

FUNDACJA "PRO MUSICA VIVA"

Warszawski Festiwal Chóralny

Na Królewskim Trakcie

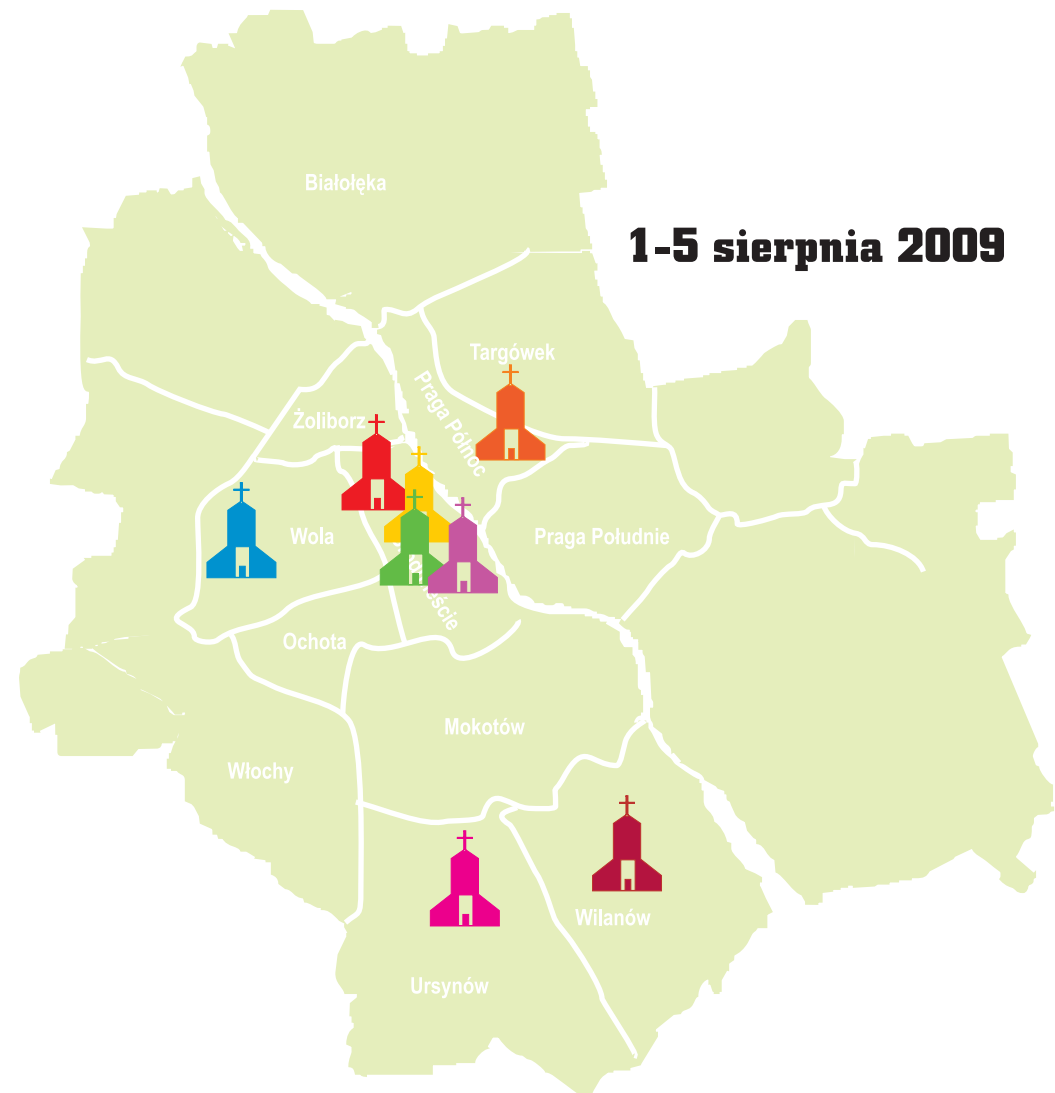
Zrealizowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas festiwalu

Fundacja
Orange 

Patronat medialny



www.pmv.org.pl

program

Kalendarz koncertów:

1 sierpnia 2009

godz. 20.00 – **Ensemble Organum**

Bazylika Archikatedralna Św. Jana Chrzciciela, ul. Świętojańska 8

2 sierpnia 2009

godz. 17.00 – **Cappella Corale Varsaviana**

Kościół Akademicki św. Anny, ul. Krakowskie Przedmieście 68

godz. 20.30 – **Tercet Wokalny z Salento**

Kościół Bogurodzicy Maryi na Jelonkach Północnych, ul. Powstańców Śląskich 67a

3 sierpnia 2009

godz. 19.00 – **Tercet Wokalny z Salento**

Kościół Św. Marcina, ul. Piwna 9/11

godz. 19.00 – **Cappella Corale Varsaviana**

Kościół św. Anny w Wilanowie, ul. Kolegiacka 1

4 sierpnia 2009

godz. 19.00 – **Chór Kameralny Credo z Kijowa**

Bazylika Najświętszego Serca Jezusowego, ul. Kawęczyńska 53

godz. 19.00 – **Tercet Wokalny z Salento**

Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego na Stokłosach,
al. Komisji Edukacji Narodowej 101

5 sierpnia 2009

godz. 19.30 – **Chór Kameralny Credo z Kijowa**

Kościół Seminarjny, ul. Krakowskie Przedmieście 52/54

Fundacja Pro Musica Viva inauguruje Warszawski Festiwal Chóralny „Na Królewskim Trakcie”. Letnią porą, gdy cichną sale koncertowe w wakacyjnym odpoczynku, chcemy warszawską przestrzeń wypełnić chóralnym śpiewem. Trudno sobie wyobrazić lepsze do tego miejsca niż wspaniałe kościoły Królewskiego Traktu, które będą naszą główną „sceną”. Chcemy także powtarzać koncerty w miejscach odległych od centrum, aby dojść z pieśnią do jak najszerszego grona słuchaczy.

Na repertuar złoży się muzyka sakralna różnych tradycji, odpowiednia do miejsc koncertów. Spośród czterech prezentowanych na festiwalu programów jest przenikanie się kultur. Repertuar Ensemble Organum uświadamia nam korzenie muzyki europejskiej z jej początkami w śpiewie synagogałnym i bogactwem tradycji greckich. A repertuar ten to msze starorzyskie. Tercet z Salento, zespół kultywujący tradycje południa Włoch – Apulii, pokaże jak żywy do dziś jest grecki ślad w tej kulturze. Zespoły warszawski i kijowski przedstawią różne wcielenia chrześcijańskich tradycji, zachodniej i wschodniej, zarówno historyczne jak i współczesne. Europa oddycha kulturowo dwoma płucami – i w tym z pewnością jest jej siła!

Moim marzeniem jest w przyszłości zaprezentować Państwu także inne regiony słynące z chóralnego śpiewu – Grecję, Gruzję, Bułgarię, Rosję, ale także Łotwę, Estonię, Niemcy, Anglię. To tylko w Europie... może uda się też przekroczyć granicę naszego kontynentu.

Pragnę gorąco podziękować naszym dobroczyńcom: Fundacji Orange, która jako pierwsza wsparła nasze przedsięwzięcie, a także Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego za dotację. Dziękuję Księżom Proboszczom kościołów, w których odbywają się koncerty za ich przychyłność dla naszej akcji.

Roman Rewakowicz
Dyrektor Artystyczny Festiwalu

1 sierpnia 2009, godz. 20.00

Bazylika Archikatedralna Św. Jana Chrzciciela, ul. Świętojańska 8



ENSEMBLE ORGANUM

Marcel Pérès kierownictwo artystyczne

Marcel Peres, Antoine Sicot,

Jean Etienne Langianni, Luc Terrieux,

Frédéric Tavernier, Gianni De Gennaro

**Wcielenie Słowa
Cztery msze na Boże Narodzenie**

Msza wigilijna

Introit: *Hodie scietis quia veniet Dominus*

Graduał: *Hodie scietis*

Msza o północy (Pasterka)

Introit: *Dominus dixit ad me, filius meus es tu*

Graduał: *Tecum principium in die virtutis tue*

Alleluja: *Dominus dixit ad me, filius meus es tu*

Ofertorium: *Letentur celi et exultet terra*

Komunia: *In splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum genui te*

Msza poranna

Introit: *Lux fulgebit*

Graduał: *Benedictus qui venit in nomine domini*

Msza dzienna

Introit: *Puer natus est nobis*

Kyrie eleison

Graduał: *Viderunt omnes fines terre*

Alleluja: *Dies sanctificatus*

Lekcja: *Initium sancti Evangelii secundum Joannem*

Komunia: *Viderunt omnes fines terre salutare dei nostri*



*Tecum principium in die virtutis tuae,
in splendoribus sanctorum,
ex utero ante luciferum
genui te*

*Przy Tobie panowanie w dniu Twego triumfu:
w blasku świętości
z łona jutrzeńki
zrodziłem Cię jak rosę.*

Misterium wcielenia słowa jest centralnym elementem religii chrześcijańskiej. Celebrowane jest zaraz po najdłuższej nocy w roku, kiedy – na półkuli północnej – światło dnia umacnia się aż do osiągnięcia przesilenia letniego, z którym wiąże się postać Jana Chrzciciela. Aby uczcić tę chwilę, Kościół praktykuje wyjątkowy cykl liturgiczny – praktycznie nieustający – w którym nabożeństwom brewiarzowym towarzyszą cztery msze.

Pierwsza msza zaczyna się zaraz po dziewiątej godzinie, kiedy to słońce znajduje się w pół drogi pomiędzy zenitem, a zmkrokiem. (Godziny, o których mowa odpowiadają dawnemu systemowi praktykowanemu o antycznej genezie – dzień jest podzielony na dwanaście godzin, od wschodu do zachodu słońca, noc także ma dwanaście godzin. Długość godziny zmienia się codziennie w zależności od położenia ziemi względem słońca. Na początku zimy, godziny nocy są o wiele dłuższe niż godziny dnia, w lecie jest odwrotnie). Następnie, w ostatnim przebiegu dnia rozpoczynają się nieszpory na Boże Narodzenie. Kiedy ciemność wszystko opanuje, celebrowane jest pierwszą godzinę nocy. Po krótkiej przerwie zaczyna się główne nabożeństwo, które jest niezwykle uroczyste i trwa ponad trzy godziny, aż do chwili kiedy noc osiągnie swój środek. Wtedy o północy celebrowana jest kolejna msza. Kiedy czas mroku zbliża się do końca, godzinę przed pierwszym pojawieniem się porannej zorzy, zaczynają się laudy – nabożeństwo, w którym dwie ostatnie pieśni – hymn i pieśń ewangeliczna – muszą pokryć się z momentem pojawienia się światła dnia w sanktuarium. Wtedy to kolejne nabożeństwo – pryma, które trwa tylko dwadzieścia minut, wprowadza nas do mszy porannej. Krótka przerwa i kiedy słońce jest w pół drogi pomiędzy horyzontem a zenitem – to znaczy w trzeciej godzinie – kolejne nabożeństwo, tercja wprowadza nas do czwartej mszy. Pomiedzy rozpoczęciem cyklu – po dziewiątej godzinie dnia 24 grudnia – i początkiem ostatniej mszy – po trzeciej godzinie dnia 25 grudnia – upłynęło sześć godzin dnia i dwanaście godzin nocy. Ta geometria czasowa, o której dzisiaj mało kto pamięta, stanowiła dla naszych przodków fundament aktu liturgii.

Muzyczna antologia tutaj proponowana ukazuje kilka najważniejszych momentów czterech mszy odprawianych z okazji Bożego Narodzenia. Na muzykę składa się dawny śpiew praktykowany w Kościele Rzymskim, jeden z najstarszych repertuarów, których ślad zachował się w ludzkiej w pamięci. Aż do XIII wieku towarzyszył on liturgiom pontyfikalnym. Zniknął wraz z przeniesieniem się papieżstwa do Awinionu i popadł w zapomnienie. Odkryty ponownie na początku XX wieku wzbudził wśród muzyków niewielki

entuzjazm. Dopiero w drugiej połowie XX wieku, repertuar ten spotkał się z zainteresowaniem i zaczęto go badać zarówno pod kątem liturgicznym jak i muzykologicznym. Aby odróżnić go od śpiewu gregoriańskiego nazwano go śpiewem „starorzymskim”. W ośrodkach gregoriańskich powstała wielka dyskusja, która miała na celu zrozumienie dlaczego zapis śpiewu rzymskiego podaje inną wersję odpowiednich śpiewów gregoriańskich, z często bardziej rozwiniętą ornamentacją, skoro w całej Europie zachodniej od IX wieku używano zapisu śpiewu gregoriańskiego, którego wersje melodyczne są prawie identyczne. Po prawie wieku poszukiwań okazuje się dzisiaj, że śpiew starorzymski ukazuje obraz tradycji rzymskiej o wiele bliższy oryginałowi. Używany zapis muzyczny jest niezwykle cenny, ponieważ wszystkie ozdobniki są zapisane, podczas gdy w zapisie nutowym śpiewu gregoriańskiego są pomijane.

Kontekst historyczny

W końcu VIII wieku królowie frankońscy uświadomili sobie jak ważną pełnili rolę dla ochrony państwa. Pepin Mały, a później jego syn Karol Wielki zrozumieli, że import rzymskiej liturgii byłby fantastycznym narzędziem dla umocnienia ich znaczenia i zjednoczenia kulturowego rozległego i zróżnicowanego imperium. Ponadto w oczach Karolingów śpiew rzymski jawił się jako najlepiej zachowany muzyczny pomnik kultury greckolacińskiej, do której chcieli za wszelką cenę nawiązać. Świadom ogromnego błędu jakim było odrzucenie antycznych zdobyczy, Karol Wielki otoczył się myślicielami i artystami, którzy kolekcjonowali co tylko mogli z naukowej i artystycznej spuścizny epoki Antyku, próbując nadać jej nowe znaczenie. Muzyka Rzymu stała się jednym z uprzywilejowanych elementów tego odrodzenia. Terminologia muzyczna, która została opracowana w kręgach erudytych karolińskich zapożyczyła wiele terminów z teorii greckiej, którą Frankowie odkryli za pośrednictwem rzymskim. Karolingowie rozwinęli w ten sposób potrzebę silnego uczestniczenia w pewnej formie kultury, która według tradycji antycznej wyrażała się jako kultura grecka. Posiedli w ten sposób uzasadnienie do usprawiedliwienia licznych starań jakie czynili w celu budowania relacji z Konstantynopolem.

Należało tymczasem zaadaptować liturgię starorzymską do nowych form, które nabrały kształtów w ciągu IX wieku. Sukcesywne reformy i pewna mieszanka z dawnymi tradycjami galijskimi dały w efekcie transformację dawnego śpiewu rzymskiego. Przybrała ona formę dialektu znanego dzisiaj pod nazwą „śpiewu gregoriańskiego”. Śpiew ten rozpowszechnił się w cesarstwie zachodnim i powrócił do Rzymu pod koniec XI wieku, gdzie sukcesywnie wypierał repertuar antyczny, z którego się wywodził. Śpiew starorzymski, którego korzenie sięgają poza VI wiek uświetniał liturgie pontyfikalne u Św. Piotra i w wielkich bazylikach rzymskich aż do końca XIII wieku. Przeniesienie papieża do Awinionu było dla niego zgubne w skutkach i począł zanikać na początku XIV wieku, kiedy to został zastąpiony przez śpiew dzisiaj zwany gregoriańskim.

Tak jak inne starsze śpiewy łacińskie, śpiew starorzymski sytuuje się na pograniczu dwóch światów muzyki antycznej greckolacińskiej i muzyki Średniowiecza, jest świadectwem czasów kiedy Kościoły Wschodu i Zachodu porozumiewały się w duchu jedności kulturowej i duchowej.

Program ilustruje różnorodne rodzaje muzyczne wykorzystywane w mszy rzymskiej. Śpiewy zwane *proprium* są specyficzne dla danego święta roku liturgicznego. Są to: introit, graduał, alleluja, ofertorium, komunie. Do tego dochodzą śpiewy stałe, zwane *ordinarium*, tutaj reprezentowane przez *Kyrie*. Sztuka czytań mszalnych jest ilustrowana ewangelią śpiewaną w sposób do dzisiaj używany w kościołach Wschodu, z tetrachordalną strukturą, charakterystyczną dla muzyki greckiej w czasach antycznych.

Wykorzystaliśmy najstarszy manuskrypt śpiewu rzymskiego datowany z 1071 roku, który dzisiaj znajduje się w zbiorach specjalnych Fundacji Martina Bodmer (Genewa). Do naszych wcześniejszych nagrań poświęconych śpiewowi w kościele rzymskim (HMC 901218 i HMC 901382 i HMC 901604) wykorzystaliśmy manuskrypt łaciński 5319 z Biblioteki Watykańskiej. Zachowało się tylko pięć manuskryptów śpiewu starorzyskiego, oprócz wspomnianego z Fundacji Bodmeria, który pochodzi z XI wieku, pozostałe są z XII wieku. W XIII wieku stare księgi z zapisem pieśni liturgicznych zostały spalone przez franciszkanów, którzy narzucili kaplicy papieskiej brewiarz rzymsko-frankoński.

Muzykę tę należy sobie wyobrazić w kontekście wielkich liturgii rzymskich z pierwszego tysiąclecia. Blask świec, który wprawia w taniec kolory mozaik zdobiących mury, sufit i podłogę bazylik, statyczne przemieszczanie się chórzystów, momenty wielkiej ciszy. Muzyka ta opiera się na sztuce głoszenia i przekazywania świętych tekstów. W dniach wielkich uroczystości, słowa są rozciągane do granic możliwości, aby lepiej przekazać sens, który niosą. Poprzez magię muzyki słowo staje się ikoną. Czas rozciąga się we wzniosłej powolności, aby oddać całą przestrzeń kontemplacji i pozwolić świadomości realnie pospieszyć na spotkanie słowa. Użycie specjalnego dźwięku podtrzymywanego przez wysokie głosy – forma śpiewu polifonicznego, który nazywano wówczas *diaphonia basilica* – nadaje dźwiękowi hieratyczną immanentność, w której czas i przestrzeń jednoczą się w tej samej wibrującej prawdzie.

Śpiew starorzyski zajmuje centralną pozycję w historii muzyki. Jest kluczem, który nadaje sens i koherencję temu, czym powinna być świadomość muzyczna Europy zachodniej i nie tylko. Podaje nam rozwiązanie kwestii związku pomiędzy śpiewem w Świątyni Jerozolimskiej ze spuścizną muzyki greckiej. Pozwala nam zrozumieć bogactwo recytacji Koranu. Repertuar ten jest dzisiaj nieznanym muzykom, duchownym i publiczności, interesuje się nim głównie wąskie grono specjalistów, a przecież oferuje on nam najstarszą wersję muzyki grecko-łacińskiej z późnej starożytności i ukazuje brakujące ogniwo pomiędzy śpiewem bizantyjskim, armeńskim, syryjskim, muzyką arabską i muzyką zachodnią.

Marcel Pérès

Aby dowiedzieć się więcej na temat tego repertuaru i problemów jego muzycznej interpretacji można sięgnąć do dwóch publikacji, które ukazały się w wydawnictwie *Desclée de Brouwer*; w serii „Texte et voix”: *Les voix du Plain-chant*; Marcel Pérès i Jacques Cheyronnaud, 2001; *Le chant de la mémoire. Ensemble Organum 1982-2002*; Marcel Pérès i Xavier Lacavalerie, 2002.



Ensemble Organum, zespół o międzynarodowej sławie, od 25 lat dociera do wszystkich zakątków świata występując na najbardziej prestiżowych festiwalach w Grenadzie, Utrechcie, Moskwie, Paryżu, Bejrucie, Bogocie, Santiago de Compostela, Londynie, Krakowie, Genewie, Sewilli...

Zespół założony w 1982 roku przez Marcela Pérèsa w Opactwie Sénanque, przeniesiony w 1984 roku do siedziby Fundacji Royaumont, a od roku 2001 do opactwa w Moissac, prowadzi liczne programy badawcze, w których repertuar nie będący już dzisiaj w użyciu jest badany w perspektywie estetyki wokalne lub instrumentalnej zachowanej w tradycji ustnej różnych kręgów kulturowych. Takie spojrzenie pozwala na ożywienie muzyki dawnej poprzez powiązanie jej z tradycjami, w których brzmi jeszcze echo zapomnianych repertuarów, udokumentowanych nielicznymi tylko pisemnymi przekazami.

W kręgu zainteresowania zespołu znajduje się wiele europejskich repertuarów, które wpłynęły na rozwój muzyki od VI wieku. Szczególna uwaga, jaką zespół poświęca trzem ostatnim wiekom drugiego milenium pozwala na przeniesienie pewnych estetycznych wyznaczników z wieków średnich, obecnych w niektórych kręgach nawet do czasów XX wieku.

Elastyczna struktura zespołu pozwala na współpracę, w zależności od rodzaju repertuaru, ze śpiewakami lub śpiewaczkami pochodzącymi z bardzo zróżnicowanych środowisk, podkreślających wartość tradycji muzyki właściwej dla każdego regionu czy kraju.

Około trzydzieści płyt nagranych i wydanych przez Ensemble Organum dało szansę zaistnienia niezwykłym historycznym zabytkom, ukazując często ukryte oblicze dziejów muzyki. Wiele repertuarów jednogłosowych i wielogłosowych, od początków chrześcijaństwa aż do XVIII wieku zostało przez zespół zbadanych, a najciekawsze i najbardziej reprezentatywne stały się przedmiotem nagrań.

Więcej informacji na stronie: <http://www.organum-cirma.fr>

2 sierpnia 2009, godz. 17.00

Kościół Akademicki św. Anny na Krakowskim Przedmieściu

3 sierpnia 2009, godz. 19.00

Kościół św. Anny w Wilanowie



CAPPELLA CORALE VARSAVIANA

Roman Rewakowicz dyrygent

Soprany: **Mirosława Florczak, Joanna Freszel,
Agata Góreczna, Maria Kucharska,
Ewelina Siedlecka, Małgorzata Szymanek-Piotrowska**

Alty: **Lidia Baranowska, Jolanta Kaczyńska-Lechnio,
Zuzanna Klementowska, Iwona Pastwa-Zarychta,
Agnieszka Symela, Katarzyna Zimak**

Tenory: **Jakub Grabowski, Andrzej Marusiak, Piotr Minasz,
Jan Sajdak, Rafał Staniec, Tomasz Warmijak**

Basy: **Paweł Bazan, Mateusz Gołąb, Bartosz Jakubczak,
Piotr Maculewicz, Piotr Pieron, Roman Wawreczko**

Polska muzyka sakralna

Stanisław Moniuszko (1819-1872)

Ojciec nasz

Feliks Nowowiejski (1877-1946)

Stabat Mater

Juliusz Łuciuk (ur. 1927)

3 części z Mszy Dziękczynnej:

Panie zmiłuj się

Chwała na wysokościach

Baranku Boży

Julisz Łuciuk

Assumpta est Maria in caelum

Anonim (XIII w.)

Bogurodzica

Wacław z Szamotuł (ok. 1524 - ok. 1560)

Kryste, dniu naszej światłości

Psalm 117. Alleluja. Chwalcie Pana

Mikołaj Gomółka (ok. 1535 – 1591)

Psalm 11. Panu ja ufam

Psalm 137. Siedząc po niskich brzegach

Józef Świder (ur. 1930)

Psalm 150. Alleluja. Chwalcie Pana

Feliks Nowowiejski

Christe Rex

Henryk Mikołaj Górecki (ur. 1933)

Totus Tuus op. 60

Józef Świder

Wierzę



Znane nam dziś tradycje muzyki sakralnej na ziemiach polskich sięgają wieków średnich. Jest pewne, że muzyka religijna pojawiła się wraz z chrześcijaństwem, co oznaczało początkowo import repertuaru – przede wszystkim gregoriańskiej monodii. Zaskakująco wcześnie pojawiły się również ślady znajomości zaawansowanej polifonii, jak tzw. „fragmenty starso-deckie” datowane na II połowę XIII wieku. Z tego też okresu pochodzi najpewniej najstarsza znana pieśń w języku polskim – *Bogurodzica* (choć badacze kierując się różnymi przesłankami tekstowymi i muzycznymi dyskutują datowanie pomiędzy XI a XIV w.), znana z pisemnych przekazów pochodzących dopiero z XV w. Początkowo była zapewne związana z okresem Bożego Narodzenia, a dzięki solennej aklamacji *Kyrie eleison* często śpiewanej przez rycerstwo przed bitwami, stała się z czasem *carmen patrium*, jak ją określił Jan Długosz. Dziejowe zawieruchy unicestwiły niestety większość śladów po kulturze muzycznej czasów Piastów i pierwszych Jagiellonów, choć zachowane fragmenty ukazują, że była ona bogata i zróżnicowana. Dopiero z wieku XVI mamy zdecydowanie więcej kompletnych przekazów, ukazujących muzykę polskiego renesansu jako dojrzałą, ambitną, zgodną z międzynarodowymi trendami, ale też wykazującą szereg cech swoistych. Za sprawą Reformacji pojawiły się dwa odrębne nurty twórczości muzycznej. Ten związany z kościołem rzymskim preferował kunsztowną często polifonię w typie „międzynarodowym”, zgodnym ze stylem franko-flamandzkim (np. motety łacińskie Wacława z Szamotuł – miarą uznania dla jego talentu była publikacja dwóch z nich w ważnej zachodnioeuropejskiej antologii *Thesaurus musicus*, Norymberga 1554 i 1564). Twórczość Wacława reprezentuje zarazem drugi ze wspomnianych nurtów – muzykę ewangelicką, tworzoną do tekstów polskich i przeznaczoną nie do oświetniania liturgii, lecz raczej do muzykowania rodzinnego i wspólnotowego. Czterogłosowe pieśni polskie do tekstów (lub przekładów) wybitnych poetów – Reja, Trzecieckiego – zachwycają brzmieniową urodą i stanowią do dziś ważną pozycję repertuaru polskich zespołów. Równie ważne i ciekawe, a zarazem – na tle analogicznego repertuaru europejskiego – nader oryginalne są wydane w drukarni Łazarza Andrysowicza w Krakowie w 1580 *Melodie na psalterz* polski Mikołaja Gomółki, wspaniale umuzyczniające genialne przekłady psalmów pióra Jana Kochanowskiego. Kompozytor (znany tylko z tej jednej kolekcji utworów) traktuje teksty w sposób zindywidualizowany, nie stroniąc od efektów ilustracyjnych i podążając za emocjonalnym przesłaniem tekstu.

Po wspaniałych osiągnięciach muzycznych w XVI i w I poł. XVII w. nastąpił regres – lata wojen, niepokojów, później zaborów osłabiły mecenat muzyczny, zahamowały przepływ repertuaru i migracje muzyków. Niewielkie kapele kościelne uprawiały raczej skromny i retrospektywny stylistycznie repertuar, choć powstawało też sporo pozycji ambitnych i wartościowych (np. dzieła G. G. Gorczyckiego). Paradoksalnie, rozwojowi muzyki sakralnej na obszarach polskich sprzyjały czasy zaborów. W XIX w., gdy życie kulturalne podzielonego kraju podlegało wielu ograniczeniom, szczególnego znaczenia nabrały wszelkie inicjatywy „oddolne”, obejmujące lokalne społeczności, w tym wspólnoty parafialne. Na przykład w Warszawie w ciężkich czasach carskich represji po powstaniu listopadowym wspaniale rozkwitał amatorski ruch chóralny, przy wielu kościołach działały także całkiem niezłe orkiestry, a nabożeństwa z okazałą muzyczną oprawą stawały się okazją do manifestowania patriotyzmu. Pieśni właśnie – i solowe, i chóralne – stały się ważkim środkiem zachowania i przekazu rodzimych tradycji, ojczyźnego słowa oraz ludowych melodii, które z upodobaniem opracowywano. Z tego właśnie ducha, inspirowanego działalnością Elsnera, Kurpińskiego, wyrasta twórczość Moniuszki. Skupiony na solowych pieśniach i operze doskonale władał także fakturą chóralną (był wszak cenionym chórmistrzem, zwłaszcza w wileńskim okresie swej kariery), czego przykładem jest wzruszające opracowanie *Modlitwy Pańskiej*. Do najważniejszych twórców muzyki chóralnej na przełomie XIX i XX w. należał Feliks Nowowiejski. Jego utwory, ogromnie swego czasu popularne i obecne w repertuarze większości polskich chórów, nie zawsze wytrzymują próbę czasu

– wiele powstało na konkretne okazje i poza kontekstem swej epoki straciły może na atrakcyjności, jednak są w tej bogatej spuściźnie dzieła wybitne i ponadczasowe, jak przejmujące, utrzymane w cecylikańskim, „neorenesansowym” duchu opracowanie *Stabat Mater*.

W okresie międzywojennym nader obfita twórczość chóralna skierowana była przede wszystkim do zespołów amatorskich, wiele powstających wówczas utworów to dzieła stereotypowe, utrzymane w prostej akordowej fakturze, często nadmiernie eksploatowane są w nich stylizacje melodii ludowych (genialne *Pieśni kurpiowskie* Szymanowskiego pozostają przypadkiem raczej odosobnionym...), także chóralna muzyka kościelna rzadko wznosiła się ponad poziom sztuki czysto użytkowej. Sytuacja zmieniła się w okresie po II wojnie światowej, kiedy to komunistyczny reżym starał się zepchnąć sztukę sakralną na dalszy plan. Spowodowało to przekorną reakcję artystów i muzyka religijna rozkwitła w sposób niebywale bujny i oryginalny. Najwięksi polscy kompozytorzy tworzyli ambitne dzieła wokalnie-instrumentalne oraz przeznaczone dla wykonania *a cappella*, często oderwane od funkcji czysto liturgicznych (przez co wolne od formalnych ograniczeń), stanowiące wyraz szczerzego religijnego przeżycia i podkreślające charakterystyczne cechy duchowości polskiej – stąd np. szczególna obfitość twórczości Maryjnej, po roku 1978 zaś – liczne dzieła dedykowane Janowi Pawłowi II i inspirowane Jego nauczaniem (jak urzekający, ekstatyczny motet *Totus tuus* H. M. Góreckiego opracowujący tekst papieskiej dewizy, skomponowany na III wizytę Papieża w Polsce w 1986). Inspiracje Maryjne są także silnie obecne w muzyce pochodzącego z Częstochowy Juliusza Łuciuka, jednego z najbardziej cenionych współczesnych kompozytorów polskich, szczególnie oddanego muzyce religijnej i niezwykle oryginalnie łączącego w swych dziełach tradycję z nowoczesnością. Józef Świder reprezentuje to samo pokolenie, co Górecki i Łuciuk i należy do najwybitniejszych współczesnych pedagogów chóralistyki oraz twórców muzyki chóralnej, zarazem przystępnej i niezwykle efektownej, przez co szczególnie lubianej przez polskie chóry i należącej do najczęstszych pozycji ich repertuaru.

Piotr Maculewicz



Zespół **Cappella Corale Varsaviana** powstał w 2007 roku z inicjatywy Romana Rewakowicza – dyrygenta aktywnego zarówno w dziedzinie chóralnej jak i orkiestrowej, przy współpracy z Małgorzatą Szymanek-Piotrowską – impresariem o wieloletnim doświadczeniu chóralnym. Zespół skupia miłośników muzyki chóralnej różnych epok i okresów historycznych. Jego członkowie to głównie zawodowi muzycy – absolwenci i studenci różnych wydziałów wyższych uczelni muzycznych Polski. Śpiewają w nim zarówno wokaliści, jak i absolwenci oraz studenci teorii muzyki, wydziału edukacji muzycznej – dyrygentury chóralnej, muzykologii oraz instrumentalistów. Zespół ma na swoim koncie udział w licznych nagraniach muzyki do filmów produkowanych zarówno w kraju jak i za granicą. Na uwagę zasługuje rejestracja muzyki filmowej takich kompozytorów jak Jan A. P. Kaczmarek (laureat Oscara za muzykę filmową), Stanisław Syrewicz, Michał Lorenz i inni. Chór wziął udział w nagraniu muzyki Jana A. P. Kaczmarka do najnowszej ekranizacji słynnej powieści Lwa Tolstoja *Wojna i pokój*. Szczególne zamiłowanie i znajomość muzycznych tradycji wschodniego chrześcijaństwa przez Romana Rewakowicza skłania zespół do repertuaru muzyki prawosławnej, w tym wspaniałego *Catocznego czuwania* Sergiusza Rachmaninowa. W 2007 roku zespół wystąpił w Zamku Królewskim w Warszawie na wspólnym koncercie z Rosyjskim Państwowym Chórem Kameralnym prowadzonym przez Władimira Kontariewa w ramach Sezonu Kultury Rosyjskiej w Polsce. W grudniu 2008 roku Cappella Corale Varsaviana wystąpiła z dużym powodzeniem w Moskwie i Jarosławlu na zakończenie Sezonu Kultury Polskiej w Rosji.

2 sierpnia 2009, godz. 20.30

Kościół Bogurodzicy Maryi na Jelonkach Północnych, ul. Powstańców Śląskich 67a

3 sierpnia 2009, godz. 19.00

Kościół Św. Marcina, ul. Piwna 9/11

4 sierpnia 2009, godz. 19.00

Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego na Stokłosach, al. Komisji Edukacji Narodowej 101



TERCET WOKALNY Z SALENTO

Anna Villani, Maria Mazzotta, Carla Maniglio

Ludowe zwyczaje religijne z rejonu Salento

Śpiewy religijne Apulii

Kalò bambinuddhi (Pieśń o Dzieciątku Jezus)

La strina (Pieśń żebracza)

Madonna de lu Carminu (Pieśń o cudach Maryi Dziewicy)

Santa Cesaria (Historia św. Cezarii)

Lu lunedìa matina (Wielkanocna pieśń procesyjna)

I passiuana tu Christù (Wielkanocna pieśń żebracza)

Santu Lazzaru (Wielkanocna pieśń żebracza)

La matinata e pizzica pizzica (Wielkanocna pieśń żebracza)

Stava Maria dolente (Wielkanocna pieśń żebracza / procesyjna)



Program koncertu Tercetu Wokalnego z Salento (Apulia, Włochy) jest całkowicie oparty na repertuarze religijnym i żebraczym, który zachował się do dziś, pomimo silnych oddziaływań czasów współczesnych. Nadal kultywuje się tam pieśni wykonywane na kilka głosów, zgodnie z ludową tradycją salentyjską. W różnych sposobach śpiewu, a także w tekstach podziwiać można nie tylko wyjątkową technikę wielogłosu, ale także wyraz pobożności i religijności, mające jednocześnie charakter kontemplacyjny i medytacyjny, a także narracyjny. Służyło to także wzmocnieniu i ożywieniu kontaktów w obrębie wspólnot poprzez kwestę. Ten wyjątkowy zwyczaj, ciągle żywy w niektórych gminach, jest praktykowany w okresach poprzedzających święta wielkanocne (jeszcze niedawno temu odbywało się to także przed Bożym Narodzeniem): „komitywy” grajków i śpiewaków spacerują odwiedzając krewnych i przyjaciół, wykonując rodzaj serenady, która opowiada o pojmaniu, ukrzyżowaniu i zmartwychwstaniu Chrystusa. Są też życzenia udanych zbiorów, dobrych świąt i na koniec jest zawsze prośba o coś w zamian, czyli o datek, przede wszystkim o żywność. Ten stary zwyczaj praktykowany przez chłopów z pobożności i potrzeby, przeżył do dzisiaj także ze względu na zawarty w nim składnik ludyczny i emocjonalny.

Kalò bambinduddi

Kołysanka dla Dzieciątka Jezus w języku griko (odmiana greckiego, prawdopodobnie pochodzenia bizantyjskiego, obecnie używany już tylko w kilku gminach, zazwyczaj przez osoby starsze). Szczęśliwie w niektórych wsiach obszaru języka griko zachowały się cenne, charakterystyczne świadectwa śpiewane. Pieśni te wyróżniają się pięknem tekstów poetyckich, podczas gdy muzyka jest często podobna do tej z obszaru romańskiego. W kołysance tej Madonna zwraca się Jezusa wyliczając wszystkie jego przymioty.

La strina

Pieśń z obszaru języka griko, jej przekład istnieje także w dialekcie romańskim. Pieśń żebracza wykonywana w okresie od Nowego Roku do święta Trzech Króli. Kwestujący chłopci-grajkowie odwiedzali krewnych i przyjaciół obwieszczając rychłe nadejście świąt. Zazwyczaj było dwóch śpiewaków i kataryniarz, czasami towarzyszył im grający na bębenku lub na cupa-cupa, bębnie pocieranym. Poprzez kwestę wyrażano uczucia religijne, był to też sposób komunikowania się, ożywiały się kontakty między ludźmi, toteż muzykanci byli bardzo oczekiwani. *La strina* opowiada o narodzeniu Dzieciątka Jezus, przybyciu Trzech Króli prowadzonych przez gwiazdę i o wszystkich ofiarowanych darach. W pieśni tej są także życzenia obfitych zbiorów i w zamian, prośba o datki – dlatego też grupie grajków zawsze towarzyszył niosący kosz, do którego wkładano otrzymaną żywność (jajka, wino, oliwę, ser).

Madonna de lu Carminu

Pieśń opowiada o cudzie Matki Boskiej Szkaplerznej (z Góry Karmel). Pewna kobieta zorientowawszy się że mąż wrócił późno do domu, zapytała go gdzie był. Kiedy usłyszała

że u kobiety o cnotach przewyższających wszystkie inne niewiasty, wstrząśnięta takim wyjaśnieniem, wzięła pistolet i zastrzeliła się. Mężczyzna wrócił do Madonny aby się modlić. Żona została wskrzeszona przez Dziewicę Maryję, która swą ręką dotknęła obrączki kobiety. Ta, po przebudzeniu, widząc Matkę Boską, zrozumiała swój błąd. Od tej pory modlili się razem do końca życia.

Santa Cesaria

Historia okrutnego ojca, wdowca, który chciał zhańbić swoją piętnastoletnią córkę Cesarię. Kiedy kazał jej położyć obok siebie, rozumiała jego złe intencje. W łazience nalała wody do miski, włożyła do niej dwa gołębie, które trzepocąc skrzydłami, symulowały odgłosy wody, a sama uciekła przez okno. Ojciec, kiedy zorientował się że to podstęp, podążył za Cesarią, która dotarła na brzeg morza. Wtedy skały morskie rozstały się i woda ją pochłonęła, dając początek słynnym termom w miejscowości uzdrowskiej, nazwanej Santa Cesarea.

La lunida matina

Pieśń procesyjna opowiadająca o spotkaniu Maryi Bolejącej ze świętym Janem, do którego zwraca się w rozpacz pytając o syna, o którym nie ma wieści od trzech dni. Znajduje go u Piłata, Chrystus jest nierozpoznawalny, pełen ran. Sam prosi matkę, aby zamówiła u kowala gwoździe, potrzebne do ukrzyżowania, powinny być cienkie i długie, aby przeszły przez ciało delikatne i niewinne. Maryja przeklina Judasza, który zdradził jej syna za 33 srebrniki. Mówi mu „Gdybym była wiedziała, dałabym ci je. A gdyby było mało dałabym ci też swój płaszcz”.

I passiuana tu Christù

Jest prawie pewne że ta pieśń w języku griko została napisana przez wędrownego bajarza. W dawnych czasach, w całych południowych Włoszech istniał zwyczaj zatrzymywania się na placach lub na skrzyżowaniach i opowiadania historii o znanych postaciach historycznych. Opowiadaczami byli najczęściej niewidomi, powierzani nauczycielom, którzy uczyli ich grania na instrumentach, śpiewu i układania opowiadań, tak aby w ten sposób umieli zarabiać na życie. Pieśń o pasji Chrystusa to także pieśń jałmużna, ale wykonywana inaczej niż przy kwestowaniu. Śpiewacy, zawsze 2 mężczyzn oraz kataryniarz, nie chodzili od domu do domu, tylko ustawiali się w strategicznych miejscach we wsi i śpiewali historię Jezusa, od pojmania poprzez ukrzyżowanie aż do zmartwychwstania. Cechą wyróżniającą tę pieśń jest przypisana do śpiewu gestykulacja, dramaturgia ruchów prostych, ale bardzo ekspresyjnych. Przez stulecia istniały rodziny będące stróżami tej sztuki, zazdrośnie strzegąc jej tajemnic. Jeszcze dzisiaj jest wiele starszych osób, które umieją bardzo dobrze śpiewać i naśladować te gesty. Zgodnie z tradycją nie brakuje też niosącego „palmę” – gałąź oliwną, ozdobioną świętymi wizerunkami, a także mężczyzny zbierającego do kosza datki.

Santu Lazzaru

To pieśń wieczornej kwesty, którą jeszcze dzisiaj śpiewa się w wielu wsiach, chodząc od domu do domu. Zależnie od wsi istnieją różne przekłady tej pieśni, która prawdopodobnie jest pochodzenia albańskiego i powstała jako pieśń o cudzie zmartwychwstania Łazarza. I tak w niektórych z nich wersy, które dotyczą pojmania Jezusa nakładają się na te mówiące o Łazarzu. W innych zaś mówi się tylko o pojmaniu Chrystusa, o płaczu Matki Boskiej szukającej syna. Strofy w których prosi się o datki, najczęściej żywność, (przede wszystkim jaja – symbol płodności i dostatku) są improwizowane w zależności do kogo są śpiewane.

La matinata e pizzica pizzica

La matinata (poranek) w niektórych miejscach rejonu Salento znaczy serenada i rzeczywiście jest to pieśń, która w Sannicola jeszcze kilkadziesiąt lat temu zastępowała serenadę narzeczonych. Korzystano z nocy poprzedzającej Wielkanoc, aby zobaczyć ukochaną osobę i śpiewać miłosne strofy, śpiewano także aby powiedzieć komplement, życzyć przyjaćiom zdrowia i obfitych zbiorów. Na szczęście rytuał ten wciąż istnieje, a strofy zawierające prośbę o datki są dostosowywane do relacji i stopnia zażyłości z gospodarzem. Na końcu tej melancholijnej pieśni śpiewa się słowa „Pizzica, pizzica”, które zazwyczaj występują w pieśniach festynowych. A to dlatego, że rytuał „matinaty” zaczyna się po północy, już po Zmartwychwstaniu, kiedy to w przeciwieństwie do postu można już świętować przy wesołej muzyce.

Stava Maria Dolente

Tekst ten w języku włoskim to nic innego jak Stabat Mater, klasyczna pieśń śpiewana przez kobiety w kościele podczas najważniejszych świąt religijnych. Śpiewacy z Coriglione d'Otranto, u których ją usłyszeliśmy, zachowali bardzo interesujący sposób jej wykonania. Kobiety śpiewały ją podczas procesji, w kościele lub w polu, (podczas postu nie wolno było śpiewać radosnych pieśni), zaś mężczyźni wykonywali ją podczas kwesty. Cały utwór opowiada o smutku i płaczu Maryi bolejącej u stóp krzyża.



TERCET WOKŁALNY Z SALNENTO

Anna Cinzia Villani to jedna z najbardziej reprezentatywnych śpiewaczek wykonujących w repertuar salentyjski. Bardzo dokładna w poszukiwaniach i studiach nad technikami śpiewu wiejskiego swoich okolic, często odwiedza miejscowych śpiewaków i śpiewaczki. Z upodobaniem prezentuje utwory nieznanymi, a także oryginalne maniery wykonawcze.

Maria Mazzotta współpracowała z wieloma formacjami proponującymi tradycyjną muzykę z okolic Salento, między innymi z historyczną grupą Canzoniere Grecanico Salentino. W ostatnich latach skupiła swoje zainteresowania na polifonii i ludowych technikach śpiewu. Na swoim koncercie na liczne nagrania, uczestniczyła w wielu festiwalach muzycznych, krajowych i zagranicznych.

Carla Maniglio już od dzieciństwa przejawiała zainteresowanie śpiewem, biorąc udział w słynnym festiwalu „Lo zecchino d'oro”, a także później, uczęszczając do szkoły muzycznej Yamaha w Lecce. Sukcesywnie zaczęła interesować się śpiewem tradycyjnym z okolic, z których pochodzi, zakładając zespół Athanaton, którego jest solistką.

4 sierpnia 2008, godz. 19:00

Bazylika Najświętszego Serca Jezusowego, ul. Kawęczyńska 53

5 sierpnia, godz. 19:30

Kościół Seminarjny, ul. Krakowskie Przedmieście 52/54



CREDO Chór Kameralny z Kijowa

Bohdan Plisz dyrygent

**Wadym Bilous, Iwanna Bondaruk, Tetiana Czajka,
Oleksandr Dmytriew, Pawlo Fondera, Lilia Grynowa,
Wolodymyr Kara, Maksym Kowalczuk, Kateryna Kolbert,
Natalia Kolomyjec, Denys Krutko, Maksym Kuczmet,
Oleksandra Kononova, Oleksandr Karaszczuk,
Igor Lakszynskij, Alisa Lytvak, Serhij Makijenko,
Anna Makoda, Olena Mardarewycz, Taras Mendel,
Olena Muszko, Serhij Nesteruk, Hanna Pawluszenko, Olga
Prychodko, Anatolij Pohrebnyj, Serhij Szewczuk, Iryna
Sokirko, Olena Solodka, Taras Stoliar, Władysław Żurawel**

Ukraińska muzyka cerkiewna

Walerij Kikta (ur. 1941)

Freski Kijowskiej Sofii.

Fragment na flet i bandurę

Oleksandr Koszyc (1875 – 1944)

Prejde seń zakonnaja (Minie cień prawa)

Jakiw Jacynewycz (1869 – 1945)

Swiatyj Boże (Święty Boże)

Prejde seń zakonnaja (Minie cień prawa)

monodia, kijowski rozśpiew XVI w.

Kyryło Stecenko (1882 – 1922)

Jedynorodnyj Synu (Jednorodzony Synu)

Tilo Chrystowe (Ciało Chrystusa)

znamienny rozśpiew

Mykoła Leonotowycz (1877 – 1921)

*Tebe Boha chwałym (Ciebie Boga
wystawiamy).* Koncert chóralny

Błażen muž (Błogosławiony człowiek).

Psalm 1. znamienny rozśpiew

Mykoła Dylecki (1640 – 1690)

*Jedynorodnyj Synu (Jednorodzony Synu),
Pryjdite poklonimsia (Przyjdźcie pokłonić
się)*

Walerij Kikta (ur. 1941)

Freski Kijowskiej Sofii.

Fragment na flet i bandurę

Artem Wedel (1767 – 1808)

Pieśni kanonu Wielkanocnej Jutrzni

Maksym Kuczmet (ur. 1978)

Modlitwa do Tedeozija Peczerskiego

Maksym Berezowski (1745 – 1777)

Pieśni na Komunię: *Tworij anhely*

Tvoja (Tworzysz aniołami swoimi)

*Błażen jaże izbrał (Błogosła-
wiony, który jest wybrany)*

Bohdan Praciuk (ur. 1973)

Wybrane Pieśni Kanonu

Wielkanocnej Jutrzni

Dymitr Bortniański (1751 – 1825)

Skaży my Hospody konczynu moju

*(Powiedz mi Panie o dniu mym ostat-
nim).* Koncert chóralny nr 32.

Bohdan Sehin (ur. 1976)

Błażen muž (Błogosławiony człowiek)

Mychajło Szuch (ur. 1952)

Pieśń Cherubinów

Walerij Kikta (ur. 1941)

Freski Kijowskiej Sofii.

Fragment na flet i bandurę

Walentyn Silwestrow (ur. 1937)

Ojczy nasz

Mnohaja lita (Życzenie wielu lat)

Chrześcijańska muzyka sakralna ma na Ukrainie ponad tysiącletnią tradycję. Wraz z przyjęciem przez Ruś Kijowską w 988 roku chrześcijaństwa rytu bizantyjskiego wprowadzony został bizantyjski śpiew cerkiewny, który z czasem, pod wpływem tradycji ludowej, wykształcił swój lokalny wariant. W rezultacie na przestrzeni XI-XIII wieku na Rusi-Ukrainie powstał specyficzny typ dawnego cerkiewnego jednogłosu (monodii) – tzw. starokijowski śpiew znamieny. Nazwa „znamieny” pochodzi od staroruskiego słowa *znamie*, oznaczającego znak, neumę – w dawnych księgach ze śpiewami cerkiewnymi takimi specjalnymi znakami (*znamienami*) koloru czerwonego zapisywano nad tekstem melodię. Znaki te, w odróżnieniu od współczesnego zapisu nutowego, nie zapisywały melodii ściśle, a jedynie wskazywały śpiewakom jej kierunek (tzw. notacja cheironomiczna). Ją samą śpiewacy przyswajali sobie ze słuchu i przekazywali uczniom. Starokijowski śpiew znamieny stopniowo rozwijał się: melodie stawały się coraz bardziej rozbudowane, zawierały wiele melodycznych ozdóbek (melizmatów) – na jednej sylabie mogło być śpiewanych nawet 20 i więcej dźwięków. W związku z tym system „znakowego” zapisu melodii często okazywał się zbyt ubogi dla oddania całej jej złożoności. W połowie XVI wieku zaczęto wprowadzać nowy system zapisu – pięcioliniową tzw. „kijowską nutę kwadratową” – notację zbliżoną do współczesnej. Dzięki niej możemy dziś odtworzyć wiele monodycznych melodii z praktyki liturgicznej na Ukrainie pod koniec XVI wieku. Później, w XVII wieku, pojawiły się *dwuznamieniki* – śpiewacze elementarze, w których melodia zapisywana była równocześnie dawnymi „znamienami” oraz kijowskimi nutami kwadratowymi. Dzięki zachowanym do naszych czasów dwuznamienikom uczeni zdołali rozszyfrować monodie z rękopisów z XI-XIII wieku.

Przejście na nową notację stało się impulsem dla rozwoju nowego stylu muzyki cerkiewnej – wielogłosu typu europejskiego, tzw. śpiewu partiesnego (od łacińskiego słowa *pars/partes* – partia, głos chóralny). Według współczesnej wiedzy styl partiesny wykształcił się na ziemiach zachodnioukraińskich, następnie rozpowszechnił się na terenie całego kraju, jeszcze później trafił do Moskwy. Na przestrzeni XVII – pierwszej połowy XVIII wieku na Ukrainie pojawiła się ogromna ilość takich wielogłosowych utworów, wiele spośród nich zachowało się do dnia dzisiejszego (tylko kolekcja kijowska zawiera ponad 650 kompozycji). Przetrzywały one do dziś w postaci ksiąg, zwanych *pohołosnykami* – w każdej z nich jest rozpisany oddzielnie jeden głos z kilku partiesnych utworów. Aby złożyć z nich cały utwór współczesny badacz musi połączyć w partyturę głosy z 4–12 ksiąg, a także odtworzyć partie z zaginionych. Większość utworów jest anonimowa, ale niekiedy znajdują się informacje o ich autorach (M. Dylecki, S. Pekałycki, I. Domaradzki i in.). Partiesny wielogłos był świadectwem radykalnych zmian w paradygmacie kulturowym Ukrainy. Szybkie przejście od cerkiewnej monodii do panującego w całej Europie stylu barokowego, którego formą był partiesny wielogłosowy koncert, trwało zaledwie kilka dziesięcioleci. Jeśli przywołać kalendarium kultury Europy Zachodniej, to odpowiada to skokowi z X-XI wieku w XVII stulecie.

Partiesny wielogłos dowodzi wysokiego poziomu ówczesnej kultury chóralnej. Na jego bazie w drugiej połowie XVIII wieku wykształcił się nowy styl muzyki sakralnej, którego klasykami stali się M. Berezowski (1745–1777), A. Wedel (1767–1808) i D. Bortniański (1751–1825). W dorobku tych kompozytorów znajdujemy całe liturgie i utwory związane strukturalnie z liturgią (pieśni, hymny, irmosy), niemniej centralne miejsce zajmuje

w nim koncert chóralny – rozbudowany cykliczny utwór o charakterze wirtuozowskim, składający się z trzech bądź czterech skontrastowanych ze sobą części. W zależności od tematyki tekstu i stylistyki muzycznej, dzielą się one na koncerty uroczysto-panegiryczne, liryczne i liryczno-dramatyczne. Do ostatniego typu należą koncerty pokutne, zawierające rozmyślenia o śmierci, grzeszności duszy ludzkiej (*Powiedz mi, Panie, o śmierci mej* D. Bortniańskiego). Koncerty chóralne z drugiej połowy XVIII wieku, w odróżnieniu od partiesnych, zapisywane były „okrągłymi nutami włoskimi”, czyli standardową notacją powszechnie używaną w Europie Zachodniej. W owym zapisie nutowym stawiano kreski taktowe, zaznaczano tempo oraz dynamikę, a ponadto utwory zapisywano w postaci partytury – miały one zatem absolutnie współczesną formę. Po D. Bortniańskim aż do początków XX stulecia w ukraińskiej muzyce cerkiewnej nie pojawił się twórca muzyczny jego formatu.

Generalnie w XIX wieku działalność w sferze muzyki sakralnej koncentrowała się wokół dworskiej kapeli śpiewaczej w Petersburgu. Zespół ten miał monopol na wydawanie utworów cerkiewnych z całego imperium rosyjskiego, pod którego panowaniem znajdowała się wówczas znaczna część Ukrainy. Ponadto cała powstająca muzyka sakralna była objęta cenzurą państwową. Chociaż wprowadzono ją głównie po to, by przeciwdziałać przenikaniu do utworów sakralnych elementów świeckich, zwłaszcza operowych, z czasem zaczęła ona ograniczać twórczość wielu kompozytorów. Po procesie sądowym w 1879 roku, dotyczącym *Liturgii* P. Czajkowskiego, cenzura została zniesiona. Od tego czasu muzykę sakralną (liturgie, nabożeństwa wieczorno-nocne, inne utwory liturgiczne) zaczęto tworzyć wielu ukraińskich kompozytorów – M. Łysenko, M. Łeontowycz, J. Stepowyj, K. Stecenko, O. Koszyc.

Po wprowadzeniu na Ukrainie w 1917 roku systemu radzieckiego Cerkiew została poddana prześladowaniom i represjom. Świątynie rozbierano, ginęli duchowni, wiernym zabraniano uczestniczenia w cerkiewnych nabożeństwach. Także tworzenie i wykonywanie muzyki sakralnej nie było bezpieczną sprawą. Nawet dawne koncerty chóralne pozwalano wykonywać jedynie po „odnowieniu” tekstu, z którego usuwano treści religijne. Odrodzenie tradycji tworzenia i wykonywania muzyki sakralnej nastąpiło dopiero w latach 90. ubiegłego wieku, po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości. Trwa ono do dnia dzisiejszego, o czym świadczy ogromna ilość utworów religijnych, skomponowanych przez kompozytorów różnych pokoleń: od klasyków – W. Sylwestrowa (1937), M. Skoryka (1938), J. Stankowycza (1942) do twórców młodej generacji – M. Szucha (1952), B. Praciuk (1973), B. Sehina (1976), M. Kuczmetę (1978).

Svitlana Homeniuk



Chór kameralny „Credo” powstał w kwietniu 2002 roku. Śpiewają w nim absolwenci i studenci ukraińskich wyższych uczelni muzycznych. Zespołem kieruje laureat Nagrody im. Ł. Rewuckiego, zdobywca Grand Prix III Ogólnoukraińskiego Konkursu Dyrygentów Chóralnych Bohdan Plisz, absolwent kierunku dyrygentury chóralnej w klasie

prof. Łewka Wenedyktowa w Narodowej Akademii Muzycznej im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie, a także dyrygentury operowo-symfonicznej w klasie prof. Romana Kofmana. Repertuar chóru obejmuje utwory muzyki sakralnej i świeckiej różnych epok, stylów, krajów, a także muzykę ludową. W siedmioletniej działalności koncertowej zespołu znalazło się aż ponad sto wykonań premierowych. Chór koncertował w Rosji, Polsce, Niemczech, Włoszech, podczas wielu prestiżowych festiwali i konkursów, w których zdobywał nagrody i wyróżnienia. (Zespół jest m.in. jest zwycięzcą 24. Międzynarodowego Konkursu Muzyki Cerkiewnej „Hajnowka 2005”). Chór współpracuje z orkiestrą ukraińskiej Filharmonii Narodowej, Kijowską Orkiestrą Kameralną, Narodowym Zespołem Solistów „Kijowska Camerata”, Orkiestrą Filharmonii Lwowskiej.

Do wielkich projektów, zrealizowanych przez „Credo” w ostatnim czasie, należy wykonanie *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta pod batutą Mykoły Diadiury, koncertowa premiera opery Henry’ego Purcella *Dydona i Eneasz* oraz wykonanie kantat Jana Sebastiana Bacha, *Glorii* Antonio Vivaldiego pod batutą Romana Kofmana. Zespół nagrał trzy płyty kompaktowe: *Pieśni i modlitwy* Georgija Swiridowa (2004), *Archangielski głos – śpiewy kijowskie* (2007), *Pascha nowa, święta* (2009).

Redakcja programu

Piotr Maculewicz

Projekt i skład

Hanna Szeliga, COMPTXT

Druk

DRUKPOL