

Autoreferat

Geneza

Pochodzę z niewielkiego miasta w województwie podlaskim - Bielska Podlaskiego. W mojej rodzinie nie było dotąd zawodowych muzycznych tradycji. Nie mniej jednak mój ojciec, posiadając wykształcenie techniczne, amatorsko grał na akordeonie. Matka zaś była obdarzona pięknym głosem i śpiewała amatorsko. Pretekstem do pokierowania mnie przez rodziców na ścieżkę rozwoju muzycznego było zauważenie u mnie w wieku 8. lat predyspozycji muzycznych gdy samodzielnie nauczyłem się grać na akordeonie kilku prostych melodii. Rozpocząłem naukę w miejscowej Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w dziale dziecięcym w klasie akordeonu. Kolejnym istotnym wydarzeniem determinującym dalszą ścieżkę mojego muzycznego rozwoju było znalezienie się w wieku 15. lat w gronie chórzystów bardzo dobrego wówczas bielskiego chóru parafii prawosławnej p.w. Michała Archanioła. Szybko bowiem przeszedłem mutację i dyrygent chóru Andrzej Boublej dostrzegł moje walory głosowe kwalifikując do basów. W każdą niedzielę i święta oprawialiśmy śpiewem boską liturgię, czasami otrzymywałem do wykonania partie solowe. Największym moim doświadczeniem wynikającym z pracy w tym chórze jako nastolatka, było dwukrotne uczestnictwo w Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Chór nasz został laureatem I nagrody na historycznej I edycji festiwalu. Współpraca z dyrygentem Andrzejem Boublejem, który miał też wykształcenie teologiczne, dostarczyła mi dużej wiedzy i doświadczenia z zakresu znajomości wschodniej liturgiki, języka cerkiewno-słowiańskiego oraz znajomości repertuaru z tego obszaru tematycznego. Ostatecznie też wówczas powstała decyzja o wyborze ścieżki artystycznego rozwoju i zawodu dyrygenta-chórmistrza. Jednocześnie bowiem, będąc uczniem liceum ogólnokształcącego o profilu matematyczno-fizycznym, przez samokształcenie poznawałem historię muzyki, literaturę muzyczną, posiadałem bogaty zbiór płyt z nagraniami muzyki klasycznej. Zaowocowało to podjęciem studiów na kierunku *Wychowanie muzyczne* ówczesnej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, dziś Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim.

Lata studiów (1983 - 1988) to okres mojego szczególnego rozwoju jako przyszłego dyrygenta. W głównej mierze zawdzięczam to dwóm profesorom: Lechosławowi Raganowi i Benedyktowi Błońskiemu. Pierwszy z nich, to mój bezpośredni nauczyciel i dyrygent chóru akademickiego. Osoba o wielkim autorytecie, która nauczyła mnie nie tylko warsztatu dyrygenckiego ale i zaszczepiła bezkompromisową potrzebę perfekcjonizmu wykonawczego i nieskazitelną wierność stylistyczną wykonywanego dzieła. Jednocześnie profesor eksponował konieczność tworzenia racjonalnych relacji interpersonalnych na linii dyrygent – zespół, jako istotnego elementu powodzenia wykonawczego. Profesor Benedykt Błoński, który wówczas był asystentem dyrygenta chóru akademickiego, imponował mi precyzją manualną, a także zwracał uwagę na potrzebę wnikliwej analizy korelacji słowa i dźwięku w muzyce chóralnej, wagi deklamacyjności tekstu i właściwej artykulacji. Śpiewając w chórach prowadzonych przez obu profesorów zyskiwałem wzory do naśladowania i następnie dalszych już samodzielnych poszukiwań w permanentnym samorozwoju

dyrygenckim. To dzięki tym osobom, między innymi, dziś od 21. lat z powodzeniem prowadzę swój chór „Bel Canto” oraz od czterech lat - Zespół Muzyki Cerkiewnej „Kliros”.

Czas studiów, to również moje pierwsze próby aktywności naukowej. Promotor mojej pracy magisterskiej - prof. Zofia Ludkiewicz, była jednocześnie pracownikiem Instytutu Pedagogiki Polskiej Akademii Nauk. To ona założyła studenckie koło naukowe muzyków-pedagogów, którego zostałem przewodniczącym. Plonem działania w kole naukowym były sesje naukowe oraz napisane i wygłoszone przeze mnie referaty. Najcenniejszym jednak doświadczeniem wynikającym ze współpracy z panią profesorem, było dokładne poznanie metodologii badań pedagogicznych, do czego profesor Ludkiewicz przywiązywała szczególną wagę. Te doświadczenia wykorzystuję do dziś w swojej aktywności naukowej.

Na kształtowanie mojej sylwetki dyrygenckiej, moich zainteresowań repertuarowych, mojego późniejszego działania w zakresie organizacji życia muzycznego w regionie, w czasie studiów duży wpływ miał też dr Jan Boehm, niestety przedwcześnie zmarły wykładowca przedmiotów teoretycznych (historii muzyki, form muzycznych, literatury muzycznej). Doktor Boehm był wielkim orędownikiem przywrócenia blasku życiu i twórczości Feliksa Nowowiejskiego. To właśnie on w 1961 roku doprowadził do powstania w Barczewie, rodzinnym mieście kompozytora, muzeum Feliksa Nowowiejskiego. On to właśnie zaszczerpił we mnie - po pierwsze - potrzebę poznania twórczości wielkiego Warmiaka, po drugie - potrzebę kontynuowania jego przedwcześnie zakończonej aktywności w dziele propagowania twórczości Feliksa Nowowiejskiego. Dlatego też w moim dorobku dyrygenckim jest obecnie tyle utworów Feliksa Nowowiejskiego na czele z oratorium „Znalezienie św. Krzyża”. Dlatego też byłem pomysłodawcą, pierwszym dyrektorem artystycznym sześciu edycji (2002 – 2007) Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Chóralnej im. Feliksa Nowowiejskiego w Barczewie oraz kierownikiem naukowym corocznych sesji naukowych poświęconych twórczości kompozytora jako integralnej części rzeczonoego festiwalu w Barczewie.

Swoją dyrygencką aktywność zawodową rozpocząłem już w czasie studiów, kiedy to zatrudniony zostałem w olsztyńskim Zespole Społecznych Ognisk Artystycznych. Wyszedłem wówczas z inicjatywą powołania chóru dziecięcego. Chór ten prowadziłem przez dwa lata aż do ukończenia studiów. Był on dla mnie doskonałym warsztatem praktyki dyrygenckiej. Dzięki temu poznałem też literaturę dziecięcą na chóry szkolne. Ciekawym epizodem w kształtowaniu mojego warsztatu dyrygenta-chórmistrza był także okres obowiązkowej służby wojskowej. Po ukończeniu studiów trafiłem na 3 miesiące do jednostki wojskowej w Węgorzewie. Po zaaklimatyzowaniu się w realiach wojskowych wyszedłem z inicjatywą powołania wśród poborowych podchorążych chóru męskiego. Inicjatywa została pozytywnie przyjęta przez dowódców i wśród 120. podchorążych znalazłem 20. chętnych do uczestniczenia w wieczornych próbach chóru. Przez dwa miesiące przygotowałem pełny koncert a cappella wykonany w miejscowym domu kultury podczas uroczystości święta odzyskania niepodległości. Walorem głównym tego doświadczenia było jednak zrozumienie specyfiki pracy i brzmienia chórów męskich.

Po zakończeniu służby wojskowej 1 lipca 1989 roku podjąłem pracę na stanowisku asystenta w ówczesnej Katedrze Muzyki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, dzisiaj Wydziale Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, gdzie pracuję nieprzerwanie do dziś. Prowadziłem zajęcia z dyrygowania oraz otrzymałem zadanie zorganizowania chóru

żeńskigo. Chór ten prowadziłem przez 9 lat. W pewnym sensie doświadczenie to dopełniło kształtowanie się mnie jako dyrygenta-chórmistrza i w sposób naturalny przygotowało do prowadzenia chórów mieszanych. W latach 1992-1996 prowadziłem olsztyński chór nauczycielski „Collegium Baccalarum”, by w roku 1996 założyć swój własny chór „Bel Canto” istniejący do dziś. Prowadząc oba te chóry mieszane, realizując kilkadziesiąt koncertów w kraju i za granicą, stawiałem na różnorodność repertuarową w przekroju historycznym i tematycznym. Uważałem, że da to najlepszy rozwój zespołom, a jednocześnie pozwoli mi w praktyce wykonawczej ugruntować własny warsztat dyrygencki. Pojawiło się tutaj jednak pewne ograniczenie. Zdałem sobie sprawę z pewnych braków w moim warsztacie w zakresie metodyki emisji głosu i emisji zbiorowej. Dlatego też w 1994 roku rozpocząłem 2-letnie studia podyplomowe w zakresie emisji głosu na Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Okazały się one znakomitym dopełnieniem mojej edukacji. Bardzo dużo zawdzięczam prof. Jadwidze Gałęskiej-Tritt, prof. Elżbiecie Wtorkowskiej, prof. Dariuszowi Dyczewskiemu w opanowaniu metodyki emisji głosu. Wiele cennych wskazówek w obszarze wykonawstwa muzyki chóralnej uzyskałem w czasie zajęć i rozmów z Janem Łukaszewskim. Wreszcie wyjątkowo wartościowe były dla mnie zajęcia z chorału gregoriańskiego ks. prof. Kazimierza Szymonika. Dało to razem ostateczne ukształtowanie mnie jako dyrygenta-chórmistrza i przygotowało do przeprowadzenia przewodu kwalifikacyjnego I stopnia w zakresie prowadzenia zespołów wokalnych i wokально-instrumentalnych w 1997 roku w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. W programie koncertu kwalifikacyjnego przedstawiłem wówczas przekrój historyczny kompozycji chóralnych a cappella i wokально-instrumentalnych od chorału gregoriańskiego, poprzez renesansowe motety i madrygały, barokowe „Stabat Mater” G. B. Pergolesiego, kompozycje Mozarta, Mendelssohna, Szymanowskiego, Twardowskiego i innych.

Aktywność dyrygencka

Po uzyskaniu kwalifikacji I stopnia, patrząc z perspektywy czasu, moja aktywność dyrygencka z wielokrotnością się. Analizując to, można wyraźnie wykrystalizować cztery jej obszary: koncerty z muzyką a cappella, prezentacja dzieł wokально-instrumentalnych, promowanie twórczości Feliksa Nowowiejskiego oraz muzyka cerkiewna. Pierwszy obszar jest naturalną konsekwencją kontynuacji działań twórczych, tych przed uzyskaniem kwalifikacji I stopnia. Warsztatem sprzyjającym dla tych działań był i jest do dziś założony przeze mnie w maju 1996 roku chór mieszany „Bel Canto”, w większości składający się ze studentów i absolwentów dzisiejszego Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Do koncertowego obiegu publicznego włączyłem 200 kompozycji a cappella, w tym 10 dużych form, których wcześniej w dorobku nie posiadałem. Są to głównie formy mszalne, rozbudowane koncerty wokalne i suity. Sądzę, iż szczególne znaczenie dla kultury polskiej w tym obszarze miały prawykonania nowych kompozycji: „Stabat Mater” Miłósza Bembinowa, „Missa jubilata” Krzysztofa Poręby, „Śpieszmy się” Artura Żuchowskiego do słów ks. Jana Twardowskiego, „Ave Maria” Lechosława Ragana. Nurt a cappella zamknął się łącznie 260. koncertami. Warto tutaj zwrócić uwagę na moje preferencje repertuarowe. O ile wcześniej symetrycznie rozkładałem kompozycje a cappella w układzie wszystkich epok historycznych, o tyle w ocenianym okresie dominują utwory nowsze, od romantyzmu do

współczesności. Jest to związane z moją osobowością dyrygencką, moją wewnętrzną ekspresyjnością. Według mnie te właśnie kompozycje dają duże możliwości ukazania ich interpretacji, walorów brzmieniowych. W dochodzeniu do prezentacji koncertowej każdego dzieła stawiałem na wyeksponowanie najdrobniejszych elementów składających się na jego wizerunek koncertowy. Za punkt wyjścia stawiałem aspekt deklamacyjności tekstu implikujący właściwe akcentowanie, właściwą artykulację. W budowaniu napięć frazowych zagłębiałem się w najdrobniejsze struktury. Rzeczą dotyczy nie tylko motywów ale i pojedynczych dźwięków, akordów. Dźwięk taki, mimo że trwa krótko, również można i trzeba ukształtować w dynamice frazy oraz kolorystyce brzmienia zespołu wykonawczego. Równorzędnie w dochodzeniu do najlepszej możliwej prezentacji koncertowej dzieła stawiałem na pracę nad poprawną techniką wokalną. Tego bezkompromisowo wymagam od chórzystów pracując z nimi indywidualnie i zbiorowo. Myślę, że takie zabiegi twórcze i warsztatowe, między innymi, zaowocowały licznymi sukcesami na ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach i festiwalach chóralnych. Ze swoimi chórami brałem udział w 30. takich festiwalach zdobywając łącznie 38 nagród i tytułów laureata, w tym pięciokrotnie indywidualną nagrodę najlepszego dyrygenta. Szczególnie cenię sobie uzyskane nagrody Grand Prix lub I miejsca na konkursach w Legnicy (nagroda im. H. Karlińskiego), Hajnówce, Chełmnie, Myślenicach, Brodnicy, Aleksandrowie Kujawskim, Ejszyskach (Litwa), Łapach czy „złote pasmo” w Gnieźnie (Ars liturgica). W sumie 12 takich nagród. Poza tym w obszarze aktywności dyrygenckiej a cappella nagrałem ze swoim chórem „Bel Canto” oraz zespołem poezji śpiewanej „Czerwony Tulipan” płytę pod tytułem „Kolędy” wydaną w obiegu komercyjnym przez warszawską Agencję Artystyczną MTJ, a także 50-minutowy program kolędowy dla rozgłośni Polskiego Radia w Olsztynie (emisja 24.12.2015 roku).

Drugim obszarem mojej aktywności dyrygenckiej jest prezentacja dzieł wokально-instrumentalnych. Rzeczą dotyczy zarówno przygotowania chóru do ich wykonania, jak również tych utworów, które dyrygowałem osobiście. Łącznie w przestrzeni publicznej upowszechniłem 46 takich dzieł, w tym 24 na dużą obsadę wykonawczą: orkiestra symfoniczna, chór, soliści. Wśród kompozycji premierowych, które zawsze mają największe znaczenie dla kultury, w pierwszym rzędzie wymienię światowe prawykonanie rozbudowanego dzieła Michała Lorenca „Missa Magna Beatificationis” na orkiestrę symfoniczną, chór, solistów i zespół instrumentów orientalnych, które miało miejsce w maju 2011 roku w kościele św. Ignacego Lojoli w Rzymie, w trakcie uroczystości beatyfikacyjnych Jana Pawła II. Prowadzony przeze mnie chór „Bel Canto” wraz z m.in. Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia z Katowic znalazł się wówczas w oficjalnej polskiej muzycznej delegacji na te uroczystości. Przygotowałem chór „Bel Canto” do tego prawykonania (całością dyrygował Tadeusz Karolak), jak też wykonania innych dzieł w Watykanie na placu św. Piotra podczas mszy dziękczynnej za beatyfikację: „Beatus Vir” H. M. Góreckiego, „Victorii” W. Kilara (całością dyrygował Jacek Kasprzyk) oraz kilku kompozycji Marco Frisiny (dyrygował osobiście kompozytor). Kolejnym prawykonaniem dużej formy wokально-instrumentalnej było przygotowanie chóru do przedstawienia kompozycji Stefana Brzozowskiego na orkiestrę symfoniczną, chór mieszany oraz zespół poezji śpiewanej „Czerwony Tulipan” pt. „Pieśni o drodze” (Filharmonia Warmińsko-Mazurska, 3.07.2013r., całością dyrygował Piotr Sułkowski). Natomiast cały aparat wykonawczy przygotowałem i dyrygowałem nim na koncercie premierowym dzieła „Magnificat Warmińskie” Artura

Żuchowskiego na kwintet smyczkowy i chór mieszany (zamek olsztyński, 18.06.2011r.).

W obszarze wykonawstwa dużych form wokально-instrumentalnych od lat blisko współpracuję w Filharmonią Warmińsko-Mazurską. Instytucja ta powierza mi liczne zadania przygotowania chóru do wystawienia takich kompozycji. Dzięki temu posiadam w dorobku prawie każdy rodzaj formy w tym obszarze. Przygotowałem chór do prezentacji IX Symfonii L. van Beethovena, „Stabat Mater” K. Szymanowskiego oraz jego baletu „Harnasie” (w wersji koncertowej), oratorium „Znalezienie św. Krzyża” F. Nowowiejskiego, „Requiem” d-moll W. A. Mozarta, „Requiem gothique” Ph. De Canka, „Carminy Burany” C. Orffa, „Missa pro pace” W. Kilara, musicali „West side story” L. Bernsteina i „My fair lady” F. Loewego. W tematyce muzyki operowej ważnym doświadczeniem było zaproszenie mojego chóru do historycznego wystawienia w Olsztynie opery G. Pucciniego „Tosca”. Historyczna wartość przedsięwzięcia polegała na tym, że było to pierwsze w powojennej historii Olsztyna wystawienie pełnej kostiumowej wersji tego dzieła operowego. Olsztyn nie posiada teatru muzycznego, dlatego idea wystawienia opery „Tosca” była wyjątkowo ważnym wkładem w historię kultury regionu. Całość wyreżyserował Marek Hass. Moje zadanie polegało na przygotowaniu chóru „Bel Canto”. Kolejnym doświadczeniem operowym było przygotowanie chóru do wystawienia w Filharmonii Olsztyńskiej wersji koncertowej opery „Traviata” G. Verdiego. Ostatnim tego typu przedsięwzięciem (16.06.2017r.) było przygotowanie chóru „Bel Canto” do wystawienia pełnej kostiumowej wersji opery „Cyganeria” G. Pucciniego w ramach II Mazurskiego Festiwalu Muzyki Operowej (Niebowo Garden Opera) z międzynarodową obsadą solistów w reżyserii znanego mediolańskiego reżysera Gianmarii Aliverty.

Kompozycje z mniejszą obsadą - zespołem instrumentalnym lub orkiestrą kameralną, które osobiście przygotowałem i upubliczniłem koncertowo, to między innymi: Misa Criolla A. Ramireza, „Stabat Mater” G. B. Pergolesiego, „Msza góralska” T. Maklakiewicza. W przygotowywaniu dzieł wokально-instrumentalnych przede wszystkim zwracałem uwagę na zrównoważenie planów wykonawczych: orkiestrowego i chóralnego oraz czytelność przekazu warstwy wokalne jako nadrzędnego czynnika formotwórczego. Ten parametr traktowałem jako szczególnie istotny przy przygotowywaniu chóru do spektakli operowych z uwagi na dołączenie elementu gry aktorskiej.

Plonem fonograficznym i videograficznym tego obszaru moich zainteresowań twórczych jest wydana przez warszawskie Stowarzyszenie „Wspólnota Polska” płyta DVD z rejestracją filmową rzymskiego prawykonania „Missa Magna Beatificationis” Michała Lorenca oraz płyta CD pt. „Kyrie eleison” wydana przez Wyższą Szkołę Informatyki i Ekonomii TWP w Olsztynie z nagrań „Mszą góralską” T. Maklakiewicza oraz utworem A. Ramireza „Misa Criolla” – partię solową wykonała Ewa Alchimowicz-Wójcik.

Trzeci nurt moich zainteresowań twórczych, który szczególnie mocno zarysował się po uzyskaniu kwalifikacji I stopnia, to promowanie twórczości Feliksa Nowowiejskiego. Dzieje się tak przez wprowadzanie do repertuaru koncertowego utworów kompozytora oraz poprzez moją aktywność naukową i organizacyjną dotyczącą postaci F. Nowowiejskiego. W programach wielu realizowanych przez mnie koncertów pojawiło się w sumie 20 utworów a cappella Feliksa Nowowiejskiego, jego przepiękny psalm 136. „Jeruzalem” op. 18 na chór i organy, a przede wszystkim oratorium „Znalezienie św. Krzyża” op. 14. W przypadku tego ostatniego dzieła na orkiestrę symfoniczną, chór i solistów, powierzono mi przygotowanie

chóru „Bel Canto”. Partie solowe wykonali Ewa Marciniak i Józef Frakstein, całością dzieła - Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Olsztyńskiej, chórem i solistami - dyrygował Jerzy Kosek. To duże przedsięwzięcie muzyczne, w mojej opinii, miało istotny wymiar w polskiej kulturze muzycznej. Było bowiem pierwszym powojennym wykonaniem tego pięknego i rozbudowanego oratorium F. Nowowiejskiego, po lwowskim prawykonaniu w 1906 roku i poznańskim wykonaniu w 1930 roku. Koncert odbył się w katedrze olsztyńskiej 24.03.2002 roku i następnie był powtórzony w Poznaniu i w Częstochowie na Jasnej Górze.

W 2010 roku obchodziliśmy 100-lecie powstania „Roty” Feliksa Nowowiejskiego. Z okazji tej rocznicy z chórem „Bel Canto” nagrałem płytę z pieśniami kompozytora ze zbioru „Zjednoczona Polska” opus 38 wydaną przez Starostwo Powiatowe w Olsztynie. Na płycie znalazło się 10 pieśni Nowowiejskiego z tego zbioru, w tym zapomniane albo niewykonywane przez kilkadziesiąt lat z powodów politycznych „Lwowskie Orleńskie”, „Obrona Warszawy - przed nawałą bolszewicką” i inne w duchu patriotycznym. Pieśni z tego zbioru kompozytor tworzył w latach odzyskiwania przez Polskę niepodległości – sam będąc świadkiem tego procesu. Pieśni te bardzo często prezentowałem także na licznych koncertach mojego chóru. Poza tym do repertuaru zespołu włączyłem opracowania pieśni ludowych oraz kilka kolęd z „Polskiej Mszy Pastorskiej” op. 24 nr 1. Gdy rok 2016 został ustanowiony przez Sejm RP „Rokiem Feliksa Nowowiejskiego”, miasto Olsztyn, w którym Feliks Nowowiejski mieszkał i działał muzycznie w latach 1898-1900, włączyło się w ogólnopolskie uroczystości upamiętnienia postaci kompozytora i powierzyło mi wykonanie uroczystego koncertu inauguracyjnego miejskie obchody „Roku Feliksa Nowowiejskiego” w Olsztynie (18.01.2016r.).

Zdając sobie sprawę z ciągłej jeszcze potrzeby przywracania twórczości Feliksa Nowowiejskiego blasku i należnego miejsca w kulturze polskiej, w 2002 roku byłem pomysłodawcą, autorem struktury, scenariusza przebiegu, regulaminu oraz pierwszym dyrektorem artystycznym, przewodniczącym lub członkiem jury (2002 – 2007) Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Chóralnej im. Feliksa Nowowiejskiego w Barczewie – mieście urodzin kompozytora. Festiwal w takiej formie niezmiennie trwa do dziś. Każdego roku kilkanaście chórów z Polski i zagranicy rywalizując ze sobą o festiwalowe nagrody, wykonuje muzykę wielkiego Warmiaka. Poza tym integralną częścią festiwalu ustanowiłem konferencję naukową pod nazwą „Muzyka Warmii i Mazur” stając się jej pierwszym kierownikiem naukowym. Plonem obrad sesyjnych było wydawanie co roku zeszytów naukowych zawierających wygłoszone referaty. Od 2008 roku kierownictwo naukowe konferencji przejął dr hab. Krzysztof Szatrawski, wybitny znawca życia i twórczości Feliksa Nowowiejskiego, zaś kierownictwo artystyczne festiwalu od 2009r. objął prof. Benedykt Błoński, autorytet w dziedzinie chóralistyki.

Za działalność artystyczną, a szczególnie za promowanie twórczości Feliksa Nowowiejskiego, samorząd Olsztyna uhonorował mnie w 2012 roku doroczną Nagrodą Prezydenta Olsztyna w dziedzinie sztuk muzycznych, którą bardzo sobie cenię, gdyż stałem się trzecim jej laureatem w historii nagrody ustanowionej w 2010 roku.

Czwartym bardzo ważnym nurtem moich zainteresowań muzycznych jest wykonawstwo muzyki cerkiewnej. Jest on konsekwencją zainteresowania się tą tematyką we wczesnej młodości. Dla pogłębienia wiedzy na temat wschodniej liturgiki, obrzędów cerkiewnych i języka cerkiewno-słowiańskiego od 1989 roku do 2014 śpiewałem

w olsztyńskim chórze parafialnym parafii prawosławnej Opieki Matki Bożej, a w latach 2002 – 2009 byłem jego dyrygentem. Diaspora prawosławna w Olsztynie to tylko około 200 rodzin, nie mniej jednak udało mi się ten kameralny chór parafialny rozwinąć i zakwalifikować na prestiżowy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce, gdzie uzyskaliśmy wyróżnienie. Oczywiście mój dorobek w obszarze muzyki cerkiewnej to głównie działalność koncertowa i festiwalowa chóru „Bel Canto” oraz założonego przeze mnie w 2013 roku kameralnego Zespołu Muzyki Cerkiewnej „Kliros”. Łącznie w repertuarze koncertowym obu zespołów znalazło się 40 kompozycji z obszaru muzyki cerkiewnej, w tym 6 dużych form koncertowych i liturgicznych. Punktem wyjścia dla mnie w przygotowaniu interpretacyjnym pieśni cerkiewnej jest dbałość o poprawność wymowy tekstu w języku cerkiewno-słowiańskim. Język ten jest bowiem tym historycznym językiem chrystianizacji Słowian wschodnich. Problemy z poprawną wymową zazwyczaj wynikają z niezrozumienia jego genezy. Święci bracia Cyryl i Metody chrystianizując ludy słowiańskie, posłużyli się językiem Słowian południowych. Język ten zawiera zatem elementy języka starobułgarskiego, staromacedońskiego. Pułapką wykonawczą dzisiejszych chórów jest często rusyfikacja wymowy tekstu cerkiewno-słowiańskiego. By tego uniknąć, konsultowałem się wielokrotnie w niuansach wymowy językowej z jednym z najwybitniejszych znawców języka cerkiewno-słowiańskiego, księdzem Stanisławem Strachem. Kolejnym ważnym warsztatowym elementem wykonawczym było stosowanie poprawnego akcentowania słownego tekstu. W języku cerkiewno-słowiańskim akcent jest ruchomy i tylko właściwa wcześniejsza analiza akcentowa ustrzeże przed błędami wykonawczymi. Wreszcie trzecim, szczególnie istotnym elementem przygotowywania kompozycji cerkiewnych do wykonania publicznego jest zachowanie właściwej stylistyki związanej z treścią utworu, a nade wszystko z epoką historyczną jego powstania. Wśród znawców tematyki tutaj zarysowuje się pewna linia polaryzacyjna. Część duchowieństwa bowiem kładzie nacisk na tzw. „modlitewność” wykonania każdej pieśni niezależnie od epoki historycznej jej powstania. Ową modlitewność sprowadza się głównie do zawężania planów dynamicznych, do konwencji co najwyżej „*piano – mezzoforte*” oraz tonowania artykulacji i dynamiki frazy. Natomiast ja w swych prezentacjach koncertowych hołdowałem wskazówkom drugiej strony ekspertów (muzykologów, części duchowieństwa), którzy często dostrzegali potrzebę dużego różnicowania dynamicznego, agogicznego, artykulacyjnego w zależności od epoki powstania dzieła. Szczególnie rzecz dotyczy kompozycji romantycznych i postromantycznych. Autorzy muzyki cerkiewnej nie działali przecież w próżni przestrzeni muzycznej. Byli poddawani wpływowi europejskich nurtów muzyki świeckiej, której to elementy stosowali w swych kompozycjach cerkiewnych. Stąd styl włoski XVIII wieku, wpływy muzyki romantycznej w XIX wieku, poszukiwania nowych rozwiązań stylistycznych XX wieku i duża różnorodność od neoklasycyzmu po awangardę w najnowszych kompozycjach. Taki sposób podejścia okazał się, moim zdaniem, właściwy. Świadczą o tym liczne nagrody i tytuły laureata zdobyte na wspomnianym wcześniej prestiżowym Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce i Białymstoku oraz dwukrotnie na podobnym festiwalu w Grodnie na Białorusi. W sumie uczestnicząc dziesięciokrotnie w tych festiwalach zawsze uzyskiwałem tytuł laureata, łącznie 13 nagród, w tym dwukrotnie indywidualne wyróżnienie dyrygenckie. Efektem tych wyróżnień było zaproszenie mnie do wykonania z chórem „Bel Canto” koncertu inauguracyjnego XXIV edycji hajnowskiego festiwalu, który odbył się 25.05.2005 roku w sali koncertowej Filharmonii Białostockiej. W programie koncertu było polskie prawykonanie „Liturgii św. Jana Złotoustego” opus 41. Piotra Czajkowskiego. Dzieło

napisane w 1878 roku, dotychczas w Polsce wykonywane fragmentarycznie. Adaptacji pełnej wersji koncertowej na potrzeby prawykonania dokonał Romuald Twardowski. Nagranie tego koncertu inauguracyjnego zostało następnie wydane na płycie CD przez Fundację „Muzyka Cerkiewna”. Nagrania pieśni cerkiewnych w moim wykonaniu podczas przesłuchań konkursowych festiwalu hajnowskiego i białostockiego ponadto znalazły się na 5. innych płytach organizatora. Kwalifikacji reprezentatywnych prezentacji dokonywał dyrektor artystyczny festiwalu Romuald Twardowski. Jako ważne osiągnięcie uważam także zaproszenie mnie do nagrania z chórem parafii prawosławnej w Olsztynie dla programu II rozgłośni Polskiego Radia boskiej liturgii wg św. Jana Złotoustego z wcześniej wspomnianym chórem parafii prawosławnej w Olsztynie.

Jako szczególny zaszczyt i jednocześnie docenienie mojej aktywności w wykonawstwie i propagowaniu muzyki cerkiewnej poczytuję sobie przyznanie mi w 2009 roku przez Święty Synod Biskupów Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego Orderu św. Marii Magdaleny II stopnia, najwyższego odznaczenia przyznawanego osobie świeckiej.

Dzieło

Decydując się na wybór dzieła do oceny, postanowiłem sięgnąć do moich zainteresowań muzyką cerkiewną. Uzasadniając wybór, w pierwszym rzędzie chcę podkreślić fakt, że obserwując od 30. lat polski ruch chóralny, w repertuarach licznych zespołów zawsze znajdowałem kompozycje cerkiewne. Oczywiście w różnych latach różny był stopień zainteresowania polskich dyrygentów tym obszarem tematycznym. Można zatem stwierdzić, że pieśń cerkiewna na stałe znalazła swoje miejsce w polskiej chóralistyce. Chociaż jej ilość sprowadza się do niewielkiej liczby najczęściej wykonywanych pieśni powtarzających się w repertuarach polskich chórów. Natomiast istotniejszym argumentem jest to, że muzyka cerkiewna nie jest nam Polakom obca kulturowo, nie jest swoistym „importem zewnętrznym” zaszczeplonym do kultury polskiej. Tę tezę szeroko uzasadniłem między innymi podczas mojego wystąpienia na międzynarodowej konferencji naukowej w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (3-5. 04.2017r.) „Konteksty historyczne, kulturowe i edukacyjne muzyki chóralnej”. W wygłoszonym przeze mnie referacie odniosłem się do historii Polski, akcentując wielowiekową koegzystencję we wzajemnym poszanowaniu, duchu tolerancji, ekumenii ale i wzajemnego przenikania nurtu prawosławnego oraz rzymsko-katolickiego. W czasie Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1569 – 1795) Rusini stanowili nawet 45% ludności. W czasach II Rzeczypospolitej prawosławni i greko-katolicy, to prawie 23% ludności. Wielu kompozytorów polskich posiada więc w swoim dorobku pieśni cerkiewne, w tym tak wybitni, jak Stanisław Moniuszko, Karol Szymanowski i oczywiście współcześnie Krzysztof Penderecki czy Romuald Twardowski. Decydując się na kształt dzieła postawiłem sobie za cel chronologiczne ukazanie pieśni cerkiewnych reprezentatywnych dla poszczególnych epok historycznego rozwoju muzyki cerkiewnej od średniowiecza do współczesności. Nagrania zamieszczone na płycie CD pochodzą z zarejestrowanych na żywo prezentacji konkursowych prowadzonego przeze mnie chóru „Bel Canto” podczas kolejnych edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki

Cerkiewnej w Hajnówce i Białymstoku.

Pierwszym utworem prezentowanym na płycie CD jest „*Chrystos raždajetsia*” (Chrystus się rodzi), pieśń nr 1 z kanonu (zbioru, cyklu) na święto Bożego Narodzenia – śpiew grecki w przekładzie bułgarskim, wykonany przez chór męski. Jest to przykład utworu ze schyłku średniowiecza z początkiem prostej wielogłosowości typu bourdonowego. Ruś przyjęła chrześcijaństwo w 988 roku od Bizancjum. Od razu też jawiła się potrzeba zaadaptowania na nowy grunt ksiąg i śpiewów liturgicznych. Działo się to właśnie z dwóch kierunków – bułgarskiego i greckiego. Do Kijowa został zaproszony bułgarski biskup Michał wraz z kilkoma księżmi oraz grecki chór, który miał uczyć nowo ochrzczonych Rusinów śpiewów liturgicznych. Z tego powodu – kierunek grecki – wschodniosłowiańska muzyka cerkiewna przez pierwsze wieki była jednogłosowa formując ostatecznie swoją wersję śpiewu monodycznego – tak zwany „znamiennyj raspiew” – szczytowa forma wschodniosłowiańskiego chorału. Dopiero u schyłku średniowiecza pojawiły się pierwsze próby wielogłosowości, czego przykładem jest pierwsze nagranie prezentowane na płycie.

W rozwoju wschodniosłowiańskiej muzyki cerkiewnej ważną datą jest rok 1551. Wtedy to oficjalnie zezwolono na wprowadzenie do obrzędów liturgicznych muzyki wielogłosowej. Konsekwencją tej decyzji najbardziej, moim zdaniem, interesującą dla rozwoju śpiewów cerkiewnych, był między innymi powstały styl włoski. „Moda” na włoską sztukę na dworze carskim zapanowała za rządów carycy Anny. Wtedy to w 1735 roku na dwór carski do Petersburga został sprowadzony kompozytor Francesco Araya. Jego zadanie polegało na objęciu kierownictwa dworskiej kapeli i kształceniu miejscowych muzyków. W ślad za nim przybywali kolejni Włosi - Baltassare Galluppi i Giuseppe Sarti, którzy również na potrzeby lokalnej cerkwi zaczęli komponować muzykę cerkiewną, oczywiście w swoim włoskim stylu. Wkrótce dochowali się swoich następców pośród lokalnych kompozytorów. Najzdolniejszymi ich uczniami byli dwaj Ukraińcy: Maksym Berezowski (1745-1777) oraz Dymitr Bortniański (1752-1825).

Trzy kolejne zaprezentowane na płycie CD nagrania, to właśnie dzieła tych mistrzów włoskiego stylu w muzyce cerkiewnej. Są to rozbudowane wieloczęściowe formy koncertowe. Cechą charakterystyczną i jednocześnie najważniejszym problemem wykonawczym tych pieśni jest stosowanie w stylistyce kompozytorskiej techniki imitacyjnej, tak charakterystycznej dla muzyki włoskiej XVII – XVIII wieku. Szczególnie dotyczy to ostatnich części koncertów, niektóre z nich stają się wręcz rozbudowanymi fugami.

Pierwsza kompozycja, to koncert nr 15 „*Priiditie wospoim ludije*” (Przyjdźcie, wychwalajmy pieśnią ludzie Zbawiciela) D. Bortniańskiego (utwór nr 2). Jest to „stichira” (wiersz, werset) paschalna śpiewana jako trzyczęściowy koncert „zapriczastnyj” – czyli podczas komunii duchowieństwa. W treści wyraża radość ze zmartwychwstania Chrystusa. W utworze tym Bortniański idealnie ukazał swój styl kompozytorski w doskonałej synergii z melodyką języka cerkiewno-słowiańskiego i z duchowością prawosławną. Podobnie jest także w kolejnej prezentowanej na płycie kompozycji również autorstwa Dymitra Bortniańskiego – koncercie 28. „*Błažen muž bojajsia Hospoda*” (Szczęśliwy mąż, który się boi Pana) (utwór nr 3). Ten koncert w treści zawiera fragmenty psalmu 111. i 131. (zgodnie z numeracją obowiązującą

w kościele prawosławnym). W praktyce wykonawczej ta czteroczęściowa forma koncertowa, oprócz prawidłowego oddania techniki imitacyjnej łącznie z fugą w czwartej części, wymaga również zrównoważenia brzmieniowego fragmentów o cechach polichóralności. Warto bowiem dodać, że Bortniański, oprócz nauki w Petersburgu u wspomnianego Gallupiego, studiował również w Wenecji.

Kolejna kompozycja prezentowana na płycie (utwór nr 4), to dzieło wspomnianego drugiego najwybitniejszego ucznia szkoły włoskiej, Maksyma Berezowskiego. Niestety zachowało się niewiele jego dzieł. Te zaś, które przetrwały do dziś, świadczą o wybitnym kunszcie kompozytorskim. Berezowskiego zresztą uznaje się za prekursora klasycyzmu na Ukrainie. Kompozytor zmarł przedwcześnie w wieku 32 lat w tragicznych okolicznościach. Najbardziej ceniony był podczas pobytu we Włoszech (Bolonia), po powrocie do kraju niedoceniany, ignorowany i wreszcie prawdopodobnie zamordowany przez agentów carskich, choć większość źródeł podaje samobójstwo jako przyczynę śmierci. Prezentowane dzieło, to koncert wokalny „*Nie odtrącaj mnie w czasie mej starości*” (Nie odtrącaj mnie w czasie mej starości) – wersety 9-13 psalmu nr 70. Kompozycja ta jest rozbudowaną formą czteroczęściowego koncertu. Obok fragmentów, w których zauważalny jest wyraźny wpływ muzyki operowej, pojawiają się odcinki polifonizujące, a także czysto polifoniczne – ponownie czwarta część w formie fugi.

Następna prezentowana na płycie kompozycja, to pieśń „*Wieczeri Twojej tajnyja*” (Tajemnej Twojej wieczerzy) Aleksieja Lwowa (1798-1870) (utwór nr 5). Utwór ten idealnie odzwierciedla dalszy bieg rozwoju muzyki cerkiewnej. Wiadomym było, że styl włoski, jako obcy kulturowo dla tradycji wschodniosłowiańskiej, zostanie zarzucony. Pojawiła się potrzeba reformy. Istotną rolę w tym odegrał car Mikołaj I (1796-1855), który zarządził potrzebę ujednolicenia śpiewów cerkiewnych. Ważną rolę w tym procesie miała odegrać Imperatorska Kapela Śpiewacza – taki nadworny wzorcowy chór. Dyrektorzy tej Kapeli, oprócz komponowania pieśni cerkiewnych, otrzymali również uprawnienia recenzowania nowych kompozycji cerkiewnych i dopuszczania ich do użytku liturgicznego. Takim dyrektorem był właśnie Aleksiej Lwow. Nowy styl twórczy zaproponowany przez Lwowa i jego następców, to typowa czterogłosowa homofonia tak charakterystyczna dla chóralu protestanckiego. Stąd też nurt ten w rozwoju muzyki cerkiewnej nazywany jest niemieckim lub petersburskim, od miejsca działania kapeli. Prezentowana kompozycja Lwowa jest idealnym odzwierciedleniem tej nowej stylistyki, oczywiście w zgodzie z nurtem romantycznym XIX wieku. Energetyka frazy wykazuje chwilami duże wahania dynamiczne, przechodząc od sentymentalnego *pianissima* do nasyconego *forte*. W treści swej pieśń ta wyraża modlitwę wiernych wypowiedaną na chwilę przed przyjęciem komunii świętej: „Przyjmij mnie dzisiaj Synu Boży jako uczestnika tajemnej Twojej wieczerzy...”.

Oczywiście nie wszyscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej XIX wieku zgadzali się z nurtem twórczym prezentowanym przez Lwowa i jego następców. Do największych krytyków należał m.in. Piotr Czajkowski. Uważał on, że zarówno styl włoski jak i niemiecki, to odejście od tradycji śpiewów staroruskich. Głosił tezę, że muzyce cerkiewnej potrzebny jest swoisty Mesjasz, który „zmicie wszystko stare i wytyczy nową, właściwą drogę rozwoju”. Dodawał przy tym, że on sam nim nie jest - jest tylko „ogniwem pośrednim”. I właśnie w 1879 roku odbyło się prawykonanie najważniejszego

cerkiewnego dzieła Piotra Czajkowskiego – „*Liturgii św. Jana Złotoustego*” opus 41. Pieśń „*Dostojno jest*” (Zaprawdę godnym jest wielbić Cię Bogurodzico) zamieszczona na płycie (utwór nr 6), to fragment tej Liturgii. W kompozycji tej Czajkowski ukazał swój indywidualny styl twórczy. Rzeczywiście, można go uznać, za rzeczzone „ogniwo pośrednie”. W popremierowej recenzji podkreślano właśnie pełną „cerkiewność” nowego dzieła osadzonego w stylistyce romantycznej. Należy jednak dodać, że zaraz po premierze cały nakład Liturgii został skonfiskowany, a wykonywanie dzieła zakazane przez ówczesnego szefa Imperatorskiej Kapeli - Bachmietiewa, z powodu ... „zbyt wielu elementów katolickich”. Potrzeba było aż rozprawy sądowej, by znów w cerkwiach mogły rozbrzmiewać dźwięki Liturgii Piotra Czajkowskiego.

Kolejne cztery utwory zamieszczone na płycie ukazują różne meandry rozwoju śpiewów cerkiewnych na przełomie XIX i XX wieku. Obrazują one kontynuację znanych już wzorców oraz poszukiwania nowych rozwiązań. Należy przy tym zaznaczyć, że czas na te działania był krótki, bowiem w roku 1917 wybuchła rewolucja bolszewicka, która położyła na 80 lat tamę twórczości religijnej w krajach opanowanych przez bolszewików. Częściowo tylko niektóre nowe kompozycje tworzyli artyści będący na emigracji. Ale to już nie był tak bogaty nurt. Pierwszą z tych kompozycji zamieszczoną na płycie (pozycja nr 7) jest hymn „*Jednorodnyj Synie*” (Jednorodzony Synu) Michaiła Reczkunowa (1870-1921). Hymn ten pochodzi ze zbioru 30. pieśni kompozytora cyklu „*Boskiej Liturgii*”. Zachowało się niewiele informacji o autorze. Był kompozytorem i chórmistrzem. Zasłynął tym, że ze swoim 40-osobowym chórem w Petersburgu poprowadził 5 koncertów obrazujących 150 lat rosyjskiej muzyki chóralnej. Analizując jego twórczość na przykładzie prezentowanego utworu, można stwierdzić, że jest to stylistycznie kontynuacja szkoły petersburskiej. Nowością zaś jest duże nasycenie wertykalne głosów. Sam hymn na cześć Zbawiciela jest dość popularny w repertuarach polskich chórów.

Kolejna prezentowana kompozycja (nr 8), to również fragment z liturgii – „*Tiebie pojem*” (Tobie śpiewamy) Aleksandra Łabinskiego (1894-1963). W porównaniu z poprzednią kompozycją, ten utwór jest przykładem bardziej nowatorskiego spojrzenia na stylistykę twórczą. Powstał w połowie XX wieku. Można ten styl określić jako cerkiewny neoromantyzm z bardzo rozbudowaną harmoniką, jednak nie przekraczającą systemu dur – moll. Agogicznie słusznie zachęca wykonawcę do stosowania *tempo rubato*. Tekst pieśni ma ogromną wagę liturgiczną, stanowi część eucharystycznego kanonu. Sam kompozytor, absolwent konserwatorium w Petersburgu, w roku 1921 wyemigrował do Francji i tam działał twórczo. Jest więc przykładem cerkiewnej twórczości emigracyjnej po rewolucji bolszewickiej.

Zestawiając w ujęciu rozwojowym pieśń cerkiewną nie może w tym miejscu zabraknąć twórczości Aleksandra Archangielskiego (1846-1924), który zamyka linię rozwojową stylu petersburskiego. Twórczo kontynuuje dzieło poprzedników wzbogacając je o swój indywidualny styl poprzez m.in. wprowadzanie motywów melodycznych muzyki ludowej. Styl kompozytora szczególnie domaga się podkreślenia niuansów harmonii, giętkiej melodyjnej frazy, tempa quasi *rubato*. Jego twórczość jest więc przykładem szczytowego osiągnięcia romantycznego oblicza muzyki cerkiewnej. Przykładem zamieszczonym na płycie jest pieśń „*Swietie tichij*” (Cicha Światłości)

(utwór nr 9) ze zbioru „Śpiewy Całnocnego Czuwania” nr 2. W ujęciu liturgicznym pieśń ta wykonywana jest podczas wieczornego nabożeństwa sobotniego i wieczoru poprzedzającego większe święta.

Obok nurtu petersburskiego, którego chronologię rozwojową prezentowało pięć poprzednich utworów, na przełomie XIX i XX wieku, jako jego przeciwieństwo działała tzw. szkoła moskiewska. O ile w stylu petersburskim u jego podłoża leżały wzorce zachodnie, o tyle szkoła moskiewska starała się odtworzyć staroruską melodykę cerkiewną wplecioną we współczesne zdobycze teoretyczno-muzyczne. Jest to więc swoisty powrót do źródeł. Wśród przedstawicieli nurtu moskiewskiego, realizujących takie twórcze założenia programowe, wyróżniają się: Greczaninow, Allemanow, Czesnokow, Kastalskij, a przede wszystkim Sergiusz Rachmaninow (1873-1943). Szczytowym osiągnięciem Rachmaninowa w twórczości religijnej jest „Całnocne czuwanie” opus 37 z roku 1915. To idealny przykład odwzorowania manifestu twórczego szkoły moskiewskiej. Dzieło spotkało się z bardzo pozytywną reakcją krytyki, a Kastalski wręcz orzekł, że „oto powstało arcydzieło muzyki cerkiewnej”. W ujęciu liturgicznym „Całnocne czuwanie”, to zbiór przeznaczony do wykonywania podczas nabożeństw sobotnich i wigilii świąt. W ujęciu stylistyki kompozytorskiej Rachmaninowa dzieło to zawiera znaczne partie oparte na starych śpiewach monodycznych: wyróżnić można przykłady XIII/XIV wiecznego „znamiennego raspiewa”, pojawia się we fragmentach „raspiew grecki” oraz kilka fragmentów śpiewu kijowskiego. Wszystko to scalone indywidualnym stylem kompozytora charakterystycznym dla początku XX wieku, bazującym jednak na tradycji romantycznej. Wracając do idei Piotra Czajkowskiego pojawienia się Mesjasza muzyki cerkiewnej, można właśnie w twórczości Rachmaninowa odnaleźć liczne cechy owego mesjanizmu. Niektórzy muzykolodzy przypisują Rachmaninowowi taką samą rolę w muzyce cerkiewnej, jaką Palestrina odegrał w muzyce katolickiej, a Bach w protestanckiej. W prezentowanym do oceny dziele została zamieszczona część IX „Całnocnego czuwania” Rachmaninowa „*Błogosłowien jesi Hospodi*” (Błogosławiony jesteś Panie) (utwór nr 10). W ujęciu tekstu liturgicznego jest to historia Zmartwychwstania, w której podkreśla się rolę kobiet niosących mirrę. Bogata polichóralna faktura wyróżnia teksty o tych kobietach, którym Anioł ogłosił prawdę o Zmartwychwstaniu. Kompozytor często stosuje powtarzalność fraz, a szczególnie frazy tytułowej „Błogosławiony jesteś Panie, naucz mnie przykazań Twoich”. Warto przy tym zaznaczyć, że tę część „Całnocnego czuwania” sam kompozytor musiał darzyć szczególną estymą, skoro jej temat wykorzystał w finale swojego ostatniego dzieła symfonicznego – „Tańcach symfonicznych” opus 45.

Dwie ostatnie prezentowane kompozycje, to przykład współczesnej twórczości w obszarze muzyki cerkiewnej. Kiedy komunizm na wschodzie Europy wyraźnie dogorywał, pierwszą kompozytorką, która na Ukrainie odważyła się pisać muzykę cerkiewną była Lesia Dyczko. Urodzona w Kijowie w 1939 roku, jest uznawana za jedną z najwybitniejszych współczesnych twórczyń muzyki cerkiewnej. Jest m.in. autorką trzech dużych form liturgicznych: „Liturgia” nr 1 (1989, na chór jednorodny), „Liturgia” nr 2 (1990, na chór mieszany) oraz „Liturgia uroczysta” nr 3 (2002, na chór mieszany). Jak sama mówi o swojej twórczości, stara się „połączyć cud intonacji ludowych, które w ciągu tysiącleci stworzył naród ukraiński, niepowtarzalne piękno

kijowskiej muzyki wokalne („kijowski raspiw”) z głębią duchowych tekstów biblii”. Elementy te scala w jedność stosując subtelną harmonikę tak charakterystyczną dla współczesnych twórców, jednak nie wykraczającą poza ramy tradycji, nie idącą w stronę awangardy. Szczególną cechą charakterystyczną twórczości religijnej jest przy tym posługiwanie się językiem narodowym - ukraińskim. Mamy więc do czynienia z rezygnacją z tradycyjnych tekstów cerkiewno-słowiańskich, które dotyczyły wszystkich poprzednich nagrań zamieszczonych na płycie. Z twórczości cerkiewnej Łesi Dyczko wybrałem fragment Boskiej Liturgii – „*Slawa Otciu i Synu*” (Chwała Ojcu i Synowi) (utwór nr 11). Jest to druga antyfona liturgii oparta na tekście psalmu 145. Utwór jest trzyczęściowy o strukturze ABA1. Części A i A1 zbudowane są na ciekawym harmoniczo-rytmicznym ostinato stanowiącym tło do ukazania głównego tematu w formie dialogu między głosem sopranowym i basowym. Część druga, wyraźnie spokojniejsza, nawiązująca do monodycznych „raspiwów”, to z kolei struktura polichóralna dająca swoistą impresję surowości dawnego brzmienia monastycznego.

Drugim przykładem współczesnej twórczości w obszarze muzyki cerkiewnej i jednocześnie ostatnim prezentowanym nagraniem jest kolęda „*Nowa radost' stala*” (Nastala nam radosna nowina) w opracowaniu Romualda Twardowskiego. Decydując się na wybór dzieła z obszaru muzyki cerkiewnej, nie mogłem pominąć twórczości tego zasłużonego współczesnego polskiego kompozytora, który przecież tak wiele wniósł do popularyzacji w naszym kraju muzyki cerkiewnej w aspekcie organizacyjnym oraz twórczym. Urodzony w 1930 roku w Wilnie, wyrastał w wielokulturowym mieście. Doskonale poznał wschodnią duchowość, liturgię, muzykę cerkiewną. Implikacją tego jest znalezienie się w bogatej twórczości kompozytorskiej istotnego nurtu muzyki cerkiewnej. W swej stylistyce kompozytorskiej Twardowski nigdy nie był wyznawcą awangardy. Doceniał rolę tradycji w zestawieniu ze środkami wyrazu XX i XXI wieku. Doskonale to wyraził właśnie w komponowanych pieśniach cerkiewnych, które dzięki takim stosowanym środkom wyrazu mogą być z powodzeniem wykonywane nie tylko na estradzie, ale i w cerkwi podczas nabożeństwa. Takimi też środkami wyrazu kompozytor operował w opracowanych w 1994 roku „28 kolędach prawosławnych”. Z tego zbioru pochodzi prezentowana kolęda „*Nowa radost' stala*” (utwór nr 12). Należy przy tym zaznaczyć, że jest to jedna z najpopularniejszych kolęd wschodniosłowiańskich, mająca wiele wariantów, nawet różniących się stosowanym trybem. Język kolędy, to gwara wschodniosłowiańska o mieszanych cechach rosyjskich i ukraińskich. Ciekawostką jest naprzemienne występowanie w słowach gloski „g” oraz „h”. Literacki język rosyjski nie ma gloski „h”, a z kolei ukraiński i białoruski nie mają gloski „g”. Zresztą większość kolęd z tego zbioru posiada słowa mieszanych gwar wschodniosłowiańskich lokujących ich pochodzenie w okolice dzisiejszej wschodniej Polski i zachodniej Białorusi i Ukrainy. Romuald Twardowski, to osoba szczególnie zasłużona w dziele popularyzacji w Polsce muzyki cerkiewnej również w obszarze organizacyjnym. Od 1983 roku jest bowiem dyrektorem artystycznym i przewodniczącym jury prestiżowego Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce, a następnie w Białymstoku.

Aktywność naukowa

Ważnym dopełnieniem mojej aktywności artystycznej jest aktywność naukowa. Tematycznie obie aktywności są ze sobą powiązane. W swych działaniach naukowych eksponowałem tematykę związaną z wykonawstwem i historią muzyki cerkiewnej, życiem i twórczością Feliksa Nowowiejskiego oraz ogólnie rozumianą kwestią muzyki Warmii i Mazur w przekroju historycznym i współczesnym. W dorobku publikacyjnym pojawia się również tematyka wykonawstwa muzyki oratoryjnej, techniki wokalne i emisji zbiorowej, roli festiwali muzycznych. W kwestii aktywności naukowej, jako cel i jednocześnie najważniejsze zadanie dla siebie, postawiłem konieczność podjęcia działań zmierzających do szerszego poznania i powszechnego upublicznienia wagi i roli kultury muzycznej regionu Warmii i Mazur, mojej małej Ojczyzny. Dostrzegałem bowiem brak szeroko zakrojonych i systematycznych przedsięwzięć w tym obszarze. W latach 80-tych XX wieku w Olsztynie co roku odbywały się Dni Muzyki Feliksa Nowowiejskiego, których integralną częścią była sesja naukowa „Muzyka na Warmii i Mazurach” pod kierownictwem naukowym dr. Jana Boehma, wspomnianego wcześniej mojego wykładowcy historii muzyki. Wówczas jako student uczestniczyłem w roli słuchacza w obradach sesyjnych. Niestety, już po kilku edycjach przedsięwzięcie zakończyło się. Powstała kilkunastoletnia luka. Postanowiłem więc, wzorując się w pewnym sensie na tym olsztyńskim przedsięwzięciu, powołać w regionie podobną konferencję naukową. Zbiegło się to z moją przeprowadzką z Olsztyna do pobliskiego Barczewa, rodzinnego miasta Feliksa Nowowiejskiego. Udało mi się przekonać lokalne władze do powołania Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Chóralnej im. Feliksa Nowowiejskiego, którego integralną częścią była także odbywająca się każdego roku w rodzinnym domu Nowowiejskiego, poczynając od 2002 roku, sesja naukowa pod tytułem „Muzyka Warmii i Mazur”. Opracowałem szczegółową formułę, regulamin i przebieg festiwalu. Objąłem kierownictwo artystyczne imprezy oraz kierownictwo naukowe pierwszych pięciu edycji sesji naukowej (2002-2006). Byłem także redaktorem naukowym wydawanych co roku Zeszytów Naukowych, w których publikowano wygłoszone na sesji referaty naukowe – łącznie 25 referatów naukowców z kraju i zagranicy. Ta konferencja naukowa odbywa się niezmiennie każdego roku do dziś stanowiąc najważniejsze cykliczne naukowe muzyczne forum regionu. Aktualnie kierownictwo naukowe sprawuje dr hab. Krzysztof Szatravski, prof. UWM, wybitny znawca życia i twórczości Feliksa Nowowiejskiego.

Statystycznie podsumowując moją aktywność naukową, posiadam 10 publikacji (w tym jedną zagraniczną – Taganrog, Rosja). Szczególnie cenię sobie publikacje zamieszczone w Gazecie Festiwalowej, oficjalnym corocznym wydawnictwie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Byłem redaktorem naukowym wspomnianych wcześniej pięciu Zeszytów Naukowych, posesyjnych materiałów sesji naukowej „Muzyka Warmii i Mazur”. Jako kierownik naukowy prowadziłem obrady pięciu sesji naukowych („Muzyka Warmii i Mazur”, Barczewo) oraz jednego panelu tematycznego („Współczesne i historyczne aspekty sztuki dyrygenckiej” – Uniwersytet Zielonogórski). Wystąpiłem czynnie na 6. różnych krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych.

Dydaktyka

Po ukończeniu studiów podjąłem pracę asystenta w ówczesnej Katedrze Muzyki, dziś Instytucie Muzyki Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Przez cały czas zatrudnienia prowadzę przedmiot „dyrygowanie” na kierunku *Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*. W mojej metodyce nauczania przedmiotu, oprócz tradycyjnych form, zasad i metod wynikających z sylabusu, włączam swoich studentów do pracy artystycznej w prowadzonym przez mnie chórze „Bel Canto”. Prowadząc próby chóru, pracując nad interpretacją utworów, jednocześnie cały czas wyjaśniam chórzystom i studentom szczegółowo powody konkretnych decyzji i potrzeb interpretacyjnych. Moim zdaniem jest to praktyczne dopełnienie wiedzy i umiejętności osiąganych na indywidualnych ćwiczeniach z przedmiotu „dyrygowanie”. Studenci Instytutu Muzyki UWM w Olsztynie mają prawo swobodnego wyboru rodzaju dyplomowego dzieła artystycznego i promotora tego dzieła. Większość moich studentów decyduje się na artystyczny dyplom z dyrygowania pod moim kierunkiem. Dotychczas w roli promotora artystycznego dzieła dyplomowego poprowadziłem 23. magistrantów i 13. licencjatów. Moi absolwenci znajdują zatrudnienie w szeroko rozumianych instytucjach kultury, sztuki i szkolnictwa na stanowiskach nauczycieli, instruktorów muzycznych, kierowników artystycznych, dyrygentów. Prowadzą chóry szkolne, chóry przy ośrodkach kultury, parafiach. Niektórzy wybrali ścieżkę naukowego rozwoju (ks. dr Zbigniew Stępnia, dr hab. Maciej Kołodziejski).

W 2015 roku pełniłem obowiązki zagranicznego recenzenta w postępowaniu doktorskim Łarisy Nikołajewnoj Ikonnikowej przeprowadzonym w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej w Mińsku.

Poza dyrygowaniem, w zależności od potrzeb dydaktycznych Instytutu Muzyki UWM, wymiennie prowadzę inne przedmioty: zespoły muzyczne dla praktyk dyrygenckich studentów, czytanie partytur, propedeutyka instrumentacji, dyrygowanie z metodyką prowadzenia chórów szkolnych, seminarium dyplomowe licencjackie (od 2016 roku).

Aktywność organizacyjna i popularyzatorska na rzecz kultury, sztuki i szkolnictwa wyższego

Prowadząc ożywioną działalność koncertową bardzo dobrze dostrzegałem potrzeby regionu w zakresie popularyzacji kultury i sztuki muzycznej. Uważałem m.in., że region Warmii zbyt słabo honoruje postać wielkiego kompozytora, urodzonego na Warmii Feliksa Nowowiejskiego. W 2000 roku, po mojej przeprowadzce do Barczewa, rodzinnego miasta kompozytora, powziąłem działania zmierzające do powołania dużego festiwalu muzycznego upamiętniającego postać Nowowiejskiego. Opracowałem formułę, scenariusz przebiegu i regulamin Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Chóralnej im. Feliksa Nowowiejskiego w Barczewie. Pierwsza edycja odbyła się w 2002 roku. Przez pierwsze sześć edycji (2002 – 2007) pełniłem funkcję dyrektora artystycznego oraz przewodniczącego lub członka jury. Festiwal corocznie odbywa się w niezmienniej formule do dziś. Obecnie dyrektorem artystycznym festiwalu jest prof. Benedykt Błoński.

Kolejna istotna moja aktywność organizacyjna dotyczy pełnienia funkcji dyrektora artystycznego festiwalu Varmia Gaudet et Cantat w Ramsowie (od 2010r.). Każdego roku

w miejscowym kościele barokowym w wakacyjne sobotnie wieczory odbywają się koncerty zaproszonych zespołów. Moim zadaniem jest projektowanie obsady wykonawczej. Wystąpili tutaj m.in.: zespół wokalny „Affabre Concinui” z Poznania, „Spirituals Singers Band” i „Oktoich” z Wrocławia, „Il Canto” z Warszawy, Jan Nowowiejski i Bogna Nowowiejska z Poznania, liczne polskie chóry, zespoły wokalne, kwartety smyczkowe z Warszawy, Olsztyna, zespoły gitarowe, akordeonowe, dęte, zespoły instrumentów dawnych, muzyki celtyckiej, cerkiewnej, orkiestra kameralna Filharmonii Kaliningradzkiej (Rosja) i wiele innych. Ramsowo, to niewielka warmińska wieś, dlatego też w mediach festiwal ten często nazywany jest największym festiwalem w najmniejszej miejscowości.

Chcąc skuteczniej pozyskiwać środki i instytucje do przeprowadzania nowych zadań w obszarze sztuki muzycznej w 2014 roku założyłem Stowarzyszenie Muzyki Chóralnej „Bel Canto” zostając jego prezesem. Obecnie stowarzyszenie posiada status Organizacji Pożytku Publicznego. Skutecznie aplikuję o granty, dzięki którym prowadzę nowe zadania. Ostatni ważny zdobyty grant, to prawykonanie dzieła Feliksa Nowowiejskiego „Missa de Lourdes” op. 49 nr 5 planowane na koniec 2017 roku.

W obszarze popularyzacji sztuki muzycznej od ponad 20. lat współpracuję z Filharmonią Warmińsko-Mazurską jako konferansjer koncertów symfonicznych, koncertów rodzinnych oraz szkolnych koncertów umuzykalniających.

1 stycznia 2009 roku, w wyniku reorganizacji struktury Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, został utworzony Wydział Sztuki. Zostałem wybrany pierwszym prodziekanem wydziału z zadaniami z zakresu spraw naukowych, kształcenia oraz spraw studenckich. Funkcję tę pełniłem przez dwie kolejne kadencje do roku 2016. Jako prodziekan przygotowałem Wydział Sztuki do dwukrotnej oceny parametrycznej (kategoria „B”) i czterokrotnej wizytacji Polskiej Komisji Akredytacyjnej (wszystkie oceny pozytywne). W 2012 roku nadzorowałem przystosowanie kierunków kształcenia na Wydziale Sztuki UWM do krajowych ram kwalifikacji. Pracowałem w senackich i wydziałowych komisjach do spraw dydaktycznych, nauki, zespole zapewniania jakości kształcenia. Obecnie jestem członkiem Senatu Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Rady Wydziału Sztuki, przewodniczącym Wydziałowego Zespołu Zapewniania Jakości Kształcenia oraz członkiem Uczelnianego Zespołu Zapewniania Jakości Kształcenia.

Jan Potoczniczy
2.11.2017r.