

Fenomen sakralny twórczości wokalne Aleksiego Turenkova

Słowa kluczowe: prawosławie, muzyka, historia, kompozycja, chóralistyka

The Key words: Orthodoxy, music, history, composition, choir art

STRESZCZENIE

Artykuł realizuje trzy zasadnicze cele publikacji poświęconych praktycznym problemom wykonawstwa i przygotowania chóralnego: 1. prezentację stylistyki danego kompozytora; 2. ogólną charakterystykę jego dorobku kompozytorskiego; 3. problemy wykonawcze związane z realizacją tego dorobku.

Aleksy Turenkov (1886-1945) to jeden z najpopularniejszych kompozytorów białoruskich, którego dzieła należą do tzw. „żelaznego repertuaru” chórow cerkiewnych, pojawiając się zresztą także na estradach koncertowych. Tworzył on nie tylko muzykę *par excellence* cerkiewną – w jego dorobku nie brak dzieł o charakterze koncertowym, lirycznych pieśni solowych czy większych form wokально-instrumentalnych. W artykule nie tylko szczegółowo omawiono życiorys kompozytora, lecz także dokonano analizy jego twórczości oraz przekazano doświadczenia wykonawcze autora, udzielając szeregu rad przydatnych w pracy z chórem. Artykuł dzieli się więc na dwie części: biograficzną (teoretyczną) i praktyczną.

ABSTRACT

This article presents three principal tasks, connected with the practical problems of the performing and preparing choir pieces: 1. The stylistic presentation of the composer's output; 2. The general characteristic of the composer's style; 3. The perform problems connected with the realisation of his.

¹ Prof. dr hab. Włodzimierz Wołosiuik jest profesorem w Katedrze Prawosławnej Teologii Praktycznej Wydziału Teologicznego Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie.

Alex Turenkov (1886-1945) is one of the most popular composers from Belorussia, whose works belong to the “ever green” items in the world choir repertoire, presented not only in the Orthodox churches but also in the concert halls. This composer wrote non only pieces performed in the Church – his achievement includes also concert pieces, lyrical songs and vocal-instrumental music forms. The article describes with details composer’s curriculum vitae adding also very profound analysis of his works and pieces with some useful perform comments, basing on the own experience of the author. This article is divided in two parts: a biographical and a practical ones.

Aleksy Turenkow należy do grona najwybitniejszych kompozytorów muzyki cerkiewnej na obszarze wschodniosłowiańskim, będąc założycielem tzw. „białoruskiej” szkoły śpiewu cerkiewnego. Kontynuował on twórczość klasyków rosyjskich skłaniając się jednak w kierunku narodowo-białoruskim, gdzie dojrzał bogactwo materiału muzycznego zarówno liturgicznego jak i paraliturgicznego, przetwarzając go na czterogłosową oprawę i stosując odpowiednią harmonikę, rysunek melodyczny i rytm, właściwy zasadom stworzonego przez siebie nurtu. Kompozytor w swoich aranżacjach sięgał do staroruskiego śpiewu neumatycznego – tzw. знаменного распѣва², nie obca mu też była melodyka kijowska, z którą zetknął się w Sankt-Petersburgu, jak również grecka a także gruzińska, z których zapewne czerpał komponując swoje dzieła sakralno-muzyczne. Harmonizacja starsłowiańskich melodii paraliturgicznych była wręcz mistrzowska. Kompozytor operował w sposób swobodny barwą głosów w różnych typach chóralnych (w chórze jednorodnym bądź mieszanym), w efektach kolorystyki nie mając sobie równych wśród twórców białoruskich.

² Rodzaj i zarazem system staroruskiego monodycznego śpiewu liturgicznego, ośrodkiem powstania i rozwoju którego był Kijów; początkowo jednogłosowy śpiew ten od XVI wieku stopniowo przyjmuje charakter śpiewu wielogłosowego, szczególnie kultywowanego w Rosji i na Ukrainie w 2-giej poł. XVII w. i w wiekach następnych; jednogłosowy śpiew neumatyczny zachowali jedynie starowierycy. Por. Znosko 1983, 301.



Aleksy Turenkov, (*Wschodniosłowiańscy kompozytorzy...*, 344)

Aleksy Turenkov urodził się 21 stycznia 1886 roku w Petersburgu w rodzinie robotniczej. Ojciec Aleksiego zmarł, kiedy ten miał niespełna 6 lat. Matka kompozytora pozostając bez środków do życia, oddaje małego Aleksiego do domu dziecka. W 1895 roku Aleksy wstąpił do szkoły przeznaczonej dla dzieci wywodzących się z rodzin wojskowych, co stanowiło dlań niebanalną życiową szansę. W szkole tej zaczął się uczyć gry na skrzypcach i osiągnął już pierwsze sukcesy jako młody muzyk.

Zapewne dobre wyniki osiągnięte w klasie instrumentalnej spowodowały, iż w 1901 roku desygnowano Turenkova na studia dyrygenckie, ponieważ w owym czasie istniało znaczne zapotrzebowanie na chórmistrzów w wojsku (Wołoskiuk 2005, 344). Zajęcia z teorii muzyki prowadził na uczelni znakomity kompozytor i teoretyk A. Liadow, u którego Turenkov zakończył edukację w roku 1904. osiemnastoletni wówczas młodzieniec został powołany do odbycia zasadniczej służby wojskowej, która trwała wtedy (nie bagatela) aż pięć lat.

W 1911 roku Aleksy zostaje studentem konserwatorium. Jego nauczycielami byli: wspomniany wyżej A. Liadow, oraz N. Sokołow (Smagin 1998, 28). W 1914 roku powołano go ponownie do wojska, do tzw. ósmej armii, by przez piętnaście lat pracował w Homlu jako pedagog nowopowstałej szkoły muzycznej.

Po przenosinach do Mińska, czyli od roku 1934, Turenkow zajął się kompozycją, rozpoczynając – jak to określono – swoją pracę twórczą. Cztery lata później został wybrany parlamentarzystą Republiki Białoruskiej, nie przerywając płodnej działalności na niwie kompozytorskiej. Za wybitne osiągnięcia w tej dziedzinie został odznaczony orderem „Działacza Czerwonego Sztandaru” (*Trudowego Krasnogo Znamieni*) czyli Zasłużonego Działacza Kultury i Sztuki Republiki Białoruskiej.

Ostatnie z jego znakomitych dzieł – opera *Radosny świt* (*Jasnyj rasswiet*) – instrumentację której zakończył tuż przed swoją śmiercią 27 września 1958 roku, nie doczekawszy jej premiery. Doszło do niej dwa miesiące po śmierci kompozytora w Mińsku na deskach scenicznych miejscowego Teatru Opery i Baletu (Smagin 1998, 28).

Spośród innych kompozycji naszego Twórcy wyróżnić należy „Białoruską suitę”, „Białoruską fantazję”, „Pionierską suitę”, poemat „O świecie i pracy” [О мире и труде], na orkiestrę symfoniczną, kantatę ku czci Aleksandra Puszkina przeznaczoną na chór, solistów i orkiestrę symfoniczną, muzykę dla oktetów strunowych, *Trio* fortepianowe, oraz romanse do słów A. Puszkina, J. Kupały, J. Kolasy, M. Bogdanowicza, S. Prokofiewa, a także wokalne *Tercety* i *Duety* [*Myzkal'nyj ènciklopedičeskij slovar'*, 556]. A. Turenkow był też autorem muzyki do sztuk teatralnych, kompozytorem muzyki filmowej, dokonywał różnego rodzaju opracowań rosyjskich i białoruskich pieśni ludowych na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu.

Szczególne miejsce w twórczości kompozytorskiej zajmowały opracowania wymienionych pieśni na chór mieszany, a także na kapelę składającą się z 2 instrumentów ludowych. Nie brakowało również opracowań melodii ludowych na popularnego *bajana*. Aleksy Turenkow wniósł ogromny

wkład do tworzenia muzyki chóralnej, która bez wątpienia zdominowała jego kompozytorską karierę, stając się pierwszoplanowym przedmiotem jego artystycznych zainteresowań, szczególnie w latach trzydziestych ubiegłego stulecia. Dzięki G. Szyrmie i A. Bogatyriewowi jego twórczość (zwłaszcza chóralna) mogła się zachować. Wymienieni chórmistrzowie oddali do druku wiele kompozycji Turenkova, co spowodowało ich obecność w wydawnictwach muzycznych, a co za tym idzie ich wykonanie przez różnego rodzaju chóry i zespoły orkiestrowe (Smagin 1998, 30).

W pierwszych swoich chóralnych kompozycjach odpowiadał on na jakość muzycznego zapotrzebowania, co zresztą bez ogródek ujawniał m.in. w utworach *Do słońca* [Да сонца] czy w *Pieśni Października* [Песні Кастрычніка] i w wielu innych tego typu kompozycjach.

Wystarczyło kilka zaledwie lat, by kompozytor nauczył się tajników melodyki białoruskiej pieśni ludowej, swe umiejętności stosując podczas opracowania szeregu utworów ludowych, przeznaczonych na chór mieszany *a capella*, czyli śpiewający bez akompaniamentu instrumentalnego.

Za przykład takiego opracowania może posłużyć pieśni pt. *Dlaczego tam nie śpiewać* [Чамуж мне не спяваць] w której przez wszystkie głosy chóralne przewija się podstawowy motyw melodyczny. Dla osiągnięcia efektów dramatycznych kompozytor wykorzystuje tu kontrapunkt, gdzie na bazie burdonowego dźwięku basowego rozwija dynamikę poszczególnych głosów chóralnych celem osiągnięcia zamierzonego efektu. Ćwiczenia w opracowaniach pieśni ludowych pozwoliły Turenkowi skomponować całkiem ciekawe brzmiące fragmenty chóralne do opery *Kwiat szczęścia* [Кветка шчасця]. Ponadto do wyżej wspomnianej opery, jak również do innych, wprowadził on motywy następujących pieśni: *Oj z rana na Jana* [Ой рана на вана], *Oj lesie mój lesie* [Ой бору мой бору], *Kupalinka mała* Купалінка [Купалінка маленька Купалінка], *Ciemna noc* [Цьомная ночка], *Zagrzmij burzo w polu* [Загудзі ты бура у полі] (Hvisûk 1990, 34).

Cechą charakterystyczną twórczości A. Turenkova jest dążenie do liryki, dlatego też w swoich kompozycjach wykorzystywał on teksty liryczne.

Przykładem takich kompozycji mogą być pieśni: *Zagraj muzyko* (Граї жа музыка), *Moja dudka* (Мая дудка) i wiele innych (Hvisiuk 1990, 34). Na setną rocznicę śmierci A. Puszkina, Turenkow skomponował cykl pieśni, dla których tematykę czerpał z różnych gatunków obecnych w repertuarze chóralnym, jednakże z dominującą wspomnianą wyżej liryką.

W swojej twórczości chóralnej kompozytor starał się nie naśladować melodyki pieśni „masowej”, by uniknąć słabej jakości melosu i nie zawieść zainteresowania melomanów. Wzbogacenie tworzonego przez Turenkova materiału muzycznego wymagało odeń szczególnego podejścia do kwestii wyrazu artystycznego, dlatego też poszerza on zakres tonacji, rytmu, tempa, oraz innych elementów chóralnej faktury.

Również jakość rytmiczna podyktowana była jakością tekstu. Znaczący wskazują, iż powyższe elementy wykorzystał w pieśniach *Zimowy wieczór* (Зимовы вечар), *Kołyśanie* (Калыхане), poszerzając je jeszcze o tak ważny element jakim jest tembr głosu. Turenkow starał się wykorzystać tu wysoki rejestr tenorów, zaś w pieśni Граї жа музыка zwraca uwagę na walory niskich głosów męskich, jakimi są basy.

W utworach, które posiadają charakter romantyczny, temat z reguły eksponują sopran lub sopran *solo* w średnim rejestrze na tle chóralnego akompaniamentu realizowanego *mormorando*, niekiedy kompozytor wprowadza fragmenty akompaniamentu fortepianowego czy też, ogólnie rzecz biorąc, instrumentalnego. Choć w fakturze chóralnej dominuje homofonia harmoniczna, to jednak posłuszeństwo uwarunkowaniom tradycji ludowej nie pozwoliło, by niemal w każdej niemal kompozycji chóralnej nie wystąpiły fragmenty polifoniczne. Monodia przeplata się na przykład z polifonią w utworach *Zimняя дарога*, a w kompozycji *Граї жа музыка*, występują fragmenty dwugłosowe (Prakapcova 1999, 91). Stosunkowo często kompozytor stosuje zasadę ruchu tercjowego (najczęściej w pieśniach lirycznych), jednakże nie ma on charakteru tradycyjnego, dość często bowiem ruch ten występując w głosach żeńskich jest dublowany przez głosy męskie, jak to ma miejsce choćby w stylizacjach polskiej muzyce góralskiej.

Wspomniane wyżej, występujące niemal we wszystkich kompozycjach chóralnych paralelne ruchy tercjowe charakteryzują się bardzo wyrazistą tendencją do podkreślenia toniki. W niektórych wypadkach ten układ tercjowy jest dublowany *Zawiej* [Падвеў], niekiedy zaś łączy się z tzw. „podgłoskami”³. Za przykład „pogłosek” może posłużyć utwór *Gęśle – samograjki* [Гуслі – самаграйкі].

Charakteryzując muzykę chóralną Turenkova należy stwierdzić, iż wzbogacona została w niej harmonia, która stopniowo wykracza poza proste założenia dominantowo-toniczne. Typową zasadą kompozytorską stało się zastosowanie w środkowej części utworu lub w refrenie subdominanty.

Powyższe wzbogacenia przenikały do kompozycji Turenkova z dorobku rosyjskiej muzyki klasycznej, z której kompozytor dość często i chętnie korzystał, zwłaszcza w wymiarze chóralistyki. Taka postawa nie wykluczała jednak odwołań do tradycyjnych walorów białoruskiej pieśni ludowej, polegających na stosowaniu tonacji miksolidyjskiej, jak to widać choćby w kilkakrotnie już cytowanej pieśni *Zagraj muzyko* [Граі жа музыка] (Smagin 1998, 31).

Szczególnym reprezentantem wskazanych powyżej, a obficie wykorzystanych tendencji kompozytorskich jest dysponujący walorami ilustracyjnymi utwór *Droga zimowa* [Зимья дарога]. Aby przedstawić obraz zamieci śnieżnej kompozytor korzysta z naprzemiennie stosowanych kontrastów dynamicznych (od *piano* do *forte*). Kulminacja dynamiczna utworu przypada na fragment „to kak zwier’ ona zawojet”, pochodzący z poematu A. Puszkina *Burza chmurą niebo kryje* [Буря мглою небо кроет]. Nie brak tu również wykorzystania tradycyjnego staroruskiego *podgłoska*, a także wspomnianego wyżej dublowania głosów (*Музыкал’ныя ɛ nciklopedičeskij slovar’*, 556).

³ Jest to swobodna improwizacja, polegająca na dodaniu do melodii głównej głosu górnego i dolnego. Praktyka ta sprzyjała wprowadzeniu wielogłosowości do śpiewu cerkiewnego. Por. Wołoskiuk 1996, 18.

W celu lepszego zilustrowania tematyki danej pieśni, kompozytor wprowadza kontrasty dynamiczne, którym towarzyszy wzrost aktywności rytmicznej (dyminucje i augmentacje). Bardzo interesująca wydaje się też warstwa akompaniamentu wokalnych utworów Turenkowa. Niekiedy wykonują go określone instrumenty ludowe, a czasami składają się nań tzw. „instrumentalne dźwięki” realizowane przez poszczególne partie chóralsne (najczęściej tenory), co szczególnie uwidacznia się w pieśni *Moja dudka* [*Мая дудка*]. Fakturę chóralsną wskazanego utworu wzbogacają ludowe okrzyki (*Oj, Aj* czy *Hej*) (Smagin 1998, 32).

Wzbogacenie faktury chóralsnej w innych utworach dokonuje się często dzięki zastosowaniu elementów polifonicznych lub przynajmniej imitacyjnych. W utworze *Strumień* [*Ручеж*], pieśni mającej charakter sekwencji, monodycznie realizowane ekspozycja tematyczna przez alty i basy rozwija się imitacyjnie w tonacji dominantowej u sopranów i tenorów. W słowach „*грай жа музыка пра наше поле*”, powstaje swoisty kontrapunkt⁴, powodujący masywność brzmienia, co także spotyka się często w chóralskiej rosyjskiej. Co prawda, A. Turenkow nie zastosował go w sposób tak wyrazisty, jak to się spotyka w literaturze chóralskiej rosyjskich klasyków, jednakże dla twórczości chóralskiej na Białorusi, realizującej wówczas inicjalny etap własnego kształtowania podobne poszukiwania kompozytorskie miały wielkie znaczenie.

Sytuacja kompozytora wkrótce jednak znacznie się pogorszyła. W czasie II wojny światowej wielu bowiem wybitnych działaczy kultury, a wśród nich również A. Turenkow rozproszyli się po całym kraju. Ich inwencja twórcza uległa zubożeniu z powodu konieczności podporządkowania się wymogom nowej propagandy komunistycznej. Talent kompozytorski miał stać się odtąd posłusznym narzędziem pochwały ateizmu i reżimu, a utwory wokально-instrumentalne o charakterze kantatowym stanowiły podstawową formę twórczości. Nie

⁴ Jest to teoria równoczesnego prowadzenia samodzielnych linii melodycznych (głosów) w utworach polifonicznych, np. w fudze, kanonie itd.

był to jednak ulubiony *genre* naszego Kompozytora. Był to natomiast powód do fałszywych oskarżeń i marginalizacji jego osoby. Rehabilitacja nastąpiła dopiero w roku 1945 roku, roku zgonu kompozytora. Do „całkowitej, powojennej wolności” zabrakło mu dwadzieścia dni⁵ (Mdzivani, Sergienka 1997).

Powodem niechęci nowych władz białoruskich mógł być też fakt kompozytorskiego upodobania w utworach liturgicznych *a cappella*. Do najbardziej znanych i najczęściej przez chóry cerkiewne wykonywanych kompozycji należy kontakion *O, Waleczna Hetmanko...*, [Взбранной Воеводе...]⁶ przeznaczony na święto Zwiastowania Najświętszej Marii Panny, błagający Bogurodnicę, by obroniła lud Boży od wszelkich nieszczęść i trosk. Tekst kontakionu powstał w VII wieku w Konstantynopolu jako wyraz wdzięczności do Marii Panny.

Niezwykle interesującą kompozycją Turenkova jest również utwór *Chwalcie imię Pańskie* [Хвалите имя Господне], którego tekst składa się z fragmentów psalmów 134 i 135, wzbogaconych przyspiewem Alleluja [Аллилуя]. Utwór ten przeznaczony jest do wykonania na tzw. полиелее, tj. tej części jutrzni, kiedy przy zapalonych światłach wnoszona jest Ewangelia na środek świątyni. *Полиелей* znany był w VII wieku i wykorzystywano wtedy melodię *Хвалите...* tonu 4 lub 6-go, również z przyspiewem *Аллилуя* (Wołosiuk 1996, 135).

Do najbardziej rozpowszechnionych kompozycji Turenkova należą wiersze komunijne z dodaniem trzykrotnego *Alleluja* [Аллилуя], wykonywane w poszczególne dni tygodnia i święta: *Chwalcie Pana z niebios* [Хвалите Господа с небес] na niedziele; *Radujcie się sprawiedliwi w Panu* [Радуйтесь праведнии о Господе] na sobotę oraz wybrane niedziele i święta; *Czynisz z aniołów twoich wichry* [Творишь

⁵ O A. Turenkowie jest tam jednak bardzo mała wzmianka.

⁶ „O, Waleczna Hetmanko, zwycięską wdzięczności pieśń, z niewoli wyswobodzeni, słudzy Twoi, niesiem Ci, Bogurodzico. Ty, która posiadasz moc niezwykłą, od wszelkich nieszczęść wybaw nas, byśmy do Ciebie wołali: Witaj, Oblubienico Dziewicza”. – Kondakion Akatysty (ton 8), Por. *Akatyst ku czci Bogurodzicy* 1981, 33.

ангелы своя..) – wiersz komunijny na poniedziałek; *W wiecznej pamięci będzie sprawiedliwy* [В память вечную] – na wtorek; *Kielich zbawienia...* [Чашу спасения прииму] na środę i święta ku czci Bogurodzicy; *Na wszystką ziemię wyszedł głos ich i na krańce okręgu ziemi słowa ich* [Во всю землю...] – na czwartek; *Ale Bóg, król nasz przed wiekami, sprawił zbawienie pośród ziemi* [Спасение соделал еси посреде земли Боже] na piątek (*Pesnopeniâ Božestvennoj Liturgii* 2002, 371-379). Ponadto A. Turenkow jest autorem często wykonywanego Magnificatu [Величит душа моя Господа], hymnu Światłości cicha [Свете тихий] oraz „koncertu” liturgicznego – *Modlitwę zaniosę do Pana* [Молитву пролию ко Господу] i troparionu paschalnego – *Chrystus Zmartwychwstał* [Христос Воскресе] (Vašenko 1998, 16-19). Kompozycja, *Wy którzyście w imię Chrystusa zostali ochrzczeni...* [Елицы во Христа крестистесь...] jest to hymn wykonywany w miejsce trysagionu na Liturgiach św. Jana Chryzostoma i Bazylego Wielkiego. Śpiew tego hymnu nie jest objęty melodią z Oktoechosy, dlatego istnieje dla niej szereg specjalnych motywów, i być może kompozytor chcąc wprowadzić nową melodię do obiegu, wybrał sobie ten właśnie fragment liturgiczny, zapewne nie mający wielu wersji muzycznych.

Do najbardziej jednak znanych kompozycji sakralno-muzycznych A. Turenkova należy zaliczyć hymn na Wielkanoc i okres paschalny *Uroczysty to dzień dla wszystkich miłujących Syjon* [Торжествуйте днесь вси любящии Сиона] (Vašenko 1998, 115-119). Ponadto A. Turenkow skomponował „Hymny Cherubinów”, *Miłość mira...* [Kanon Eucharystyczny] nr 1 i 2, *Разбойника благоразумнаго...* tj. eksapostilarion⁷ na jutrznię Wielkiego Piątku. Ta wzruszająca pieśń opowiada o łotrze ukrzyżowanym wraz z Chrystusem⁸.

Należy zaznaczyć, iż są to kompozycje niewielkiego formatu i być może to jest powodem ich wielkiej popularności w środowisku

⁷ Niekiedy nazywany jest *switilen*, Por. *Nauka o nabożeństwach prawosławnych* 1987, 75.

⁸ Szerzej patrz Lenczewski 1981, 301.

dyrygentów cerkiewnych. Ich cechą charakterystyczną jest włączanie do faktury imitacyjnej polifonii elementów podgłosów, czyli chronologicznie wcześniejszych przykładów polifonii ruskiej, co nadaje dziełu swoistej wyrazistości.

W układzie harmonicznym tych kompozycji na plan pierwszy wysuwają się charakterystyczne połączenia tonicznymi i dominantowymi grup akordów, nie brak też częstych zbieżności modulacyjnych. Częste ich powtórzenia sprawiają wrażenie, iż środkowe części kompozycji sakralnych realizowane są w tonacjach paralelnych lub w pierwszym stopniu pochodnym.

Większość utworów sakralnych Turenkova skomponował w latach 1930-1940. Tytułem reprezentatywnej ich charakterystyki spróbujemy na łamach niniejszego artykułu przeprowadzić analizę słowno-muzyczną kompozycji *Торжествуйте днесь...* przeznaczonych na Wielkanoc i cały okres paschalny.

Utwór ten wykonywany jest nie tylko podczas nabożeństw jak lecz także na różnego rodzaju prezentacjach artystycznych⁹. Kompozycja zalicza się do cyklu tzw. „запричастных концертов” [koncertów komunijskich], które wykonywane są podczas Liturgii św. Jana Chryzostoma i Bazylego Wielkiego w momencie przyjmowania komunii przez duchownych celebrujących nabożeństwo. Cechą szczególną omawianego utworu jest jego uroczyste brzmienie adekwatne do radości paschalnej, którą wyraża. W swojej warstwie stylistycznej przypomina kompozycje D. Bortniańskiego, takie jak: *Niechaj zmartwychwstanie Bóg* [*Да воскреснет Бог*], *Oto dzień, gdy zmartwychwstał Pan* [*Сей день его же сотвори Господь*], *Przyjdź i zaśpiewaj ludu* [*Приидите воспоем людие*] (Bortniński 1995, 365-374). Można w nich również odnaleźć stylistykę S. Diegtiariewa – *Dzisiaj wszelkie stworzenie* [*Днесь всяка тварь*] analizowanego hymnu A. Turenkova przedstawiony poniżej w transliteracji, tradycyjnie jest nie rymowany:

⁹ Do analizy wykorzystano wersję hymnu. Por. Lebedev 1997, 69-70.

*Torżiestwujtie dzień wsi lubiaszczyji Siona
I daditie chwałę woskreszemu Bohu
Iże swobodi nas ot raboty wrażija
I darowa nam żywot wiecznyj
I wieliju miłość¹⁰.*

[*Dzień świąteczny dla wszystkich Syjonu czcicieli,
Dzień pochwalny dla Boga, Który Zmartwychwstały,
Albowiem z mocy Złego myśmy wyzwoleni,
Darowany nam żywot Chwały Wiekuistej
I Miłość nieskończona...*]

Jak większość prawosławnych hymnicznych *piesnopienij*¹¹ wykonywany jest w języku cerkiewno-słowiańskim. Każda fraza utworu powtarza się wielokrotnie, w podobny sposób powtórzenia następują wewnątrz każdej frazy.

*Torżestwujtie dzień, torżestwujtie dzień,
Wsi lubiaszczyji Siona, wsi lubiaszczyji Siona... itd.*

Częste powtarzanie fragmentów koncertu wykorzystano dla podkreślenia wagi treściowej danego tekstu liturgicznego. Tekst ten miał być ekspresyjnie przekazany odbiorcom, zarówno w świątyni, jak i w sali koncertowej. Jest to bardzo charakterystyczny i często spotykany zabieg w praktyce cerkiewnej – z tego samego powodu recytuje się bądź śpiewa podczas nabożeństwa *tropariony, prokimny, kanony* itd.

Kompozytor stara się także o nadanie różnorodnej wyrazistości muzycznej poszczególnym fragmentom tekstu.

W pierwszym – *Торжествуйте днесъ вси любящии сиона* – chór brzmi uroczysto, majestatycznie i donośnie. Wiodący materiał melodyczny znajduje się w partii sopranów. Wnet jednak zmieniają się głosy prowadzące melodię, aczkolwiek charakter dzieła zostanie zachowany.

¹⁰ Aby tekst był bardziej czytelny pozostaje w transliteracji. Por. Lebedev 1997, 75-78.

¹¹ *Piesnopienije* – tekst liturgiczny z oznaczeniem na jaki ton (с. гласъ) ma być śpiewany – przeciwieństwo pieśni paraliturgicznej.

Podstawą interesującej formy dzieła towarzyszy „efekt dzwonu” występujący w basach (Lebedev 1997, 69).

Druga fraza omawianego koncertu – *И дадите хвалу воскресшему Богу* – za pierwszym razem wykonywane tylko przez trzy głosy chóralne (sopran, alt i bas) przy zachowaniu „łagodnej” dynamiki (przewaga *mf*), podczas repetycji tego motywu zainicjowanego zaśpiewem basów dołączają się pozostałe głosy w dynamice *forte* (Lebedev 1997, 69).

Kolejna fraza – *иже свободи нас от работы вражия* z punktu widzenia werbalnego przypomina o tym jak Bóg w czasach starotestamentowych wyprowadził Naród wybrany z Egiptu i skierował go w rodzinne strony, wybawiając tym samym od niewolniczej pracy w kraju faraona. Melodyka tego fragmentu zdaje się ilustrować dramat niewolnictwa żydowskiego – charakter muzyki jest wyrazisty i nader poważny. Brzmi z reguły cicho – *piano*, sopran, alty i tenory stopniowo przyłączają się do masy chóralnej, zaś bas powoduje i prowokuje *crescendo* tj. wzmacniając siłę brzmienia. (Lebedev 1997, 70).

Drugie przeprowadzenie tejże frazy jest realizowane w tonacji *B-dur*, zaś ciężar melodyczny tym razem nałożony jest na głosy męskie: Tenor I, Tenor II oraz Bas. Powoli brzmienie narasta, przygotowując kulminację przypadającą na słowa: *И дарова нам живот вечный*. Od narratywnego i nieco melancholijnego charakteru poprzedniej frazy kompozytor przechodzi do wyrażenia optymizmu ewokowanego darem żywota wiecznego; druga część tej frazy – *и велию милость* stanowi zaś swoistą kulminacją całego utworu.

Wybrany przez Turenkova materiał muzyczny podkreśla szczególne znaczenie materiału werbalnego, co potwierdza również opracowanie fragmentu tekstu *велию милость* rozumianą jako dziękczynienie Panu Bogu na ofiarę złożoną z Jego Jednorodzonego Syna, dzięki czemu wierni otrzymali „żywot wieczny” (Lebedev 1997, 71).

Zarówno muzyka jak i tekst współgrają ze sobą w koncercie *Торжествуйте днесъ* i, co ważne, każdą repetycję werbalną kompozytor upiększa nowym materiałem muzycznym. Forma omawianego cyklu jest

dwuczęściowa. Pierwszą część stanowią takty 1-20, zaś drugą część takty od 21-45. Każdy fragment analizowanego dzieła składa się z okresów¹², niekiedy dopełnianych. Melodię pierwszego okresu prowadzi sopran. Rozpoczyna się ona z III stopnia *F-dur*, a rozwój jej następuje dzięki „falowaniu melodycznemu” do góry i do dołu, falowanie opierające się na dźwiękach wchodzących w skład trójdźwięku tonicznego.



Taki układ pochodzenia melodycznego nadaje pewną wzlotność, wyrazistość, oraz wypukłość.

Rytmicznie melodia idąca do góry zbudowana na tzw. *popiewkach* (ćwierćnuta i ósemka oraz ósemka), zaś przy ruchu do dołu (ćwierćnuta i dwie ósemki), a więc wartości równych.

W następnym okresie melodię prowadzą głosy męskie w tercji (tenor i bas). Zasadnicza struktura melodyczna raczej się nie zmienia. W następnych powtórzeniach słów omawianego okresu zachowany jest „rytmiczny rysunek” i falowy ruch melodii. Zasadniczą tonacją utworu jest tonacja *F-dur*. Zboczenia modulacyjne ewokowane są akordami z grupy dominantowej – *g-moll*, *B-dur* i *a-moll*.

Analizując harmoniczny wymiar utworu, można wyróżnić najbardziej skomplikowane wykonawczo fragmenty, do których zaliczyć należy wskazane zboczenia oraz skomplikowanie brzmiące akordy zwiększone. Intonacja akordowa pozbawiona jest agresywności i pobrzmiwa przyjemnymi w odbiorze intonacjami.

Homofoniczno-harmoniczna faktura¹³ opisywanego koncertu zawiera też elementy śpiewu pogłosowego: melodię prowadzi z reguły jeden lub dwa głosy w tercji, pozostałe głosy są akompaniamentem

¹² Okres to cząstka formotwórcza utworu muzycznego złożona najczęściej z ośmiu taktów.

¹³ Obróbka – budowa – wykonanie czegoś – rodzaj użytych przez kompozytora środków technicznych i sposób ich realizowania w kompozycji.

podtrzymujących melodię główną. W taktach 7-9 wprowadzana jest imitacja tzw. *połgłoskami* sopranów i altów, imitujących brzmienie dzwonów, co niewątpliwie nadaje utworowi wyrazistości i podkreśla radość paschalną (Lebedev 1997, 69).

Fakturę harmoniczną wykorzystaną przez Turenkova w omawianej kompozycji można określić jednym słowem: „uroczysta”, w sposób autentyczny współtworząca uroczysty [*torżestwiennyj*] charakter utworu. Słowa *Торжествуйте день*, znajdują bezpośrednie potwierdzenie w proponowanej muzyce.

Zastosowane na przestrzeni całego utworu metrum 4/4 niezmiennie potwierdza uroczysty charakter dzieła, co dopełnia wybrane tempo wykonania (*оживлено – vivace*) i odnosząca się do całości utworu tonacja *F-dur*.

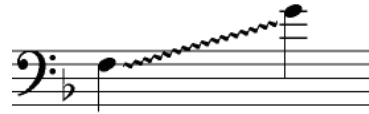
Koncert napisano na czterogłosową obsadę chóru mieszanego z zastosowaniem *divisi*¹⁴ w partii tenorów (takt – 27-29 oraz 39-40) i basów (takt 38, 40, 43 i 45). Interesująco jawi się również ambitus skali wokalne w poszczególnych głosach z uwagi na ich znaczne zróżnicowanie i rozpiętość, szczególnie w przypadku basów i sopranów, co ilustrują następujące przykłady:

¹⁴ Oznacza podział w danej partii na głosy.

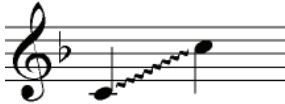
– sopran

 $(f - g_2)$

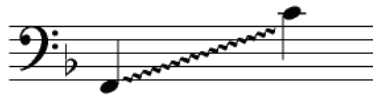
– tenor

 $(f - g_1)$

– alt

 $(c - c_2)$

– bas

 $(f - c_1)$

Ogólny ambitus utworu zamyka się jednak w stosunkowo niewielkim interwale $F - g^2$, co przy nie wymagającej tessiturze¹⁵ partii chóralnych czyni utwór przystępnym, acz bardzo efektywnym, nic więc dziwnego, iż znajduje się w repertuarze wielu zespołów wokalnych. Sytuację taką ułatwia fakt, iż poszczególne głosy nie są zróżnicowane pod względem trudności wykonawczych.

Należy zaznaczyć, iż w partyturze brak jest zaleceń kompozytora co do oddechu, stąd ważne zadanie dla dyrygentów chóralnych, by dobrze przemyśleli kwestię oddechu wymiennego w poszczególnych partiach chóralnych, celem uniknięcia niepożądanego „nerwowego” frazowania zakłócającego prawidłowy przebieg całości utworu koncertowego.

Biorąc pod uwagę uroczysty charakter opisywanego i analizowanego hymnu, poszczególne dźwięki powinny być jasne. Jednakże w taktach 21-26 (zbochenie modulacyjne do *g-moll*) warto zastosować dźwięk bardziej matowy, jakby zaciemniony. Należy wszakże zaznaczyć, iż jasny dźwięk wcale nie oznacza dźwięku „białego” tzn. pozbawionego, bazującego na krzyku i odznaczającego się nieprzyjemnym w odbiorze tembrem.

¹⁵ Właściwy dla głosu danego śpiewaka lub partii głosowej zasięg jego (ich) głosu.



Warto też uwzględnić jakość prowadzenia głosów *marcato*¹⁶, tzn. akcentując, podkreślając poszczególne słowa tekstu liturgicznego, gdyż taka jakość wykonawcza wzmacnia uroczysty i hymniczny charakter utworu.



Jednakże fragment zawarty w taktach 21-26 to epizod liryczny, gdzie zaleca się bardziej płynne prowadzenie głosów chóralnych (*quasi legato*)¹⁷, czyli wykonywanie kolejnych dźwięków w sposób ciągły, nieprzerwany, bez oddzielenia jednego od drugiego. Zmiany wykonawcze wiążą się z treścią tekstu zawartego we wspomnianych taktach. Dyrygent powinien w tym miejscu przemyśleć sobie i zastosować odpowiednie ruchy rąk czyli gesty, aby wyrazić zalecany przez kompozytora charakter. Powinien także połączyć w sobie zarówno charakter brzmienia jak i aktywność emocjonalną.

Dynamiczna progresja w tym utworze charakteryzuje się elastycznością, ponieważ w każdej części materiał melodyczny powierzony jest różnym partiom chóralnym.

W każdej z czterech fraz, na które podzielony jest tekst liturgiczny w tychże frazach muzycznych dokonują się małe kulminacje i jedna ogólna. Twierdzenie to niech zilustrują tekst koncertu, ale już bez powtórzeń.

 
Torżestwujtie dzień wsi lubiaszczyji Siona

 
I daditie chwału woskresszemu Bohu

 
Iże swobodi nas ot raboty wrażyja


I darowa nam żywot wiecznyj i
kulminacja ogólna

wieliju miłost'

¹⁶ Dokładnie i wyraźnie akcentując zalecony przez kompozytora fragment utworu.

¹⁷ W sposób ciągły, nieprzerwanie, bez oddzielenia jednego słowa od drugiego.

g) ruchliwa dynamika, kiedy następuje gwałtowne *subito piano*, wtedy śpiewacy mogą stracić kontrolę nad właściwą intonacją;

h) zmiana układowe akordowych z rozległego na skupiony i odwrotnie. Aby pokonać trudności intonacyjne w takiej sytuacji dyrygent powinien zorganizować próby sekcyjne, zanim przejdzie do współpracy z całym chórem. Pozwoli to na zabezpieczenie się przed ewentualnym fałszem. Przygotowanie wokalne poszczególnych śpiewaków gwarantuje właściwe wykonanie trudnych partii chóralnych w opisywanym utworze. Ponadto śpiewacy powinni starać się osiągnąć jedną barwę w głosach chóralnych poprzez:

- śpiewanie trójdzwięków w różnych układach *moll* i *dur*,
- śpiewanie triady harmoniczej (TSD) i innych ćwiczeń temu podobnych,
- ćwiczenie gamy chromatyczne do góry i do dołu,
- śpiewanie tzw. kanonów na 3 i 4 głosy,
- śpiewanie partii chóralnych w różnych dynamikach tekstem i zwrócenie uwagi na *staccato*¹⁸, *marcato* i *legato*,
- aby udoskonalać się w krótkich pauzach i prawidłowym atakiem dźwięków, należy spróbować takie oto ćwiczenia (Volček 2001, 16):

¹⁸ Oderwanie dźwięku; wydzielony. Rodzaj artykulacji dźwiękowej.

Należy w tym miejscu przytoczyć słowa wybitnego rosyjskiego śpiewaka F. Szalapina, który powiedział: „Dobrze opanowany tekst powoduje, iż w połowie utworu został wykonany. Dykcja to jeden z najważniejszych komponentów profesjonalizmu śpiewaczego, ponieważ pozwala słuchaczowi przyswoić sens tekstu i w połączeniu z muzyką przekazać zamysł wykonawczy” (Volček 2001, 17). W omawianym koncercie dykcja powinna być wyraźna i czytelna, samogłoski wypowiedane nader wyraźnie, dzięki czemu poprawia się „dźwięczność” utworu. Osobliwością każdego utworu muzyki cerkiewnej A. Turenkova jest także jego język. Jak wiadomo, kompozytor oddał do użytku dzieła w języku cerkiewno-słowiańskim, niekiedy także w języku białoruskim, co będzie przedstawione w drugim analizowanym dziele. Spróbujmy zatem przetłumaczyć wybranych kilka słów i zwrotów na język polski: *днесь* – dzisiaj; *вси* – wszyscy; *дадите хвалу* – oddajcie chwałę – cześć; *иже свободи нас* – (ten) który nas wyzwolił; *от рабты вражия* – od niewolniczej pracy; *и дарова нам живот вечный* – i podarował nam życie wieczne; *и велию милость* – i przeogromną (bogatą) miłość.

Częstym i ważnym problemem jest w utworach sakralnych wyśpiewywanie w miarę prawidłowo – sylab i całych słów. Należy wskazać w tym miejscu na staroruskie zasady dotyczące wykonawstwa utworów monodycznych, w których to prawidłowe wymawianie tekstów liturgicznych było surowo przestrzegane.

A. Turenkow był również niezwykle uczulony na kwestię werbalną w swoich kompozycjach.

10 11 12 13

i da - di - tie chwa - tu wo - skres - sze - mu Bo - hu, wo - skres - sze -

14 15

mu - Bo - hu - na - sze - mu.

mi - - łost' mi - łost'.

Po zaśpiewaniu danej sylaby trudno od razu przejść na drugą, dlatego wskazane jest poćwiczyć śpiew, a właściwie prawidłową wymowę spółgłosek, które później dadzą odpowiedni efekt. Zobaczmy zatem, które należy studiować łączenia samogłosek ze spółgłoskami w analizowanym koncercie wielkanocnym lub, jak to określaliśmy, hymnie:

to - rze - stwu - jtie dnie - storże - stwu - jtie
dne - swni lub - jaszczyi Siona
i da - di - tie chwa - łu wo - skre - ssze - mu Bo - hu
i - że swo - bo - di na- sotra - bo - ty wra - żyja
i da - ro - wa na - mży - wot wie - cznyj
i wie liju miło - sti wie - liju mi - ło - sti
wie - liju mi - ło - st.

Szczególne trudności nastęcza śpiewna wymowa kilku samogłosek. One nie powinny zaciemniać dźwięk, a wygłoszenie tychże spółgłosek powinno się odbywać zdecydowanie i w miarę szybko.

Osobliwością wymowy tekstu cerkiewno-słowiańskiego jest unikanie rosyjskiego atacyzmu. Chodzi o prezentowanie nieakcentowanej samogłoski „o” zgodnie z zapisem tekstowym, bez rosyjskiej zamiany na „a”. Na przykład *дарова*, zabrzmie *darowa*, a nie *darawa*. Oto kilka innych przykładów z omawianego utworu, *милость* – *miłast'*, *торжествуйте* – *tarżestwujtie*, *воскресшему* – *waskresszemu*, *свободу* – *swabadi*, itd.

Kompozycja A. Turenkova *Торжесвуйте днесъ* – to utwór napisany profesjonalnie i na wysokim poziomie artystycznym, co wymaga odpowiedniego przygotowania chóru, zwłaszcza cerkiewnego.

Utwór posiada znaczne wartości zarówno muzyczne jak i sakralne, będąc jednym z pryncypialnych przykładów dorobku chóralnego kompozytorów białoruskich. Ponieważ w ostatnich latach przeżywamy wzrost zainteresowania tym dorobkiem, warto znaleźć dlań miejsce w salach koncertowych, by *eo ipso* szerzyć wśród społeczeństwa zapowiadaną przez Chrystusa Zbawiciela miłość, dobro, a co za tym idzie harmonię życia.

Przypadający na lata dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia aktywny rozwój muzyki sakralnej wzmacniany jest i stymulowany również dzięki organizacji różnego rodzaju festiwali. Spośród wielu wskażę jedynie najważniejsze: Międzynarodowe Dni Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce, *Mahutny Boża* w Mohylewie, festiwale w Mińsku, Kijowie, Grodnie i wielu innych miastach. W repertuarze biorących w nich udział zespołów nie brak też kompozycji Aleksego Turenkowa, a spośród nich prym wiedzie koncert *Торжествуйте...*

Innym godnym wnikliwej analizy muzykologicznej utworem jest powszechnie znany *Хвалите имя Господне*, stanowiący zwyczajowo część nabożeństwa porannego (Jutrznia), dzieło skomponowane przez Turenkova na chór mieszany, acz często wykonuje się go w aranżacji na jednorodny chór żeński.

Wybór tonacji *D-dur* podkreśla jego charakter uroczysty, acz radosny, pełen uniesień duchowych i przepełniony optymizmem i dziękczynieniem człowieka za jego ziemskie bytowanie. Tempo utworu raczej spokojne (= 69), zasadnicze metrum 4/4. Treść odnosząca się do uwielbienia pozwala na rozwinięcie frazowania.

Bardzo interesująco realizowany jest plan dynamiczny – jednoznacznie zarysowany constans dynamiczny od *piano* do *forte*.

Pierwszy okres kompozycji składa się z dwóch zdań¹⁹ nie powtarzającego się materiału muzycznego. Dla podkreślenie chwalebego

¹⁹ Zdanie muzyczne, to cząstka formalnej budowy utworu składającego się z dwóch fraz.

charakteru kompozycji również melos dysponuje układem postępującym: w pierwszym zdaniu melodia się wznosi, często w kwartowym pochodzie, w zdaniu drugim opada, (chóralne głosy obniżają się o kwartę lub kwintę). Możliwość zastosowania gestu przygotowawczego sprawia, iż temat główny, czy nawet motyw przewodni ma żywy, dynamiczny przebieg.

Postępujący ruch melodii wymaga od wykonawców przygotowania wokálnego, oraz czystego stroju chóralnego i odpowiedniego wydzielenia poszczególnych partii chóralnych, które kompozytor sobie zamyślił. Plan tonacyjny przedstawia się następująco:

$T/VII^3_7/T_6 D_2 T_6 / D_6 TIII/SS_2 II VII_6 D_1 D_2 \rightarrow VI/II/KVID_2^{-1}/T_6$

Barwność i malowniczość akwareli tonacyjnej zmieniającej się D-G-E-h-A – okres modulujący w 1-szym stopniu tonacji spokrewnionej. Jak wspomniano na początku *Хвалите имя Госодне...* skomponowane jest w tonacji *D-dur*, zaś materiał muzyczny tam zawarty odzwierciedla powagę tekstu prezentowanego tym razem w języku białoruskim (*Magutny Boža* 2001, 14-16).

S. $\text{♩} = 69$

p Chwa - li - cie i - mia Gas

A.

Dynamika utworu w pierwszym etapie charakteryzuje się niewielkim ambitem, powoli oscylującym od p do mp z zalecanym przez kompozytora wyrazistym akcentowaniem pierwszych wartości taktowych. Powyższe wskazania mają na celu podniesienie rangi nabożeństwa.

Drugi okres, który obejmuje takty 8-14 modulujący do *A-dur* rozpoczynając się od stopniowo wzbogaca fakturalnie, aczkolwiek oryginalny tekst zdaje się tego nie sugerować, składając się z jednego tylko słowa Аллилуя. Eksponując to właśnie słowo kompozytor wprowadza różnego rodzaju upiększenia melodii oraz różne rodzaje organizacji rytmicznej. W taktach 8, 10 i 11 wprowadzane są nawet wątki imitacyjne. Krótkie motywy logicznie przeplatają się, tworząc jak gdyby jedną całość, posiadającą kulminacyjne punkty osiągnane zarówno poprzez dynamiczny rozwój melodyki do *mf*, jak i poprzez zastosowanie ściszeń do p . Na uwagę zasługuje bardzo szczegółowo opisany „wątek dynamiczny” tej części ($p < mp < f > p$).

Melodyczna i rytmiczna budowa omawianego okresu nawiązuje do „efektu *carillon*”, gdyż w układzie wokalnym znajdziemy zarówno dzwoneczki (S_I , S_{II} i A_{I1}) jak i dzwony średnie, alt drugi zaś oferuje nawet dzwon wielki. Taki sens doboru dźwiękowego powtarza się wielokrotnie w nieco zmienionym, zarówno rytmicznym jak i melodycznym układzie. Ten materiał dźwiękowy można spotkać jeszcze w taktach 8-16; 34-40; 48-50.

Trzeci okres składa się z dwunastu taktów i dzieli się na dwa niejednorodnie zdania tworzące „okres modulujący” (D-A w taktach 15-26). W pierwszym zdaniu dominują elementy polifonii, tj. przekazywania tematycznego materiały między poszczególnymi partiami głosów, (S_I - A_I - S_{II} - S_I).

SI
15 16 17 18
Bla - sla - wie - ny Gas - pad... ad Si - jo - na szto zy - wie u Je -

SII
Bla - sla - wie - ny Bla - sla - wie - ny Gas - pad ad Si - jo - na szto zy wie

AI

AII
Bla - sla - wie - ny Bla - sla wie - ny Gas - pad zy - wie

S.
p A - li - tu - ja, A - li - tu - ja.

S.

A.
p

Takty 19-21 posiadają fakturę homofoniczno-harmoniczną; fragment ten poprzez swą melodykę i dynamikę przygotowuje wprowadzenie drugiego zdania. Melodie poszczególnych partii głosowych tworzą pochwalny monolit, jak gdyby różne narody w swoich językach i na swój sposób się modląc były głosem całego ludu. Dynamika tej części jest delikatnie zróżnicowana – od cichego brzmienia początkowego przechodząc do prezentowanej w *mf* polifonii, by osiągnąwszy kulminację na dźwięku *fis*² stopniowo przejść do *piano*.

Drugie zdanie (takty 22-26) stanowiące refren, zwany w praktyce cerkiewnej *привев* (Аллилуя), oparty już na nowym materiale muzycznym, gdzie głosem prowadzącym jest pierwszy sopran (S_I), pozostałe zaś pełnią rolę akompaniującą. Zastosowana faktura pozwala na jednoznaczne oddzielenie tematu głównego od towarzyszenia: prowadzony artykulacją *legato* stanowi bowiem element kontrastowy względem donośnie skandowanego przyśpiewu na słowie *Аллилуя*.

21 22 23 24

SI
A - li - tu - ja, A - li - tu - ja, A - li

SII
A - li - tu - ja, A - li - tu - ja A - li

AI

AII

Melodia w swoisty rytmie rozpoczyna się po przedtackie mocnym akcentem, wzbogacając tym samym ekspresyjnie ten odcinek melodyczny. Przyczyniają się do tego zaznaczone niuanse przy pierwszym i drugim *Alliluja* (< >).

Partie SII, AI i AII spełniają funkcję harmoniczných dźwięków pedałowych, dzięki czemu melodia główna sprawia wrażenie ornamentu muzycznego refrenu.

Jak wskazują w powyższym przykładzie znaki dynamiczne, każde wejście pierwszego głosu sopranowego zawiera: *crescendo*²⁰ i *diminu-*

²⁰ Wymowa „krescendo” – od włoskiego oznacza wzmocnianie siły dźwięków.

*endo*²¹, tj. wzmocnienie głosu na akcencie słowa *Аллилуя* i osłabienie.

Pisząc o formie analizowanego utworu należy stwierdzić, iż trzeci okres jawi się kontrastem w sensie proponowanego przez Turenkova materiału melodycznego. Należy także wspomnieć o trudnościach wykonawczych wynikających z powstaniem „małej polifonii” i chwilowemu zanikowi układu homofonicznego (takt 21-26)²².

Czwarty okres niniejszego utworu zawarty jest w taktach 27-33. Składa się on z dwóch zdań. Temat muzyczny zdania pierwszego prowadzi sopran pierwszy i alt pierwszy, pozostałe zaś tworzą akompaniament na dźwięku stałym z akordu *A-dur*. Taki układ tekstu liturgicznego i muzyki jest skomplikowany z uwagi na zastosowanie rytmiki wymiennej. Pojawia się tu unison w głosach drugiego sopranu i drugiego altu.

Opisane rozwiązania rytmiczno-harmoniczne przygotowują grunt do drugiego zdania, które składa się z czterech taktów i posiada charakter homofoniczno-harmoniczny. Dynamika tego okresu zaplanowana jest tak, by melodia stopniowo rozwijała się jeszcze w pierwszym zdaniu i osiągnęła kulminację na *fis2*, po czym opada i wycisza się w końcu opisywanego okresu. Z punktu widzenia melodycznego partie sopranu pierwszego i drugiego oraz pierwszego aktu nie dysponują wielkimi skokami interwałowymi, lecz bazują na postaci sekstowej i kwartsekstowej trójdźwięków (takty 31-33). Alt drugi „trzyma” dźwięk *a* jak dźwiękowe oparcie różnorodnego „języka harmonicznego”. Tonika i Dominanta jest tu wielofunkcyjna. (Zagadska 2002, 12).

Mówiąc o harmonii należy stwierdzić, iż okres ten nie jest jednorodny pod względem modulacji, aczkolwiek zastosowany logiczny dobór akordów w przewrocie dodają tej części utworu swoistego piękna.

Piąty okres (takty 34-40) składa się z dwóch zdań, gdzie następuje stopniowe wchodzenie poszczególnych głosów – szczególnie w pierwszym zdaniu – na przeciągu czterech taktów. Siła brzmienia zależy od

²¹ Jest to przeciwieństwo do poprzedniego terminu i oznacza osłabienie siły dźwięków.

²² Melodia oparta jest na współbrzmieniach akordowych.

ilości głosów biorących udział w śpiewie i rozwija się w amplitudzie od $p < mp < mf < f$. Pod koniec omawianego okresu dynamika opada.

SI
p A - li - tu - ja, A - li - tu - ja

SII
 A - li - tu - ja, A - li - tu - ja, A - li - tu - ja

AI
p *mf*

AII
 A - li - tu - ja, A - li - tu - ja

Z punktu widzenia melodyki okres piąty jest niczym innym jak wariacją okresu drugiego. Elementy wariacyjne dostrzegamy zwłaszcza w fazie rytmicznej oraz urozmaiconym, „niekonsekwentnym” wprowadzaniem głosów.

Okres II (S_I - A_{II} - S_{II}) V (S_{II} - A_{II} - S_I) rozszerza skalę poszczególnych akordów (V - *am* - *d*¹). Liturgiczny przyśpiew *Аллилуя* znacznie się zmienia pod względem rytmicznym i dynamicznym (II - *p* - *mp* - *p*; V *p* - *f* - *mf*).

Okres ten, względem tonacji niezmienny, a pod względem dynamicznym wykazuje jednak znaczne zróżnicowanie względem okresu drugiego.

Należy odnotować, iż w tej części utworu zauważalna jest rzeškość ducha, tzw. *колокольность* tj. kołysania melodyczne, co w znacznym stopniu podnosi uroczysty charakter uroczystości tej części nabożeństwa.

Szósty okres niniejszego utworu A. Turenkova stanowią takty 41-47. Okres ten, podobnie jak poprzednie, składa się z dwóch zdań (4 takty + 3 takty = 7 taktów) i uważany jest za jeden z wariantów czwartego

okresu z nieco zmienionym pierwszym zdaniem. W okresie tym prym wiodą Tonika i Dominanta, głos „pedałowy”, lecz w kwestii wykonawczej wykonanie zaleca kompozytor nieco zmienionym partam głosowym. Przypomnieć należy, iż czwartym okresie prym wiodły A_{II} i S_{II} , zaś w szóstym A_I i S_{II} , z wykorzystaniem górnego „A” i średniego „C”, osiągając tym samym średniego i niskiego kolorytu brzmienia. Temat znajduje się w S_I i A_{II} tj. najbardziej skrajnym partiach głosowych i jest niemal identyczny z taktami 27 i 28 opisywanego utworu. „Język harmoniczny” jest tu bardziej efektowny. Należy zaznaczyć, iż tessitura partii krzyżuje się.

Linia melodyczna w partii drugiego altu jest najbardziej wyrazista dzięki pochodowi dźwięków podług skali majorowej (t. 43-44). W sto-

The image shows a musical score for four voices: SI (Soprano I), SII (Soprano II), AI (Alto I), and AII (Alto II). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are "Sła - u - cie Bo - ha ba - rou". The SI part has a dotted quarter note followed by eighth notes. The SII part has quarter notes. The AI part has quarter notes with a sharp sign above the second measure. The AII part has quarter notes.

sunku do tej partii głosowej pozostałe nie mają większych skoków interwałowych. Pauza w takcie 44 logiczna – zamyślona przez kompozytora.

Drugie zdanie również można zaliczyć do tzw. „wariacji”, podobnie jak drugie zdanie czwartego okresu. Zważywszy na fakt, iż pierwsze zdanie jest

dłuższe do pierwszego, melodyka i rytmika jest nieco zmieniona, bardziej urozmaicona niż w czwartym okresie jest też warstwa dynamiczna, co stymuluje zastosowanie większej ilości niuansów wykonawczych.

Porównując omawiane okresy można pokusić się o pewien wykres dynamiki. I tak (IV $p < f > p$; VI $mf < f > mf$). Drugie zdanie nie jest zaopatrzone w zauważalne skoki melodyczne, a prowadzenia głosów chóralnych idzie w kierunku łagodnego schodzenia mniej więcej do tonacji zasadniczej. Okres modulacyjny kończy się na T (tonice) tonacji wyjściowej, tj. zasadniczej, D-dur, która w IV okresie przejęła funkcję Subdominanty (S) – *A-dur* (Zagadska 2002, 13). Z powyższego widać, że okres modulacyjny posiada swój specyficzny strój z odpowiednim do prezentowanej melodii zakończeniem.

Siódmy okres (takty 48-54) stanowi przyśpiew *Аллилуя* i jest swego rodzaju wariacją II okresu, ponieważ spotykamy tu pewne dopuszczalne zmiany. Składa się on z dwóch zadań (3+5). W takcie pięćdziesiątym dostrzec można zauważalną, przygotowaną uprzednio zmianę: jest nią mająca charakter finalny *cezura*²³ między pierwszym a drugim zdaniem oraz wprowadzenie *Cody*²⁴.

49 50 51 52 53 54

SI A - li - lu - ja, A - li - lu - ja, A - li - lu - ja. *zawzmić*

SII

AI A - li - lu - ja, A - li - lu - ja, A - li - lu - ja.

AII

Z powyższego przykładu można wywnioskować, iż dwa pierwsze

²³ Nieznaczna przerwa między frazami utworu, która oznaczona jest kreseczkami.

²⁴ Pisane jest *coda*. Końcowy fragment utworu.

soprany rozpoczynają swoją melodię z unisonu od nuty *h*, rozwijając ją do taktu 51-go, po czym następuje stopniowe zejście do całkowitego unisonu wszystkim czterech głosów, przy czym wskazane jest także zwolnienie i zastosowanie efektu jak gdyby zanikających dzwonów – cs. *колоколов* (...). Tak więc opisywane zakończenie charakteryzuje się rachmaninowską interpretacją, lub turenkowską wariantowością kody w prezentowanym zdaniu muzycznym. Jak nie trudno zauważyć, w drugim zdaniu zasadniczym wyrażeniem materiału muzycznego jest Dominanta (D), zaś dźwięk pedałowy usytuowany jest w drugim alcie.

Opisywany utwór *Хвалите имя Господне*, posiada układ pieśni zwrotkowej i zawarte jest w trzyczęściowej formie z kontrastującą średnicą utworu. Jeżeli chodzi o fakturę dzieła, kompozytor wykorzystuje tu wymiennie element homofoniczno-harmoniczny z polifonicznym. Prowadzenie głosów, niezależnie od miejsca w utworze minimalnie różni się od siebie. I tak w pierwszej części – umiarkowane *non legato*²⁵; w części drugiej zawarte są epizody umiarkowanego *legato*, zaś w części trzeciej aż nadto widoczne jest *marcato* (Zagadska 2002, 17). Przyjrzyjmy się zatem jak w opisywanym *Хвалите...* przedstawia się zakres rozpiętości skali głosów zarówno w poszczególnych partiach chóralnych jak i całego chóru.



S II



A II



²⁵ Pośredni sposób artykulowania dźwięków między *legato* a *staccato*.

Jak widać z przedstawionego powyżej schematu z zakresu rozpiętości skali głosów chóralnych, tessitura poszczególnych partii jest raczej wygodna, a trudności mogą się pojawiać w kwestii dynamicznej, gdy głosy muszą zdobywać najwyższe dźwięki w dynamice *piano*, co dotyczy zwłaszcza SI i AI, tj. przedstawicieli najwyższych głosów w tej kategorii chórów.

W kompozycji A. Turenkova, *Хвалите...* wykorzystano niemal wszystkie walory chóralne. Na pierwszym miejscu należałoby wymienić walor ogólnie chóralny, tj. dokładne wejście, oraz „zdjęcie” – jeden z najważniejszych elementów brzmienia wokalnego. Na drugim miejscu wymienić należy polifoniczny strój faktury chóralnej. Chodzi o to, iż niesymetryczne fragmenty utworu nie warunkują równomiernych akcentów, co należy ze szczególną starannością wypracować. Należy także zwrócić uwagę na kulturę języka białoruskiego. Jego ewenementem jest „g” i „u” przed spółgłoskami, jasność i dokładność, wymawianie niektórych samogłosek, przykładem których mogą posłużyć „r” i „b”, niezwykła akuratność przy wygłaszaniu samogłoski „u”, bądź co bądź szwankująca w niedbałym jej wyśpiewywaniu przez chóry. (Мальдзіс 1980, 23).

W omawianym utworze spotykamy cały szereg wskazań dynamicznych, co niewątpliwie uwarunkowane jest ważnością tekstu liturgicznego i momentem jego wykonania w kontekście nabożeństwa.

Dynamika w *Хвалите имя Господне...* oscyluje w granicach – mówiąc językiem powszechnie zrozumiałym – od śpiewu cichego do niekiedy bardzo głośnego, co szczególnie zauważalne jest w pierwszym okresie, gdzie przeważa *piano*, z progresją do osiągnięcia głośności, co szczególnie widoczne jest w okresie siódmym, gdzie przeważa *forte*.

Trzyzęściowa forma utworu A. Turenkova domaga się zróżnicowania interpretacyjnego poszczególnych części, gdyż kompozytor zalecił wykonawcom zwrócenie uwagi na plastyczność, obrazowość i barwność utworu, co niewątpliwie wpływa na prezentację dzieła we właściwy sposób. Należy wszakże zaznaczyć, iż nie chodzi tu o skrajności

interpretacyjne, a jedynie trzymania „z grubsza” wyszczególnionych oznaczeń w partyturze.

Ważnym jak się wydaje z punktu widzenia wykonawczego są w analizowanym utworze różnego rodzaju zatrzymania – *fermaty*.

Niezależnie też od tego, czy dzieło wykonywane jest podczas nabożeństwa, czy na estradzie warto zwrócić uwagę na melodykę zawartą w każdej partii chóralnej (w danym wypadku głosów żeńskich), zwłaszcza we fragmentach typu polifonicznego, co pomoże w wyeksponowaniu tekstu liturgicznego. Przykładowo można wskazać na drugi epizod, gdzie harmoniczny dźwięk pedałowyy wykonują trzy partie głosowe: S_{II}, A_I i A_{II}, a temat – czyli melodia główna, zwana także *cantus firmus*²⁶ – zawarty jest w sopranie pierwszym. Jak nietrudno zauważyć, głosy trzymające dźwięk pedałowyy nie powinny w żadnym wypadku zagłuszać wykonawców melodii, prezentujących sens tekstu liturgicznego.

Jeżeli chodzi o trudności intonacyjne w omawianym utworze należy zwrócić uwagę na wykonanie (stosunkowo często występujących) wielkiej i małej sekundy, wymagających wielokrotnego przećwiczenia, co pozwoli uniknąć dyletanctwa wykonawczego.

Wracając do kwestii rytmicznej należy mieć na uwadze wykonanie zalecanych *synkop*, szczególnie w takcie dwudziestym. Ważną też, jak się wydaje, jest zmiana *metrum* z 4/4 na 2/4 i odwrotnie, co uwidacznia się w taktach 6-8.

Z punktu widzenia harmonicznego w utworze przeważa faktura homofoniczno-harmoniczna. Melodia (zasadnicza) zawsze powinna brzmieć nieco głośniejsz od głosów akompaniujących. Przy typowo koncertowym wykonaniu opisywanego utworu wykonawca – dyrygent powinien pamiętać o właściwym wypracowaniu masy akordu i uzyskaniu równowagi brzmienia wszystkich głosów – szczególnie w tych fragmentach, gdzie nie należy eksponować melodii głównej. W tej kwestii

²⁶ *Cantus firmus* – śpiew stały. Melodia zaczerpnięta z chorału – *raspiewu*, którą umieszczono w niezmienionej postaci w jednym z głosów.

decydujące znaczenie mają jego ruchy rąk, tj. technika dyrygencka. Jeżeli ruchy rąk są mało skuteczne, należy włączyć mimikę, co niewątpliwie powinno być pomocne w rozwiązaniu niełatwego problemu, tj. kontaktu dyrygent – chór.

Należy dodać, iż w wykonaniu utworu cerkiewnego ważny jest prawidłowy oddech. Pozwoli to na równoczesne wymawianie tekstu liturgicznego przez wszystkich wykonawców. Wydawałoby się, iż stosunkowo przejrzysta i klarowna faktura homofoniczna utworu A. Turenkova *Хвалите имя Господне*, nie budzi niepokoju. Jednakże w trakcie wykonywania wychodzą na jaw niemal wszystkie braki: prawidłowe gospodarowanie oddechem, zespolenie barwy głosów, a nade wszystko rozumienie teologicznego sensu tekstu i umiejscowienia utworu w kontekście nabożeństwa cerkiewnego.

Kompozycja A. Turenkova – jak nietrudno zauważyć – przeznaczona jest dla chórów zarówno amatorskich jak i zawodowych. Poprawne jej wykonanie zarówno w cerkwi jak i na koncercie spowoduje, iż kompozycja spełni swą sakralno-muzyczną rolę i stanie się „żelaznym punktem” w repertuarze chórów cerkiewnych.

Słów kilka o kolejnym a zarazem ostatnim utworze Aleksego Turenkova, analizowanym na łamach niniejszego artykułu, a będzie nim wiersz komunijny [cs. *запрывчастный стих*], wykonywany podczas Liturgii świętych Bazylego Wielkiego i Jana Chryzostoma w czasie przyjmowania Komunii Świętej [cs. *Причастия*] przez celebransów.

Wiersz ten określamy greckim słowem *kanonik*. Według reguły cerkiewnej w swojej treści zwykle zawiera sens, zawarty w recytowanych na tym nabożeństwie „Lekcji Apostolskiej” i „Ewangelii”²⁷.

Omawiany wiersz komunijny brzmi: *Радуйтесь праведнии о Господе правым подобает похвала*, „Sprawiedliwi, weselcie się w Panu. Prawym przystoi pieśń chwały” (przykład s. 507 niniejszego artykułu). Jest to

²⁷ Wykaz i omówienie wierszy komunijnych na cały rok liturgiczny znajduje się w: *Bożestvennâ Liturgiâ*, 2004, 358-359.

zarazem najbardziej znany wiersz komunijny, a wykonuje się go niemal w każdą niedzielę po *Хвалиите Господа с Небес, хвалите Его в вышних* [Wychwalajcie Pana z Niebios, chwalcie Jego na wysokościach].

Opisywany utwór przeznaczony jest na soboty oraz niektóre niedziele i święta w ciągu roku liturgicznego. Do przytoczonej wyżej treści dołączane jest trzykrotne *Аллилуя* (Alleluja).

Utwór ten, skomponowany w tonacji *G-dur* i przeznaczony na chór mieszany, można umownie podzielić na trzy części, acz brak w nim różnicujących zbroczeń czy modulacji.

Pierwszą część kompozycji tworzą następujące słowa: *Радуйтесь праведнии о Господе, радуйтесь праведнии о Господе, правым подобает похвала, правым подобает похвала* i można je podzielić na dwa zdania. Pierwsze zdanie, które stanowią powtarzające się słowa *Радуйтесь праведнии о Господе*, posiada stałe metrum 4/4 i brzmi głośno (*f*), od szóstego taktu jednak cicho (*p*) (*Božestvennaâ Liturgiâ* 2004, 369). Takie przekształcenie pozwala urozmaicić, powtarzający się w przewrotach rysunek dynamiczny.

Wartości nut poza równymi, tj. półnutą, ćwierćnutą i ósemką, uzupełniane są gdzieśgdzie ćwierćnutą z kropką (rytm półnutowy – ćwierćnuta z kropką i ósemką). W pierwszej części utworu mamy do czynienia z akordami w układzie skupionym na zmianę z rozległym. Kompozytor chętnie wykorzystuje w omawianej części interwał seksty zawarty w głosie najwyższym, co daje w rezultacie podniosłe brzmienie, niezależnie od tego jaki jest skład chóru. Melodia nie jest jednostajna, niektóre odcinki charakteryzują się urozmaiceniem (takty: 1-6). Poza taktami trzecim i siódmym nie spotkamy łuków na jednej sylabie – w „wyjątkowych” taktach pełnią one rolę swoistych ozdobników (*Božestvennaâ Liturgiâ* 1995, 369). W omawianym zdaniu melodia to wznosi się (takty 2, 3, 5) to opada (takty 5 i 7-8), w tercjowo-kwartowych pochodach, co również podkreśla uroczysty charakter kompozycji.

Drugie zdanie *kanoniku* rozpoczyna się od dogodnej dla każdego chóru akordu *C-dur* w pierwszym przewrocie, od którego rozpoczyna

się progresja doprowadzająca w taktach 5-6 do kulminacji, gdzie najwyższy dźwięk osiąga w pierwszym tenorze wartość *g*, co czyni tę część wykonawczo dostępną dla każdego składu chóru męskiego. W zdaniu tym występują zarówno układy zmniejszone i rozległe na przestrzenie jednego lub dwóch taktów (*Božestvennaâ Liturgiâ* 1995, 369).

Trzecie zdanie rozpoczyna się od akordu *C-dur* w drugim przewrocie – podobnie jak początek utworu, przy czym dominuje (prowadzi melodię) baryton w sekście. Taki układ w praktyce cerkiewnej określany jest mianem „harmonii szerokiej” często stosowanej z uwagi na przychylne doń podejście ze strony cerkiewnych wykonawców. Metrumsię nie zmienia, występuje dwukrotnie *crescendo* i *diminuendo* w takcie szesnastym i dwudziestym.

Czwarte zdanie stanowi tu przyśpiew *Аллилуя* powtarzający się trzykrotnie. W przeciwieństwie do innych tego typu kompozycji *Аллилуя* rozpoczyna się cicho (*p*) i posiada melodię opadającą z nieznacznym wzniesieniem w przedostatnim takcie utworu (*Božestvennaâ Liturgiâ* 1995, 369).

Ogólnie rzecz ujmując, dynamika kompozycji *Радуйтесь праведнии...* charakteryzuje się kontrastowością i stopniowymi zmianami dynamicznymi. Jeżeli chodzi o harmonię – jest to układ homofoniczny, więc podczas przygotowań do wykonania warto zwrócić uwagę na wyeksponowaniu głosu, który w danej części utworu przejmuje melodię. Trudności intonacyjne mogą wystąpić w taktach 11-12 na słowach: *правым подобает похвала*, oraz trzecim *Аллилуя*, tj. w taktach 23-24.

Reasumując należy stwierdzić, iż kompozycja posiada klarowną harmonizację, jej melodyka bazuje na krótkich frazach, wartości nut – tradycyjnie, co nie powinny sprawiać trudności wykonawczych chórom cerkiewnym.

Przeprowadzona analiza trzech utworów sakralnych Aleksego Turenkowa ujawnia, iż kompozytor tworzył na użytek cerkiewny dzieła przeznaczone na różnorodne układy chóralne od mieszanego – tradycyjnego, przez żeński do męskiego włącznie. Nielatwo na łamach

jednego artykułu omówić kompleksowo dorobek muzyczny Turenkova dla potrzeb cerkwi. Uczeni wciąż odnajdują nieznanne pieśni cerkiewne, hymny i utwory muzyki ludowej tworzone przez kompozytora w okresie „zakazanym”. Z tego też powodu niniejsze opracowanie prezentuje tylko część spuścizny sakralno-muzycznej kompozytora.

Dorobek ten jest w obecnych czasach niezwykle cenny z uwagi na bogactwo muzyczne i piękną barwę wokalną, zarówno w dziedzinie muzyki religijnej, jak i świeckiej.

Celem niniejszego artykułu było:

- przedstawienie sylwetki wybitnego, acz nieznanego szerzej kompozytora muzyki cerkiewnej na Białorusi, nieznanego szerokiemu kręgu odbiorców;
- przybliżenie zainteresowanym nowego stylu białoruskiej muzyki cerkiewnej tworzonej przez Aleksego Turenkova.

To prawda, iż kompozytor pierwotnie wzorował się na zdobyczach szkół petersburskiej i moskiewskiej, odkąd jednak zaczął wykorzystywać motywy paraliturgicznego śpiewu białoruskiego stał się liderem w tej dziedzinie.

Не скоро

f Ра - дуй - те - ся пра - вед - ні - и о Гос - по - де,
 ра - дуй - те - ся пра - вед - ні - и о Гос - по - де, пра - вимъ по - до -
 - ба - еть по - хва - ла, пра - вимъ по - до - ба - еть по - хва - ла,

To krótkie omówienie zarówno osoby Aleksego Turenkova jak i częściowa analiza jego wybranych kompozycji cerkiewnych przybliżyła czytelnikowi obraz jego twórczości sakralno-muzycznej wraz z cechami stylistycznymi białoruskiej muzyki cerkiewnej. Jestem przekonany, iż przedstawiony artykuł spełni swój zamierzony cel zapoznania z kolejnym, wybitnym kompozytorem muzyki cerkiewnej, co stanie się zarazem odpowiedzią na inicjatywę naukową „Rocznika Teologicznego”, wzbogacając tym samym literaturę z dziedziny muzykologii cerkiewnej w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie.

Bibliografia

- Akatyst ku czci Bogurodzicy*. 1981. Przekład „Hymnu Akatystu” Mieczysław Bednarz, SI. Przekład pozostałych tekstów liturgicznych Roman R. Piętka, MIC; Jan Sergiusz Gajek, MIC. Opracowanie schematów muzycznych Jan Krajewski, MIC. Lublin. (pro manuscripto).
- Bortnânskij, Dimitrij. 1995. *35 koncertov dlâ smešannago hora bez soprovoždeniâ*. Redakciâ P. Čajkovskij. Moskva: Muzyka.
- Božestvennâ Liturgiâ. Bogoslužebnyâ pesnopeniâ Pravoslavnoj Cerkvi*. 2004. Sostavlenie, redakciâ, komentarii diakona Dmitriâ Bolgarskogo. Kiev: Izdanie Svâto-Troickogo Ioninsogo monastyrà.
- Gaj dè Pikarda. 1995. *Carkounâ muzyka na Belarusi 989-1995*. Rêdaktar T. M. Matuševskaâ. Minsk: Belarускаâ Kapèla.
- Gustova, Larisa. 2013. *Cerkovnoe penie. Belorusskaâ pevčeskaâ kul'tura pravoslavnoj tradicii*. Minsk: Harvest.
- Hvisùk, Nikolaj Nikolaevič. 1993. *Belarusskaâ haravaâ litaratura*. Minsk: Belorusskij Gosudarstvennyj Universitet.
- Lebedev, Nikolaj. 1997. *Sbornik duhovno-muzykal'nyh pesnopenij iz Cvetnoj Triodi (Pshal'nyj)*. Moskva: Živonosnyj Istočnik.
- Lenczewski, Mikołaj. 1981. *Liturgika czyli nauka o nabożeństwach*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.
- Magutny Boža*. 2001. Galouny rêdaktar serii. Viktor Skorabagatau: Minsk: Belarusskaâ Kapèla.

- Mal'dzis, Adam. 2001. *Na skryżavanni slavânskikh tradycij*. Minsk: Navuka i tĕhnika.
- Mdzivani, Taccâna Gerasimauna, i Raisa Ivanauna, Segienka. *Kampazitary Belarusi*. 1997. Minsk: Belarus'.
- Myzykal'nyj ènciklopedičeskij slovar'. 1991. Gl. red. Georgij Vsevolodovič Keldyš. Moskva: Sovetskaâ ènciklopeiâ.
- Nauka o nabożeństwach prawosławnych*. 1987. Opracował ks. Konstanty Bondaruk Białystok: Wydanie Prawosławnej Diecezji Białostocko-Gdańskiej.
- Pesnopeniâ Bożestvennoj Liturgii*. 2002. Počaev: Svâto-Uspenskaâ Počaevskvâ Lavra.
- Pshal'nye Pesnopeniâ (dlâ smešannago hora)*. 1998. Sbornik sostavil M. I. Vašenko. Sankt-Peterburg: Obrascy Russkoj Duhovnoj Muzyki.
- Prakapcova, Vera Pavlovna. 1991. *Mastackaâ adukacyâ u Belarusi*. Minsk: Belorusskij Gosudarsivennyj Universitet Kul'tury i Iskusstv.
- Smagin, A. I. 1998. *Belorusskaâ horovaâ literatura*. Minsk: BDUK.
- Volček, Aleksandr. 2001. *Torżestvujte dnes'*. Minsk: Belorusskij Gosudarstvennyj Univesitet Kul'tury i Iskusstv. (pro manussripto).
- Wołosiuł, Włodzimierz. 1978. *Śpiew liturgiczny w Rosyjskim Kościele Prawosławnym w wiekach XVII-XVIII*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna.
- Wołosiuł, Włodzimierz. 1996. *Śpiew liturgiczny Kościoła Prawosławnego w Polsce. Teologiczna i muzyczna interpretacja jego wybranych elementów*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna. (pro manuscripto).
- Wołosiuł, Włodzimierz. 2005. *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. Połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.
- Zagadskaâ, Ol'ga. 2002. *Hvalite imâ Gospodne*. Minsk: Belorusskij Gosudarstvennyj Universitet Kul'tury i Iskusstv. (pro manussripto).

Znosko, Aleksy ks. 1983. *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.

CHRZEŚCIJAŃSKA AKADEMIA TEOLOGICZNA
w WARSZAWIE

Rok LIX

Zeszyt 3

ROCZNIK TEOLOGICZNY

WARSZAWA 2017

REDAGUJE KOLEGIUM

dr hab. Jakub Ślawik, prof. ChAT – redaktor naczelny

dr hab. Jerzy Ostapczuk, prof. ChAT – zastępca redaktora naczelnego

prof. dr hab. Tadeusz J. Zieliński

dr hab. Borys Przedpełski, prof. ChAT

dr Jerzy Sojka

Skład komputerowy – Łukasz Troc

W związku z wprowadzaniem równoległej publikacji czasopisma w wersji papierowej i elektronicznej Redakcja „Rocznika Teologicznego” informuje, iż wersją pierwotną jest wersja papierowa.

BWHEBB, BWHEBL, BWTRANSH [Hebrew]; BWGRKL, BWGRKN, and BWGRKI [Greek]

PostScript® Type 1 and TrueType fonts Copyright ©1994-2013 BibleWorks, LLC.

All rights reserved. These Biblical Greek and Hebrew fonts are used with permission and are from BibleWorks (www.bibleworks.com)

ISSN 0239-2550

Wydano nakładem

Wydawnictwa Naukowego ChAT

ul. Miodowa 21c, 00-246 Warszawa tel. +4822 635-68-55

Nakład: 200 egz., objętość ark. wyd.: 12,6

Druk: druk-24h.com.pl

ul. Zwycięstwa 10,
15-703 Białystok

Spis treści

ARTYKUŁY:

METROPOLITA SAWA (MICHAŁ HRYCUNIAK), ANDRZEJ BACZYŃSKI, <i>Duch Święty w dziele uświęcenia człowieka</i>	373
MARCIN HINTZ, <i>Badania w zakresie teologii systematycznej w Wydziale Teologii Ewangelickiej Uniwersytetu Warszawskiego</i>	405
JERZY OSTAPCZUK, <i>Rozważania o genezie cyrylickiego kijowskiego ewangeliarza pełnego z 1707 roku</i>	425
WŁODZIMIERZ WOŁOSIUK, <i>Fenomen sakralny twórczości wokalne Aleksego Turenkova</i>	469
ZBIGNIEW KAŻMIERCZAK, <i>Kwakryzm liberalny jako odpowiedź na współczesną wielość kulturowo-religijną</i>	509
MARCIN RZEPKA, <i>Historiografia pentekostalna i postkolonializm: przewartościowania i reinterpretacje</i>	527

JUBILEUSZE:

WILHELM SCHWENDEMANN, <i>Sola Scriptura - eine Anfrage an das Bibelverständnis Martin Luthers</i>	549
WILHELM SCHWENDEMANN, <i>Was jeder Evangelische wissen muss – Basics des Christentums – eine Gesprächsveranstaltung</i>	575
KAROL TOEPLITZ, <i>Wyjście (ucieczka?) z Egiptu</i>	595

RECENZJE:

Bartuschat, Johannes i Franca Strologo, red. 2016. <i>Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria</i> . Ravenna: Longo Editore. Ss. 511. (bp Andrzej F. Dziuba).	613
Joseph F. O’Callaghan. 2016. <i>Rekonkwista. Krucjaty w średniowiecznej Hiszpanii</i> . Przekład Jan Szkudliński. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. Ss. 397 (bp Andrzej F. Dziuba).	621
Wykaz autorów	629

Wykaz autorów

- Baczyński Andrzej**, a.baczynski@chat.edu.pl, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Miodowa 21c, 00-246 Warszawa
- Hintz Marcin**, hintz@chat.edu.pl, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Miodowa 21c, 00-246 Warszawa
- Każmierczak Zbigniew**, zkazmierczak@gmail.com, Uniwersytet w Białymstoku, Instytut Socjologii i Kognitywistyki, Pl. NZS 1, 15-420 Białystok
- Ostapczuk Jerzy**, j.ostapczuk@chat.edu.pl, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Miodowa 21c, 00-246 Warszawa
- Rzepka Marcin**, marcin.rzepka@upjp2.edu.pl, Instytut Historii UPJPII ul. Kanonicza 9, 31-002 Kraków
- Metropolita Sawa (Michał Hrycuniak)**, m.hrycuniak@chat.edu.pl, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Miodowa 21c, 00-246 Warszawa
- Schwendemann Wilhelm**, schwendemann@eh-freiburg.de, Evangelische Hochschule Freiburg, Bugginger Straße 38, 79114 Freiburg
- Toeplitz Karol**, teologia@chat.edu.pl, emerytowany profesor zwyczajny w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie, ul. Miodowa 21c, 00-246 Warszawa
- Wołosiuk Włodzimierz**, w.wolosiuk@chat.edu.pl, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Miodowa 21c, 00-246 Warszawa