centralnym polem tej potężnej, prestiżowej bitwy szybko stała się muzyka grana i śpiewana w greckich świątyniach. Wraz z przybyciem do nowej stolicy – Aten – pierwszego króla, Ot-

tona z dynastii Wittelsbachów, z jego bawarską, zachodnią switą i europejskimi chórami królewskimi (a w późniejszych dziesięcioleciach XIX wieku także z niezwykle silnymi rosyjskimi wpływami politycznymi emanującymi z dworu i z otoczenia pochodzącej z Romanowów królowej Olgi), w głównych ateńskich i petersburskich cerkwiach miejskich zaczęła gwałtownie i masowo zyskiwać na popularności muzyka polifoniczna.

Polifonia i wielogłosowa harmonizacja, od wczesnego średniowiecza z samej swej natury pozostające całkowicie obcymi i wrogimi rdzennej, rygorystycznie monofonicznej tradycji Kościoła Wschodniego, zaczęły być postrzegane przez wielkomiejskie, nowobogackie i zapatrzone we francuskie oraz niemieckie salony greckie elity w kategoriach wyraźnego wskaźnika cywilizacyjnego awansu i nieodzwownej nowoczesności. W najbardziej prestiżowych świątyniach stolicy, takich jak katedra metropolitalna czy kościoły dedykowane królewskim mecenasom, zaczęto eksperymentalnie, a wkrótce na masową skalę, wprowadzać monumentalne, czterogłosowe chóry mieszane (składające się z mężczyzn i kobiet, co również stanowiło drastyczne i przełomowe złamanie dawnych kościelnych rygorów nakazujących śpiew tylko męski lub chłopięcy). Zespoły te zazwyczaj wykonywały zupełnie nowe opracowania liturgii oparte bardzo wyraźnie na rosyjskiej, imperialnej szkole polifonii ukształtowanej w Petersburgu, co budziło opór i konsternację tradycjonalistów.

Centralną, symboliczną i najbardziej kontrowersyjną postacią tego rozrastającego się w środowisku cerkiewnym prądu stał się na przełomie stuleci Ioannis Sakellaridis. Był to niezwykle ambitny muzyk, pedagog i kantor, który przy wsparciu miejskich, wyższych warstw podjął się zakrojonej na ogromną, bezprecedensową skalę próby radykalnego „wyczyszczenia”, zharmonizowania i adaptowania dla europejskich gustów starożytnych melodii greckich, opierając się na naiwnym założeniu ich dostosowania do gustu nowoczesnego i wyedukowanego człowieka z zachodu. Sakellaridis i jego akolici kategorycznie odrzucali wszystko, co upatrywali za zanieczyszczone, wschodnie, orientalne czy osmańskie naleciałości, w tym specyficzny dla Bałkanów i Bliskiego



Wschodu system mikrotonowości interwałowej oraz wschodnie ozdóbki i wibracje wokalne. Bezwzględnie wkładali tradycyjne, wschodnie i wieloznaczeniowe skale modalne bizantyjskiego Oktoechosy w sztywne, gorsetowe ramy zachodnioeuropejskiego systemu tonalnego dur-moll oraz naturalnie masowo i entuzjastycznie wprowadzali klasyczny, ustrukturyzowany zachodni zapis nutowy na pięciolinii. Polifoniczne adaptacje Sakellaridisa wraz z akompaniamentem i udziałem niezwykle popularnych pod koniec XIX wieku harmonium zyskały bezgraniczną i niezwykle prędką akceptację, stając się wyjątkowo popularne na ateńskich salonach i w gwałtownie bogacących się ateńskich i salonickich parafiach.

Doprowadziło to na przestrzeni wielu lat do powstania fenomenu, który nowi greccy muzykolodzy i badacze kultury greckiej bardzo często określają mianem schizofrenii muzycznej albo głębokiego, podwójnego pęknięcia w świadomości ówczesnych Greków – z jednej strony głośna, podparta autorytetem instytucji świeckich zachodnia polifonia postrzegana była przez wiernych jako wielki, doniosły symbol wysokiego statusu, elitarności i zrównania z wykształconą Europą. Z drugiej strony wiejskie osady w górach Peloponezu, wyspiarskie parafie ubogiego

Morza Egejskiego i potężne, nieugięte kompleksy klasztorne skupione w autonomicznej Republice Mnichów na św. Górze Atos, bezgranicznie i twardo pielęgnowały oraz chroniły czystą, jednogłosową, tradycyjną metodę monofoniczną, uważając nowe nurty wręcz za wyraz upadku i duchowej destrukcji, co obfitowało w dziesiątki skarg wysyłanych do samych hierarchów patriarchatu w Konstantynopolu.

Omawiając i dokładnie dyskutując zjawisko popularności różnorodnej greckiej polifonii cerkiewnej, całkowicie błędnym i historycznie krzywdzącym naukowo błędem byłoby pominąć – a nie wręcz wyraziście wyodrębnić jako zjawisko fundamentalne – absolutnie unikalny na całych Bałkanach ewenement ukształtowany na muzycznej mapie zachodniej Grecji. Mowa tu o fascynującej, wspinałej lokalnej tradycji Siedmiu Wysp Jońskich, znanych szeroko pod historyczną i zbiorczą nazwą Eptanisa (lub Heptanez). Drogi i polityczna historia tego zróżnicowanego archipelagu potoczyły się zupełnie innym torem i z dala od losów reszty greckiego kontynentu. Te zjawiskowe wyspy leżące u zachodnich brzegów dzisiejszej Grecji, na czele z wyspą Korfu (zwaną po grecku Kerkira), malowniczym Zakintos, sielankową Lefkadą czy arystokratyczną Ke-

2024 rok: Bizantyjski Chór Aten, Grecja

falonią, w zasadzie nigdy nie zostały bezpośrednio zdobyte, zdominowane i włączone w opresyjne struktury panowania muzułmańskiego Imperium Osmańskiego. Przez wiele setek lat (błisko cztery i pół stulecia nieprzerwanych rządów chrześcijańskich) wyspy te z dumą pozostawały pod stałą morską dominacją i twardą zbrojną administracją potężnej Republiki Wenecji. Ten stały i bardzo ścisły kontakt ze światem Italii musiał zaowocować absolutnie fascynującą i wysoce bezprecedensową dla całej Europy kulturową i wokalną syntezą tradycyjnego, bezkompromisowego wschodniego dogmatu liturgicznego Kościoła prawosławnego z wyrafinowaną, dojrzałą zachodnioeuropejską kulturą muzyczną i formami rodem z Italii. Początków tej wyspiarskiej tradycji wielogłosowej upatruje się zazwyczaj w drugiej połowie przełomowego dla wschodniego renesansu wieku XVII, mianowicie po ostatecznym upadku Krety i jej stolicy – Kandii (dzisiejszy Heraklion). Skutkowało to ucieczką weneckich i greckich elit z wyspy w stronę Wysp Jońskich – dokąd przywieźli ze sobą znakomicie zachowany, kreteński sposób monofonicznego intonowania tradycyjnych greckich tekstów hymno-



2024 rok: Bizantyjski Chór Aten, Grecja

graficznych. To właśnie z tego zaczyna starożytnej kretańskiej monodii zaczął z niebywałą siłą i pędem asymilacyjnym ewoluować lokalny system ulegający intensywnym, włoskim modom muzycznym docierającym na dwory namiestników Weneckich wprost z pobliskiej Pulii czy w ogóle z całego Półwyspu Apenińskiego. W późniejszych stuleciach XVIII i XIX wchodził on również silnie w naturalną interakcję z importowanym i namiętnie oglądanym przez greckie elity z Korfu teatrem muzycznym, zwłaszcza włoskim, rozlewnym barokiem, wczesnym klasycyzmem rodem z Neapolu, a następnie także z romantyczną szkołą operową „bel canto”.

Szczególnie olśniewająco i wyjątkowo w formach melodycznych prezentuje się w całym regionie przykład wspomnianej wyspy Korfu (Kerkiry). Pod słońcem tego weneckiego, bałkańskiego raju wykształcił się absolutnie niepowtarzalny i niemal endemiczny idiom wokalny. W skrajnym i jaskrawym przeciwieństwie do sztucznej, ozięblej dziewiętnastowiecznej polifonii ateńskiej lansowanej przez zwolenników zachodu z chłodnych pobudek ideologicznych, system śpiewu na Korfu wykuwał się, wzrastał i ewoluował

wybitnie oddolnie – jako potężny żywioł, wręcz jako zjawisko naturalne i głęboko ludowe. Obejmował naturalnie wszystkich, przenikając jak woda do poszczególnych, w tym najniższych warstw, gildii rzemieślniczych i kupieckich (tzw. kantadoroi). Nie został absolutnie nigdy narzucony z katedry patriarchalnej, po prostu stał się życiem lokalnej Cerkwi. Jest to w przynajmniej części żywa tradycja całkowicie ustnego przekazu parafialnego. Ów wspaniały eptanezyjski fenomen na Korfu bazuje zazwyczaj na klasycznym trójęgłosie lub wręcz majestatycznym, intuicyjnym czterogłosie. Zwykle opiera się na w pełni intuicyjnym śpiewie wiernych, nieposiadających oficjalnego wykształcenia – rzemieślników, rybaków i właścicieli warsztatów rzemieślniczych, na czele z wyspecjalizowanymi w melizmatyce, amatorskimi prowadzącymi. Intuicyjna harmonizacja oparta z reguły na zachodnich przebiegach harmonicznym tercji czy też decym w relacji równoległej do głównego tematu tworzy wręcz niebywałą atmosferę wspólnotową w cerkwi, opartą nie na twardej partyturze zachodniej nauki czy na klasycznej, archaicznej nauce o tonach średniowiecznych, ale z wrodzonego wyspiarskiego słuchu na akordy tonalne wprost przypominające urokliwe włoskie madry-

gały renesansowe. Podczas obchodów liturgii pośrodku staromiejskich koryfjskich cerkwi, liczni kantorzy grupują się zazwyczaj w półkolach lub przed rzeźbionymi, potężnymi ikonostasami i śpiewem wyraźnie osadzonym w zmysłowej, operowej wręcz kantylenie, śpiewają hymny o ogromnym ładunku emocjonalnym, akcentując sylaby według wymogów zachodniej rytmiki taktu klasycznego, absolutnie zrywając z archaizmem klasycznego pojęcia bezczasowego rytmu neumatycznego. Kolosalną, bezprecedensową wręcz naukowo, rolę w sublimacji i uszlachetnieniu tej ludowej tradycji na grunt wysokoartystyczny na wyspie odegrał znany lokalny arystokrata i dyrektor konserwatorium z Korfu – Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros. Najlepiej wykształcony na Zachodzie muzyk tamtych dni, będący do dziś jednym z głównych postaci panteonu tamtejszej kultury narodowej (znany jest powszechnie przede wszystkim jako twórca melodii greckiego hymnu państwowego do słów „Hymnu do Wolności” pióra wybitnego poety greckiego romantyzmu Dionisiosa Solomosa). Zafascynowany duchem swej rodzinnej ziemi jońskiej w pierwszej połowie XIX wieku jako jeden z najodważniejszych pionierów kompozytorskich podjął udane, akademickie, wielogłosowe

i kontrapunktyczne próby opracowania Boskiej Liturgii św. Jana Chryzostoma. Mantzaros podnosił w swoich kunsztownych, polifonicznych partiach miejscowe chóry cerkiewne do tak potężnej i absolutnie zapierającej dech dramaturgii i operowego, pełnego emocjonalnych modulacji rozmachu (nawiązując blisko do form wprost oratoryjnych mistrzów wczesnych dzieł wielkiego Rossiniego). Do dziś dzieła te stanowią filar dumnej tożsamości wyspiarzy, corocznie i tłumnie wypełniając olśniewające procesje oraz wielogodzinne uroczystości pod gołym niebem, zmierzające na uroczystości ku czci niezwykle popularnego tam i głęboko czczonego patrona wyspy, świętego biskupa Spyrydona.

Wielka burza polityczna i światowa pożoga katastrof dwudziestego wieku, a przede wszystkim rewolucyjna wręcz przemiana środowiska społecznego po wojnach na Bałkanach przyniosła jeszcze jedno zasadnicze przesadowanie i wytyczenie nowego zwrotu dla całego, ogólnogreckiego podejścia do problemu religijnego repertuaru w chórach greckich. Wraz z rosnącą dumą ze spuścizny antycznej i bizantyjskiej starożytności, poczuciem autentycznej historycznej samoświadomości elit helleńskich i nieustępliwymi poszukiwaniami nieskażonych wpływem „zachodniej laicyzacji”, źródłowych korzeni własnej kulturowej narodowości, nastąpiła bezprecedensowa rewolta ze strony wpływowych greckich i światowych środowisk akademickich oraz instytucjonalnego ramienia Cerkwi greckiej, domagająca się natychmiastowego usunięcia w chórach

wpływów polifonii sakellaridowskiej w tradycyjnych liturgiach. Do dziś uniwersyteccy dydaktycy i adepci muzyczni ze znanych greckich uniwersytetów skrupulatnie zajmują się rewaloryzacją dawnych wspaniałych dokumentów starożytności. Prestiżowe ogólnoświatowe uwieńczenie wieloletnich zabiegów ocalających grecką wokalistykę monodyczną przez państwo dopełniło się faktem – mianowicie pod egidą światowej, międzynarodowej społeczności Organizacji Narodów Zjednoczonych, w 2019 roku, poprzez jej biura do spraw kultury w Genewie i Paryżu sztukę psaltniczą formalnie doceniono. Grecki śpiew bizantyjski wpisany został uroczystie na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO

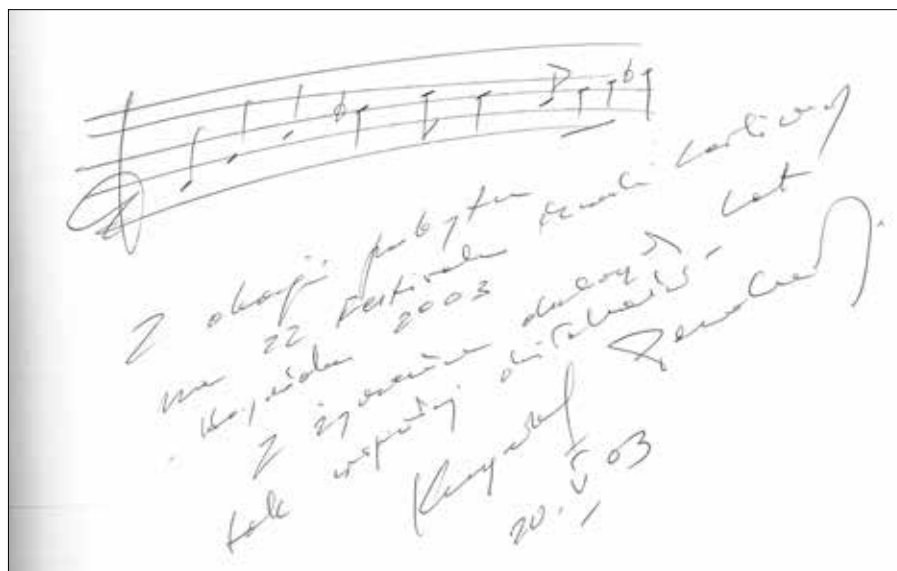
Podsumowując, z dzisiejszej, wielowymiarowej perspektywy, fascynujący pejzaż najróżniejszych form muzyki kościelnej we współczesnej Grecji formuje absolutnie uderzającą bogactwem i detalami skomplikowaną barwnie mozaikę tradycji i nowoczesnych konwencji wokalnych, w której niczym w gigantycznym zwierciadle bezbłędnie i z doskonałą optyką uwiadacznią się burzliwa historia greckiego pogranicza kultur i nieustanna, nierozwiązana po dziś konfrontacja między zachodnią asymilacją państwową z dawnym bogactwem bizantyjskiego dziedzictwa duchowego na Wschodzie. W obrzędowości dzisiejszych świątyni absolutnie zwyciężyła kategorycznie wyczyszczona z eksperymentów postać starożytnej monodii. Rygorystyczny i ascetyczny, czysty głosowo śpiew historyczny ze swą monodyczną naturą został powszechnie i z powodzeniem

ocalony, wzbogacony najnowszą metodologią nagraniową cyfryzacji manuskryptów. Obecnie jest on rygorystycznie i bardzo wiernie wykonywany z historycznych źródeł w większości parafii w Grecji. Z drugiej strony dawne wielogłosowe nawyki chórów mieszanych zapoczątkowane śmiałymi kompozycjami Sakellaridisa nie odeszły w stan pełnego zapomnienia ani historycznego wymarcia. Ich liczne echa, w postaci pojedynczych chórów, do dziś można usłyszeć jako relikty tamtych wspaniałych epok z okcydentalistyczną modą. Pojawiają się dziś okazjnie jeszcze w tradycjach kościelnych wielu konserwatywnych, diasporowych kręgów emigrantów z początku lat pięćdziesiątych i we wspólnotach chrześcijańskiej społeczności prawosławnych w sercu Australii w Melbourne, w USA i w wielkich diasporach obu Ameryk. Grecka prawosławna muzyka liturgiczna, trwająca wiernie w swej istocie, pozostaje wspaniałą i cudowną wielowątkową, potężną i nieskończoną dziedziczą. Przenosi dziś nas do minionych wieków historii z pełnią ich cudownego bogactwa kulturowego.



MARCIN ABIJSKI

DOKTOR NAUK TEOLOGICZNYCH. ŚPIEWAK, MUZYKOLOG, BIZANTYNISTA, DYRYGENT I KOMPOZYTOR.



Fundacja „Muzyka Cerkiewna” w Hajdówce
w partnerstwie z Poradą Ewangelicko-Anglikańską Świętej Trójcy w Warszawie
wspierają: MARSZAŁKOWSKI POD PATRONATEM
PREZYDENTA MIASTA STOLECZNEGO WARSZAWY

**XXXV
WARSZAWSKI KONCERT
MUZYKI CERKIEWNEJ**
„Świat muzyki cerkiewnej –
muzyka cerkiewna świata”

wykonują: zespół
43 Jednostkowy Międzydenominacyjny Instytutu Muzyki Cerkiewnej „Bajówka 2026”
w Białymostku (www.festiwalhajdowka.pl)

BIZANTYJSKI CHÓR ATEŃ
(dyryg. Marcin Abijski)
CHÓR „ADAMANTI”
(dyryg. Marcin Abijski)
CHÓR KAMERALNY „WOSKRESIMIA”
(dyryg. Marcin Abijski)
CHÓR „HARMONIOUS”
(dyryg. Marcin Abijski)

**22 maja 2026
godz. 18.00**

Kościół
Ewangelicko-Anglikański
w Warszawie
pl. Matejki 1
wstępu wolny

Muzyka chóralna Ghany

Historia muzyki chóralnej w Ghanie stanowi barwną i złożoną opowieść, głęboko splecioną z historią społeczną, religijną i polityczną tego kraju. Jest to gatunek, który wyruszył z zacisznych zakątków kolonialnych kościołów misyjnych, by stać się potężną, jednoczącą i coraz bardziej profesjonalną siłą w życiu publicznym, tworząc odrębne społeczności i wyrażając wielowymiarową tożsamość narodową. Niniejszy artykuł śledzi rozwój ghańskiej muzyki chóralnej aż do współczesności, analizując jej wykonania.

Wprowadzenie

Przed przybyciem europejskich misjonarzy śpiew grupowy był integralną częścią tradycyjnego życia społecznego w Ghanie, przejawiając się podczas festiwali, rytuałów przejścia i zajęć rekreacyjnych. Śpiew był wpleciony w codzienne czynności społeczności. Tradycyjne style chóralne istniały w tradycjach ustnych różnych grup etnicznych, w tym pieśni lamentacyjne Avihawo wśród kobiet z plemienia Ewe oraz Ebibindwom wśród pierwszych kobiet, które przeszły na chrześcijaństwo w Fanteland.

Misja Bazylejska pod przewodnictwem wielbnego Andreasa Riisa przybyła do Akropong w 1835 roku i zapoczątkowała systematyczne działania ewangelizacyjne, które zasadniczo zmieniły praktykę muzyczną w Ghanie. Zdając sobie sprawę, że skuteczna komunikacja wymaga pokonania barier językowych, misjonarze zaczę-

li uczyć się lokalnych języków i tłumaczyć hymny na języki twi i ga. Utworzenie instytucji edukacyjnych, takich jak Presbyterian Training College w Akropong, służyło podwójnemu celowi: szkoleniu katechetów i dyrygentów chórów w celu wspierania działalności ewangelizacyjnej.

Historia niektórych rodzajów muzyki europejskiej w Ghanie, zwłaszcza muzyki chóralnej, jest ściśle związana z historią misji chrześcijańskiej. Nie był to jednak prosty proces narzucania kultury. Ghańczycy aktywnie uczestniczyli w przekształcaniu importowanych form muzycznych, tłumacząc hymny na lokalne języki i subtelnie wzbogacając je o rodzime melodie i rytmy. Ta wczesna fuzja położyła podwaliny pod charakterystyczny ghański styl chóralny.

Na początku XX wieku pojawili się kompozytorzy, którzy świadomie włączali afrykańskie elementy muzyczne

do utworów chóralnych. Najwybitniejszym z nich był Ephraim Amu (1899–1995), którego rewolucyjne podejście zasadniczo zmieniło oblicze ghańskiej muzyki chóralnej. Innowacje Amu obejmowały wykorzystanie skal pentatonicznych, włączenie tradycyjnych rytmów granych na instrumentach takich jak atumpan (mówiący bęben) oraz komponowanie utworów w językach ghańskich zamiast angielskiego lub łaciny.

Utwory takie jak „Yen Ara Asase Ni” stały się potężnymi hymnami dumy kulturowej i samostanowienia, przenosząc muzykę chóralną z roli czysto religijnego narzędzia do roli nośnika ekspresji kulturowej i kształtowania tożsamości narodowej. Równie znaczący był wkład Amu w dziedzinie pedagogiki; poprzez nauczanie w Presbyterian Training College (Prezbiteriańskim Kolegium Kształcenia), a później na Uniwersytecie Ghany, wyszkolił pokolenia muzyków, którzy kontynuowali jego dziedzictwo syntezy kulturowej.

Koncepcja chóru młodzieżowego w Ghanie sięga lat 40. XX wieku, kiedy to powstał La Youngster's Choir (Chór Młodzieżowy), założony przez Martę Markwei, powszechnie uznawany za najwcześniejszy chór młodzieżowy w regionie Wielkiej Akry. Chociaż ruch chórów młodzieżowych przeżywał okresy schyłku z powodu problemów z zarządzaniem i malejącego zainteresowania, został on ożywiony dzięki wysiłkom takich kościołów, jak Kościół Metodystyczny Wesley w Kumasi i Kościół Metodystyczny Ebenezer w Winneba, który był pionierem w tworzeniu chórów młodzieżowych. Powsta-





nie Chóru Młodzieżowego Winneba, powstałego po odłączeniu się znacznej części Chóru Metodystycznego Ebenezer, stanowiło ważny kamień milowy. Od lat 90. XX wieku powstało wiele chórów młodzieżowych, w tym Chór Młodzieżowy Dansoman, Chór Symfoniczny Wesleyan, Chór One Voice, Chór Młodzieżowy Oguaa, Chór Celestial Evangel i Chór Harmonious Ghana. Te chóry bezwyznaniowe skupiają członków o różnym pochodzeniu wyznaniowym, których łączy wspólne zainteresowanie muzyką choralną, a nie przynależność kościelna.

Społeczność muzyki choralnej w Ghanie: struktura i zasięg

Społeczność można zdefiniować poprzez inwestycje, jakie ludzie poczynili w przestrzeniach, w których żyją, oraz wzajemne relacje między różnymi grupami o odmiennych celach i zainteresowaniach. Społeczność muzyki choralnej w Ghanie obejmuje kompozytorów, wykonawców, słuchaczy i promotorów, działających zarówno w różnych lokalizacjach geograficznych, jak i w przestrzeniach wirtualnych. Ghańska społeczność muzyki choralnej rozwijała się i ewoluowała

z biegiem czasu, dając początek odrębnym formacjom kulturowym, od ukrytych konwencji po jawne struktury instytucjonalne.

Społeczność muzyki choralnej w Ghanie składa się z dwóch głównych, powiązanych ze sobą odłamów. Społeczność wyznaniowa składa się ze stowarzyszeń chórów kościelnych zorganizowanych według linii wyznaniowych. Stowarzyszenie Chórów Kościoła Metodystycznego w Ghanie (GHAMECC), utworzone w celu zjednoczenia wszystkich chórów kościelnych metodystów w całej wspólnocie, działa na podstawie formalnego statutu, charakterystycznych mundurów i motta – „SŁUŻBA: BOGU” – które służy zarówno jako pozdrowienie, jak i wyznacznik tożsamości. Podobnie, Związek Chórów Kościoła Prezbiteriańskiego w Ghanie (PCG-CU) i Stowarzyszenie Chórów Kościoła Anglikańskiego (AACC) utrzymują statuty, obowiązkowe mundury i jasno określone cele, koncentrujące się na podnoszeniu standardów muzycznych, pielęgnowaniu wspólnoty chrześcijańskiej i pełnieniu funkcji ambasadatorów ewangelizacji.

Oddział chórów bezwyznaniowych lub młodzieżowych / społecznościo-

2019 rok: XXVIII Reprezentacyjny Koncert Muzyki Cerkiewnej, Kościół Ewangelicko-Augsburski św. Trójcy w Warszawie, Chór „Harmonious” z Akry (Ghana), dyr. James Varrick Armaah.

wych działa bez jednolitego statutu, ale wypracował własne konwencje i praktyki. Chóry z tej kategorii, w tym Chór Młodzieżowy Winneba, Chór Ewangelicki Celestial i Chór Harmonious, zazwyczaj przestrzegają wewnętrznego regulaminu, uczestnicząc jednocześnie w działaniach i konkursach szerszej społeczności. Oddział ten odegrał szczególnie ważną rolę w promowaniu muzyki choralnej w przestrzeni rozrywkowej Ghany oraz w działaniach międzynarodowych.

Czynnik „Harmonious Chorale Ghana”

Początki Harmonious Chorale Ghana sięgają października 2005 roku, kiedy James Varrick Armaah założył kwartet w składzie: porucznik brygady dr Cynthia Doreen Nti Awusi (sopran), Emmanuel Acheampong Parry (alt), Eddie Gaisie (tenor) i Kennedy Duodo Dankwa (bas). Początkowo pomyślany jako projekt studyjny, mający na celu nagranie nowych melodii hymnów Arma-

aha, udany debiut albumowy kwartetu wywołał publiczne zapotrzebowanie na występy na żywo, co z kolei stworzyło potrzebę zatrudnienia dodatkowych śpiewaków, którzy zastąpiliby członków zespołu. We wrześniu 2007 roku do kwartetu dołączyło dziesięciu śpiewaków, przekształcając kwartet w chór. Pierwsza próba, całonocna sesja w Gigarock Studios w Temie, zapoczątkowała historię, która ugruntowała pozycję Harmonious Chorale jako jednej z czołowych organizacji chóralnych w Ghanie. Symbiotyczna relacja z organizacją Salt and Light Ministry (SALM), kierowaną przez pastor dr Joyce Rosalind Aryee, zapewniła kluczowe wsparcie: organizacja zaoferowała salę prób w rezydencji dr Aryee, została pierwszym głównym sponsorem chóru i zintegrowała go z jego działalnością radiową. Ta relacja nadal kształtuje tożsamość i działalność chóru.

Do najważniejszych wydarzeń w rozwoju chóru należą: formalna rejestracja zgodnie z ustawą o kodeksie spółek nr 179 oraz powołanie pierwszego komitetu wykonawczego (2009 r.); inauguracyjna produkcja w Teatrze Narodowym z przedstawieniem Stworzenia świata Haydna (2011 r.); założenie Harmonijnej Akademii Chóralnej w celu systematycznego kształcenia muzyków (2011 r.); wprowadzenie koncertu przed wielkanocnego i obchodów piątej rocznicy w Akrze i Kumasi (2012 r.); produkcja Eliasza Mendelssohna (2013 r.); Mesjasza Händla (2014 r.); inauguracyjny „Festiwal Uwielbienia i Chwały” (FOPAW) w Międzynarodowym Centrum Konferencyjnym w Akrze (2016 r.); obchody dziesiątej rocznicy i koncert „Nyame Ye” (2017 r.); reprezentacja na Światowych Igrzyskach Chóralnych w Republice Południowej Afryki, zdobycie czterech złotych medali (2018 r.); oraz europejską trasę koncertową obejmującą Polskę, Niemcy i Holandię (2019).

Do Chóru „Harmonious” można się dostać poprzez przesłuchania lub rekomendację, a minimalny wiek kandydata to osiemnaście lat. Wybrani kandydaci przechodzą szkolenie w Akademii Harmonious Chorale, która oferuje naukę teorii muzyki, czytania nut, emisji głosu i muzyki. To systematyczne podejście gwarantuje, że nowi członkowie przyswoją sobie styl śpiewania i wykonania chóru, zanim dołączą do chóru głównego na okres próbny.

„Harmonious Chorale” występował w sześciu krajach afrykańskich (Nigeria, Togo, Benin, Wybrzeże Kości Słoniowej, Rwanda, RPA) i trzech krajach europejskich (Polska, Niemcy, Holandia). Do międzynarodowych osiągnięć należą: cztery złote medale na Światowych Igrzyskach Chóralnych w 2018 roku w RPA; trzecie miejsce w kategorii profesjonalnej na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Polsce (2019); oraz występy z międzynarodowymi artystami, takimi jak Don Moen, Sinach, Chór Collegiate Brigham Young oraz Chór Chłopięcy i Chór Filadelfii.

Krajowe uznanie obejmuje trzy kolejne nagrody „Chór Roku” na Festiwalu Chóralnym i Nagrodach Młodzieżowych Chórów Ghany (2015–2017), liczne nagrody indywidualne dla wokalistów i instrumentalistów oraz nagrodę Music of Ghanaian Origin (MOGO) 2015 dla Najlepszego Zespołu Chóralnego.

Międzynarodowe zaangażowanie i współpraca chóru „Harmonious” pełnią funkcję dyplomacji kulturalnej, promując współczesną tożsamość Ghany globalnej publiczności. Występy w wielu językach (francuskim, niemieckim, łacinie, twi, ga, ewe) świadczą o wszechstronności językowej i otwartości kulturowej. Sukces chóru na konkursach międzynarodowych podważa założenia dotyczące afrykańskich możliwości chóralnych i otwiera innym chórom afrykańskim drogę do udziału w globalnych sieciach chóralnych.

Muzyka cerkiewna w Ghanie

Muzyka cerkiewna w Ghanie stanowi wyjątkowy, ale stosunkowo niewielki element zróżnicowanego krajobrazu muzycznego kraju. W przeciwieństwie do niezwykle popularnych i energicznych stylów gospel, zielonoświątkowców i nabożeństw inspirowanych stylem życia, muzyka prawosławna jest zakorzeniona w starożytnej tradycji chrześcijańskiej i kładzie nacisk na powagę, duchowość i porządek liturgiczny.

Prawosławie wschodnie w Ghanie ma swoje początki na początku XX wieku, a formalne uznanie zyskało pod koniec lat 70. XX wieku pod Patriarchatem Aleksandryjskim. Pomimo stałego rozwoju, Kościół prawosławny

pozostaje mniejszością w porównaniu z dominującymi grupami chrześcijańskimi, takimi jak kościoły zielonoświątkowe, charyzmatyczne, metodystyczne i katolickie. Ta niewielka obecność bezpośrednio ogranicza widoczność i szeroki wpływ muzyki prawosławnej.

Sama muzyka wyraźnie różni się od głównego nurtu ghańskich stylów nabożeństw. Opiera się głównie na śpiewie, często wykonywanym bez instrumentów i ściśle związanym ze strukturą liturgii. Jej celem nie jest rozrywka, lecz duchowa refleksja i nabożeństwo. Zazwyczaj charakteryzuje się powolnym, medytacyjnym przekazem, tekstami biblijnymi i wspólnotowym uczestnictwem poprzez śpiew prowadzony przez chór i śpiewy z nawoływaniem i odpowiedzią. Chociaż istnieją pewne lokalne adaptacje – takie jak użycie języków ghańskich i subtelne afrykańskie wpływy wokalne – są one starannie integrowane, aby zachować tradycyjny charakter prawosławnego kultu.

Jeśli chodzi o popularność, muzyka cerkiewna nie jest powszechnie akceptowana w głównym nurcie kultury Ghany. Wynika to głównie z mniejszej liczebności wspólnot prawosławnych, niekomercyjnego charakteru muzyki oraz jej kontrastu z żywiołowymi, rytmicznymi stylami nabożeństw, preferowanymi przez wielu ghańskich chrześcijan. Kościoły zielonoświątkowe i charyzmatyczne dominują na scenie muzycznej, oferując ekspresyjne, zorientowane na taniec formy, które silnie rezonują z lokalną kulturą. W rezultacie muzyka prawosławna pozostaje w dużej mierze ograniczona do własnych społeczności i rzadko jest słyszana w przestrzeni publicznej lub komercyjnej.

Jednak w kościołach prawosławnych muzyka ta ma głębokie znaczenie duchowe i jest centralnym elementem nabożeństwa. Jest wysoko ceniona ze względu na swój szacunek i związek z historyczną tradycją chrześcijańską. Ponadto w Ghanie obserwuje się skromne, ale rosnące zainteresowanie muzyką chóralną i liturgiczną, co może stopniowo zwiększać świadomość i uznanie dla muzyki prawosławnej.

Kraków, 2004-05-20

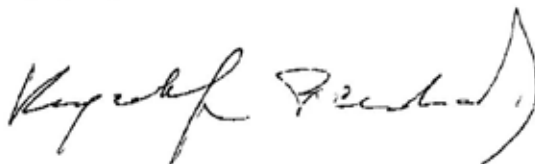
Pan
Mikołaj Buszko
Dyrektor
XXIII Międzynarodowego Festiwalu
Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka 2004

Gratuluje różnorodności chórów i olbrzymiego wachlarza
muzyki cerkiewnej.

Kolejny raz gratuluje wytrwałości.

Żałuję i przepraszam, że nie mogę być z Wami.

Życzę wszystkim uczestnikom tegorocznego Festiwalu
najwspanialszych wrażeń artystycznych.



Krzysztof Penderecki
Lusławice

Rekomendacja

Pragnę wyrazić swoje uznanie i poparcie na rzecz organizacji
Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej – Hajnówka.

Zainicjowany przez Pana Mikołaja Buszko w 1982 r. i organizowany
dotychczas pod jego kierownictwem Festiwal jest niezwykle cennym i
wartościowym wydarzeniem artystycznym.

Wysoki poziom artystyczny i organizacyjny imprezy upoważnił mnie do
przyjęcia prośby organizatorów i objęcia Festiwalu w 2003 r. Patronatem
Artystycznym.

Mając na uwadze fakt, że Festiwal na stałe wpisał się do kalendarza
ważnych wydarzeń artystycznych promujących Polskę w świecie – polecam i
proszę o otoczenie go wszechstronną opieką i wsparciem.



Lusławice, 2009-12-11

Szanowni Państwo. Droży miłośnicy muzyki cerkiewnej

Płyta CD, do której wysłuchania Państwa zapraszam, zawiera muzykę cerkiewną czyli prawosławne śpiewane modlitwy wykonane przez uczestników 44 Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2025” odbywającego się w dniach 21–25 maja 2025 w Białymstoku oraz tradycyjnie już w wielu innych miejscowościach naszego kraju. Tegoroczny Festiwal organizowany pod hasłem: „Mistrzowie muzyki cerkiewnej – od Dymitra Bortniańskiego (1751–1825) do Romualda Twardowskiego (1930–2024)” przedstawia znaczących twórców komponujących muzykę do słów prawosławnych modlitw w tym umownym czasie.

Płytę rozpoczynamy tytułowym utworem, pieśnią zwiastującą narodzenie Chrystusa wyśpiewaną pastuszkom przez chóry Aniołów. W owym czasie słowa tej pieśni miały również inne a wręcz antypaństwowe znaczenie. Zwiastowały bowiem narodzenie nowego Boga a tym samym podważały mniemanie o boskości i wynikającą stąd władzę Cesarza Augusta Oktawiana. Ten utwór Dymitra Bortniańskiego wykonany przez chór filharmoników z kazachskiego Aktobe, jest jednym z najbardziej znanych i często wykonywanych koncertów.

Kolejną modlitwę „Ciebie śpiewamy,” również z muzyką tego Mistrza, ale poprzedzoną XVI – wiecznym Trysagionem – wykonują duchowni z Koszyc, na co dzień czyniący duszpasterską posługę w rusińskich parafiach Słowacji. Po występie duchownych śpiewają młodzi białostocczanie. Występujący poza konkursem ale nagrodzony przez Jury Dziecięco-Młodzieżowy Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej został znakomicie przygotowany i poprowadzony przez zasłużoną dla podlaskiej chóralistyki Ewę Rafałko. W żarliwy dla siebie sposób wykonał jedną z najstarszych modlitw „Bohodorice Diewo...”. Po nich śpiewają Pannie z południa Polski. Z piękną partią solową dyrygentki, wykonały Stichirę ze zwiastującymi słowami Archanioła Gabriela do najświętszej Marii i muzyką wybitnego rosyjskiego dyrygenta i kompozytora Pawła Czesnokowa.

Kolejni wykonawcy to chór z Amsterdamu. Chór wyjątkowy, bowiem muzykę cerkiewną śpiewają Holendrzy, nie znający i na co dzień nie stykający się z językami słowiańskimi. Dwa wykonane utwory pokazują ich ogromne możliwości repertuarowe, od utworu XVII wiecznego twórcy po dedykowaną im kompozycję współczesnego angielskiego (mieszkającego w Portugalii) kompozytora, prawosławnego duchownego ks. Ivana Moodego.

Zmarły w 2024 roku kompozytor był uczniem Johna Tavenera, zasiadał w Jury naszego Festiwalu, pisał do festiwalowych wydawnictw, utrzymyaliśmy z Nim życzliwe kontakty. Po modlitwie ze współczesną muzyką zachodniego twórcy, dziewczęta ze stolicy Mołdawii prezentują „Pieśń Cherubinów” swojego wybitnego kompozytora. Gawriił Musicesku, bo nim mowa, to wybitny XIX – wieczny dyrygent, pedagog i kompozytor wprowadzający do utworów religijnych elementy rodzimego folkloru.

Wielokrotnym laureatem naszego Festiwalu Chórem „Psalmodia” Papieskiej Akademii Teologicznej z Krakowa miał dyrygować prof. Włodzimierz Siedlik. Przed przyjazdem zasygnalizował, że ze względu na niedobre samopoczucie prowadzenie chóru w trakcie konkursu powierza „młodzieży”. Tak też się stało i to pod ich kierownictwem znakomity chór wykonuje dwie współczesne kompozycje, w tym jedną autorską dyrygentki.

Zaraz po festiwalu dotarła do nas smutna wiadomość o śmierci Profesora. To wielka strata dla świata muzyki a także dla nas organizatorów Festiwalu. Poznaliśmy Go i korzystaliśmy z Jego życzliwości w ciągu 30 lat. „WIECZNAJA PAMIĄĆ” Dymitr Bortniański nazywany jest często Mistrzem koncertów. Fragmenty Jego koncertu oraz koncertu współczesnego ukraińskiego kompozytora Wiktora Mużczyła wykonuje Żeński Chór Konserwatorium Kijowskiego. Dyryguje doc. Oлександр Zawołgin, duchowny a jednocześnie Asystent Wielkiego dyrygenty prof. Jewhena Sawczuka.

W dalszej części nagrania wracamy do źródeł muzyki cerkiewnej. Nasi laureaci z Estonii w swoim występie, zawarli jej historyczną pełnię: od arabskiej modlitwy z V wieku po Psalm z muzyką swojego wybitnego, świętującego 90-lecie Arvo Parta. Kolejna,

tym razem licealna, dziewczęca reprezentacja stolicy Ukrainy, śpiewa modlitwy z muzyką najwybitniejszych kompozytorów Ukrainy – Łesi Dycenko i Polski – Romualda Twardowskiego. Wykonywany przez nie utwór „Alliluja” zdobył już światową popularność. Kilka lat temu potwierdzili to najbardziej dla nas „egzotyczni” festiwalowi wykonawcy – znakomity profesjonalny Chór „Harmonious” ze stolicy Ghany w Afryce.

Honoru męskich chórów także bronił w tym roku Męski Międzynarodowy Chór Unia” ze stolicy Litwy. Śpiewający w Zespole Litwini, Polacy, Ukraińcy ale przede wszystkim Białorusini, to kontynuatorzy istniejącego przez wiele lat w Białorusi chóru. Założony i prowadzony przez nie żyjącego już dyrygenta, pedagoga i kompozytora Kirię Nasajewa prowadzi obecnie (z konieczności na Litwie) jego uczeń Paweł Gonta. Wykonują utwór założyciela chóru ale także urodzonego 120 lat temu we wsi Dubiny k. Hajnówki Eugeniusza Jewca – absolwenta Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, nauczyciela, dyrygenta wielu cerkiewnych i świeckich chórów, kompozytora. Poprzez Niemcy i Maroko los rzucił Go do Francji gdzie przez lata był dyrygentem kilku chórów w tym chóru Katedry Aleksandra Newskiego w Paryżu. Staraniem piszącego te słowa Jego utwory były wielokrotnie wykonywane na Festiwalu.

Wielu kompozytorów tworzyło muzykę do modlitw sławiących Zmartwychwstanie Chrystusa. Znakomity Chór Centrum Myśli Jana Pawła II wykonuje dwie takie modlitwy z muzyką dwóch wybitnych kompozytorów XVII i XXI wieku. Dymitr Bortniański skomponował 35 (a przynajmniej tyle jest dotychczas znanych) wspólnych chórów cerkiewnych Koncertów muzycznych. Później tradycja takiej formy muzycznej zanikła. Jako jeden z pierwszych, a na pewno pierwszy w Polsce, wrócił do niej Romuald Twardowski. Jego koncertem w wykonaniu Chóru z Kazachstanu kończy my CD.

Tym samym muzyczna treść płyty potwierdziła wiodące hasło tegorocznego Festiwalu. Pozostała jeszcze (wykonywana niejako z akompaniamentem ogromnych braw) pieśń – życzenie. „Mnohaja leta”. Kompozycję – oczywiście Dymitra Bortniańskiego wykonu-

ją chóry wymienione na okładce płyty. Dyrygował tym podniosłym zwieńczeniem koncertu Merboł Kuspanow – Kazachstan.

Jeszcze raz serdecznie zapraszam do wysłuchania nagrania. Z wyrazami szacunku

MIKOŁAJ BUSZKO

SPIS TREŚCI

PARYSKA „KULTURA” PISAL... ..	7
POMILUJ MIA, BOŻE	8
TAKI BYŁ POCZĄTEK	9
FESTIWAL „HAJNÓWKA” O CZYMI	
KS. JERZEGO SZURBAKA – UCZESTNIKA,	
LAUREATA, JURORA... ..	11
LUDZIE FESTIWALU, OSOBOWOŚCI, GOŚCIE ...	14
Z MOJEGO FESTIWALOWEGO KRONIKI	16
PODSEKRETARZ STANU W MINISTERSTWIE	
KULTURY, PANI MARTA CIENKOWSKA	18
WOJEWODA, PAN JACEK BRZOSOWSKI	18
PROFESOR BORIS TEWLIN – ARTYSTA,	
NAUCZYCIEL, CZŁOWIEK	20
WSPOMNIENIE O PROFESORZE	
WŁODZIMIERZU SIEDLIKU	21
PROFESOR WŁODZIMIERZ SIEDLIK I TO,	
CO MIĘDZY DŹWIĘKAMI... ..	28
KIRYŁ NASAJEW – MUZYK ZRODZONY	
Z WOLNOŚCI (1960–2018)	30
MUZYKA CERKIEWNA AŁAKSIEJA	
TURANKOWA (1886–1958)	31
KSIĄŻKA O EUGENIUSZU JEWCU	32
MOJA „HAJNÓWKA”	34
MUZYKA CERKIEWNA W KRAJACH	
BALTYCKICH	36
ŚPIEW CERKIEWNY I DUCHOWOŚĆ	38
MIĘDZY WSCHODEM A ZACHODEM.	
GRECKI ŚPIEW CERKIEWNY	
W PERSPEKTYWIE WIEKÓW	41
MUZYKA CHÓRALNA GHANY	46



WYDAWCA:

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

BIURO ORGANIZACYJNE FESTIWALU:

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

REDAKCJA:

Mikołaj Buszko, Irena Parfieniuk,
Aleksandra Iwacik

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD:

Andrzej Zawadzki

1. **Koncert - Sława wo wysznich Bohu** – Dmitrij Bortniański – 4.43
Kazachski Kameralny Chór Regionalnej Filharmonii im. Gazizy Zubanowej (Aktobe, Kazachstan), Dyr. Merbol Kuspanow
2. **Świątły Boże** – Anonim (XVII w.) – 1.29
3. **Tiebie pojem** – Dmitrij Bortniański – 1.46
Chór św. Jana Damascenckiego (Preszów, Słowacja)
Dyr. ks. Tomáš Pecuch
4. **Bohorodice Diewo** – Giennadij Łapajew – 1.23
Dziecięco-Młodzieżowy Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej (Białystok, Polska), Dyr. Ewa Barbara Rafałko
5. **Sowiet prawiucznyj** – Paweł Czesnokow – 2.32
Chór „Cantantes Angelicus” (Rabka-Zdrój, Polska)
solo Kinga Brandys-Wójciak
Dyr. Kinga Brandys-Wójciak
6. **Jednorodnyj Synie** – Mikołaj Dylecki – 1.50
7. **Anieli Wopijaszje** – Ivan Moody – 3.53
Chór „Oktoich” (Amsterdam, Holandia)
Dyr. Alona Owsiannikowa-Voogd
8. **Imnul Heruvim** – Gawriił Musicescu – 4.14
9. **Dostojno jest** – Paweł Czesnokow – 1.53
Dziecięcy Chór „Aleksiej Strycza” (Kiszyniów, Mołdawia)
Dyr. Wioleta Zula
10. **Otcie nasz** – Romuald Twardowski – 2.17
11. **Świątły Boże** – Olga Bodnar – 3.44
Chór „Psalmodia” Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II (Kraków, Polska), Dyr. Olga Bodnar, Karolina Grodecka
12. **Hospodi siłeju Twojeju**, Koncert – Dmitrij Bortniański – 1.19
13. **Wozłubi bliźniego swojeho**, Koncert – Wiktor Mużczył – 7.45
Żeński Chór Studencki Narodowej Akademii Muzycznej im. P. Czajkowskiego (Kijów, Ukraina), Dyr. Oleksandr Zawolgin
14. **Sawmo** – Syryjski hymn z V w. – 1.36
15. **Psalm 117** – Arvo Pärt – 3.37
Zespół „Rejoice” (Tallin, Estonia)
Dyr. Siergiej Mironow
16. **Blagosłowy Dusze moja Hospoda** – Lesia Dyczko – 2.39
17. **Alliłuja** – Romuald Twardowski – 3.35
Dziecięcy Kameralny Chór Kijowskiego Państwowego Liceum Muzycznego im. M. W. Łysenki (Kijów, Ukraina)
Dyr. Julia Puczek-Kolesnyk
18. **Razbojnika - Eksapostilarij** – Eugeniusz Jewiec – 1.18
19. **Pakajanny Psalm** – Kiryl Nasajew – 3.20
Międzynarodowy Chór Męski „Unia” (Wilno, Litwa)
Dyr. Paweł Gonta
20. **Kanon Wielkanocny** – Pieśń 1 – Mikołaj Dylecki – 1.16
21. **Woskriesienie Christowo widiewszje** – Romuald Twardowski – 3.20
Chór Centrum Myśli Jana Pawła II (Warszawa, Polska)
Dyr. Jakub Siekierzyński
22. **Wospoitje Gospodiewi Pieśń Nowu** – Romuald Twardowski – 6.55
Kazachski Kameralny Chór Regionalnej Filharmonii im. Gazizy Zubanowej (Aktobe, Kazachstan)
Dyr. Merbol Kuspanow
23. **Mnobiaja Ieta** – Dmitrij Bortniański – 1.15
Żeński Chór Studencki Narodowej Akademii Muzycznej im. P. Czajkowskiego, Chór „Psalmodia” Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II, Kazachski Kameralny Chór Regionalnej Filharmonii im. Gazizy Zubanowej, Dziecięcy Kameralny Chór Kijowskiego Państwowego Liceum Muzycznego, Zespół „Rejoice”, Chór Centrum Myśli Jana Pawła II, Dziecięcy Chór „Aleksiej Strycza”
Dyr. Merbol Kuspanow

Czas ogółem 71'32"



Jurorzy i Organizatorzy



SŁAWA WO WYSZNICH BOHU



44 Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej „Hajnowka 2025” w Białymstoku
44th International Festival of Orthodox Church Music “Hajnowka 2025” in Białystok





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.