

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Nauk o Sztuce

Tatsiana Ivashkevich

Nr albumu 144886

Twórczość maryjna

**wybranych kompozytorów białoruskich urodzonych po 1945
roku.**

Formy wokalne i wokarno-instrumentalne

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Włodzimierza Wołosziuka

Lublin 2024

Spis treści

Wstęp	6
Rozdział I. Zarys profesjonalnej chóralistyki w twórczości muzycznej na Białorusi po II wojnie światowej	10
1. Okres powojenny do roku 1960. Charakterystyka rozwoju i wpływ politycznych okoliczności na stan muzycznej kultury i wykonawstwa chóralnego	10
2. Procesy społeczne i kierunki twórczości kompozytorskiej w dziedzinie muzyki chóralnej w latach 70-80 dwudziestego wieku	15
3. Rozwój białoruskiej muzyki chóralnej w latach XX wieku – pocz. XXI wieku	20
4. Profesjonalne zespoły chóralne w Republice Białoruskiej	23
4.1. Państwowy Klasyczny Zespół Chóralny Republiki Białoruś im. Ryhora Shyrmy	23
4.2. Klasyczny Chór Narodowego i Państwowego Stowarzyszenia Telewizji i Radia Republiki Białoruskiej	25
4.3. Państwowy Chór Ludowy im. Henadzia Tsitovicha	28
4.4. Państwowy Kameralny Chór Republiki Białoruś	29
5. Muzyka religijna we współczesnej białoruskiej chóralistyce	31
Rozdział II. Sylwetki wybranych białoruskich kompozytorów muzyki chóralnej	36
1. Alena Atrashkevich	36
1.1. Dorobek twórczy kompozytorki A. Atrashkevich	38
2. Alina Bezenson	42
2.1. Dorobek twórczy kompozytorki A. Bezenson	43
3. Uładzimir Garkusha	54
3.1. Dorobek twórczy kompozytora U. Garkushy	57
4. Ales Kamotski	60
4.1. Dorobek twórczy kompozytora A. Kamotskijego	61
5. Sergey Khvoshchinsky	61
5.1. Dorobek twórczy kompozytora S. Khvoshchinskyego	63
6. Viktar Kisten	65
6.1. Dorobek twórczy kompozytora V. Kistenia	66
7. Uładzimir Karalchuk	67
7.1. Dorobek twórczy kompozytora U. Karalchuka	68
8. Sviatlana Niemahay	70
8.1. Dorobek twórczy S. Niemahay	72
9. Alexander Litvinovsky	72
9.1. Dorobek twórczy A. Litvinovskyego	73
10. Halina Smolak	75
10.1. Dorobek twórczy kompozytorki H. Smolak	76

11. Valery Shmat	76
11.1. Dorobek twórczy kompozytora V. Shmata.....	77
12. Kanstantin Yaskou.....	78
12.1. Dorobek twórczy K. Yaskoua.....	79
Rozdział III. Analiza tekstów utworów o tematyce maryjnej wykorzystanych przez kompozytorów białoruskich.....	87
1. <i>Pozdrowienie Anielskie</i> w języku łacińskim i białoruskim	87
2. Antyfona <i>Salve Regina</i> oraz dwa przekłady antfony <i>Regina Caeli</i> (Ciesz się Władczyni Niebiańska oraz Radosna bądź, Ty, nasza Matko).....	88
3. <i>Stabat Mater</i>	91
4. Wybrane ośrodki kultu maryjnego.	95
6. Teksty o różnej treści maryjnej	111
Rozdział IV. Język muzyczny współczesnych kompozytorów białoruskich muzyki chóralnej.	127
1. Utwory o tematyce maryjnej A. Atrashkevich	127
1.1. Да Маці Божай Будслаўскай (Do Matki Bożej Budślawskiej)	127
1.2. Ave Maria	130
2. Utwory o tematyce maryjnej kompozytorki A. Bezenson	134
2.1. Да Маці Божай Маёвай (Do Matki Bożej Majowej)	134
2.2. Да Маці Божай Чанстахоўскай (Do Matki Bożej Częstochowskiej)	135
2.3. Божая Маці Будслаўская (Matko Boża Budślawska)	136
2.4. Маці Міласэрнасці. Найсвяцейшай Дзеве Марыі Вастрабрамскай (Matko Miłosierdzia. Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej)	137
2.5. Найсвяцейшай Дзеве Марыі Ружанцовай (Najświętszej Maryi Panny Różańcowej)	138
2.6. Нараджэнне Найсвяцейшай Дзевы Марыі (Narodzenie Najświętszej Maryi Panny)	139
2.7. Ave Maria	140
2.8. <i>Stabat Mater Dolorosa</i> (Stała Matka Bolejąca)	141
3. Utwory o tematyce maryjnej kompozytora U. Garkushy	147
3.1. Касцёл Наведвання Маці Божай (Kościół Nawiedzenia Matki Bożej).....	147
3.2. Ave Maria	151
4. Utwory o tematyce maryjnej w twórczości A. Kamotskijego.....	154
4.1. Свяцейшая Панна (Najświętsza Panna).....	154
5. Utwory maryjne w twórczości S. Khvoshchinskyjego.....	155
5.1. Ave Maria 1	155
5.2. Ave Maria 2	158
5.3. <i>Stabat Mater</i>	161
6. Utwór o tematyce maryjnej V. Kistenia	164

6.1. Маці Будслаўская, Дзева Святая (Matko Budśławska, Panno Święta).....	164
7. Utwór o tematyce maryjnej U. Karalchuka.....	165
7.1. Salve Regina	165
8. Utwór o tematyce maryjnej S. Niemahay	167
8.1. Маці Будслаўская, Панна Марыя! (Matko Budśławska, Maryjo Panno!)	167
9. Utwory o tematyce maryjnej w twórczości A. Litvinovskyego.....	169
9.1. Кантата Да Маці Божай (Kantata do Matki Bożej).....	169
10. Utwory maryjne w twórczości H. Smolak	176
10.1. Маці Божая Нястомнай Дапамогі (Matka Boża Nieustającej Pomocy).....	176
10.2. Вітана будзь, Марыя (Zdrowaś bądź, Maryjo).....	177
10.3. Маці Будслаўская (Matko Budśławska)	178
10.4. Каралева Неба (Królowo Nieba).....	179
10.5. Маці з Фацімы (Matko z Fatimy).....	180
10.6. Радуйся, Марыя! (Raduj się, Maryjo!).....	181
10.7. Марыя, вядзі нас за сабой! (Maryjo, Prowadź Nas Ze Sobą!).....	182
11. Utwory maryjne w twórczości V. Shmata.....	183
11.1. Марыя, Апякунка Беларусі (Maryjo, Opiekunko Białorusi)	183
11.2. Цешся, Уладарка (Нябесная) (Ciesz się, Władczyni Niebiańska).....	184
11.3. Рада будзь Ты, наша Маці (Radosna bądź Ty, Matko nasza).....	186
12. Utwór o tematyce maryjnej w twórczości K. Yaskoua	187
12.1. Stabat Mater.....	187
Zakończenie	194
Bibliografia	197
Źródła nutowe:	197
Opracowania:.....	197
Bibliografia obcojęzyczna:.....	198
Strony internetowe:	200
Aneks I. Tabela zbiorcza.....	204
Aneks II. Partytury omówionych utworów	208
1. Do Matki Bożej Budśławskiej, muz. A. Atrashkevich	208
2. Ave Maria, muz. A. Atrashkevich.....	228
3. Do Matki Bożej Majowej, muz. A. Bezenson.....	234
4. Do Matki Bożej Częstochowskiej, muz. A. Bezenson.....	237
5. Matko Boża Budśławska, muz. A. Bezenson.....	242
6. Matko Miłosierdzia. Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej, muz. A. Bezenson	249
7. Najświętszej Maryi Panny Różańcowej, muz. A. Bezenson.....	253

8. Narodzenie Najświętszej Maryi Panny, muz. A. Bezenson	256
9. Ave Maria, muz. A. Bezenson.....	260
10. Stabat Mater Dolorosa, muz. A. Bezenson.....	268
11. Kościół Nawiedzenia Matki Bożej, muz. U. Garkushy.....	302
12. Ave Maria, muz. V. Garkushy.....	311
13. Najświętsza Panna, muz. A. Kamotskijego.....	314
14. Ave Maria 1, muz. S. Khvoshchinskyjego	317
15. Ave Maria 2, muz. S. Khvoshchinskyjego	345
16. Stabat Mater, muz. S. Khvoshchinskyjego	354
17. Matko Budławska, Panno Święta, muz. V. Kistenia	383
18. Salve Regina, muz. U. Karalchuka.....	386
19. Matko Budławska, Maryjo Panno!, muz. S. Niemahay.....	392
20. Kantata do Matki Bożej, muz. A. Litvinovskyjego.....	393
21. Matka Boża Nieustającej Pomocy, muz. H. Smolak.....	413
22. Zdrowaś bądź, Maryjo, muz. H. Smolak.....	415
23. Matko Budławska, muz. H. Smolak	417
24. Królowo Nieba, muz. H. Smolak	420
25. Matko z Fatimy, muz. H. Smolak.....	421
26. Raduj się, Maryjo!, muz. H. Smolak.....	422
27. Maryjo, Prowadź Nas Ze Sobą!, muz. H. Smolak.....	423
28. Maryjo, Opiekunko Białorusi, muz. V. Shmata	424
29. Ciesz się, Władczyni Niebiańska, muz. V. Shmata.....	428
30. Radosna bądź Ty, Matko nasza, muz. V. Shmata	431
31. Stabat Mater, muz. K. Yaskoua.....	437

Wstęp

W białoruskiej literaturze muzycznej ważne miejsce zajmuje muzyka chóralna, zarówno świecka, jak też religijna i odgrywa ona znaczącą rolę w wychowaniu kolejnych pokoleń. Z tego względu kluczowe znaczenie ma możliwość zapoznania się z odpowiednim repertuarem, który jest swoistym pomostem pomiędzy wykonawcą a odbiorcą.

Chrześcijańska kultura muzyczna na Białorusi kształtowała się przez wiele stuleci i ma głębokie korzenie. Jednakże sytuacja geopolityczna oraz silne napięcia cechujące rozwój historyczny, uwarunkowały znaczące przeszkody w procesie badania kultury muzycznej. Ziemie białoruskie często były areną niszczących wojen, podczas których obrócono wniwecz lub wywieziono za granicę większość zdobyczy i pamiątek kultury, w dużym stopniu także muzycznej. Uzyskanie niepodległości w roku 1991 zapoczątkowało proces odnowy kulturowej, gdzie muzyka chóralna wyszła na nowy poziom w związku z procesem profesjonalizacji kultury muzycznej. Istotną rolę odegrało w tym zainteresowanie i wszechstronne wsparcie ze strony państwa. W ten sposób wykonawstwo chóralne stało się zjawiskiem nie tylko kulturalnym, ale także społecznym, oraz politycznym¹.

Zagadnienia dotyczące chóralnego wykonawstwa na Białorusi do dnia dzisiejszego w muzykologii tego kraju pozostawały praktycznie niezbadane. Przy czym trzeba zauważyć, że inne rodzaje muzycznego wykonawstwa w ostatnich czasach (lata 80-90 XX w. pocz. XXI w.) dość obszernie były opracowywane przez białoruskich historyków sztuki. O historii białoruskiego fortepianowego, strunowego, dętego, ludowo-instrumentalnego wykonawstwa powstały prace: Eleny Axverdovej, Aleksandra Kapilovyjego, Aleksandra Korotjeywego, Olgi Mazanik, Borysa Nichkovyiego, Larysy Tairovej, Natalii Iakoniuk i in. Białoruskie wykonawstwo chóralne ma bogatą historię i jest nierozłącznie związane z kulturą światową, jednakże ma potrzebę głębszego zbadania i poznania. Znaczącym sukcesem w badaniach oddzielnych gatunków muzyki chóralnej stały się te, należące do Aleksandra Smagina, w obszarze kameralnej muzyki chóralnej *a cappella*, w rezultacie czego powstała dysertacja doktorska² oraz monografia³. Autor w swoich pracach sklasyfikował podstawowe etapy rozwoju białoruskiej muzyki chóralnej, a także przedstawił wszechstronną analizę chóralnej twórczości kompozytorów białoruskich XX wieku. Fundamentalne badanie w obszarze rozwoju białoruskiej kantaty i oratorium zostało opracowane przez Galinę Kuleshową⁴. Z kolei, praca naukowa Walentyny Cherniak⁵ jest poświęcona

¹ Por. А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия*, Минск 2008, s. 4.

² А. Смагін, *Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя*, Мінск 1998 (praca doktorska obroniona na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie Kultury i Sztuki).

³ А. Смагін, *Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя*, Мінск 1998.

⁴ Г. Кулешова, *Белорусская кантата и оратория*, Минск 1987.

⁵ Por. В. Черняк, *Белорусская хоровая музыка а cappella 60-80 годов (к проблеме жанрового синтеза)*, Минск 1998, s. 19.

gatunkowej i stylistycznej sytuacji muzyki chóralnej *a cappella* w latach 1960-1980 XX wieku. Zaś Irena Gromovich⁶ analizuje w swojej pracy problemy zachowania regionalnych tradycji ludowo-śpiewaczych. W swojej dysertacji naukowej Larysa Gustova⁷ zwraca uwagę na śpiewną tradycję prawosławną na Białorusi w systemie kultury narodowej. Z kolei, Galina Tzmyg⁸ zajmowała się rozpatrywaniem ewolucji koncertu chóralnego z pozycji stylu, gatunku i faktury⁹. Anna Nechaj swoją dysertację naukową¹⁰ oraz monografię¹¹ poświęciła chóralnemu klasycznemu wykonawstwu XX wieku, oczywiście na Białorusi.

Po dość długim okresie ateizmu i prześladowań przez zwolenników ideologii komunistycznej, rozpoczął się nowy etap ożywienia zatajonej dotychczas prawdy m.in.: została dostępna informacja o kolektywizacji wsi, stalinowskim GUŁAG-u, tragedii w Czarnobylu, i prześladowaniach zakazujących praktyk religijnych. Z historii wynika, że polityka wyznaniowa nie funkcjonowała na Białorusi przez długi czas, co przyczyniło się do stagnacji w rozwoju nie tylko tradycji religijnych, ale również całego społeczeństwa. Nowy etap, który nareszcie miał nastąpić w społeczeństwie białoruskim, pozwolił świadomie oraz stopniowo rozwijać się także Kościołowi Katolickiemu. Wprowadzenie narodowego języka białoruskiego do liturgii stało się jednym z zasadniczych punktów nadchodzących przemian i stworzyło potrzebę przygotowania odpowiednich opracowań nutowych w tym zakresie. Mocny akcent na tworzenie nowych utworów religijnych dało się zauważyć w twórczości dużej liczby współczesnych kompozytorów i kompozytorek.

Niniejsza praca jest próbą przedstawienia dorobku wybranych współczesnych białoruskich twórców muzyki chóralnej urodzonych po 1945 roku i tendencji stylistycznych występujących w ich utworach o tematyce maryjnej.

Ze względu na wyraźnie odradzający się kult maryjny, powstało szereg nowych dzieł wokalnych i wokально-instrumentalnych poświęconych osobie Matki Bożej i one właśnie staną się przedmiotem szczegółowych analiz.

Wybrano zatem 31 kompozycji znanych współczesnych kompozytorów: Uladzimira Garkusha (ur. 1948), Haliny Smolak (ur. 1956), Sergeyja Khvoshchinskyego (ur. 1957), Alesa Kamotskijego (ur. 1958), Uladzimira Karalchuka (ur. 1958), Alexandra Litvinovskyego (ur.

⁶ І. Грамовіч, *Педагогічныя аспекты навучання народнай манеры спеваў з улікам рэгіянальных песенных традыцый Беларусі*, Мінск 1998.

⁷ Рог. Л. Густова, *Музыкально-певческое искусство православной церкви в Беларуси*, Минск 2001.

⁸ Г. Цмыг, *Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры*, Минск 2005.

⁹ Рог. А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 10-11.

¹⁰ А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия*, Минск 2006 (praca obroniona pod kierunkiem doktora historii sztuk, profesora A. Smagina, na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie Kultury i Sztuki).

¹¹ А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство ...*, dz. cyt., s. 11.

1962), Aleny Atrashkevich (ur. 1966), Aliny Bezenson (ur. 1971), Sviatleny Niemahay (ur. 1974), Viktara Kistenia (ur. 1977), Valeryja Shmata (ur. 1980) i Kanstantina Yaskou (ur. 1981).

Źródłem inspiracji do powstania utworów objętych badaniami były teksty liturgiczne, ukształtowane w ciągu wieków istnienia chrześcijaństwa, a także liryczno-filozoficzne wiersze znanych białoruskich poetów. Teksty liturgiczne obejmują: Pozdrowienie Anielskie (*Ave Maria* i *Zdrowaś Maryjo*), antyfonę *Salve Regina* oraz dwa przekłady antyfony *Regina Caeli* (*Ciesz się Władczyni Niebiańska* oraz *Radosna bądź Ty, Matko nasza*) i trzech opracowań *Stabat Mater*. Inne teksty skierowane zostały do Matki Bożej Nawiedzenia, do Najświętszej Maryi Panny Różańcowej, do Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, do Matki Boskiej Majowej oraz jeden utwór poświęcony Narodzeniu Najświętszej Maryi Panny. Niemało tekstów opiewa znane wizerunki Matki Bożej znajdujące się w różnych ośrodkach kultu maryjnego.

Głównym sanktuarium maryjnym na Białorusi jest bazylika w Budślawiu. Sławnej ikonie znajdującej się w jej murach poświęcono aż siedem utworów różnych kompozytorów. Wśród analizowanych dzieł odnaleziono też teksty skierowane do Matki Bożej Częstochowskiej, do Matki Miłosierdzia z Ostrej Bramy oraz do Matki Bożej czczonej w Ikonie Uszackiej. Wyjątkową treść zawiera Kantata do Matki Bożej złożona z pięciu części.

Zgodnie z tytułem rozprawy wybrane utwory obejmują formy wokalne i wokально-instrumentalne. Do tych pierwszych należą cztery utwory na chór mieszany *a cappella* oraz cztery kompozycje na chór żeński *a cappella*. Pozostałe zaś kompozycje, zostały przeznaczone na chóry z towarzyszeniem instrumentów. Są to utwory na chór żeński z organami – 7, na chór żeński z organami i skrzypcami – 2, na chór żeński z organami i dzwoneczkami. Chórom mieszanym towarzyszą organy, fortepian lub orkiestra.

Zebrany materiał muzyczny prezentuje zróżnicowany układ formalny począwszy od różnorodnych form pieśniowych, a skończywszy na wielkich formach cyklicznych.

Materiał badawczy podzielono na cztery rozdziały. Pierwszy z nich obejmuje aspekty historyczne tworzące tło dla twórczości muzycznej na Białorusi po II wojnie światowej. Do pełnej realizacji tego zagadnienia pomocna będzie metoda historyczna oraz historyczno-opisowa.

Rozdział drugi stanowi prezentację sylwetek wybranych białoruskich kompozytorów muzyki chóralnej. W opracowaniu biogramów posłużono się metodą biograficzną. W kolejnym rozdziale, centralnym i najobszerniejszym zagadnieniem proponowanej dysertacji jest szczegółowa analiza zebranego materiału, obejmująca integralnie teksty.

Treścią rozdziału ostatniego będzie syntetyczne ujęcie problematyki języka muzycznego zastosowanego w muzyce religijnej wybranych kompozytorów. Jest to możliwe dzięki metodom wypracowanym przez polskich, białoruskich i rosyjskich muzykologów: Kazimierza

Sikorskiego¹², Danuty Wójcik¹³, Bolesława Bartkowskiego¹⁴ i Antoniego Zoły¹⁵, Rimmego Kolenko¹⁶, Kleopatry Dmitrewskiej¹⁷ i Walentyny Chołopowej¹⁸.

Zwieńczeniem całości pracy będą aneksy, i tak pierwszy z nich zawiera tabelę, na którą składają się: tytuły utworów, data ich powstania, imiona i nazwiska kompozytorów wraz z datami ich urodzin, składy zespołów i określenie form muzycznych. Aneks drugi zaś obejmuje partytury analizowanego materiału muzycznego.

Podjęcie problematyki wydaje się bardzo aktualne ze względu na to, że do tej pory nie opublikowano żadnej syntezy dotyczącej głębszego przedstawienia analizy twórczości chóralnej o tematyce maryjnej. Niemniej ważny argument wywodzi się z samego kontekstu białoruskiego: powstanie kompozycji, które służą prezentacji kultury białoruskiej. Niniejsza rozprawa adresowana jest do szerokiego kręgu odbiorców, do muzykologów, kompozytorów, dyrygentów, chórmistrzów i amatorów prowadzących zespoły chóralne. Materiał badawczy może być również wykorzystany do bogactwa muzycznej literaturze chóralnej.

¹² K. Sikorski, *Harmonia*. Cz. I, Kraków 2011.

¹³ D. Wójcik, *ABC Form muzycznych*, Kraków 2003.

¹⁴ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.

¹⁵ A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003.

¹⁶ Р. Коленько, *Анализ музыкальных форм*, Минск 2013.

¹⁷ К. Дмитриевская, *Анализ хоровых произведений*, Москва 1965.

¹⁸ В. Холопова, *Формы музыкальных произведений*, Санкт-Петербург 2013.

Rozdział I.

Zarys profesjonalnej chóralistyki w twórczości muzycznej na Białorusi po II wojnie światowej

W tym rozdziale zostanie przedstawiony zarys chóralnej profesjonalnej twórczości muzycznej na Białorusi po II wojnie światowej. A mianowicie trzy okresy rozwoju białoruskiej muzyki chóralnej. Historia i działalność głównych profesjonalnych zespołów chóralnych, które powstały w XX wieku i nadal swoją działalnością artystyczną odgrywają ważną rolę w wychowaniu i tradycji następnych pokoleń. Zostanie także omówiona muzyka sakralna we współczesnej chóralnej kulturze białoruskiej.

1. Okres powojenny do roku 1960. Charakterystyka rozwoju i wpływ politycznych okoliczności na stan muzycznej kultury i wykonawstwa chóralnego

Białoruska muzyka chóralna jest jednym z najważniejszych oraz znaczących kierunków we współczesnym rozwoju kultury narodowej. Dla niej właściwa jest długa droga rozwoju: od stanowienia się, do uformowania białoruskiego stylu chóralnego.

Okres powojenny, a dokładnie lata 50-60. dwudziestego wieku w rozwoju kultury białoruskiej znalazły odbicie w badaniach wielu naukowców, ukazujących zwrot od totalitarnej polityki stalinowskiej w stronę poszukiwań demokratyzacji życia społecznego. XX zjazd KPZR¹⁹ (1956 r.), zapowiadający reformy liberalne rozpoczął okres odrodzenia białoruskiej myśli społecznej i zrodził nadzieję na odbudowę kultury. Wielką rolę w odnowieniu życia społecznego i demokratyzacji sztuki odegrała inteligencja twórcza, szczególnie po rozpoczęciu masowego wyzwolenia więźniów GUŁAg-u²⁰. Zostało wówczas rehabilitowanych wielu działaczy sztuki i literatury, a wśród nich także znany kompozytor białoruski Aleksy Turankow²¹ (1958 r.). Pod wpływem działalności pisarzy, artystów, muzyków w społeczeństwie białoruskim powoli rozwijało się dążenie do oczyszczenia wszystkich sfer życia, w tym sfery kultury, ze skażenia po epoce stalinowskiej. Wielkie znaczenie dla kultury muzycznej miał powrót do twórczej działalności takich pisarzy jak: Andrey Aleksandrovich, Ryhor Biarozkin, Syargei Grahouski, Uladzimir Dubouka, Ales Zvonak, a także wyłonienie się nowego pokolenia poetów: Niła Hilewicza, Ryhora Baradulina, Anatola Vjartsinskiego, Henadzia Buraukina, Anatola

¹⁹ Komunistyczna Partia Związku Radzieckiego. W niniejszej dysertacji występuje niewielka liczba skrótów, dlatego zostały one podane w przypisach.

²⁰ Główny Zarząd Poprawczych Obozów Pracy.

²¹ A. Turankow (1886-1958) – białoruski kompozytor, jeden z założycieli profesjonalnej twórczości muzycznej, zasłużony działacz kultury i sztuki BSR. Por. [Туранкоў Аляксей Яўлампавіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](#) (dostęp: 10.07.2022). Por. W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005, s. 344-345.

Grachanikaua i in. Wraz z ich twórczością do sztuki chóralnej weszła narodowa obrazowość i złożony wewnętrzny świat człowieka tego czasu²².

Jednak w latach 60. stopniowo wzmocnił się wpływ ideologii partii komunistycznej na wszystkie przejawy życia kulturowego. Na końcu lat 50. struktury partyjne starały się tylko trzymać pod kontrolą nastroje inteligencji twórczej, a do połowy lat 60. poczynając od walki z „formalizmem” i „abstrakcjonizmem”, rozwijały się pod hasłem obostrzenia walki ideologicznej w warunkach pokojowego współistnienia ze światem kapitalistycznym. Władze komunistyczne zaczęły robić wszystko, by zatrzymać „odwilż polityczną”, a tym samym aktywnie wzmocnić ograniczenia cenzurowe, zwłaszcza po przyjęciu postanowienia KPZR²³. Tak złożone uwarunkowania polityczne nie mogły nie dotyczyć także muzycznej kultury Białorusi, w tym wykonawstwa chóralnego²⁴.

Najbardziej więc owocny okres całościowego ożywienia kultury białoruskiej, a także lata rozkwitu białoruskiego wykonawstwa chóralnego przypadają na koniec lat 50. i początek 60. Intensywna działalność wykonawcza orkiestr, profesjonalnych i amatorskich chórów, teatrów muzyczno-dramatycznych i operowych przyczyniło się do rozwoju twórczości kompozytorskiej. Skomponowano wiele symfonii, oper, operetek, kantat, utworów na instrumenty solo, zespoły kameralne oraz dzieł wokalnych²⁵.

Należy zwrócić uwagę na to, że dużą rolę we wzmocnieniu kultury chóralnej odegrała wykonawcza działalność zespołów profesjonalnych ale i amatorskich. W tym czasie na podstawie Białoruskiego Zespołu Pieśni i Tańca w 1950 roku tworzy się zawodowy zespół – Państwowy Chór BSRR²⁶, który w 1957 roku został przemianowany na Państwową Klasyczną Kapelę Chóralną. Jej niezmiennym kierownikiem do 1970 roku był Ryhor Shyrma²⁷. Chór ten, to pierwszy wykonawca większości utworów Mikalaia Aladaua²⁸, Anatola Bahatyroua²⁹, Uladzimira Alounikaua³⁰ i in., oraz opracowań pieśni ludowych. W 1952 roku pojawił się kolejny zawodowy zespół – Państwowy Ludowy Chór BSRR. Jego kierownikiem został Henadz Tsitovich³¹. W tym

²² Por. A. Смагін, *Беларуская харавая літаратура*, Мінск 1998, s. 64.

²³ O podwyższeniu odpowiedzialności kierowników organizacji wydawnictw, radia, telewizji, kina, instytucji kultury i sztuki za poziom polityczno-ideowy publikowanych materiałów i repertuaru (styczeń 1969 r.). Por. tamże, s. 65.

²⁴ Por. tamże.

²⁵ Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва Беларусі...*, dz. cyt., s. 75.

²⁶ Białoruska Socjalistyczna Republika Radziecka.

²⁷ Por. A. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 53.

²⁸ M. Aladau (1890-1972) – białoruski kompozytor, pedagog, jeden z organizatorów Białoruskiego Technikum Muzycznego i Konserwatorium (obecnie Białoruska Państwowa Akademia Muzyczna) oraz narodowy artysta BSRR. Por. [Аладаў Мікалай Ільіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](#) (dostęp: 11.07.2022).

²⁹ A. Bahatyrou (1913-2003) – białoruski kompozytor, pedagog, jeden z założycieli narodowej opery, zasłużony działacz kultury i sztuki Białorusi, laureata Państwowej premii ZSRR oraz Państwowej premii Białorusi. Por. [Багатыроў Анатоль Васільевіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](#) (dostęp: 11.08.2022).

³⁰ U. Alounikau (1919-1969) – białoruski kompozytor, zasłużony działacz kultury i sztuki Białorusi, narodowy artysta Białorusi. Por. [Уладзімір Уладзіміравіч АЛОЎНІКАЎ | XOP.by \(hor.by\)](#) (dostęp: 12.08.2022).

³¹ Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 76.

okresie aktywnie kontynuował swoją działalność także Państwowy Chór Białoruskiego Radia i Telewizji, tym samym zaznajamiając szerokie audytorium słuchaczy z nowinkami muzycznej twórczości chóralnej³².

Co do zespołów amatorskich, to warto wymienić chóry ze wsi Azierszczyna, Wielkie Polesie, kołchozu „Pierwszego maja” rejonu nieświeskiego i turowskiego domu kultury, które jako jedne z pierwszych otrzymały honorowe miano „zespołów ludowych”. Poziom wyżej wymienionych chórów był dość wysoki, ponieważ ich repertuar zawierał utwory *a cappella*³³.

Wielkie znaczenie w muzycznej twórczości tego okresu zajmowała tematyka historyczna, związana z życiem narodu białoruskiego i jego sławną heroiczną przeszłością. Szeroko przedstawiano temat Wielkiej wojny Ojczyźnianej, w szczególności, ruch partyzancki, a także życie narodu sowieckiego w okresie powojennym. Większość utworów została poświęcona entuzjazmowi robotniczemu ludzi sowieckich oraz wielkiemu budowaniu komunizmu. Kompozytorzy białoruscy w swojej twórczości prawdziwie wychwalali partię komunistyczną³⁴, postać Włodzimierza Lenina, a także swoją Ojczyznę³⁵.

Tradycyjnym tematem tego czasu był leitmotiv leninowski. Za przykład takich utworów mogą posłużyć: kantata na chór *a cappella* *Ленін* (Lenin, 1964) Ivana Kuznyatsoua, utwory chóralne *Калісьці бура на Карпатах* (Kiedyś burza w Karpatach, 1959) A. Bahatyroua, *Песні аб Леніне* (Pieśni o Leninie) M. Aladaua, *Бессмертне* (Nieśmiertelność, 1960) Yuryjego Semenyaki³⁶.

Kolejnym dominującym wątkiem tego okresu był temat wojenny, w szczególności ruch partyzancki, który nosił charakter rozmyślań-wspomnień o ciężkich czasach. Najbardziej wyrazistymi przykładami są utwory wykorzystujące ten sam tekst: *Партызанцкія акопы* (Partyzanckie okopy) U. Alounikaua, Ryhora Puksta, a także kompozycja *Партызаны ідуць* (Partyzanci idą, 1959) U. Alounikaua³⁷.

Temat Ojczyzny był opracowywany bardziej gruntownie niż w poprzednich czasach. Kompozytorów nie tyle interesowała strona etnograficzna i estetyczna, ile różnorodne zjawiska życiowe. Najbardziej odzwierciedlają tę tematykę następujące utwory: *На Полесці гоман* (Na Polesiu rumor, 1959) U. Alounikaua, *На Полесье нынче шумно* (Na Polesiu obecnie hałaśliwie) Samuila Polonskyjego.

³² Por. А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 55.

³³ Por. А. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 76.

³⁴ Przykładem są kompozycje chóralne: *Уславім партыю* (Wślawimy partię), *Песня аб партыі* (Pieśń o partii, 1956) A. Turankowa, *Нас партыя вядзе* (Nas partia prowadzi, 1960) Y. Semenyaki. Por. tamże, s. 76-77.

³⁵ Por. Г. Глушчанка, Л. Мухарынская, С. Нісневіч, К. Сцепанцэвіч, Т. Шчэрбакова, *Гісторыя беларускай савецкай музыкі*, Мінск 1971, s. 235.

³⁶ А. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 77.

³⁷ Por. Е. Вилькина, *Белорусская хоровая культура*, Могилёв 2010, s. 11.

Natomiast tematyka robotnicza w swojej treści pozostawała niezmienną, a więc pokazywała życie człowieka pracy, jego świat wewnętrzny i uczucia liryczne wyłącznie w kolorach optymistycznych na tle epizodów przyrodniczych. Treść utworów chóralnych w latach 1954-1960 dotyczyła szczególnie pracy w kołchozach, a zwłaszcza oswojenia stepu, do którego dołączyło się ponad 60 tys. białoruskich chłopców i dziewcząt. Utwory chóralne reprezentujące powyższe motywy to: *Широки поля степные* (Szerokie pola stepowe, 1957) I. Kuznyatsoua, *Письмо з калгаса* (List z kołchozu, 1957) Henryka Wagnera, *Песня нарачанских рыбакоў* (Pieśń naroczańskich rybaków, 1965) I. Kuznyatsoua³⁸.

W nowy sposób został potraktowany temat Białorusi w majestatycznych epickich utworach chóralnych *Дуб* (Dąb, 1957) M. Aladaua, *Дуб* (Dąb, 1959) U. Alounikaua, *Дуб* (Dąb, 1961) R. Puksta. Wiersze o tej samej treści różnych poetów łączy psychologiczny paralelizm, pokazanie puszczy wiekowej, potężnego dębu, jako symbolu narodu białoruskiego i jego ciężkiego losu, gdzie patriotyzm jest ukazany przez miłość do miejsc rodzinnych. Niektóre kompozycje, najbardziej zbliżone do pieśni ludowych podkreślają narodowe cechy krajobrazu białoruskiego, czy psychologię bohaterów. Wśród kompozycji chóralnych, warto zwrócić uwagę na *Край мой любімы* (Kraj mój kochany), *Люблю цябе, мая старонка* (Kocham Cię, moja strono), *Не сячы сасну* (Nie rzeźbij sosnę, 1961) R. Puksta. Do nich swoją przenikliwością podobne są chóry Y. Semenyaki *Спакойна дрэмле Нарач* (Spokojnie drzemie Narocz, 1961) oraz cykl utworów I. Kuznyatsoua *У родным краі*³⁹ (W rodzimym kraju, 1961).

W dziedzinie miniatur chóralnej, gdzie dominuje liryczno-filozoficzna sfera obrazowości, wśród kompozytorów cieszy się uznaniem poezja klasycznych twórców literatury białoruskiej Maksima Bahdanowicza, Janki Kupały, Jakuba Kołasa⁴⁰. Najbardziej wyraźnym przykładem tego gatunku są cykle chóralne Ety Tyrmand do wierszy M. Bahdanowicza *Зімой* (Zimą), *Завіруха* (Zawieja), *Зімовая дарога* (Zimowa droga). Z tematem przyrodniczym jest związany blisko niezwykle subtelny nokturn chóralny A. Bahatyroua *Праляцелі вятры* (Przyleciały wiatry), a także liryczna kompozycja E. Tyrmand *Падаюць сніжынькі* (Śnieżynki spadają)⁴¹. Właściwością tych utworów jest tendencja liryczna, która przejawia się w chórach należących do tak zwanych „małych form”. Są one poniekąd kontynuacją tradycji kompozytorów szkoły rosyjskiej, których twórczość oparta jest na liryce poetyckiej Afanasia Luzhanina, Michaiła Lermontowa, Fiodora Tiutczewa i in. Większość miniatur chóralnych nasycona jest rozmyślaniami filozoficznym, kameralnością. Utwory te przekazują pełną harmonię uczuć bohatera i otaczającej go przyrody⁴².

³⁸ А. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 78.

³⁹ Określone przez kompozytora jako rysunki na chór *a cappella*.

⁴⁰ Пор. Е. Прийма, Т. Сернова, В. Черняк, *История развития хоровой музыки Беларуси*, Минск 2000, s. 13.

⁴¹ Пор. Е. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt. s. 12.

⁴² Композыцыя А. Бахатыроўа *Праляцелі вятры* (Wiatry przyleciały), Y. Semenyaki *Зімовы лес* (Zimowy las). Пор. А. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 84.

Zarysy z życia ludowego, niewielkie scenki o charakterze komediowym z pokazem teatralizowanym stają się bardziej kameralne. Dużo uwagi oddaje się portretowym charakterystykom głównych bohaterów⁴³ lub wewnętrznym uczuciom człowieka⁴⁴. Aktywną działalność kompozytorską, przejawiającą się w różnych gatunkach muzycznych rozpoczyna w tym okresie Y. Semenyaka⁴⁵. Jego chóralna twórczość jest zorientowana na śpiewność. Właściwością jego kompozycji jest swobodny rozwój myśli muzycznej, oparty na rozwinięciu stroficznym⁴⁶. Budowa kompozycji chóralnych bardziej zbliża się do pieśni chóralnych bez akompaniamentu⁴⁷. Przedstawiciel I. Kuznyatsou⁴⁸ jest autorem utworów *Купальскія дудары* (Dudziarze Kupały), *Скрыпка і бубен* (Skrzypce i bęben), *На вечарыны* (Podczas wieczornicy), przenikniętych obyczajowością narodu białoruskiego, a szczególnie mieszkańców wsi.

Równolegle z tematem patriotycznym oraz ludowym w białoruskiej muzyce chóralnej rozwija się temat miłości. Wzruszenia bohatera lirycznego odzwierciedlają w swoich pieśniach chóralnych m.in. Y. Semenyaka, *Снатканне* (Spotkanie, 1970), A. Bahatyroua, *Пад цёмным ляском* (Pod ciemnym lasem, 1967), H. Tsitovicha, *Ззяюленька* (Kukułeczka, 1967).

W latach 50-60. kompozytorzy muzyki chóralnej zwracają się w kierunku hymnów lirycznych. Za przykład niech posłuży najbardziej poetycki utwór pochodzący z tego okresu *Радзіма мая дарагая* (Moja droga Ojczyzno) U. Alounikaua⁴⁹. Dzieło *Слаўлю Беларусь* (Sławię Białoruś, 1967) A. Bahatyroua łączy liryczną śpiewność ze wzniosłymi uczuciami. W hymnie lirycznym *Беларусь – мая песня* (Białoruś – pieśń moja) Y. Semenyaki można odczuć liryzm romantyczny i osobiste uczucia bohatera⁵⁰. Do gatunku poematu chóralnego należą tylko dwa utwory: *Шумелі бярозы* (Szumiały brzozy) A. Bahatyroua oraz *Хатынскія званы* (Dzwony chatyńskie) Y. Semenyaki⁵¹.

Tak więc, lata 50-60. dwudziestego wieku można określić jako owocne dla rozwoju białoruskiej narodowej chóralistyki. Okres ten charakteryzuje się różnorodnością tematyczną oraz mnogością gatunków. Na pierwszym planie przeważają przeżycia liryczno-psychologiczne, dramatyczne, oraz filozoficzne. Melodyka łączy elementy kantyleny z recytatywem. Większość

⁴³ Jako przykład utworu *Шчабятыха* (Szczebiotka) M. Aladaua. Por. tamże.

⁴⁴ Utwór *Вяселле* (Wesele) A. Bahatyroua. Por. tamże.

⁴⁵ Y. Semenyaka (1925-1990) – białoruski kompozytor, laureata Państwowej premii BSRR, narodowy artysta BSRR. Por. [Семяняка Юрый Уладзіміравіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](http://semanyaka.yuryi.uladzimiravich-belarusy-u-asobakh-i-padzeях(nlb.by)) (dostęp: 11.08.2022).

⁴⁶ Są to utwory: *Спакойна дрэмле Нарач* (Spokojnie drzemie Narocz), poemat-requiem *Хатынскія званы* (Dzwony chatyńskie) Y. Semenyaki. Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 12.

⁴⁷ Pieśń chóralna bez akompaniamentu przede wszystkim dotyczy masowego wykonawstwa chóralnego, posiada prostą budowę i była podstawą repertuaru amatorskich i akademickich zespołów chóralnych. Por. [Хоровые произведения Ноты для хора сборник pdf \(ale07.ru\)](http://Хоровые произведения Ноты для хора сборник pdf (ale07.ru)) (dostęp: 14.10.2022).

⁴⁸ I. Kuznyatsou (1919-1986) – białoruski kompozytor, zasłużony działacz kultury i sztuki BSRR. Por. [Іван Іванавіч КУЗНЯЦОЎ | ХОР.by \(hor.by\)](http://Іван Іванавіч КУЗНЯЦОЎ | ХОР.by (hor.by)) (dostęp: 14.10.2022).

⁴⁹ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 12.

⁵⁰ Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 82.

⁵¹ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 13.

kompozytorów pozostaje wierna typowym motywom lirycznym i heroicznym, a także klasycznemu brzmieniu (dur-moll), śpiewności i szerokości frazy w melodyce, związanej z tradycjami narodowymi, regularnie akcentowanej metryce, oraz klasycznej budowie utworów. Stworzone utwory są różnorodne z punktu widzenia obrazowości, gatunku, cech narodowych, co przyczyniło się do wzbogacenia muzyki chóralnej i stało się przejściowym etapem w całościowym rozwoju białoruskiej kultury muzycznej.

2. Procesy społeczne i kierunki twórczości kompozytorskiej w dziedzinie muzyki chóralnej w latach 70-80 dwudziestego wieku

Kolejny dwudziestoletni okres XX wieku był bardzo trudny dla kultury białoruskiej, co wynikało ze znaczących zmian w życiu politycznym. Na początku lat siedemdziesiątych zaczęła się walka przeciwko „nacionalizmowi”, przejawiająca się m.in. w ostrej cenzurze, której znowu podlegali przedstawiciele inteligencji kulturowej, podczas gdy życie kraju znajdowało się pod kontrolą władz państwowych⁵². Od twórców wymagano pokazywania człowieka sowieckiego, który kieruje swoim życiem i nie potrzebuje współczucia. W wyniku daleko posuniętej rusyfikacji, zmniejszyła się liczba szkół białoruskojęzycznych, a z siedemnastu teatrów profesjonalnych tylko trzy pozostały z językiem białoruskim. Mimo jednoznacznej dominacji języka rosyjskiego w społeczeństwie nie udało się jednak zatrzymać dążenia narodu białoruskiego do świadomości narodowej. Na czele tego procesu stali pisarze białoruscy, którzy dzięki swojej twórczości i aktywnej pozycji społecznej wspierali język ojczysty. Wśród tych działaczy warto wyróżnić Vasila Bykaua, Piatrusia Broukę, Alaksieja Dudaraua, Andreja Makajonka, Kandrata Krapiewę, Maksima Tanka, Ivana Szamiakina i in.⁵³

W trudnych warunkach znajdowała się także muzyka chóralna. Repertuar zespołów i teatrów podlegał surowej i bezdusznej kontroli partii komunistycznej. Jednakże rozwój muzyki chóralnej nie został zablokowany w całości przez cenzurę. Znaczącym wydarzeniem było przedstawienie oper Y. Semenyaki *Калі опадае лісце* (Kiedy opadają liście, 1968), *Зорка Венера* (Gwiazda Wenus, 1970), *Новая зямля* (Nowa ziemia, 1982), H. Wagnera *Тропуя жыцці* (Ścieżką życia, 1980), Dmitryjego Smolkyjego *Сівая легенда* (Siwa legenda, 1978), *Францыск Скарына* (Franciszek Skaryna, 1980), Siarheja Kartesa *Джардана Бруна* (Giordano Bruno, 1977), *Матухна Кураж* (Matukhna Kurazh, 1982). Obok już znanych kompozytorów aktywną działalność twórczą rozpoczynają wówczas Andrey Mdzivani, Ludmila Shleg, Leanid Zahleuny, Ihar Luchanok⁵⁴.

⁵² А. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 106.

⁵³ Por. tamże, s. 106-107.

⁵⁴ Е. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 13-14.

Dla kultury muzycznej, a także muzyki chóralnej tego okresu właściwy był charakter masowy⁵⁵. Dzięki staraniom utalentowanego dyrygenta Viktora Roudo⁵⁶, który nie tylko odrodził, ale także podniósł na nowy poziom twórczy i zawodowy Chór Radia i Telewizji, do słuchaczy docierały najbardziej ciekawe, tworzone w tamtym czasie, utwory chóralne kompozytorów białoruskich⁵⁷.

Decydującym czynnikiem, który określił dynamikę rozwoju wykonawstwa chóralnego omawianego okresu było profesjonalne wykształcenie w dziedzinie chóralistyki. W latach siedemdziesiątych sieć wyspecjalizowanych instytucji rozszerzyła się dzięki powstaniu nowych szkół muzycznych II stopnia w Baranowiczach, Grodnie, Lidzie, Mozyrze i Nowopołocku. W ten sposób w kraju było jedenaście średnich specjalistycznych instytucji muzycznych, z których w każdej istniał kierunek chóralnego śpiewu klasycznego, funkcjonował chór i odbywało się kształcenie zawodowych muzyków.

Podstawowym przygotowaniem chórmistrzów o wyższych kwalifikacjach nadal zajmowała się katedra dyrygentury chóralnej przy Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej. Podczas zajęć w klasie chóralnej studenci zdobywali praktykę w zakresie pracy z profesjonalnym chórem klasycznym, nabywając umiejętności traktowania i interpretowania różnego rodzaju utworów. Wśród pierwszych absolwentów znaleźli się m.in. docenci Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki: Valerij Avramenko, Mikołaj Khvisiuk, Larysa Shymanovich, a także zasłużeni dyrygenci chóralni Mikhail Dryneusky, Stanisław Drobysh, Nina Lamanovich, Natallia Mikhaylava, Anatol Shuntau i in., którzy pracowali w poszczególnych latach z wiodącymi zespołami Białorusi⁵⁸.

W opisywanym okresie wyjątkowego znaczenia nabiera amatorstwo artystyczne. W klubach i domach kultury powstają zespoły chóralne. Wiele z nich osiąga sukcesy twórcze i otrzymuje miano zespołu „ludowego”. Zespoły chóralne, w skład których wchodził robotnicy, często brały aktywny udział w festiwalach⁵⁹ i świętach⁶⁰, tym samym popularyzując w narodzie chóralne wykonawstwo. Takie masowe wykonania były nieodłączną częścią wydarzeń polityczno-państwowych oraz obchodów pamiętnych dat.

⁵⁵ Chodzi o pieśń chóralną o tematyce propagandowej i patriotycznej, która jest przeznaczona do wykonania na zespół o dużym składzie. Por. [Массовая песня. Советская песня. Краткая история \(norma40.ru\)](#) (dostęp: 05.07.2022).

⁵⁶ V. Roudo (1921-2007) – białoruski dyrygent chóralny i pedagog, narodowy artysta Białorusi i ZSRR, laureata nagrody Za odrodzenie duchowe, kawalerzysta orderu F. Skaryny (2006). Por. [Роўда Віктар Уладзіміравіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](#) (dostęp: 14. 10.2022).

⁵⁷ Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 107.

⁵⁸ Por. A. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 68-69.

⁵⁹ Jako wielkie święto odbywał się Wszechzwiązkowy festiwal twórczego mistrzostwa artystycznego robotników. Według wyników festiwalu 16 maja 1977 w nim uczestniczyło więcej niż 640 tys. osób. Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 108.

⁶⁰ W maju 1979 roku w Mohyliowie miało miejsce święto pieśni i tańca ku czci 60-lecia BSRR i partii komunistycznej Białorusi, podczas którego wystąpił zbiorczy chór w składający się z kilku tysięcy osób, było to więcej niż 40 chorów amatorskich. Por. tamże.

Szczególnym wydarzeniem było otwarcie Mińskiego Instytutu Kultury w 1975 r.⁶¹, który stał się podstawowym centrum przygotowania pracowników kultury z wyższym wykształceniem i kierowników różnego rodzaju zespołów twórczych⁶². Edukacją przyszłych specjalistów w katedrze wykonawstwa chóralnego przez długi czas zajmowali się chórmistrzowie i doświadczeni wykładowcy: kandydat nauk pedagogicznych⁶³ - profesor Albina Piakutska, kandydat nauk pedagogicznych, zasłużony działacz kultury i sztuki - profesor Eugeniy Reutovich, profesor Alaksandr Zhurau, oraz docenci: Sviatlana Jarochyna, Zinaida Leanovich, Walentyna Maeuska, Wiktor Novik. W latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia na Białorusi został utworzony wielostopniowy system profesjonalnego wykształcenia chórmistrzowskiego, funkcjonujący według przekazywania wiedzy oraz doświadczenia praktycznego, który stał się podstawowym fundamentem skutecznego rozwoju profesjonalnej kultury chóralnej.

W omawianym okresie zainteresowania kompozytorów koncentrowały się przede wszystkim na tematach związanych z państwowością, patriotyzmem, narodem i przyrodą. Za wyrazisty przykład może posłużyć tu cykl A. Bahatyroua *Пяць харавых паэм* (Pięć poematów chóralnych), przeniknięty ideą miłości do Ojczyzny i przyrody rodzinnego kraju. Innym popularnym tematem utworów chóralnych pozostawał wątek ludowy. Kompozytorzy sięgali do źródeł melodyki ludowej, próbowali pojąć jej wewnętrzną istotę, którą wyrażali obrazowo i emocjonalnie poprzez motywy muzyczne, a nie tylko za pomocą intonacji folklorystycznej⁶⁴. Twórczość ludowa została w pewnym sensie przeszczepiona na obszar muzyki profesjonalnej⁶⁵. Wzorując się na tradycjach kompozytorów rosyjskich Sergeya Słonimskiego, Walerijego Gawrilina, a najwięcej sukcesów w tym obszarze osiągnęli tacy twórcy białoruscy jak: Aleh Turyshau, Kim Tetsakou, L. Zahleuny, A. Mdzivani, L. Shleg⁶⁶. W latach 70 rozkwita również głęboki liryczny talent A. Turyshaua. Jego miniatury chóralne, które łączą w sobie elementy tradycji białoruskiej i rosyjskiej klasyki chóralnej zajęły godne miejsce w narodowej twórczości. Warto zwrócić uwagę na chóralny tryptyk *Лес* (Las, 1972), na utwory do słów Siergieja Jesienina *Синіі май* (Granatowy maj), *Тальянка* (Talianka, 1971). Liryczno-filozoficzną treścią jest wypełniony utwór *Не пакідай мяне* (Nie opuszczaj mnie, z 1980 r.)⁶⁷.

Gatunkową różnorodność ludowych tekstów poetyckich odzwierciedla chóralny cykl K. Tetsakoua z 1976 roku, w skład którego wchodzi pięć kontrastujących części. Pierwsza, pod

⁶¹ Ta instytucja nosi nazwę Białoruski Państwowy Uniwersytet Kultury i Sztuki, który jest wiodącą uczelnią wyższą w sferze kultury w narodowym systemie wykształcenia na Białorusi.

⁶² Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 14.

⁶³ Stopień naukowy stosowany w krajach we Wspólnocie Niepodległych Państw (WNP). Zob. [Кандидат наук | это... Что такое Кандидат наук? \(academic.ru\)](http://academic.ru) (dostęp: 11.01.2023).

⁶⁴ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 14.

⁶⁵ Por. В. Черняк, *Белорусская хоровая музыка а cappella...*, dz. cyt., s. 19.

⁶⁶ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 14.

⁶⁷ Por. А. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 113.

tytułem *Ой, Садома, пане-браце* (Oj Sadoma, panie bracie) pokazuje gniewny protest społeczny przeciwko presji ze strony panów, druga *Дзіва* (Cud) zbliża się do rodzaju pieśni żniwnych, trzecia *Калыханка* (Kołysanka) charakteryzuje się lirycznością i melodyjnością, kolejna zaś - *Званочак* (Dzwoneczek) zawiera elementy teatralności. Ostatni utwór *Узышло сонейка* (Wzeszło słońeczko) symbolizuje nadejście nowego życia⁶⁸. Swojego rodzaju wzmocnienie folkloryzmu poprzez wykorzystanie specyficznych ludowych elementów technicznych jest wyrażenie widoczne w chóralnym cyklu *Песні пра дзявочае каханне* (Pieśni o miłości panińskiej, 1981 r.) na chór żeński L. Zahleunego.

Najbardziej charakterystycznym przedstawicielem muzyki chóralnej tego okresu jest A. Mdzivani⁶⁹. Dla jego twórczości chóralnej właściwe są trzy linie podstawowe, które, znajdując się w organicznej jedności, ciągle ewoluują, tym samym określając indywidualny styl kompozytora: utwory orientacji folklorystycznej cykle: *Снапчак*⁷⁰ (Snopek), *Вясельнае застолле* (Stół weselny), *Вясельныя*⁷¹ (Weselna); starosłowiańskiej cykle: *Янка Купала* (Janka Kupały), *Русь святая* (Święta Ruś) oraz liryczne w cyklu: *Памяти А. В. Свеишнікова*⁷² (Pamięci A. W. Swiesznikowa) do wierszy S. Jesienina⁷³.

W twórczości L. Shleg szczególne miejsce zajmuje folklor białoruski, który charakteryzuje się bogactwem obrazowo-emocjonalnym, teatralnością, oryginalną interpretacją. Chóralna suita *Лубок* (Łubok, 1976)⁷⁴ i cykl *Старадаўнія жніўныя* (Starożytny sierpień, 1982)⁷⁵ są bardzo przeniknięte folklorem narodowym⁷⁶.

⁶⁸ Por. tamże, s. 115.

⁶⁹ A. Mdzivani (1937-2021) – kompozytor, pedagog, artysta ludowy Białorusi, zasłużony działacz kultury i sztuki Białorusi, laureat Państwowej nagrody Białorusi, specjalnej premii Prezydenta Republiki Białoruś. Por. [Мдзівані \(Мдывані\) Андрэй Юр'евіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](#) (dostęp: 15. 10.2022).

⁷⁰ Ten cykl chóralny został utworzony w 1977 roku. Składa się on z 11 utworów *a cappella* do tekstów ludowych: *Снапчак* (Snopek), *Салавейка* (Słowiczek), *Вяснянка* (Piegowata dziewczynka), *Там за садамі* (Tam za sadami), *Масленка* (Maślennica), *Ой, пара дамоў* (Oj, czas do domu), *Ой, сівы конь бяжыць* (Oj, siwy koń biegnie), *Пры Дунаечку* (Przy Dunajeczku), *Перад Пятро* (Przed Piotrem), *Купалле* (Noc Kupały), *Гуселькі* (Gęsi). Jest to pierwszy zwrot kompozytora do białoruskiej poezji ludowej. Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 115.

⁷¹ Ta suita chóralna jest zbudowana na zasadzie kompilacji wielu gatunków muzycznych. Por. tamże, s. 116.

⁷² Rok powstania 1980, główną idea cyklu – duchowe odnowienie człowieka. Do tego cyklu wchodzi 6 chórów, które tworzą trzyczęściową kompozycję. Pierwsze dwa chóry *Месяц* (Miesiąc), *Радуница* (Radonica) – poświęcone są postaci Matki, która reprezentuje symbol życia. Rozdział środkowy również składa się z dwóch utworów *Доброta* (Dobroć), *Меж тихих дрeв* (Między cichymi drzewami) – przeważają intonacje w dramatycznym nastroju. Cykl zamykają dwa utwory *Песня* (Pieśń), *Распев* (Raspev), utrzymane w tonach elegijnych. Idea nieśmiertelności natury twórczej. Por. tamże.

⁷³ Por. B. Черняк, *Белорусская хоровая музыка а cappella...*, dz. cyt., s. 34.

⁷⁴ Suita składa się z 8 utworów: *Гульня* (Gra), *Заклічка* (Zawołanka), *Лічылка* (Liczydełka), *Калыханка* (Kołysanka), *Прыгаворка* (Szeptanka), *Дражнілка* (Kłopotliwe pytanie), *Песня* (Pieśń), *Забавлянка* (Zabawianka). Jest to 8 kontrastujących pieśni folkloru dziecięcego, przedstawiających scenki teatralne z rysunkami. Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 117.

⁷⁵ Ze słów kompozytorki L. Shleg: Dosłownych cytatów z utworów ludowych nie ma. Główne zadanie – nie ilustracyjne, a zawartość z elementami psychologii. Por. tamże.

⁷⁶ Por. [Володкович – Белорусская хоровая музыка 1960-1980 годов \[1997\] | ХОР.by \(hor.by\)](#) (dostęp: 06.07.2022).

Dla utworów chóralnych wspomnianego wcześniej kompozytora Y. Semenyaki właściwa jest kameralność. Kompozycje jego autorstwa bardziej są podobne do pieśni chóralnych o tematyce typowej dla liryki pejzażowej, miłosnej, czy scenek z życia społecznego. Kompozytor nadal zajmuje się także tematem wojennym⁷⁷. W swojej twórczości Semenyaki również zastanawia się nad znaczeniem życia człowieka⁷⁸. Umysłowy niepokój, rozmyślania o życiu i jego sensie zostały różnie pokazane w utworach tego okresu. Niewielka kompozycja A. Turyszaui *Пралятаюць думы* (Myśli przelatują, 1981) przekazuje uczucia człowieka, jego smutne nastroje związane z ciężkim losem. Treść filozoficzna właściwa jest dla utworu Valentina Seryh *Мой хлеб надзённы* (Mój chleb powszedni, 1981), przepełnionego trwogą i bólem za ziemię ojczystą. Autor niejako zapowiada przyszły tragiczny los Białorusi po tragedii w Czarnobylu⁷⁹. Temat Ojczyzny niewątpliwie pozostaje także lejtmotywem przewodnim w twórczości I. Luchanka⁸⁰, a przykładem tego są utwory *Курган славы* (Kurgan sławy), *Хатынь* (Chatyń), *Мой родны кут* (Mój rodzinny kąt)⁸¹. W okresie tym kontynuuje swoją twórczość I. Kuznyatsou, skłaniając się ku większej liryczności i takich tematów jak umiłowanie miejsc rodzinnych, przyrody, oraz skupia się na goryczy wspomnień o ciężkim czasie wojennym⁸².

Okres muzyki chóralnej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku można określić jako tradycyjno-klasyczny. Nadal wiodącymi są dwa typy utworów chóralnych – „autorskie”⁸³ i opracowania chóralne⁸⁴. Warto zaznaczyć, że kompozytorzy zaczęli szukać w twórczości nowego podejścia do problemu narodowego⁸⁵. Ich utworom właściwa jest kameralność, dlatego większość z nich to są miniatury chóralne, pieśni chóralne, a także kilka ballad i poematów chóralnych. Widoczną tendencją jest łączenie utworów w cykle, suity według zasad fabularnych i gatunkowych. W kierunku folklorystycznym rozwija się twórczość

⁷⁷ Przykładem jest kompozycja *Чатыры штыкі над Мінскам* (Cztery sztyki pod Mińskiem) napisana z okazji 40-lecia wyzwolenia Białorusi od najeźdźców niemiecko-faszystowskich. Por. А. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 110.

⁷⁸ W utworze *Непакой* (Niepokój, 1984 rok) został odzwierciedlony temat niepokoju. Napisany na solo sopranowe na tle chóru, w stylu typowym dla kompozytora. Por. tamże, s. 111.

⁷⁹ Por. tamże.

⁸⁰ I. Luchanok (1938-2018) – kompozytor, artysta ludowy Białorusi i Związku Radzieckiego, zasłużony działacz kultury i sztuki Białorusi, a także Polski, laureat nagrody leninowskiej komsomołu Białorusi, premii lenińskiego komsomołu, państwowej nagrody Białorusi, międzynarodowej nagrody związku zawodowego, specjalnej nagrody Prezydenta Republiki Białoruś dla działaczy kultury i sztuki, kawalerzysta orderu Odznaka Uszanowania, Przyjaźni narodów, F. Skaryny, orderu Ojczyzny I stopnia, właściciel medalu UNESCO 5 kontynentów. Por. [Лучанок Ігар Міхайлавіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](http://nlb.by) (dostęp: 12.10.2022).

⁸¹ Utwory chóralne początkowo zostały napisane jako pieśni masowe. Por. Е. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 16.

⁸² Por. tamże.

⁸³ To statecznie oryginalne utwory kompozytorskie. Właściwa jest im liryczność oraz świat uczuć. Por. В. Черняк, *Белорусская хоровая музыка а cappella...*, dz. cyt., s. 16.

⁸⁴ Opracowania chóralne są blisko związane z białoruską pieśnią ludową, u podstaw ich leży tradycyjne rozumienie połączenia profesjonalnej chóralnej twórczości z ludowo-śpiewną, zbliżonej maksymalnie do oryginału. Por. tamże, s. 18.

⁸⁵ Por. Е. Прийма, Т. Сернова, В. Черняк, *История развития...*, dz. cyt., s. 13.

kompozytorów, odzwierciedlając w ten sposób historię narodu białoruskiego, obrzędy, humor, scenki z życia codziennego oraz przeżycia miłosne.

3. Rozwój białoruskiej muzyki chóralnej w latach XX wieku – pocz. XXI wieku

Okres ten charakteryzuje się różnymi wydarzeniami politycznymi i jest związany przede wszystkim z ideą wszechstronnej „przebudowy”. Inteligencja białoruska rozpoczyna intensywną walkę o mowę ojczystą w społeczeństwie i nadanie jej statusu mowy białoruskiej jako państwowej. W końcu, w latach 90. język białoruski⁸⁶ otrzymał status języka państwowego, tym samym zaczął funkcjonować we wszystkich sferach życia społecznego. Kolejne wydarzenie było związane z zatwierdzeniem podczas sesji Rady Najwyższej Deklaracji o państwowej suwerenności Białoruskiej SRR (27 lipca 1990 r.) i przyjęciu uchwały⁸⁷, która prowadziła do decyzji szóstej sesji Rady Najwyższej (19 września 1991 r.) o utworzeniu niepodległej Republiki Białoruś. Przyjęta w marcu 1994 r. Konstytucja Republiki Białoruś wzmocniła język białoruski jako państwowy, nadając mu status „do powszechnego stosowania w międzynarodowych stosunkach”.

Kolejne lata to ogólnonarodowy wybór pierwszego białoruskiego prezydenta Aleksandra Łukaszenko. Wyniki referendum z 1995 roku wzmocniły ideę zbliżenia z Rosją, a także utwierdziły nową symbolikę państwową (godło i flagę). W 1996 roku podczas jeszcze jednego ogólnokrajowego referendum została przyjęta Konstytucja Republiki Białoruś w nowej redakcji, która wniosła dużo zmian w strukturę państwową oraz nadała językowi rosyjskiemu status języka państwowego⁸⁸. Jak widać, na początku lat 90. proces odrodzenia objął całe życie społeczne, nawet promocję języka białoruskiego typową również dla lat 20. XX wieku, gdyż to wtedy po raz pierwszy próbowano uczynić z niego pełnoprawny język administracji, edukacji i kultury na szeroką skalę. Jednakże okazało się, że nie tak łatwo było wprowadzić język białoruski do życia społecznego, ponieważ potrzebny był na to czas, by idee reformy stały się nieodłącznymi dla potrzeb i myśli człowieka, długo oderwanego od środowiska narodowego⁸⁹. Kryzys społeczny odbijał się również i na kulturze, ale niestety znacznie zmniejszyło się dofinansowanie sfery kultury i sztuki ze strony państwa. Pomimo tak niesprzyjających warunków ekonomicznych proces ożywienia kulturalnego odnosi znaczne sukcesy. Pisarzy białoruscy w swojej twórczości odtąd otwarcie mówią o kolektywizacji wsi, stalinowskim GUŁAG-u, tragedii w Czarnobylu, pokazując czytelnikowi tę nieocenzurowaną prawdę. Oni też w nowy sposób kierowali uwagę Białorusinów na unikalność rodzimej przyrody, samowystarczalność historii kraju rodzinnego i

⁸⁶ Uchwalenie przez Najwyższą Radę Białoruskiej Sowieckiej Republiki Socjalistycznej ustawy O językach w BSRS (26 stycznia 1990 r.). Por. A. Смагін, *Беларуская харава...*, dz. cyt., s. 156-157.

⁸⁷ O nadaniu statusu uchwały konstytucyjnej Deklaracji Najwyższej Rady Białoruskiej SRR o państwowej suwerenności BSRR (25 sierpnia 1991 r.). Por. tamże.

⁸⁸ Por. tamże.

⁸⁹ Por. A. Смагін, *Харавое мастацтва...*, dz. cyt., s. 119.

sławne życie synów białoruskiej ziemi. Dla rozwoju kultury muzycznej szczególnie ważne znaczenie miały utwory poetyckie N.⁹⁰ Hilewicza, Ryhora Baradulina, Vasila Zuionaka, Uladzimira Nyaklyauva, oraz przedstawicieli młodej generacji poetów: Anatola Sysa, Syarzhuk Sakalova-Voyusha, Lyudmily Rubleuskaj i in.⁹¹

W ślad za literaturą intensywny ruch ożywienia rozpoczął się w środowisku muzycznym. Podczas X-go zjazdu kompozytorów Białorusi został przyjęty nowy regulamin, zgodnie z którym Sojusz Kompozytorów⁹² stał się samodzielną organizacją twórczą. Dość intensywne zmiany w społeczeństwie niejako pobudziły kompozytorów do tworzenia nowej muzyki⁹³. Kompozytorzy „nowej awangardy” otrzymali możliwość wykonywania swoich utworów w nowych placówkach, na festiwalach i konkursach muzyki współczesnej. Znaczącym wydarzeniem był m.in. konkurs kompozycji w 1990 roku ku czci 500-lecia narodzin prekursora drukarstwa wschodniosłowiańskiego oraz piśmiennictwa białoruskiego - Franciszka Skaryny⁹⁴. W środowisku kompozytorskim pojawiły się nowe postaci jak: Galina Harelava, Andrej Zespółarenka, Oleg Khadoska, Anna Kazloua, które wniosły znaczący wkład nie tylko w rozwój muzyki chóralnej, lecz muzycznej kultury jako całości. Jak zauważa A. Smagin - badacz w obszarze muzyki chóralnej, twórczość kompozytorów białoruskich lat 90. nabiera cech „retro-tendencji”, tzn. w znaczącym stopniu rozszerzenia aspektu historycznego, zainteresowania epoką Romantyzmu, zagłębienia się w przeszłość, z wykorzystaniem cech *znamiennoho raspevu*⁹⁵, kantyczek, psalmów⁹⁶. Te cechy widoczne są szczególnie w gatunku operowym, a mianowicie w dziełach: Władzimira Soltana *Дзікае паляванне караля Стыха* (Dzike polowanie króla Stacha, 1988 r.), S. Kortesa *Визит дамы* (Wizyta damy, 1990 r.), Evgenya Glebova *Мастер и Маргарита* (Mistrz i Małgorzata, 1990 r.), A. Bondarenki *Князь Наваградскі* (Książę Nowgorodzki, 1991 r.). Należy zwrócić uwagę na znaczne różnice w wykorzystaniu scen

⁹⁰ W niniejszej dysertacji będą pojawiały się skróty imion przy niektórych nazwiskach (co jest zgodne z materiałami źródłowymi).

⁹¹ Por. A. Смагін, *Беларуская харава...*, dz. cyt., s. 157.

⁹² Białoruski sojusz kompozytorów – republikańska społeczno-twórcza organizacja kompozytorów i muzykologów. Por. [Беларускі саюз кампазітараў, ГА - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](http://belaruskisajozkampozitaraj.gal.by) (dostęp: 13.10.2022).

⁹³ Por. A. Смагін, *Беларуская харава...*, dz. cyt., s. 160.

⁹⁴ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 17.

⁹⁵ *Znamennyj raspev* – tradycyjny, jednogłosowy śpiew liturgiczny Kościoła prawosławnego, który jest uważany za najstarszy i najbardziej charakterystyczny rodzaj śpiewu cerkiewnego (XI-XVII w.). Nazwa pochodzi ze starosłowiańskiego słowa *znamia*, oznaczającego specjalne znaki muzyczne (znamiona), które były używane w zapisie nutowym. Śpiew ten jest grupowany według ośmiu tonów cs. *glasow* i charakteryzuje się specyficznymi frazami melodycznymi (tzw. *glasowymi popiewkami*), które w czasie trwania pieśni liturgicznej periodycznie powtarzają się lub nieznacznie zmieniają. Frazy te były zróżnicowane w zależności od melodii psalmowych, troparionowych, kondakionowych itd. W praktyce liturgicznej stosowano też skomplikowany system tzw. *fit* tj. ozdobników melodycznych, melizmatów lub ornamentalnych fraz, które obejmowały mniej lub bardziej rozwinięty motyw, stosowany w punktach kulminacyjnych dzieła. Por. И. Дабаева, *Музыкальный энциклопедический словарь*, Ростов-на-Дону 2010, s. 137. Zob. W. Wołoskiuk, *Istota fenomenu wschodniosłowiańskiego śpiewu liturgicznego*, „Ateneum Kapłańskie” Z. 3 (667), T. 174, Włocławek 2020, s. 482-491.

⁹⁶ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 17.

chóralnych w w/w operach, na przykład: w operze V. Soltana jest ich tylko trzy, natomiast w operze S. Kortesa chór odgrywa znacznie ważniejszą rolę⁹⁷.

W omawianym okresie muzyka chóralna została także wprowadzona do baletu, partytury symfonicznej, przedstawień teatralno-dramatycznych, poniekąd uzupełniając w ten sposób istniejącą w latach 40-50. lukę w rozwoju narodowej kultury chóralnej⁹⁸. Oprócz tego, rozwojowi muzyki chóralnej sprzyjało otwarcie świątyń prawosławnych i katolickich, gdzie zaczęły działać chóry kościelne⁹⁹. Warto również dodać, że w wyniku zniesienia cenzury władz państwowych zespoły zawodowe zyskały większą swobodę co do wyboru repertuaru, w tym dużą uwagę zwrócono na muzykę duchowną kompozytorów białoruskich, rosyjskich, oraz zagranicznych.

W związku z aktywnym rozwojem śpiewu chóralnego oraz pojawieniem się szerokich możliwości wykonania utworów, młoda generacja kompozytorów z połowy lat 90. zaczęła przejawiać znaczne zainteresowanie kompozycjami na chór. Twórcze poszukiwania kompozytorów przechodziły przez rozpoznanie potencjału chóru jako instrumentu wykonawczego. Wyrazistym przejawem kultury chóralnej Białorusi tamtego okresu stał się tryptyk chóralny A. Kazlouej *Русь православная* (Ruś prawosławna) poświęcony 1000-leciu Chrztu Rusi. Pierwsze wykonanie dzieła zostało realizowane przez Białoruską Państwową Klasyczną Kapelę Chóralną im. R. Shyrmy podczas I Mińskiego Festiwalu Muzyki Religijnej¹⁰⁰.

Współczesna muzyka chóralna Białorusi rozwija się w połączeniu z głębokim przywiązaniem narodu do obrzędów i tradycji ludowych, dziejów kraju rodzinnego. Szczególną uwagę kompozytorzy współcześni nadają tematyce związanej z historią państwa, piszą utwory o tematyce religijnej, oraz do tekstów klasyków literatury białoruskiej i autorów współczesnych. Intensywny nacisk na rozwinięcie tych tematów można zauważyć w twórczości takich kompozytorów jak: A. Zespółarenka, A. Mdzivani, Yauhen Paplauski, Aleksandr Rashhinski, O. Khadoska i in.¹⁰¹ W czasach współczesnych na Białorusi co roku odbywa się wiele festiwali i konkursów chóralnych. Wśród najbardziej znanych warto wymienić: Festiwal Międzynarodowy Śpiewów Prawosławnych (Mińsk), Festiwal Międzynarodowy Muzyki Chrześcijańskiej „Mahutny Boża”¹⁰² (Mohylew), festiwal Republikański twórczości chóralnej „Ze szczerego serca” (Żodzino), Festiwal Międzynarodowy śpiewów prawosławnych „Zwiastowanie kołożskie (na

⁹⁷ Por. A. Смагін, *Беларуская харава...*, dz. cyt., s. 159.

⁹⁸ Por. E. Прийма, Т. Сернова, В. Черняк, *История развития...*, dz. cyt., s. 29.

⁹⁹ Por. А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 96.

¹⁰⁰ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 17.

¹⁰¹ Por. E. Вилькина, *Состояние хоровой культуры на современном этапе. Актуальные проблемы педагогики искусства: материалы второй Международно-практичной конференции (22-23 апреля 2010 г.)*, Могилёв 2010, s. 203.

¹⁰² To festiwal muzyki duchownej, który odbywał się w latach 1993-2019 w Mohylewie. On był również zaplanowany na 2021 rok, ale niestety nie doszedł do skutku. Por. [В Могилеве отменили фестиваль «Магутны Божа» - Belsat TV](#) (dostęp: 16.10.2022).

Kołoży)” (Grodno), Festiwal twórczości chóralnej „Pole śpiewne” (Miadzioł), Forum Międzynarodowe chórów studenckich „Paproć-kwiatka” (Mińsk)¹⁰³. Obecnie w Republice Białoruś owocną działalność twórczą prowadzą cztery chóralne zespoły państwowe: Państwowy Klasyczny Zespół Chóralny Republiki Białoruś im. R. Shyrmy, Klasyczny Chór Narodowego i Państwowego Stowarzyszenia Telewizji i Radia Republiki Białoruskiej, Państwowy Chór Ludowy im. H. Tsitovicha, Państwowy Chór Kameralny¹⁰⁴. Również warto zauważyć pozytywną dynamikę w powstawaniu zespołów chóralnych przy miejscowych instytucjach kultury: chóry kameralne kapeli mohylewskiej i grodzieńskiej, chór kameralny przy homelskiej kapeli państwowej, muzyczna kapela *Sonorus*.

4. Profesjonalne zespoły chóralne w Republice Białoruskiej

W kolejnym podrozdziale zostaną omówione wiodące profesjonalne zespoły chóralne Republiki Białoruś. Przedstawiona będzie historia ich powstania oraz działalność w czasach obecnych. Te poniżej zawarte informacje pomogą poznać bliżej stan kultury muzycznej na Białorusi w dziedzinie chóralistyki.

4.1. Państwowy Klasyczny Zespół Chóralny Republiki Białoruś im. Ryhora Shyrmy¹⁰⁵

Dzieje tego Państwowego Klasycznego Zespołu Chóralnego mają swój początek w 1940 roku w Białymstoku, gdzie działał on jako zespół pieśni i tańca. W skład organizowanego zespołu wchodziło około czterdziestu artystów śpiewaków i dwadzieścia osób z grupy taneczno-instrumentalnej. Kierownikiem chóru był utalentowany muzyk, doświadczony dyrygent oraz folklorysta Ryhor Shyrma. Jądro zespołu stanowili śpiewacy z chóru katedralnego w Pińsku, który prowadził R. Shyrma, a także ci zaproszeni z Wileńskiego Seminarium Duchownego oraz Wileńskiego Gimnazjum Białoruskiego. Dla R. Shyrmy głównym celem była twórczość i dzielenie się z ludźmi prawdziwą kulturą wokalnó-chóralną¹⁰⁶. Pod koniec 1940 roku zespół występował w Mińsku, a w maju 1941 roku podczas pierwszej dekady białoruskiej kultury w Moskwie zdobył powszechne uznanie. W czasie Wielkiej wojny ojczyźnianej zespół został ewakuowany i występował w szpitalach polowych w Kuzbassie na Uralu. W 1944 roku szczęśliwie rozlokował się w Grodnie, gdzie później przeobraził się w chór klasyczny. Z przyjściem Henadzia Tsitovicha, część kolektywu oddzieliła się tworząc zespół pieśni i tańca (późniejszy Narodowy Klasyczny Chór Republiki Białoruś im. H. Tsitovicha)¹⁰⁷, a w 1950 roku druga część zespołu pod kierownictwem R. Shyrmy została przeorganizowana w Państwowy Chór

¹⁰³ Por. Е. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 18.

¹⁰⁴ Por. Е. Вилькина, *Состояние хоровой культуры на современном этапе...*, dz. cyt., s. 203.

¹⁰⁵ Nazwa oryginalna: [Дзяржаўная акадэмічная хараваая капэла Рэспублікі Беларусь імя Р. Шырмы].

¹⁰⁶ Por. А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 52.

¹⁰⁷ Por. Н. Абакумова, *Музыка Беларуси часть II*, Минск 2018, s. 326.

BSRR. Nowy status zespołu dał pozytywne wyniki, bowiem nowy skład wykonawców powiększył się do siedemdziesięciu pięciu osób¹⁰⁸. W 1952 roku Państwowy Chór BSRR przeniósł swą siedzibę na stałe do Mińska i otrzymał zastępcę głównego dyrygenta - Viktora Roudo. Można powiedzieć, że pod kierownictwem dwóch utalentowanych fachowców chór osiągnął najwyższy poziom zawodowy¹⁰⁹. W 1957 roku zespół przyjął nową nazwę - Państwowy Klasyczny Zespół Chóralny im. R. Shyrmy¹¹⁰.

Lata 50-60. XX w. to okres wyrazistego twórczego wznoszenia kolektywu, intensywnej pracy oraz działalności koncertowej. Chór pod batutą R. Shyrmy stał się doskonałym „instrumentem” zdolnym do wykonania utworów klasycznych (będących priorytetowym repertuarem), a także w dużej części muzyki ludowej. Ryhor Shyrma zajmował się zbieraniem i transkrypcją białoruskich pieśni ludowych w różnych zakątkach kraju, odczuwając konieczność kompletowania repertuaru narodowej muzyki chóralnej. Dla tworzenia ciekawych opracowań kierownik kapeli chóralnej zwracał się do profesjonalnych muzyków, takich jak: M. Aladaua, A. Bahatyroua, Konstantinasa Galkauskasa, Aleksandra Grieczaninowa, Ołeksandra Koszyca, R. Puksta, A. Turankowa, Stasysa Šimkusa i in. Zwieńczeniem tej olbrzymiej pracy, uporządkowaniem i opracowaniem białoruskiej muzycznej twórczości ludowej stała się Antologia Białoruskiej Pieśni Ludowej w czterech tomach, do której weszło 200 profesjonalnych opracowań na chór klasyczny¹¹¹. W latach 1970-1982 na czele zespołu stanął dyrygent, folklorysta i pedagog Uladimir Ragovich, a później A. Shuntau¹¹². Od 1987 do 2018 roku artystycznym kierownikiem chóru była przedstawicielka szkoły leningradzkiej Ludmiła Efimova. W tym okresie kapela uformowała się jako uniwersalny zespół, unikalny brzmieniowo i różnorodny repertuarowo¹¹³. Od 2018 roku na czele państwowej kapeli stanęła Volha Yanum¹¹⁴.

Państwowy Klasyczny Zespół Chóralny RB¹¹⁵ im. R. Shyrmy występował podczas muzycznych festiwali w takich krajach jak: Niemcy, Hiszpania, Włochy, Litwa, Polska, Estonia, Austria, Holandia, Dania, Francja, Belgia, Luksemburg oraz uczestniczył w programie kulturalnym Letnich Igrzysk Olimpijskich w Barcelonie. Zespół został laureatem Grand Prix

¹⁰⁸ Por. A. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 53.

¹⁰⁹ Por. Н. Абакумова, *Музыка Беларуси...*, dz. cyt., s. 326.

¹¹⁰ Por. A. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 53.

¹¹¹ Tamże s. 54.

¹¹² Por. Н. Абакумова, *Музыка Беларуси...*, dz. cyt., s. 326.

¹¹³ Por. Е. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 20.

¹¹⁴ V. Yanum - dyrygent, kierownik artystyczny kameralnego chóru *Salutaris* przy Białoruskim Związku Działaczy Muzycznych, wykładowca dyrygentury chóralnej na Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej. Nagrodzona orderem księżnej Olgi III stopnia przez Patriarchę Moskiewskiego i całej Rusi Aleksieja II, medalem Białoruskiej Cerkwi Prawosławnej św. Zofii Połockiej, *gramotami* od Metropolity Mińskiego i Słuckiego, Patriarszego Egzarchy całej Białorusi Filareta. W 2017 roku została wybrana do cerkiewno - społecznej rady, do rozwoju śpiewu cerkiewnego przy Moskiewskim patriarchacie. Por. [Янум Ольга \(дирижёр\) | Белорусская государственная филармония \(philharmonic.by\)](http://philharmonic.by) (dostęp: 13.08.2022).

¹¹⁵ Republika Białoruś.

podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Szeroki repertuar i wysoka kultura wykonawcza dały możliwość zespołowi z powodzeniem koncertować także z różnymi orkiestrami symfonicznymi. Wśród nich można wymienić orkiestry: Filharmonii Moskiewskiej, Sankt-Petersburgskiej, Białgorodskiej, Charkowskiej, Wołgogradskiej, Donieckiej, Kijowskiej, Wileńskiej, Irkuckiej; Teatru Muzycznego w Görlitz (Niemcy), Filharmonii Zielonogórskiej (Polska), Teatru Muzycznego w Cottbussie (Niemcy). Kapela podczas swej działalności współpracowała ze znanymi dyrygentami, takimi jak: Yuriy Efimov, Mariss Jansons, Timur Mynbaev, Victor Dubrovsky, Leo Kremer, Czesław Grabowski, Saulius Sondeckis, Gennadij Prowatorow, Juozas Domarkas, Vitaly Kataev, Yuriy Cyruk, Oleg Yanchenko, Alexander Dmitriev, Alexander Anisimov¹¹⁶. Twórczość zespołu wniosła ogromny wkład w zachowanie i promocję najlepszych zdobyczy białoruskiej i światowej kultury wokalne, tradycji oraz prawdziwych muzycznych wartości.

4.2. *Klasyczny Chór Narodowego i Państwowego Stowarzyszenia Telewizji i Radia Republiki Białoruskiej*¹¹⁷

Chór Narodowego i Państwowego Stowarzyszenia Telewizji i Radia powstał w 1931 roku przy Białoruskim Radio-Centrum i składał się z byłych uczestników Białoruskiej Kapeli Państwowej, Białoruskiego Chóru Ludowego oraz absolwentów Białoruskiego Technikum Muzycznego. W 1940 roku został on połączony z Kapelą Chóralną Filharmonii Białoruskiej¹¹⁸. W czasie II wojny światowej chórem kierował L. Ben, a repertuar obejmował pieśni masowe i ludowe¹¹⁹. W latach 1949-1950 chór prowadził znany białoruski kompozytor Ryhor Pukst, który w tym okresie skomponował takie utwory jak *Дуб* (Dąb), *Не сячы сасну* (Nie rzeźbij sosny), *Партызанскія акопы* (Partyzanckie okopy), kantatę *А хто там ідзе?* (A ktoś tam idzie?). Od 1950 roku do kierownictwa zespołu przystępuje absolwentka Leningradzkiej Akademii Muzycznej uczennica znanego dyrygenta chóralnego Alexandra Egorova – Anna Zelankoua.

Priorytetowym kierunkiem działalności chóru było wówczas śpiewanie repertuaru z zakresu muzyki białoruskiej. Chór pod batutą A. Zelankouej prezentował nowe utwory białoruskich kompozytorów i nagrywał najlepsze wzorcowe wykonania współczesnej muzyki chóralnej - tworząc w ten sposób - narodowy fundusz zapisów muzycznych¹²⁰.

¹¹⁶ Por. [Государственная академическая хоровая капелла им. Г.Ширмы, заслуженный коллектив Республики Беларусь | Белорусская государственная филармония \(philharmonic.by\)](http://philharmonic.by) (dostęp: 19.07.2022).

¹¹⁷ Nazwa oryginalna: [Акадэмічны хор нацыянальнай дзяржаўнай белтэлерадыё кампаніі Рэспублікі Беларусь].

¹¹⁸ Por. *Хор академический национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь*. [w:] *Большой белорусский энциклопедический словарь*, red. Т. Белова i in., Минск 2011, s. 368.

¹¹⁹ Por. Е. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 20-21.

¹²⁰ Por. А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 56. Wśród najbardziej udanych warto wymienić: *Партызанскія акопы* (Partyzanckie okopy), *На Палесіі гоман* (Na Polesiu rumor), *Дуб* (Dąb) U. Alounikaua, *Спакойна дрэмле Нарач* (Spokojnie drzemie Narocz), *Крыніцы* (Źródła), *Зімовы лес* (Zimowy las) Y. Semenyaki i in. Wiele wokально-symfonicznych utworów np.: opery *Кастусь Каліноўскі* (Konstanty Kalinowski) D.

Od 1965 do 2007 roku dyrygentem chóru był artysta narodowy Związku Radzieckiego i Białorusi - profesor Viktor Roudo¹²¹. Wraz z przyjściem tak utalentowanego mistrza, w dziejach zespołu nastąpił nowy etap. Profesor Roudo zdecydował połączyć razem dwa chóry: Chór Radia i Telewizji oraz Chór Białoruskiej Akademii Muzyki¹²², by powiększyć skład i tym samym umożliwić zespołowi wykonanie bardziej wymagających i skomplikowanych utworów. Podstawową dominantą połączonych chórów i jego kierownika było wykonanie kompozycji klasycznego repertuaru chóralnego. Programy koncertowe występów zespołu obejmowały „utwory różnych epok, stylów, manier – od włoskiej klasyki chóralnej (Antonio Lotti, Giuseppe Verdi) do twórczości kompozytorów białoruskich (U. Alounikaua, Y. Semenyaka, I. Luchanka), a także białoruskiej pieśni ludowej, od cienkich akwareli Maurice Ravela i Zoltána Kodály do złożonej wielogłosowości taniejewskiej”¹²³. Podejmując pracę na stanowisku dyrygenta maestro Roudo postawił sobie za cel nagrać wszystkie utwory z „Antologii białoruskiej pieśni ludowej” R. Shyrmy, z którym on współpracował przez dziewięć lat w kapeli chóralnej. Za ten fundamentalny wysiłek V. Roudo został odznaczony Nagrodą Państwową.

Kierując jednym z wiodących zespołów chóralnych republiki, Viktor Roudo rozumiał wagę rozwoju kultury narodowej i dlatego znaczące miejsce w repertuarze pozostawiał utworom kompozytorów białoruskich. W ciągu 42 lat działalności chóru pod kierownictwem profesora została nagrana cała twórczość chóralna Y. Semenyaki, E. Glebova, U. Alounikaua, A. Bahatyroua, A. Mdzivani i in. W narodowych funduszach Stowarzyszenia Telewizji i Radia także znajdują się liczne nagrania zachodniej i rosyjskiej muzyki chóralnej¹²⁴.

W 1990 roku zespołowi zostało przyznane miano „Klasyczny”¹²⁵, a w 2001 roku za znaczące zasługi dla rozwoju kultury muzycznej chórowi nadano tytuł „Zasłużony Zespół Republiki Białoruś”¹²⁶. Pod batutą V. Roudy Chór Stowarzyszenia Telewizji i Radia demonstrował swoje mistrzostwo wykonawcze w Rosji, Słowenii, Niemczech, Polsce i w Watykanie¹²⁷. Od 2008 do 2010 roku dyrygentem Chóru Stowarzyszenia Telewizji i Radia była

Lukasa, *Марынка* (Marynka), *Маішэка* (Masheka) R. Puksta, *Кветка шчасця* (Kwiatki szczęścia) A. Turankowa, kantaty *Скромны і просты* (Skromny i zwykły) N. Aladova, *Дзень добры, Масква* (Dzień dobry, Moskwa) A. Bahatyroua.

¹²¹ Por. Н. Абакумова, *Музыка Беларуси...*, dz. cyt., s. 328.

¹²² Od 1956 roku rozpoczęła się działalność wykładowcza V. Roudo w Państwowej Akademii Muzycznej, w 1963 roku on kierował katedrą dyrygentury chóralnej. Por. А. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 78.

¹²³ Por. tamże, s. 57.

¹²⁴ Por. Е. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 21-22.

¹²⁵ Por. Н. Абакумова, *Музыка Беларуси...*, dz. cyt., s. 328.

¹²⁶ Por. [\(Академический хор Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь | Беларусь дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)\)](http://Академический хор Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь | Беларусь дзяржаўная філармонія (philharmonic.by)) (dostęp: 20.07.2022).

¹²⁷ Por. [\(Академический хор Белтелерадиокомпаний | ХОР.by \(hor.by\)\)](http://Академический хор Белтелерадиокомпаний | ХОР.by (hor.by)) (dostęp: 20.07.2022).

V. Yanum¹²⁸, a obecnie kierownikiem chóru jest wychowanek białoruskiej szkoły dyrygentury chóralnej, młody i utalentowany kompozytor i aranżer Andrey Saurytski¹²⁹.

W ostatnich latach chór uczestniczył w rozmaitych festiwalach międzynarodowych, m.in. w corocznym Międzynarodowym Festiwalu Starodawnej i Współczesnej Muzyki Kameralnej na sali koncertowej przy katedrze Św. Zofii w Połocku i Muzeum historyczno-kulturowym, w XXX jubileuszowym Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce (Polska), podczas uroczystego otwarcia XII Międzynarodowego Festiwalu Prawosławnych Śpiewów „Zwiastowanie kołożskie”, podczas muzycznego festiwalu z okazji dziesiątej rocznicy Wielkiej Łoży tureckiej w Istambule, podczas III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej im. św. Jakuba na Litwie.

Chór Stowarzyszenia Telewizji i Radia kontynuuje współpracę z białoruskimi kompozytorami, przeprowadza twórcze wieczory, realizuje audio nagrania, jest stałym uczestnikiem koncertów Białoruskiego Związku Kompozytorów. Zespół ten występuje także podczas państwowych i miejscowych uroczystości oraz koncertów, współpracuje z kanałem „Kultura” białoruskiego radio, gdzie regularnie odbywają się projekty tematyczne takie jak: „Koncert Bożenarodzeniowy”, „Pieśni lat wojennych”, „Wieczór muzyki chóralnej”, projekty z orkiestrą Stowarzyszenia Telewizji i Radia „Arcydzieła klasyki muzycznej” przy współpracy z dyrygentami z Chin, Rosji, Wenezueli i Niemiec. Chór również brał udział w koncercie Ennio Morricone na Mińsk Arenie oraz w koncertach zasłużonego działacza kultury, laureata premii państwowych Federacji Rosyjskiej Eduarda Artiemjewa „Muzyka pokoleń” z orkiestrą Prezydencką RB. Zespół także uczestniczył w potężnym show Hansa Zimmera w miastach Niemiec, Austrii i Szwajcarii¹³⁰.

Dodać należy, iż maestro V. Roudo wielokrotnie występował zarówno z chórami Radia i Telewizji jak i Białoruskiej Akademii Muzyki podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce zdobywając Grand Prix i wyróżnienia. Z inicjatywy Profesora zostało dokonane w Hajnówce premierowe wykonanie Hymnu Cherubinów Krzysztofa Pendereckiego przez chór Studentów Akademii Muzyki z Mińska pod dyrekcją jego asystentki Inessy Bodiako¹³¹. Podczas poszczególnych edycji MFMC Viktor Roudo organizował Seminarium dla dyrygentów, przekazując swoje wieloletnie doświadczenie z pracy dyrygenckiej młodym adeptom sztuki

¹²⁸ Por. [Янум Ольга \(дирижёр\) | Белорусская государственная филармония \(philharmonic.by\)](http://philharmonic.by) (dostęp: 20.07.2022).

¹²⁹ A. Saurytski (ur. w 1982 r.) – dyrygent, wykładowca dyrygentury chóralnej na Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej, członek białoruskiego sojuszu muzycznych działaczy. Laureat narodowej nagrody Lira w nominacji Lepszy aranżer roku (2014), laureat X wszechrosyjskiego konkursu kompozytorów Laboratorium chóralne XXI (2017). Por. [Саврицкий Андрей Романович - Белорусская государственная академия музыки \(bgam.by\)](http://bgam.by) (dostęp: 20.07.2022).

¹³⁰ Por. [Академический хор Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь | Белорусская дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)](http://philharmonic.by) (dostęp: 20.07.2022).

¹³¹ Por. W. Wołoskiuk, *Tendencje repertuarowe Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce latach 1982-2001. Studium teologiczno-muzyczne*, Warszawa 2024, s. 324-325.

chóralnej w sposób obrazowy, żywy i dostępny. Zawsze podkreślał „magnetyzm rąk” i palców dyrygenta, z których chórzyści potrafiały odczytywać najdelikatniejsze niuanse muzyki sakralnej. O samym Festiwalu wypowiedział się w sposób następujący; *„Dobrze, że śpiewają tu katolicy i prawosławni. To prawdziwie ekumeniczna impreza. Hajnowski Festiwal jest niezwykle potrzebną imprezą. Służy upowszechnianiu muzyki cerkiewnej, przyczynia się do sięgania po nie wykonywane, bądź zapomniane utwory. Muzyczna biblioteka muzyki cerkiewnej jest ogromna. Być może znam trzy procent jej zasobów.....Trzeba stuleci, by opracować ten temat. Hajnówka pełni rodzaj drożdży w tym procesie”*¹³².

4.3. Państwowy Chór Ludowy im. Henadzia Tsitovicha I 33

Państwowy Chór Ludowy BSRR (w latach 1959-1963 znany pod tytułem Państwowego Ludowego Zespołu Pieśni i Tańca BSRR)¹³⁴ powstał w 1952 roku. Organizatorem i kierownikiem artystycznym chóru w ciągu 25 lat był wybitny znawca tradycji ludowo-śpiewaczych - Henadz Tsitovich¹³⁵, który za podstawowy cel postawił sobie zachowanie i kultywowanie dawnych pieśni ludowych oraz muzyki ludowej¹³⁶. W twórczy skład zespołu ludowego weszły trzy grupy: chóralna, taneczna i orkiestrowa, wspólnie tworząc barwne występy, pieśni - korowody, sceny - pląsy, szkice muzyczne, jak również rozwinięte kompozycje wokalne-choreograficzne. Jest to więc swego rodzaju syntetyczne ujęcie śpiewu, muzyki instrumentalnej oraz tańca ludowego¹³⁷. W latach 1975-2020 kierownikiem artystycznym chóru był utalentowany muzyk oraz znawca folkloru muzycznego Mikhail Dryneusky¹³⁸, który kontynuował tradycje swojego poprzednika¹³⁹. Pod kierownictwem M. Dryneuskiego została odrodzona tradycja męskiej pieśni chóralnej. W 1983 roku nadano chórowi miano „Klasycznego”, podczas gdy Dryneusky został laureatem Państwowej nagrody BSRR¹⁴⁰, a wszystko to działo się z uwagi za zasługi dla folkloru białoruskiego oraz wysoki poziom wykonawczy zespołu. W kolejnych latach nadano chórowi imię założyciela H. Tsitovicha, a w 2004 roku postanowieniem Rady Ministerstwa RB Narodowy

¹³² XII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Cerkiewnej [w:] „Gazeta Festiwalowa” Nr 2, Hajnówka 1993, s. 6.

¹³³ Nazwa oryginalna: [Нацыянальны акадэмічны народны хор Рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча].

¹³⁴ Por. [Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г. И. Цитовича - История создания \(belhor.by\)](http://belhor.by) (dostęp: 20.07.2022).

¹³⁵ H. Tsitovich (1910-1986) – folklorysta, etnograf, zasłużony artysta ZSRS, laureat państwowej nagrody BSRS, autor znanych prac z folklorystyki, a także autor antologii i zbiorów własnych zapisów. Por. [Цітовіч Генадзь Іванавіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](http://nlb.by) (dostęp: 10.07.2022).

¹³⁶ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 23.

¹³⁷ Por. H. Абакумова, *Музыка Беларуси...*, dz. cyt., s. 327.

¹³⁸ Por. [Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г. И. Цитовича - История создания \(belhor.by\)](http://belhor.by) (dostęp: 20.07.2022) [Міхаіл Дрынеўскі] Mikhail Dryneusky (1941-2020) – muzyk, folklorysta, etnograf, profesor, zasłużony artysta Białorusi, laureat Państwowej premii Białorusi, laureat nagrody „Za odrodzenie duchowe”, honorowy akademik międzynarodowej akademii kadrowej. W 1999 roku podczas XVIII edycji MFMC chór po raz pierwszy wystąpił w Hajnówce przedstawiając ciekawy program a tym samym dostarczając publiczności wielu wrażeń. Prof. Michał Dryniewski przez kilka lat zasiadał w jury hajnowskiego festiwalu. Por. W. Wołoskiuk, *Tendencje repertuarowe...*, dz. cyt., s. 368-369.

¹³⁹ Por. [Национальный академический народный хор РБ им. Г. Цитовича | XOP.by \(hor.by\)](http://XOP.by) (dostęp: 20.07.2022).

¹⁴⁰ Por. E. Вилькина, *Белорусская хоровая...*, dz. cyt., s. 23.

Klasyczny Chór RB im. H. Tsitovicha został określony instytucją kultury. Na światowej koncertowej mapie zespołu figurują takie kraje jak: Czechy, Słowacja, Niemcy, Finlandia, Korea, Turcja, Polska, Bułgaria, Rumunia, Francja, Kanada, Chiny, i nawet Monako¹⁴¹. Ludowy chór im. H. Tsitovicha jest także obecnie aktywnym uczestnikiem licznych festiwali i konkursów międzynarodowych, podczas których wielokrotnie jest odznaczany nagrodami, dyplomami i miłością tysięcy melomanów, miłośników śpiewu¹⁴². Obecnie miejsce głównego dyrygenta tego zespołu nie jest obsadzone, a kierownikiem artystycznym jest Uladzimir Maslakou.¹⁴³

4.4. Państwowy Kameralny Chór Republiki Białoruś

Państwowy Kameralny Chór Republiki Białoruś (początkowa nazwa „Miński Chór Kameralny”) został utworzony w 1988 roku i dość szybko zyskał uznanie wśród społeczności muzycznej. Założycielem i pierwszym kierownikiem artystycznym zespołu był absolwent konserwatorium leningradzkiego Ihar Matsukhou¹⁴⁴, który od razu wyznaczył główne kierunki twórczej działalności: ożywienie i promocja dawnej białoruskiej i ruskiej muzyki duchownej, wykonanie klasyki zachodnioeuropejskiej oraz utworów młodych kompozytorów białoruskich¹⁴⁵. Jedno z najważniejszych miejsc w repertuarze Chóru Kameralnego, zajęła muzyka religijna, która nierzadko była wykonywana jako samodzielny koncert tematyczny¹⁴⁶. W programach koncertowych chóru odnalazły się koncerty chóralne takich twórców jak: Alexander Archangielski, Dmitrij Bortniański, Vasily Kalinnikov, Piotr Czajkowski, Pavel Chesnokov i in. Muzyka duchowna była prezentowana także przez śpiewy białoruskiej Cerkwi Prawosławnej XVI-XIX ww.: hymny do Matki Boskiej, śpiewy Bożenarodzeniowe i Paschalne, a także oryginalne utwory chóralne A. Bondarenko, Nikolaja Butomy, Mikola Ravienskigo, A. Turankowa i in. W repertuarze chóru ważną rolę odgrywały również arcydzieła klasyki zachodnioeuropejskiej takich kompozytorów jak: Josquina des Prés, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Domenico Giuseppe Scarlattiego, koncerty chóralne i msze Heinricha Schütza, A. Lottiego, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Franza Schuberta i in.¹⁴⁷ W 1993 roku Chór Kameralny

¹⁴¹ Por. [G.I. Tsitovich Folk Choir \(imtqy.com\)](http://imtqy.com) (dostęp: 20.07.2022).

¹⁴² Por. [Национальный академический народный хор РБ им. Г. Цитовича | ХОР.by \(hor.by\)](http://ХОР.by (hor.by)) (dostęp: 20.07.2022).

¹⁴³ Por. [Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г. И. Цитовича - Художественное руководство \(belhor.by\)](http://Художественное руководство (belhor.by)) (dostęp: 18.01.2023).

¹⁴⁴ I. Matsukhou (ur. w 1957) – dyrygent chóralny, zasłużony działacz kultury Republiki Białoruś, wykładowca dyrygentury chóralnej na Rosyjskim Państwowym Pedagogicznym Uniwersytecie im. A. Hercena. Por. [Машухоў Ігар Гаўрылавіч - Беларусь у асобах і падзеях \(nlb.by\)](http://Машухоў Ігар Гаўрылавіч - Беларусь у асобах і падзеях (nlb.by)) (dostęp: 14.10.2022).

¹⁴⁵ Por. [Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь, заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь | Беларуская дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)](http://Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь, заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь | Беларуская дзяржаўная філармонія (philharmonic.by)) (dostęp: 21.07.2022).

¹⁴⁶ Zespół pod kierunkiem I. Matjuchowa brał udział w IX edycji ODMC w Hajnówce oraz w XVII MFMC. Por. W. Wołoskiuk. *Tendencje repertuarowe...*, dz. cyt., s. 149, oraz s. 344-345.

¹⁴⁷ Por. A. Нечай, *Хоровое академическое исполнительство...*, dz. cyt., s. 84.

otrzymał status „Państwowego”¹⁴⁸. W 2000 roku na jego czele stanęła absolwentka Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej¹⁴⁹ - Natallia Mikhaylava¹⁵⁰.

W obecnym repertuarze chóru znajdują się obok muzyki duchownej i jazzu, klasyka i współczesność. Przez cały czas swojego istnienia chór owocnie współpracował z wybitnymi białoruskimi kompozytorami, którzy tworzyli muzykę specjalnie dla tego zespołu: I. Luchanok, A. Mdzivani, Victor Kopytko, L. Simakovich, O. Khadoska, A. Atrashkevich, Y. Paplauski, Oleg Zalyotnev, Dmitrij Lybin, Syargey Bugasau, G. Hareleva, Aleksandr Gembitski. Chór także realizował twórcze projekty wspólnie z wiodącymi zespołami kraju (Państwową Klasyczną Symfoniczną Orkiestrą RB, Narodową Klasyczną Ludową Orkiestrą RB im. Iosifa Zhynovicha, Państwową Kameralną Orkiestrą RB, Białoruskim Państwowym Zespołem „Piesniary”, zespołem solistów „Klasyk-awangard”, oraz Zespołem „Kameralne solisty Mińska”), jak również z muzykami zagranicznymi: dyrygentem Andrea Angelini (Włochy), dyrygentem i kompozytorem Krzysztofem Pendereckim (Polska), śpiewakiem i kompozytorem Goranem Bregovicem (Bośnia i Hercegowina), kompozytorem i dyrygentem E. Morricone (Włochy) i in.¹⁵¹

Chór Kameralny jest uczestnikiem rozmaitych festiwali na Białorusi („Białoruska muzyczna jesień”, „Mińska wiosna”, „Dzwony soboru św. Zofii”, „Mahutny Boża”, „Zwiastowanie kołożskie”, jak i za granicą (festiwali muzyki religijnej w Belgii, we Włoszech, na Litwie, w Estonii, Bułgarii, Ukrainie, w Rosji i Grecji). Państwowy Kameralny Chór RB to pierwszy z białoruskich zespołów, który został zaproszony do uczestnictwa w Moskiewskim Paschalnym Festiwalu pod batutą Valerjego Gergieva. W 2006 roku chór zdobył Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce (Polska), w 2011 otrzymał dyplom I stopnia na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej im. św. Jakuba (Litwa), w 2016 – dyplom II stopnia podczas Jubileuszowego XXXV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej „Hajnówka 2016” (Polska). W 2017 roku za profesjonalizm i znaczący wkład dla rozwoju białoruskiej kultury nadano chórowi tytuł „Zasłużony Zespół RB”. Szlaki tournée koncertowych Państwowego Chóru Kameralnego prowadziły nie tylko przez Białoruś, a także wiele innych krajów m.in.: przez Norwegię, Polskę, Niemcy, Belgię, Włochy, Litwę, Szwecję, Estonię, Serbię, Bułgarię, Rosję i Ukrainę. W 2020 roku z uwagi na pandemię chór brał udział online w międzynarodowych kursach oraz festiwalach. W kolejnym 2021 roku chór kameralny

¹⁴⁸ Por. [Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь, заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь | Беларуская дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)](http://philharmonic.by) (dostęp: 21.07.2022).

¹⁴⁹ Por. Н. Абакумова, *Музыка Беларусі...*, dz. cyt., s. 328.

¹⁵⁰ N. Mikhaylava (ur. w 1963 r.) – dyrygentka chóralna, dwukrotnie odznaczona medalem im. F. Skaryny „Za odrodzenie duchowe”, zasłużony działacz kultury Republiki Białoruś. Por. [Михайлова Наталія \(дирижёр\) | Беларуская дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)](http://philharmonic.by) (dostęp: 13.09.2022).

¹⁵¹ Por. [Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь, заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь | Беларуская дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)](http://philharmonic.by) (dostęp: 21.07.2022).

uczestniczył w XI Międzynarodowym Festiwalu w Grecji, a w 2022 roku został laureatem I pierwszej nagrody na International Sacred Music Festival „Silver Bells” (Łotwa)¹⁵².

5. Muzyka religijna we współczesnej białoruskiej chóralistyce

Z wyżej przedstawianego materiału wynika, iż muzyka religijna w całości nie była obecna w dwóch okresach rozwoju białoruskiej muzyki chóralnej (lata 50-60. oraz lata 70-80. XX wieku), co wynikało z tych czasów – ideologii Związku Radzieckiego. Dopiero w latach 90. XX wieku zaczęto tworzyć i upowszechniać utwory o tematyce religijnej.

Obecnie w białoruskiej praktyce chóralnej istnieją równoległe trzy tendencje: klasyczna muzyka chóralna, muzyka ludowa oraz religijna muzyka chóralna. Gatunkowy ambitus twórczości chóralnej autorów białoruskich jest dość szeroki, poczynając od miniatury chóralnej, przez poemat, cykl chóralny oraz koncert do znaczących płócien kantatowo-oratoryjnych. Twórcze opanowanie gatunków klasycznych przez kompozytorów białoruskich charakteryzuje się specyfiką stylistyczną, a więc rozwój tradycji klasycznej szedł w ścisłym związku z narodową tradycją śpiewaną; tradycja ludowa rozwijała się wraz z tendencjami sowieckiej kultury chóralnej; zaś muzyka religijna jest związana z procesem „porozumienia wydalonej tradycji” od lat 90. XX wieku¹⁵³.

Podstawowe wektory gatunkowe kompozytorskiej twórczości na Białorusi pierwszego dziesięciolecia XXI wieku nawiązują do tradycji narodowej i współdziałają z nią w praktyce współczesnej. Są to opracowania autentycznych tematów ludowych, tworzenie koncepcji autorskich na podstawie oryginalnego materiału folklorystycznego lub tekstów ludowych, cytowanie ludowych rytuałów i obrzędów, autorskie kompozycje w tradycjach wczesnego chrześcijaństwa z wykorzystaniem tekstów kanonicznych tradycji katolickiej i prawosławnej, utwory autorskie z zastosowaniem technik kompozytorskich, które odzwierciedlają współczesną semantykę muzyczną, klasyczny koncert chóralny na podstawie idei narodowych i tekstów ludowych, cykle chóralne w oparciu o wiersze klasyków narodowych, w których dominuje świadomość narodowa, дума z powodu samowystarczalności, oraz wszechstronność i unikalność kultury białoruskiej¹⁵⁴.

Pierwsze próby zwrotu do tradycji muzyki sakralnej i tekstów kanonicznych, wręcz zabronionych na przestrzeni dziesięcioleci, zostały przedsięwzięte przez kompozytorów jeszcze w latach 80. XX wieku. Zwracali się oni jednak bardziej ku prawosławnej tradycji muzycznej, o

¹⁵² Por. tamże.

¹⁵³ Por. Н. Мацаберидзе, И. Бодяко, *Новая белорусская хоровая музыка: прочтение национальной традиции в условиях XXI века, Хоровое искусство Беларуси XX – начала XXI в.: теория, практика и актуальные формы художественного контекста: Ч. 1: Хоровая музыка белорусских композиторов XX – начала XXI в.: вопросы формообразования, жанра, стиля: материалы конференций*, (red.): С. Герасимович, Минск 2021, s. 11.

¹⁵⁴ Por. tamże.

czym świadczy obszerna spuścizna twórców takich jak: V. Kopytko, L. Shleg, A. Bondarenko, O. Zalyotnev, A. Bezenson.

Tak więc muzyka religijna zaczęła rozwijać się dopiero po 1990 roku, wraz ze zmianą sytuacji politycznej w kraju, kiedy to jednym z priorytetowych kierunków stało się ożywienie duchowości oraz odnowienie w społeczeństwie tradycji narodowo-kulturowych. Ten proces odbywał się w kontekście dialogu międzykonfesyjnego i owocnej współpracy państwa i instytucji kościelnych. Zostały wznowione struktury Kościoła Prawosławnego i Katolickiego, otworzono nowe świątynie. W liturgii katolickiej nowością stało się wprowadzenie języka białoruskiego do tekstów i śpiewów liturgicznych. Pojawiała się potrzeba przygotowania odpowiednich opracowań muzycznych i śpiewników. Wyzwania te zostały podjęte i obecnie istnieje wąski, ale kompetentny i zaangażowany krąg osób (ks. Uladzislau Zavalniuk¹⁵⁵, Uladzimir Neudach¹⁵⁶, Sviatlana Niemahay¹⁵⁷, Sviatlana Shejpa¹⁵⁸ i in.), zajmujących się rozwojem i promocją białoruskiej muzycznej kultury religijnej, co kształtuje powoli tradycję muzyczną, chociaż proces ten jest długi i skomplikowany¹⁵⁹. Warto w tym miejscu zauważyć, że powstanie

¹⁵⁵ U. Zavalniuk (ks.) (ur. w 1949 r.) - jest m.in. redaktorem modlitewników, śpiewników, ksiąg liturgicznych do użytku parafialnego. Z jego inicjatywy przy kościele św. Szymona i św. Aleny w Mińsku działają dwa teatry i dziewięć chórów, z których dwa wielokrotnie otrzymywały wyróżnienia na różnych konkursach i festiwalach w kraju i za granicą. Por. T. Ivashkevich. *Źródła śpiewów liturgicznych i pieśni religijnych w języku białoruskim (1992-2007)*, *Pieśń i piosenka religijna w ujęciu lingwistycznym, teologicznym i artystycznym*, [w:] Teolingwistyka 18, Tarnów 2022, s. 343.

¹⁵⁶ U. Neudach (ur. w 1968 r.) – organista, dyrygent, muzykolog, doktor kulturoznawstwa, absolwent Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej oraz Uniwersytetu Muzyki i Sztuk Pięknych w Grazu (Austria). Od roku 2001 wykładowca na Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki. W tym samym roku dołączył do działalności Komisji Metropolitalnej do spraw Muzyki Kościelnej, a w roku 2002 został jej przewodniczącym. Obecnie Neudach pracuje również jako główny organista i dyrygent w Archikatedrze pod wezwaniem Najświętszej Panny Maryi w Mińsku. Oprócz tego jest on autorem filmu *Organy Białorusi* (1995) oraz monografii *Cantantibus organis: Białoruska kultura organów w kontekście europejskiego procesu muzyczno-historycznego* (Mińsk 1999). Zajmuje się również badaniami w dziedzinie organoznawstwa i muzyki dawnej. Por. tamże, s. 345.

¹⁵⁷ S. Niemahay - to muzykolog-białorusoznawca, doktor historii sztuki, wykładowca na Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki, od 2008 roku - zastępca kierownika twórczego towarzystwa Białoruska kapela przy Narodowym teatrze opery i baletu Republiki Białoruś. Por. <https://www.moniuszko200.pl/pl/ludzie/Sviatlana-Niemahaj-2966> (dostęp: 20.01.2023).

¹⁵⁸ S. Shejpa, - jest doktorem historii sztuki i docentem katedry pedagogiki w Mińskim, w Państwowym Instytucie Studiów Podyplomowych. Ukończyła Białoruską Państwową Akademię Muzyki na kierunku wokálně-chóralnym. W latach 2000 do 2005 roku S. Shejpa była doktorantką Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki (Katedra Historii Muzyki Białoruskiej). W latach 2000-2012 pracowała na kierunku wokálně-chóralnym w Metropolitalnej Komisji Muzyki Kościelnej na Białorusi. Jest autorką około 30 tekstów naukowych o katolickiej muzyce liturgicznej Białorusi drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku. Por. T. Ivashkevich, *Śpiewy maryjne w Sanktuarium Matki Bożej Budzławskiej*, Lublin 2018, s. 27, (magisterium w Archiwum KUL).

¹⁵⁹ Por. tamże, s. 9.

odpowiednich źródeł (mszału w języku narodowym¹⁶⁰ *Кантара́л* (Kantorál)¹⁶¹, śpiewników kościelnych¹⁶²) pokazuje dość dobrą kondycję muzyki liturgicznej na przełomie XX i XXI wieku.

Istotę całościowego poglądu na kompozytorską twórczość chóralną XXI wieku określa się pojęciem „nowa białoruska muzyka chóralna”. Charakteryzuje się ona połączeniem stylów autorskich z tradycją narodową w sferze intonacyjności, wykonawstwa i specyfikacji gatunkowych. „Nowa białoruska muzyka chóralna” współbrzmi z estetyką postmodernizmu, aktywnie wdraża się w stylistykę autorską, w znacznej mierze określa nową rzeczywistość brzmienia napełnioną dążeniem do odzwierciedlenia indywidualnej wizji świata, wyraża własne postrzeganie świata w oparciu o stałą tradycję narodową oraz organicznie wpisuje się w parametry standardowej przestrzeni światowej¹⁶³. Muzyka duchowna jako synteza religii i sztuki służy jako środek wychowania estetycznego i moralnego, pomaga ludziom zwrócić się ku własnemu sumieniu, dobroci, piękności, wielkoduszności oraz poczuć dyscyplinę wewnętrzną¹⁶⁴.

Muzyka duchowna należy do dwóch samodzielnych sfer bytowania: liturgicznej oraz duchowo-koncertowej, które odzwierciedlają określone etapy jej rozwoju. Muzyka liturgiczna służy obrzędowi religijnemu, jest stworzona zgodnie z wyznaczonymi kanonami instytucji kościelnej. Cechami charakterystycznymi muzyki liturgicznej są nadzwyczajny strój wewnątrz, zbiorowość, czystość i otwartość. Muzyka liturgiczna nie dopuszcza skrajności, zbytnej emocjonalności, czułości. Cały zakres uczuć, nastrojów, myśli, poczynając od żalu, troski, kończąc na radości i uniesieniu ma nie przekraczać dozwolonych granic. Dla muzyki liturgicznej właściwa jest harmonia wyrażenie zaznaczonej melodii, spokojnego i precyzyjnego rytmu oraz miło brzmiących akordów. Nie toleruje ona żadnej ekspresji, wybuchów emocjonalnych, wstrząsów, brzmień dysonansowych, ostrego rytmu, gwałtownej kanciastej melodii¹⁶⁵.

¹⁶⁰ To pierwsze w historii wydanie Mszału rzymskiego w języku białoruskim, a także pierwsze w świecie wydanie mszału narodowego, utworzonego na wzór trzeciej typicznej edycji (*editio tertia typica*) *Missale romanum* 2002. Por. T. Ivashkevich, *Źródła śpiewów liturgicznych (1992-2007)*..., dz. cyt., s. 343.

¹⁶¹ *Kantorál* jest to zeszyt z melodiami do śpiewów międzylekcyjnych. Nazwa zbioru jest oryginalna, nie ma odpowiedników w żadnym innym kraju. *Kantorál*, który ujrzał światło dzienne w 2005 roku jest autorskim śpiewnikiem Włodzimierza Nieudacha. Zbiór jest złożony z 15 zeszytów formatu A5 w miękkich okładkach, zawierających śpiewy psalmów responsoryjnych i aklamacji przed Ewangelią na każdy dzień roku liturgicznego. Por. tamże, s. 346.

¹⁶² Główne białoruskie śpiewniki katolickie funkcjonujące po Soborze Watykańskim II, wydane w latach 1992 do 2007 to: *Касьцельныя песьні* (Pieśni kościelne), *Песьні на Адвэнт і Божае Нараджэньне* (Pieśni na Adwent i Boże Narodzenie), *З надзеяй, Ойча, да Цябе* (Z nadzieją, Ojczy, do Ciebie), *Магутны Божа* (Potężny Boże), *Узнясьм сэрцы* (W górę serca), *Цябе, Бога, праслаўляем* (Ciebie, Boga, wysławiamy), *Літургічны спеўнік* (Śpiewnik liturgiczny), *Спяваныя часткі Святой Імшы наводле выдання Рымскі Імшал для дыяцэзіі на Беларусі* (Części śpiewane Mszy świętej), oraz dwa śpiewniki (2005, 2007) poświęcone Matce Bożej Budławskiej - głównej Opiekunce Białorusi: *Вітай у Будславе, Марыя* (Witaj w Budławiu, Maryja), *Традыцыйныя нешпary ў гонар Маці Божай Будлаўскай* (Nieszpory ku czci Matki Bożej Budławskiej). Por. tamże, s. 347-352.

¹⁶³ Por. Н. Мацаберидзе, И. Бодяко, *Новая белорусская хоровая музыка*..., dz. cyt., s. 30-31.

¹⁶⁴ Por. Т. Гажэўская, *Духовная музыка ў эстэтычным развіцці асобы*, Соціальная работа: теория, подготовка кадров, практика: материалы Междунар. науч.-практ. конф., г. Минск, 2-3 нояб., 2006 г., ред.: Э. Зборовский і ін., Минск 2007, s. 298.

¹⁶⁵ Por. А. Нечай, *Праваславныя богаслужэбныя музыкальна-пэвчэскія традыцыі в творчэстве беларускіх кампазітараў рубэжа XX-XXI веков*, [w:] Матэрыялы XX Міжнародных Кірыла-Мяфодзіўскіх чытаньняў,

Muzyka duchowo-koncertowa zaś jest mniej kanoniczna, a przez to bardziej urozmaicona co do środków stylistycznych. Właśnie taka jej osobliwość przyciąga uwagę kompozytorów oraz dążenie i chęć muzykologów do jej przebadania. Utwory stworzone w sferze duchowo-koncertowej warunkowo można podzielić na trzy grupy: muzyka chóralna *a cappella*, religijna muzyka wokally-instrumentalna, duchowa muzyka instrumentalna¹⁶⁶. Dla kompozytorów ważnym elementem jest źródło inspiracji, tematyka utworu, który ma służyć za swoisty pomost między wykonawcą a odbiorcą. Często źródłem inspiracji do powstania tego typu muzyki są teksty liturgiczne, które powstawały w ciągu wieków istnienia chrześcijaństwa, a także wiersze liryczno-filozoficzne znanych białoruskich poetów. Twórczość jest w dużym stopniu konsekwencją duchowości społeczeństwa, którego częścią są również sami autorzy. Dlatego też inspiracją dla wielu utworów muzycznych, jak i dzieł sztuki stała się postać Maryi Panny¹⁶⁷.

Postać Najświętszej Marii Panny - patronki, matki i opiekunki ludu Bożego, do której zawsze uciekano w trudnych chwilach, w sposób naturalny przyciągała artystów różnych epok. Najświętsza Maryja Panna jest stale obecna w repertuarze muzycznym świata chrześcijańskiego, co widać zarówno w tytułach utworu, w których pojawia się Jej imię, jak i w powszechnie rozpoznawalnych określeniach łacińskich, takich jak *Regina, Mater, Virgo* i in.¹⁶⁸

Wraz ze wzrastającym wśród kompozytorów zainteresowaniem muzyką duchową na Białorusi na przełomie XX-XXI. wieku, powstała duża liczba kompozycji o inspiracji maryjnej. Znalazły się wśród nich utwory wyrażające różnorodność, poczynając od stosunkowo prostych opracowań tradycyjnych tekstów przez dowolne kompilacje, do rozbudowanych wielkich dzieł sztuki. Spośród współczesnych twórców, których zachwyciła tematyka maryjna należy wymienić: Uladzimira Garkusha, Halinę Smolak, Alesę Kamotskijego, Sergeja Khvoshchinskyego, Uladzimira Karalchuka, Alexandra Litvinovskyego, Alenę Atrashkevich, Alinę Bezenson, Sviatlenę Niemahay, Viktora Kistenia, Valerego Shmata i Kanstantina Yaskoua.

Podsumowując rozważania rozdziału pierwszego należy zaznaczyć, że chóralna profesjonalna twórczość muzyczna na Białorusi po II wojnie światowej rozwijała się w kilku etapach od становienia do uformowania białoruskiego stylu chóralnego. Pierwszy z tych etapów obejmuje okres powojenny (lata 50-60. XX wieku), charakteryzujący się zwrotem od totalitarnej polityki stalinowskiej w kierunku poszukiwań demokratyzacji życia społecznego. W tym okresie szczególnego znaczenia nabiera tematyka historyczna, która jest związana z życiem narodu białoruskiego oraz jego sławną heroiczną przeszłością. Szeroko jest przedstawiony temat Wielkiej

присвячаных Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 20-23 мая 2014 г.), red.: В. Языковіч і ін., Мінск 2014, s. 169.

¹⁶⁶ Por. tamże, s. 170.

¹⁶⁷ Por. K. Krzymowska-Szacoń, *Twórczość Maryjna Andrzeja Nikodemowicza*, Roczniki Teologiczne T. LXIV, z. 13, 2017, s. 64.

¹⁶⁸ Por. [Maryja w muzyce - Sacrum i muzyka - Opiekun - Dwutygodnik Diecezji Kaliskiej](#) (dostęp: 28.07.2022).

wojny Ojczyźnianej, ruch partyzancki, a także życie narodu sowieckiego w okresie powojennym. Większość utworów została poświęcona entuzjazmowi robotniczemu ludzi sowieckich i wielkiemu budowaniu komunizmu.

Kolejny okres (lata 70-80. XX wieku) był bardzo trudny dla rozwoju białoruskiej muzyki chóralnej, co było związane ze znaczącymi zmianami w życiu politycznym. Życie kulturalne kraju znajdowało się pod kontrolą władz państwowych, a przedstawiciele inteligencji podlegali ostrej cenzurze. Pokazywanie człowieka sowieckiego jako gospodarza własnego życia, nie potrzebującego współczucia, było wymagane od twórców tego okresu. Także repertuar zespołów i teatrów podlegał ścisłej kontroli partii komunistycznej. Jednakże wato podkreślić, że rozwój muzyki chóralnej nie został w całości zablokowany przez cenzurę. Dla całej kultury muzycznej charakterystyczną była wówczas masowość, a więc wspólne śpiewanie przez dużą liczbę osób (śpiew chóralny), które w ten sposób wyrażały komunistyczne idee wspólnego posiadania i powszechności. Warto zaznaczyć, że w okresie tym funkcjonują nadal i powstają nowe instytucje kształcenia muzycznego, a co za tym idzie - trwa przygotowanie specjalistów zawodowych. Zainteresowania kompozytorów koncentrowały się przede wszystkim na tematach Białorusi, patriotyzmu, narodu i przyrody, a także w dużym stopniu na folklorze białoruskim.

Trzeci okres (lata 90. XX – pocz. XXI wieku) można określić jako proces odrodzenia (przede wszystkim nadanie statusu niepodległości Republice Białoruś), a co za tym idzie bardziej niezależny rozwój i funkcjonowanie państwa. Po długim okresie ateizmu i prześladowań przez zwolenników ideologii komunistycznej rozpoczął się nowy etap narodowego ożywienia. Można było mówić na głos m.in. o kolektywizacji wsi, stalinowskim GUŁAG-u, tragedii w Czarnobylu, tym samym odkrywając nieocenzurowaną prawdę. Historia pokazała, że konfesje religijne przez długi okres zablokowane w swoim funkcjonowaniu na Białorusi, co spowodowało stagnację w rozwoju nie tylko tradycji religijnych, ale również całego społeczeństwa, też się ożywiły. Nowy, długo oczekiwany etap, który nareszcie nastąpił w społeczeństwie białoruskim pozwolił świadomie, stopniowo rozwijać się również Kościołowi Katolickiemu. Wprowadzenie języka białoruskiego do liturgii stało się jednym z zasadniczych punktów i stworzyło potrzebę przygotowania odpowiednich opracowań muzycznych. W twórczości dużej liczby współczesnych kompozytorów i kompozytorek białoruskich mocny akcent na tworzenie utworów religijnych został dokonany. Ze względu na wyraźnie odradzający się kult Maryjny, powstało szereg nowych utworów poświęconych osobie Matki Bożej. To one właśnie staną się przedmiotem szczegółowych analiz w dalszej części pracy.

Rozdział II.

Sylwetki wybranych białoruskich kompozytorów muzyki chóralnej

W niniejszym rozdziale zostanie przedstawionych dwanaście sylwetek współczesnych kompozytorów i kompozytorek białoruskich muzyki chóralnej. Zapoznanie się z postaciami wybranych twórców ma na celu poszerzenie spojrzenia na analizę ich dzieł.

1. Alena Atrashkevich¹⁶⁹

Alena Atrashkevich, kompozytorka i pedagog, była pierwszą kobietą na stanowisku przewodniczącego Białoruskiego Związku Kompozytorów. Urodziła się w 1966 roku w Borysowie¹⁷⁰. Ukończyła konserwatorium Leningradzkie¹⁷¹ na kierunku teoretyczno-kompozytorskim, a od 1989 roku pracowała jako wykładowca przedmiotów muzyczno-teoretycznych w Mołodeczańskim Kolegium Muzycznym. W Mołodecznie utworzyła studio wokalne dla dzieci „Śpiewamy razem”¹⁷². Od 1997 roku jest członkinią Białoruskiego Związku Kompozytorów¹⁷³. W roku 2002 kompozytorka wykładała w Mińskim Państwowym Kolegium Sztuki, a od 2006 roku przy Kolegium, dzięki jej inicjatywie została utworzona nowa specjalizacja - Sztuka śpiewu estradowego¹⁷⁴. Absolwenci tej specjalizacji do dziś kontynuują nauczanie na wyższych uczelniach Białorusi, Rosji i reprezentują kraj na międzynarodowych festiwalach m.in.: „Słowiańskim Bazarze w Witebsku”¹⁷⁵, czy „Eurowizji”. Wysoki poziom wykształcenia pozwala absolwentom występować na scenie profesjonalnej oraz współpracować z Prezydencką Orkiestrą Republiki Białorusi¹⁷⁶ i Narodową Akademicką Koncertową Orkiestrą Republiki Białorusi¹⁷⁷.

Alena Atrashkevich jest autorką wokально-instrumentalnych, kameralnych oraz chóralnych utworów, pieśni estradowych, cyklów wokalnych dla dzieci i 15 musicali dziecięcych. Jej autorstwa jest również pieśń „Mińszczyzna”, która w 2006 roku została oficjalnie uznana hymnem obwodu mińskiego. Kompozycje muzyczne Aleny Atrashkevich są często nagradzane na

¹⁶⁹ Por. [Кампанітар Алена Атрашкевіч: Муж не чакае, што я буду ідэальнай гаспадыняй дома | zviazda.by](http://kampanizator.alena.atrashkevich.by/zhizn-muzika/) (dostęp: 02.03.2022).

¹⁷⁰ Obwód miński.

¹⁷¹ Obecna nazwa to Sankt Petersburgskie Państwowe Konserwatorium im. Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, utworzone w 1862 roku. Zob. <https://www.belcanto.ru/spbconservatory.html> (dostęp: 02.11.2020).

¹⁷² Por. <https://rh.by/2019/10/04/muzika/> (dostęp: 01.11.2020).

¹⁷³ Por. <http://compositor.by/> (dostęp: 04.05.2020).

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ Międzynarodowy Festiwal Sztuki Słowiański Bazar w Witebsku oficjalnie odbywa się od 1992 roku i do dzisiaj gromadzi tysiące widzów z krajów słowiańskich i całego świata. Zob. <https://fest-sbv.by/about> (dostęp: 02.11.2020).

¹⁷⁶ Głównym dyrygentem od samego początku istnienia (2002 rok) orkiestry był Victor Babarikin, od października 2019 roku stanowisko to objął Vitaly Kulbakov. Zob. https://www.palace.by/en/presidential_orchestra/ (dostęp: 02.11.2020).

¹⁷⁷ Od 1987 do 2021 roku głównym dyrygentem był narodowy artysta Białorusi, laureat Państwowej nagrody Białorusi, laureat premii unijnego państwa, profesor Mikhail Finberg (1947-2021). Od 2022 roku głównym dyrygentem został Maksim Rasocha. Zob. [КОЛЛЕКТИВ — Национальный Академический концертный оркестр Беларуси \(orchestra.by\)](http://kollektiv.by/) (dostęp: 06.08.2022).

międzynarodowych konkursach i festiwalach, wśród których można wyróżnić: Grand Prix Międzynarodowego Konkursu Nowej Pieśni dla Dzieci „Dzień Urodzin” (Sankt Petersburg), Festiwal Twórczości Ludowej Wśród Dzieci i Młodzieży „Wakacje Bożonarodzeniowe” (Moskwa), „Gwiazdeczka” (Odessa), Telewizyjny Konkurs „Ekspres południowy” (Jałta), Konkurs Młodych Wykonawców „Sauies Starini” (Dyneburg), Krajowy Telewizyjny Konkurs Młodych Wykonawców „Śpiewamy razem z orkiestrą” i in.¹⁷⁸

Kompozytorka od lat zasiada w jury licznych konkursów międzynarodowych, krajowych i regionalnych, m.in. „Młode talenty Białorusi” (Mińsk), „Gwiazdeczka” (Odessa), „Dzień Urodzin” (Sankt Petersburg), narodowych etapów konkursu „Eurowizji dla dzieci”, Republikańskiego Konkursu Młodych Wykonawców Narodowego Festiwalu Pieśni i Poezji „Mołodeczno”. Alena Atrashkevich jest również kierownikiem autorskiego projektu „Otwarty konkurs młodych wykonawców pieśni estradowej „Mołodziczok”, który na przestrzeni lat promuje nowe, młode talenty Białorusi. Kompozytorka została odznaczona orderem „2000 lat Chrześcijaństwa” i Zaszczytnym odznaczeniem Ministerstwa Kultury Republiki Białorusi, nagrodzona medalami jubileuszowymi: „65 lat wyzwolenia Republiki Białoruskiej od okupantów niemiecko-faszystowskich”, „65 lat Zwycięstwa w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej 1941-1945” i in. Alena Atrashkevich jest laureatką telewizyjnego konkursu „Hit-moment”, „Pieśń roku Białorusi”, wyróżniona dyplomami „Najpopularniejszy kompozytor”, „Najlepsza pieśń konkursu”, „Za popularyzację pieśni białoruskiej”. W 2008 roku Alena Atrashkevich została wybrana na Członkinię Rady Republiki Narodowego Zebrania Republiki Białoruś (czwarte zwołanie). Oprócz tego do 2013 roku była Członkiem Rady specjalnego funduszu Prezydenta Republiki Białorusi dla wspierania utalentowanej młodzieży. Jest również Członkiem komisji do spraw repertuaru (sekcja muzyki dla dzieci) Ministerstwa Kultury Republiki Białoruś. W 2015 roku odznaczono ją medalem „Człowiek Roku Mińszczyzny”, a od 2016 roku A. Atrashkevich jest przewodniczącą Białoruskiego Związku Kompozytorów i ten rok okazał się dla kompozytorki rokiem jubileuszowym. Jej wieczory twórczości odbyły się w takich miastach jak: Mozyr, Grodno, Mołodeczno, Dierżyńsk oraz Mińsk. W 2017 roku Atrashkevich wręczono kolejne muzyczne nominacje dotyczące muzyki popularnej „Lira” oraz dyplom laureata Krajowego Konkursu „Najlepszy kompozytor roku”¹⁷⁹.

Kwintesencją metody twórczej Atrashkevich, jako głównej idei intonacyjno-tematycznej jest zastosowanie w kompozycjach determinującej syntezy słów i muzyki. To właśnie ten czynnik

¹⁷⁸ Por. https://vk.com/topic-79550805_35953243 (dostęp: 16.11.2020).

¹⁷⁹ Por. tamże.

charakteryzuje stopień ekspresji emocjonalnej, oraz środki, za pomocą których ujawnia się obraz, treść i temat konkretnego utworu¹⁸⁰.

1.1. Dorobek twórczy kompozytorki A. Atrashkevich¹⁸¹

Poniżej zostaną w wielkim skrócie zaprezentowane utwory kompozytorki. Podzielono je według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady.

Muzyka sceniczna

Bajki muzyczne: *Чарадзеіства ў краіне Оз* (Czarnoksiężnik z Krainy Oz, 1997); *Просто Мяфа* (Prosto Myafa, 2001); musical *Ребята с нашего двора* (Dzieci z naszego podwórka, 2003-2004); *Волшебное заклинание мадам Вьюги* (Magiczne zaklinanie madame Zawieji, 2012); *Новогодние превращения* (Noworoczne przeobrażenia, 2012).

Musical fantasy: *Цётхна Простуда і Новы Год* (Cioteczka Przeziębienie i Nowy Rok, 2007); *Тетушка Простуда и Новый Год* (Cioteczka Przeziębienie i Nowy Rok, 2009); *Волшебные часы, или кто спасет Новый Год?* (Magiczny zegarek lub kto uratuje Nowy Rok?, 2011-2012).

Muzyczno-sceniczna kompozycja na temat pieśni o wojnie *Эхо прошедшей войны* (Echo minionej wojny, 2002).

Muzyka do spektakli muzycznych: *Крышталёвая сняжынка* (Krystaliczna śnieżynka, 2000); *Буслік супраць Кадука* (Mały bocian przeciwko Kaduka, 2002); *Добры змей* (Dobra żmija, 2004); *Мымрык* (Dziwak, 2003); *Пацалунак ночы* (Pocałunek nocy, 2006); *Фантазія ля мінор* (Fantazja a-moll, 2009); *Бармалей* (Pirat, 2007); *Невероятные приключения Мишутки и его друзей в стране сказок* (Niesamowite przygody Misia i jego przyjaciół, 2007); *Шчаўкунок* (Dziadek do orzechów, 2008); *Спадарыня мяцеліца* (Pani śnieżycy, 2007); utwór-koncert *Прощай, конферасье* (Żegnaj konferansjerze, 2012).

Utwory wokально-instrumentalne

Kantata do wierszy M. Dudzina na chór mieszany, tenor solo i orkiestrę (1989); *Poemat* na chór, baryton, orkiestrę symfoniczną (1994); *Missa* (fragmenty *Credo, Dei*, 2004); Wokально-symfoniczne poematy: *O, Марыя* (O, Mario) (wersja na chór żeński i organy, 2002), (druga wersja na chór mieszany i orkiestrę kameralną, 2007), *Кахаю* (Kocham, 2003-2004) na solistów, chór mieszany i orkiestrę, wersja na skład podwójny (2004), na orkiestrę kameralną (2006); *Сакраментальная поэма* (Poemat sakramentalny, 2002) na chór żeński, solistów, lektora i organy; *Египет и Клеопатра* (Egipt i Kleopatra, 2010) - fresk muzyczny na sopran, chór, fortepian i orkiestrę; *Дарогамі вайны і перамогі* (Drogami wojny i zwycięstwa, 2009) - cykl na

¹⁸⁰ Por. [Атрашкевич Елена Викторовна | XOP.by \(hor.by\)](http://XOP.by) (dostęp: 02.03.2022).

¹⁸¹ Por. tamże.

chór mieszany, solistów i orkiestrą marszową w 15 częściach, wersja na chór mieszany, solistów z towarzyszeniem bałabajki, fletu, akordeonu, instrumentów perkusyjnych (2010).

Muzyka orkiestrowa

Symfonia (1993); *Utwór na flet i orkiestrę symfoniczną* (2005); *Uwertura na temat pieśni Zwycięstwa* (2009); *Вальс воспоминание* (Walc wspomnienie, 2008); Na orkiestrę instrumentów ludowych: fantazje na motywy żydowskie *Хава нагила* (Ewa jest niegrzeczna, 1997); na białoruskie motywy ludowe (1998); pieśń *Салавей* (Słowik, 1998); *Старадаўняя балада* (Starodawna ballada, 1998).

Utwory kameralne

Utwory na zespoły: *Kwartet na flet i instrumenty strunowe* (1989); *Dwa kwartety strunowe* (1991, 1997); *Часы на каміне* (Zegar na kominku, 2009) na kwartet fletowy; *Duetтино* na dwa oboje (2013); *В стыле кантри* (W stylu country, 2005) na dwoje skrzypiec i fortepian, opracowanie na instrumenty ludowe (2007), na bałabajkę i fortepian (2009); *Прогулка* (Spacer, 2005) na troje cymbałów i fortepian; *Rondo leggero* na flet, cello, fortepian, c-basso (2005); *Nokturn* na zespół instrumentów dętych (2006); *Utwór na wiolonczelę i fortepian* (1997); *Трытык на баłabajkę i fortepian* (1998); *Utwór na saksofon i fortepian* (2003); *Сказка на ночь* (Bajka na noc, 2003) na flet i fortepian; Utwory na saksofon altowy: *Простой мотив* (Zwykły motyw); *Самба* (Samba, 2006), *Лирический фрагмент* (Liryczny fragment); *Танцуй фокстрот* (Tańcz fokstrotą, 2006); *Уходзячая осень* (Odchodząca jesień, 2006); opracowanie na trzy klarnety (2012); *Веселое рондо* (Wesołe rondo, 2001); Na klarnet in B: *Кантабиле* (Cantabile), *Маленький тапер* (Mały taper, 2012); Dwa utwory na wibrafon (1995); utwór na trąbkę (2000).

Muzyka wokalna

A cappella

Na chór a cappella: *Вокальний цикл без слів* (Cykl wokalny bez słów, 1994); *Дуptych* do wierszy T. Mushynskej: *Анёл* (Anioł, 2001), *Чаму* (Dlaczego, 2001); *Ты спявай, непрыкметная птушка* (Ty śpiewaj, niezauważalny ptaku, 2010); Ballada *Над ракою у спакою* (W spokoju nad rzeką, 2009), *Зайшло сонейка* (Wzeszło słońko, 2009), *Гэй, гусяр* (Hej, skrzypku, 2009), *Ты прыйдзі* (Przyjdź, 2009); *Бай, Песня і Казка* (Baj, pieśń i opowieść, 2009); *Мак таўклі камары* (Komary gryzły mak, 2008), *Замова* (Zamówienie, 2008); *Дзед і ўнук* (Dziadek i wnuk, 2007); 11 opracowań białoruskich ludowych pieśni na chór mieszany (1999, 2018).

Na chór z akompaniamentem

Cykle: *Случаaryны* (Szansa, 1995); *Ой, ружанька* (Oj, różyczko, 1996) na chór żeński, flet, duży bęben i cymbały; *Дунтix* (Duptych, 1998); *Пейзажныя замалёўкі* (Pejzażowe zarysy,

2000), *Клён* (Klon, 2000), *Агеньчык* (Ogieniek, 2000), *Цыкорыя* (Cykoria, 2000), *Завіруха* (Wichura, 2000) na chór dla dzieci i fortepian.

Utwory chóralne: *Дударык* (Dударик, 2003), *Як жаніўся камар* (Jak komar się ożenił, 2003), *Сучасная балада* (Współczesna ballada, 2003); Popuri na temat pieśni z repertuaru białoruskiego zespołu Piesniary *Беларусь ты мая* (Ty moja Białoruś, 2007) na chór mieszany; *Boženarodzeniowa fantazja* na chór mieszany (2006), druga redakcja na podwójny chór dziecięcy (2019), trzecia redakcja na chór dziecięcy i mieszany z towarzyszeniem orkiestry kameralnej (2020); *Wokaliza* na chór, orkiestrę symfoniczną i lektora (2010); *Cykl opracowań lubianych pieśni o wojnie* na chór mieszany (2004-2005); *Opracowania pieśni różnych autorów* (Eduard Khanok, I. Luchanok, Matwiej Błanter, Wasilij Sołowjow-Siedoj, Bułat Okudźawa) na chór dziecięcy; *Ave Maria* (2020).

Na głos z akompaniamentem

Romansy: *А я буду спяваць!* (A ja będę śpiewać!, 1998); *Мне странна...* (To dla mnie dziwne..., 2005); *Ты - моя хрустальная мечта* (Jesteś moim kryształowym marzeniem, 2006), *Никого...ничего...никогда...* (Nikogo...niczego...nigdy..., 2006), *Предчувствие весны* (Zapowiedź wiosny, 2007), *Ты спявай, непрямая птушка* (Śpiewaj Ty, niezauważalny ptaku, 2007); *Поговори со мной* (Porozmawiaj ze mną).

Wokalny dyptych: *Город один на двоих* (Jedno miasto dla dwojga), *Как хорошо тебя не ждать!* (Jak dobrze na ciebie nie czekać!).

Duety: *Граі* (Graj), *Свет насказанный* (Świat zostaje ukarany, 2008).

Pieśni: cykl *Лесные истории* (Leśne historie, 1997); *Девочка* (Dziewczynka), *Принять и лето* (Przyjąć i lato), *Дождь, проходи стороной* (Deszczu, przechodź bokiem), *Подруга-осень* (Przyjaciółka-jesień), *Танец развітання* (Pożegnalny taniec), *Теплый майский дождь* (Ciepły majowy deszcz), *Мой кумир* (Mój idol), *Пригоды папуга* (Przygody papugi), *Падарожная* (Przydrożna), *Остров мой* (Moja wyspa), *Воплощение мечты* (Uosobienie marzenia), *Жураўліная чарада* (Szyk żurawi), *Мой оркестр* (Moja orkiestra), *Пад небам Радзімы* (Pod niebem Ojczyzny), *Я, Природы чысты храм* (Ja, Przyrody czysta świątynia), *Я артыстка* (Ja artystka), *Адлятала птушка* (Ptak odleciał), *Тебе я все сказала* (Ja Tobie wszystko powiedziałam), *Бумажный змей* (Papierowa żmija), *Летний дождик* (Letni deszcz), *Мая зямля* (Moja ziemia), *Бродяга дождик* (Łazęga deszczyk), *Блюз любви* (Blues miłości), *Душа* (Dusza), *Мама - наша сонца, сон, не вернемся* (Mama - nasze słońce, sen, nie powróci), *Музыка* (Muzyka).

Pieśni dla nastolatek i nastolatków: *В этот день* (W ten dzień); *Подари мне лодочку* (Podaruj mi łódź), *Мечта художника* (Marzenie artysty); *Мая рука ў тваёй руцэ* (Moja ręka w twojej ręce); *Не ты ли ангелом была* (Czy nie Ty byłaś aniołem); *Воплощение мечты*

(Uosobienie marzenia), *Остров мой* (Moja wyspa); *Позови* (Zawołaj); *Тебе я все сказала* (Ja Tobie wszystko powiedziałam), *Подары* (Podaruj), *Я артистка* (Ja artystka); *Детские мечты* (Dziecięce marzenia); *Танец дождю* (Taniec deszczu); *Весенние сны* (Wiosenne sny), *Не звони* (Nie dzwoń), *Ты мой друг* (Ty jesteś moim przyjacielem), *Город сказочный* (Bajkowe miasto), *Распорядок дня* (Przebieg dnia), *Паровозик* (Parowozik), *Веселый мячик* (Wesoła piłeczka), *Не грусти, добрый гном* (Nie bądź smutny, dobry krasnalu), *Модница* (Modnisia), *Лунный зайчик* (Księżycowy zajączek), *Новогодняя* (Noworoczna), *Лодка детства* (Łódź dzieciństwa); *Под небам Радзімы* (Pod niebem Ojczyzny), *Вітаем сонца* (Witajmy słońce).

Na wokalny zespół estradowy: cykl *Мою времена года* (Moje pory roku, 2011); *Тополиный снег* (Topolowy śnieg), *В загадочную даль* (W tajemniczą dal), *Моя любовь* (Moja miłość), *Девушка* (Dziewczyna, 2010); *Белорусская земля* (Ziemia białoruska), *Полумгла* (Półmgła, 2010); *Жыццё маладое* (Młode życie, 2011); *Ружа* (Róża).

Stylistyka kompozycji Aleny Atrashkevich jest bardzo zróżnicowana, jednak w jej utworach można odnaleźć wiele wspólnych cech. Z właściwą sobie swobodą kompozytorka tworzy w różnych gatunkach muzycznych: kompozycjach muzyczno-teatralnych i wokально-симфонических, pisze utwory na orkiestrę symfoniczną i orkiestrę ludową, muzykę kameralno-instrumentalną i utwory chóralne, cykle wokalne, pieśni i romanse, muzykę do spektakli dramatycznych, a także opracowania i pieśni ludowe. Warto zauważyć, że tworzy ona dużo utworów estradowych o różnej tematyce, zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych. Alena Atrashkevich jest autorką zbioru nutowego dla dzieci „Łódź dzieciństwa” opartego na tekstach poetów białoruskich, zbioru „Śpiewamy razem”, a także zbioru kompozycji wokalnych „Drogami wojny i zwycięstwa” we współautorstwie z poetą Vasilem Zhukovichem, „Pieśni dla dzieci” do słów Natalii Taniukevich oraz zbioru utworów dla młodych wykonawców na instrumenty dęte „Natchnienie”¹⁸².

Różnorodność odcieni wypowiedzenia lirycznego, barwna otwartość, wyrazisty i zrozumiały język melodyczny - to wszystko jest właściwe dla indywidualnego charakteru kompozycji Aleny Atrashkevich. Spośród dorobku twórczego kompozytorki do szczegółowej

¹⁸² Por. <http://compositor.by/> (dostęp: 04.05.2020).

analizy zostały wybrane dwa utwory o tematyce maryjnej: *Да Маці Божай Будслаўскай*¹⁸³ (Do Matki Bożej Budślawskiej), *Ave Maria* (2020)¹⁸⁴.

2. Alina Bezenon¹⁸⁵

Urodziła się 11 lipca 1971 roku w Wołkowysku¹⁸⁶. W 1990 roku ukończyła Liceum Muzyczne w Grodnie i zajmowała się również nauką kompozycji u prawosławnego duchownego, *protoijereja*¹⁸⁷ A. Zespółarenka. W 1995 roku ukończyła Białoruską Państwową Akademię Muzyki, a w roku 1997 uzyskała tytuł magistra w zakresie kompozycji pod kierownictwem wybitnego kompozytora, prof. A. Mdzivani¹⁸⁸. Od 1995 roku wykładała kompozycję i przedmioty muzyczno-teoretyczne w Szkole Sztuk Muzycznych № 1 w Mińsku. Od 2016 roku jest profesorem kompozycji i przedmiotów muzyczno-teoretycznych w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki¹⁸⁹. Od 1996 roku należy do Białoruskiego Związku Kompozytorów i Białoruskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej¹⁹⁰, od 2009 należy do Związku Działaczy Muzycznych Republiki Białoruś, a od 2010 A. Bezenon zaczęła pełnić funkcję sekretarza zarządu Białoruskiego Związku Kompozytorów¹⁹¹.

Utwory kompozytorki weszły do repertuaru uczniów szkół muzycznych I i II stopnia, studentów Białoruskiej Akademii Muzycznej, solistów i dyrygentów Białoruskiej Państwowej Filharmonii¹⁹². Ponadto, muzyka jej często brzmi w salach koncertowych Republiki Białorusi, jak również w wielu innych krajach, m.in. w Rosji, Ukrainie, Bułgarii, na Łotwie, Litwie, w Polsce, Niemczech, Austrii, Belgii, w Holandii, a także w Chinach. Wykonawcami jej utworów

¹⁸³ Jak dało się zauważyć z obszernie przedstawionego dorobku kompozytorki A. Atrashkevich, utworu pod tytułem *Да Маці Божай Будслаўскай* (Do Matki Bożej Budślawskiej) nie udało się odnaleźć. Wersję na chór żeński zamieściła ona w zbiorze *Табе, Прачыстая Багародзіца* (Tobie, Przeczysta Bogurodzico). W jego skład weszły utwory o tematyce maryjnej autorstwa krajowych i zagranicznych kompozytorów działających od XIV do XXI wieku. Zbiór jest przeznaczony w głównej mierze dla szkół muzycznych II stopnia i wyższych uczelni, a także dla zespołów popularyzujących chrześcijańskie tradycje muzyczne. Zob. *Табе, Прачыстая Багародзіца: вуч.-мед. данам.* / Т. С. Гажэўская. рэд. У. Завальнюк. Мінск 2009.

¹⁸⁴ Utwór ten znajduje się w zbiorze *Беларуская музыка Ратва* (Białoruska muzyka Bożenarodzeniowa) przeznaczonym na zespoły wokalne szkół muzycznych I i II stopnia. Do powstania serii wydawnictw *Białoruska muzyka Bożenarodzeniowa* posłużył projekt z 2019 roku organizowany przez mińską miejską metodyczną sekcję o specjalizacji chóralistyki, we współpracy z Białoruskim Sojuszem Kompozytorów. Zob. A. Атрашкевіч, А. Снітко, І. Кулагіна, *Беларуская музыка Ратва*, Мінск 2021, s. 3.

¹⁸⁵ Por. www.bezenon.com (dostęp: 12.04.2018).

¹⁸⁶ Obwód grodzieński.

¹⁸⁷ Z języka greckiego oznacza - pierwszy kapłan. W cerkwi prawosławnej pełni funkcję przełożonego kleru katedralnego lub proboszcza większej parafii. Zob. [Протоиерей - православная энциклопедия «Азбука веры» \(azbyka.ru\)](http://azbyka.ru) (dostęp: 24.05.2023).

¹⁸⁸ Por. *Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва: матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу БДУКМ, прысвеч. Году культуры ў Рэспубліцы Беларусь*, Мінск, 24 лістап. 2016 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: Ю. Бондар (старш.) [i in.]. – Мінск: БДУКМ, 2018, s. 295.

¹⁸⁹ Por. www.bezenon.com (dostęp: 12.04.2018).

¹⁹⁰ Por. <https://philharmonic.by/ru/artists/bezenon-alina> (dostęp: 26.05.2020).

¹⁹¹ Por. <http://composer.by/Bezenon/> (dostęp: 26.06.2020).

¹⁹² Por. <https://philharmonic.by/ru/artists/bezenon-alina> (dostęp: 26.05.2020).

muzycznych są też laureaci konkursów międzynarodowych, ogólnopolskich i lokalnych¹⁹³. Do jej dorobku kompozytorskiego możemy zaliczyć także muzykę do dwóch filmów dokumentalnych reżysera Uładzimira Arlova: *Каля Чырвонага касцёла* (Obok Kościoła Czerwonego, 2006), *Перасячэнні ў прасторы і часе* (Skrzyżowanie się w przestrzeni i czasie, 2008) oraz do filmu reżyserki Aliony Sinicy: *Укрытыя пад тенью клёнов* (Ukryte pod cieniem klonów, 2014).

2.1. Dorobek twórczy kompozytorki A. Bezenson¹⁹⁴

Poniżej zostaną w wielkim skrócie zaprezentowane utwory kompozytorki. Podzielono je według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady, a także przedstawione zostaną wydane zbiory jej autorstwa.

Muzyka orkiestrowa

Poematy symfoniczne: *Hosanna in excelsis* (1995), *Lux veritatis* (1996) na orkiestrę symfoniczną; *Приближение* (Przybliżenie, 2018) na orkiestrę smyczkową i fortepian.

Koncerty: nr 1 *Просветление* (Oświecenie, 2001) na fortepian i orkiestrę w 3-ch częściach; nr 2 *Входите тесными вратами* (Wchodźcie ciasnymi wrotami, 2007) na fortepian z orkiestrą; *Грядущий день* (Nadchodzący dzień, 2012) na bajan i orkiestrę (oraz orkiestrę rosyjskich instrumentów ludowych) w 3-ch częściach; *Прозрение* (Wnikanie, 2013) na domrę i orkiestrę (oraz orkiestrę rosyjskich instrumentów ludowych) w 3-ch częściach; *Эволюция души* (Ewolucja duszy, 2019) na cymbały z orkiestrą (oraz orkiestrę rosyjskich instrumentów ludowych) w 3-ch częściach; *К Тебе взываю* (Apeluję do Ciebie, 2019) na klarnet i orkiestrę w 3-ch częściach.

Utwory kameralno-instrumentalne

Siedem inwencji na pięć dźwięków na obój (1991); *Sonata na klarnet i fortepian* (1992); *Rondo-toccata* na domrę i fortepian (2000); *Перанясі, Божа, хмарку* (Przenieś, Boże, chmurkę, 2000) *Fantazja na temat białoruskich pieśni ludowych* na domrę i fortepian; *Песнь сердца* (Pieśń serca, 2007) na klarnet (flet; obój; fagot; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; domrę) i fortepian; *Тревожное танго* (Niepokojące tango, 2007) na klarnet (flet; fagot; saksofon; trąbki; waltornię; puzon; tubę; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; domrę; cymbały) i fortepian; *Токката* (Toccata, 2008) na cymbały (domrę; skrzypce) i fortepian; *Элегия* (Elegia, 2011) na domrę (flet; obój; klarnet; fagot; saksofon; trąbkę; waltornię; puzon; tubę; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; cymbały) i fortepian; *Sonata* (2011) na domrę (cymbały; klarnet; obój; fagot; skrzypce; altówkę; wiolonczelę) i fortepian; *Адажио* (Adagio, 2012) na klarnet (flet; obój; fagot; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; domrę) i fortepian; *Танго* (Tango, 2016) na skrzypce i fortepian (opracowanie autorskie 2-j części Koncertu na domrę z orkiestrą); *Движение планет* (Ruch planet, 2016) na

¹⁹³ Por. www.bezenson.com (dostęp: 26.01.2023).

¹⁹⁴ Por. [Список произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://Список произведений - Алина Безенсон (bezenson.com)) (dostęp: 29.03.2021).

cymbały (domrę; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; flet; obój; klarnet; fagot; saksofon; trąbkę; waltornię; puzon; tubę) i fortepian; *Concertino* (2017) na domrę i fortepian; (*Passacaglia*, 2018) na skrzypce i fortepian (opracowanie autorskie 3-i części Koncertu na domrę z orkiestrą); Suita *Океан* (Ocean, 2018): 1. *Берег океана* (Brzeg oceanu), 2. *Айсберг* (Góra lodowa) na wiolonczelę i fortepian; Suita *Круговорот воды* (Wir wodny, 2018): 1. *Водопад* (Wodospad), 2. *Гром* (Grzmot), 3. *Град* (Grad) na skrzypce (domrę; cymbały) i fortepian; Suita *Зимняя сказка* (Zimowa bajka, 2019): 1. *Рождественская ночь* (Bożenarodzeniowa noc), 2. *Деревья в снегу* (Drzewa w śniegu), 3. *Метель* (Zamieć), 4. *Февральский подснежник* (Lutowy pierwiosnek) na trąbkę (waltornię; puzon; tubę; fagot; flet; obój; klarnet; saksofon; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; domrę; cymbały) i fortepian; *Весенний ветер* (Wiosenny wiatr), *Осенний пейзаж* (Pejzaż jesienny), *Путь через тоннель* (Droga przez tunel, 2019) na trąbkę (waltornię; puzon; tubę; saksofon; flet; obój; klarnet; fagot; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; domrę; cymbały) i fortepian; *Чайки над морем* (Mewa nad morzem, 2019) na waltornię (flet; obój; klarnet; saksofon; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; domrę; cymbały) i fortepian; *В горах* (W górach, 2019) – na trąbkę (klarnet; saksofon) i fortepian.

Na zespoły kameralno-instrumentalne

Колокола разрушенных храмов (Dzwony zrujnowanych świątyń, 1993) na wiolonczelę, fortepian i instrumenty perkusyjne; (*Novissima verba*, 2000) suita na cymbały, altówkę, saksofon, fagot, fortepian i mezzosopran; *Кукавала зязюля* (Kukała kukulka, 2006) fantazja na temat białoruskiej pieśni ludowej na cymbały (na zespół domrowy) i fortepian; *Песнь сердца* (Pieśń serca, 2007) na zespół cymbałowy (zespół domrowy; dwoje skrzypiec, wiolonczelę; orkiestrę smyczkową; flet, obój, klarnet, fagot) oraz fortepian (opracowanie autorskie 2. części 1. koncertu na fortepian i orkiestrę); *Тревожное танго* (Niepokojące tango, 2007) na duet obojów; klarnetów; fagotów; saksofonów; trąbek; waltorni; puzonów; skrzypiec; altówek; wiolonczel; domr; cymbałów; akordeonów; zespoły mieszane i fortepian; *Званы Святыні* (Dzwony Świątyń, 2010) na skrzypce, cymbały, dzwony i fortepian; *II Аз воздам* (I ja odpłacam, 2011) na skrzypce, cymbały fortepian, instrumenty perkusyjne; *Концерттанго* (Tango koncertowe, 2013) na zespół cymbałów i fortepian; *Лента Мёбиуса* (Wstęga Mebiusa, 2013) na dwie domry (na dwoje cymbałów; dwoje skrzypiec; flet i obój; na dwa klarnety) i fortepian; *Ды й на мору сіняму* (Nad błękitnym morzem, 2013) fantazja na temat białoruskich pieśni ludowych na dwie domry (na dwa klarnety; flet i obój) oraz fortepian; *Мнимое кино* (Urojone kino, 2013) na duet domr; cymbałów; fletów; obojów; klarnetów; fagotów; saksofonów; trąbek; waltorni; skrzypiec i fortepian; *Путь к звёздам* (Droga do gwiazd, 2016) na zespół instrumentów dętych (drewniane), i (blaszane); zespół saksofonów; zespół domr; zespół instrumentów smyczkowych z fletem i wibrafonem) i fortepian; *Движение планет* (Ruch planet, 2016) na zespół instrumentów dętych (drewniane), (zespół

saksofonów; zespół instrumentów dętych (blaszane); zespół cymbałów; zespół domr; zespół instrumentów smyczkowych) i fortepian; *Токката* (Toccata, 2016) na dwie domry (dwoje skrzypiec; orkiestrę smyczkową lub kwintet) i fortepian (opracowanie autorskie 3. części pierwszego koncertu na fortepian z orkiestrą); *Танго* (Tango, 2016) na dwie domry (flet i obój; dwa klarnety; dwoje skrzypiec) oraz fortepian (opracowanie autorskie 2. części koncertu *Прозрение* (Wnikanie) na domrę z orkiestrą); *Гимн пробуждающейся природы* (Hymn do budzącej się przyrody, 2016) na zespół cymbałów (zespół instrumentów smyczkowych) i fortepian; *Тополиная метель* (Topolowa zamieć, 2018) na zespół instrumentów dętych (drewniane) (zespół saksofonów; zespół instrumentów smyczkowych) i fortepian; Suita *Океан* (Ocean, 2018): 1. *Берег океана* (Brzeg oceanu), 2. *Айсберг* (Góra lodowa), 3. *Коралловые рифы* (Rafy koralowe), 4. *Водоворот* (Wiry wodne) na dwie wiolonczele.

Utwory kameralno-instrumentalne i zespołowe dla dzieci

Красная шапочка и волк (Czerwony kapturek i wilk, 2005) na cymbały (domrę; skrzypce; flet; klarnet; zespół cymbałów; zespół oboju i fagotu; zespół skrzypiec z wiolonczelą) i fortepian; *Гоман Нёмана* (Szum Niemenu, 1988, red. 2008) na cymbały (domrę; skrzypce; wiolonczelę; flet; klarnet; saksofon; trąbkę; waltornię; puzon; zespół cymbałów; zespół skrzypiec z fletem) i fortepian; *После дождя* (Po deszczu, 2009) na skrzypce (cymbały; wiolonczelę; altówkę; flet; klarnet; saksofon; trąbkę; waltornię; puzon; domrę; zespół skrzypiec; zespół cymbałów) i fortepian; *Старинные часы* (Stary zegar, 2009) na cymbały (domrę) i fortepian; *Голоса весны* (Głosy wiosny, 2010) temat z wariacjami na flet i fortepian; *Паук и мухи* (Pająk i muchy, 2010) na dwa flety (klarnety; domry; skrzypce) i fortepian; *Родные просторы* (Rodzima przestrzeń, 2011) na cymbały (zespół cymbałów) i fortepian; *Гой-да, гой-да на кірмаші* (Idź, idź, idź na jarmark, 2013) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na cymbały (klarnet; obój) i fortepian; *Заброшенный дом* (Opuszczony dom, 2013) na domrę (skrzypce; wiolonczelę; obój; klarnet; puzon; tubę; fagot; zespół obojów i fagotu) i fortepian; *Чы-чы, чы-чы, верабей* (Czy-czy, czy-czy wróbel, 2013) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na domrę (obój; klarnet; skrzypce) i fortepian; *Сядзіць камар на дубочку* (Siedzi komar na dębie, 2013) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na domrę (flet; klarnet; skrzypce) i fortepian; *Ландышы благоухают* (Pachną konwalie, red. 2016) na domrę (cymbały; skrzypce; altówkę; wiolonczelę; flet; klarnet; saksofon; trąbkę; waltornię; puzon; tubę; zespół skrzypiec) i fortepian; Suita *Дримлэнд* (Kraina snów), *Мир игрушек* (Świat zabawek), *Бабушкин двор* (Podwórko babci), *Палитра осени* (Paleta jesieni), *Накануне Нового Года* (W przededniu Nowego Roku), suita *Гроза* (Burza) na domrę (flet; obój; klarnet; saksofon; fagot; trąbkę; waltornię; puzon; skrzypce; wiolonczelę; cymbały) i fortepian (2014-2015, opracowania 2016-2019); *Танцевальная сюита* (Taneczna suita, 2019): 1. *Загадочный вальс* (Tajemniczy walc), 2. *Танец под волюнку* (Tańcz przy dudach) 3. *Танец под*

шарманку (Tańcz przy katarynce), 4. *Расстроенное танго* (Bajroniczne tango) na dwie domry; Suita *Релямийка* (Relamijka, 2019): 1. *Прелюдия* (Preludium), 2. *Марш* (Marsz), 3. *Вальс* (Walc), 4. *Тарантелла* (Tarantella), 5. *Постлюдия* (Postludium) na domrę (solo); *Слон гуляет по городу* (Słoń spaceruje po mieście, 2019) na puzon (tubę; klarnet; saksofon; fagot; wiolonczelę) i fortepian.

Kompozycje na fortepian: *Fugi: in Fis, in H, in Des, in Es, in B* (1992), *Токката на четыре звука* (Toccata na cztery dźwięki); *Потерянный консонанс* (Zagubiony konsonans); *Прелюдия* (Preludium, 1995); *Con anima* (2001) na dwa fortepiany; *Токката* (Toccata, 2001) na dwa fortepiany; *Соната* (Sonata, 2006), *Адажио* (Adagio, 2012) również na dwa fortepiany; *Концертанго* (Tango koncertowe, 2012) na dwa fortepiany.

Композиции на фортепиано для детей

Танцы лесных жителей (Tańce leśnych ludków, 1988); *Гоман Нёмана* (Szum Niemenu, 1988, red. 2013) także na dwa fortepiany; *Капель* (*Odwilż*, 1990); wariacje *Голоса весны* (Głosy wiosny, 1999), *Красная шапочка и волк* (Czerwony kapturek i wilk, 2005) na fortepian, na cztery ręce; *Тревожное танго* (Niepokojące tango, 2007) także na fortepian na cztery ręce; *Оркестровая сказка* (Orkiestrowa bajka, 2008) również na fortepian na cztery ręce; *Паук и муха* (Pająk i mucha, 2009) na fortepian na cztery ręce; *После дождя* (Po deszczu, 2009) także na dwa forteпiany; *Старинные часы* (Stary zegar, 2009) na forteпian na cztery ręce; *Заброшенный дом* (Opuszczony dom, 2013) na forteпian na cztery ręce; *Чы-чы-, чы-чы, верабей* (Czy-czy, czy-czy, wróbel, 2013) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na forteпian na cztery ręce; *Мнимое кино* (Urojone kino, 2013) na dwa forteпiany; *Таёт лёд* (Lód się topi, 2014), *Весенние певцы* (Wiosenni śpiewacy, 2014); *Ландыши благоухают* (Pachną konwalie, 2014); suity (2014): *Гроза* (Burza), *Дримлэнд* (Kraina snów), *Бабушкин двор* (Podwórko babci), *На экскурсии в Дудутках* (Na wycieczce w Dudutkach), *Мир игрушек* (Świat zabawek), *Палитра осени* (Paleta jesieni), siuta *Накануне Нового Года* (W przededniu Nowego Roku, 2015).

Музыка chóralna

Na chór mieszany z akompaniamentem

Oratoria: *Страцім-лебедзь* (Stracimy łabędzia, 2001); *Земля обетованная* (Ziemia obiecana) na solistów, chór i orkiestrę; Kantata *Laudamus Te, Domine* (1994) na chór, organy oraz instrumenty perkusyjne; Kantaty kameralne: *На прыступках Калізея* (Na stopniach Koloseum, 2006); *Вечны горад* (Wieczne miasto, 2007) na baryton, chór, forteпian, organy, instrumenty perkusyjne; *Міражы Венецыі* (Miraże Wenecji, 2009) na chór, sopran, tenor, forteпian oraz instrumenty perkusyjne; Missa nr 3 (2011) na chór, solistów i forteпian (także na chór żeński); Poemat *Над морам* (Nad morzem, 2011) na baryton, chór, forteпian, harfę i instrumenty perkusyjne; Hymn religijny *Вогнішча Чырвонага Касцёла* (Ogień Czerwonego kościoła, 2012) na chór i forteпian

(również na chór żeński); *Горад Ваўкавыск* (Miasto Wołkowysk, 2005) na 1000-lecie miasta; Hymn Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś (2018) na chór i fortepian.

Na chór mieszany *a cappella*:

Credo (2003), *Stabat Mater Dolorosa* (2007); *Первая гроза* (Pierwsza burza, 2001) także na chór żeński; *Поэма Снакуса* (Pokusa, 2004) na baryton i chór; *Замкавая гора* (Góra zamkowa), *А хто там ідзе?* (A kto idzie?, 2007); *Гімн сонцу* (Hymn do słońca, 2007); *Каля рэчкі, каля броду* (Koło rzeczki, koło brodu, 2007) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na baryton i chór; *Звон колокольный* (Dźwięk dzwonu, 2016) także na chór żeński; *Псалом Давида 14* (Psalm Dawida 14, 2016) również na chór żeński.

Na chór żeński i organy: Missa nr 1 (1999).

Na chór żeński *a cappella*

Missa nr 2 (2003); *Jubilate Deo i Mysterium Fidei* (1994); *А восень мая, ты халодная* (A jesień moja, ty chłodna), *Госці на двор едуць* (Goście na podwórko jadą, 2006) opracowania białoruskich pieśni ludowych; *Бярозанька кудравая* (Brzoza brodawkowata, 2019); *Век маладосці* (Wiek młodości, 2004) cykl chóralny; *Фарбы бясконцага руху* (Farby nieskończonego ruchu, 2005) cykl chóralny; *Stabat Mater Dolorosa* (2007).

Miniatury chóralne

Уваскрос Хрыстос! (Chrystus Zmartwychwstał!, 2006); *Чудотворный огонь* (Cudotwórca ogień, 2006); *Тройка* (Trojka, 2007); *Раннее золота* (Wczesne złoto, 2010); *Шляхам Святой Еўфрасінні* (Drogą świętej Zofii, 2015); *Ночь жемчужная* (Noc perłowa, 2015); *Падвей* (Wełnianka, 2015).

Śpiewy religijne na chór żeński i organy

Божая Маці Будслаўская (Matko Boża Budśławska, 2002), *Шлюбная* (Ślubna, 2004); *Папялец* (Popielec, 2004), *Езус уваскрос* (Jezus Zmartwychwstał, 2004), *Перамяненне Пана* (Przemienienie Pańskie, 2004), *Нараджэнне Найсвяцейшай Панны Марыі* (Narodzenie Najświętszej Marii Panny, 2004), *Найсвяцейшай Дзевы Марыі Ружанцовай* (Najświętszej Marii Panny Różańcowej), *Найсвяцейшай Дзевы Марыі Вастрабрамскай* (Najświętszej Marii Panny Ostrobramskiej, 2004), *Да Маці Божай Маёвай* (Do Matki Bożej Majowej) i *Божасе Нараджэнне* (Boże Narodzenie, 2005); *Да Маці Божай Чанстахоўскай* (Do Matki Bożej Częstochowskiej, 2006); *Найсвяцейшая Любою* (Najświętsza miłością, 2009); *Вера святая* (Wiara święta, 2015).

Hymny i śpiewy religijne na chór dziecięcy (żeński) z towarzyszeniem fortepianu i innych instrumentów muzycznych

Ангельское пенье (Anielski śpiew, 2000) także na chór mieszany; *Открой сердца детей Своих* (Otwórz serca dzieci Swoich, 2000); *Что дарует Христос?!* (Co daruje Chrystus?!,

2000); *Збаўленне* (Zbawienie, 2000); *Голас душы* (Głos duszy, 2001); *Звоняць над храмам званы* (Dzwony dzwonią nad świątynią, 2002); *Хрыстос жыве на Беларусі* (Chrystus żyje na Białorusi, 2002); *Ave Maria* (2003) również na chór mieszany; *Плашчаница* (Płaszczanica, 2004); *Хрыстос уваскрос* (Chrystus Zmartwychwstał, 2006) i *Малітва за Беларусь* (Modlitwa za Białoruś, 2006); *Звони, звонарь, в колокола* (Dzwoń, dzwonniku, w dzwony, 2007); *Божественный свет* (Boska światłość, 2015), *Покаянная молитва* (Pokutna modlitwa, 2016); *Вифлиемская звезда* (Gwiazda betlejemska, 2012) także na chór mieszany; *Святая любовь* (Święta miłość, 2012); *Вечнасць* (Wieczność, 2002); *Гимн славянского единения* (Hymn słowiańskiej jedności, 2012) ku czci św. Cyryła i Metodego, także na chór mieszany; *Шлях да храма* (Droga do świątyni, 2013); *Званоў суквецці* (Kwiatostan dzwonów, 2015); *Молитва* (Modlitwa, 2014) również na chór mieszany; *Будьте милосердны* (Bądźcie miłosierni, 2015); *Пакаянне* (Pokuta, 2015); *Молитва* (Modlitwa, 2016) również na chór mieszany; *Если мы поверим* (Jeśli my uwierzemy, 2017); *Вселенская любовь* (Powszechna miłość, 2018).

Utworky na chór dziecięcy (żeński) i fortepian

Пара веснавая (Pora wiosenna), *Краплівы дожджык* (Mocny deszcz), *Жаўраначка* (Skowroneczek, 1999); *Горад над ракой* (Miasto nad rzeką, 2000), *Жывеш, Беларусь* (Żyjesz, Białoruś, 2004), *Людзі, яднайцеся супраць вайны* (Ludzi, łączycie się przeciwko wojnie, 2005) także na chór mieszany; *Музыка* (Muzyka, 2004); *Мир музыки* (Świat muzyki, 2004); *Чорны бусел* (Czarny bocian, 2006); *Гимн Победе* (Hymn Zwycięstwa, 2009); *Міражы Венецыі* (Miraże Wenecji, 2009); *Летит журавль* (Leci żuraw, 2011); *Землю берегите* (Brońcie ziemi, 2011); *Прыгажэйшы ў свеце Край, Мы ў сэрцы Еўропы* (Najpiękniejszy na świecie Kraj, My w sercu Europy, 2013); *Гімн музыцы* (Hymn do muzyki, 2000); *Наша Радзіма* (Nasza Ojczyzna, 2004); *Мая сталіца* (Moja stolica, 2004); *Дзеці вайны* (Dzieci wojny, 2006); *Алые паруса* (Szkarłatne żagle, 2009); *Радзімы куток* (Rodzinny kątek, 2014); *Наш мир* (Nasz świat, 2014); *Рэха вайны* (Echo wojny, 2015); *Звоняць над Кальварыяй званы* (Nad Kalwaryją dzwony dzwonią, 2015); *Максім* (Maksim, 2016); *Мудры сейбіт* (Mądry siewca, 2016); *Слёзы матэрей* (Łzy matek, 2015); *Родны край* (Kraj rodzinny, 2015); *Земля - как женщина прощает* (Ziemia jak matka wybacz, 2015); *Земля - наш единственный Дом* (Ziemia nasz jedyny Dom, 2015); *Мы заўсёды з табой, Беларусь* (Białoruś, my zawsze z tobą, 2015); *Музыка необъяснимая* (Muzyka niewytłumaczalna); *Без музыки - ни воздуха, ни света* (Bez muzyki - ani powietrza, ani światła, 2015); *Жавароначкі, прыляціце* (Skowroneczki, przylećcie, 2016); *Чудо света* (Cud świata, 2016); *Пульс войны* (Puls wojny, 2016); *Шторм* (Sztorm, 2017); *Воскрешайтесь любовью* (Wskreszajcie się miłością, 2017).

Утворы на мłодшы хор дзедзедз і фартэп'ян

Электрычка (Pociąg, 2004); *Жывіца* (Żywica, 2005); *Навагодняе свята* (Noworoczne święto, 2012); *Гадзіннік* (Zegar); *У парку атракцыёнаў* (Na placu zabaw); *Капрызны Ягор* (Kapryśny Jahor); *Танец дажджу* (Taniec deszczu); *Як суцішыць дожджык* (Jak uspokoić deszczyk); *Сумны кот* (Smutny kot); *Наваселле ў мурашоў* (Zasiedlenie u mrówek); *Лістапад* (Listopad); *Зімовыя забавы* (Zimowe zabawy); *Мех, снег і смех* (Miech, śnieg i śmiech, 2015); *Нарадзіўся Хрыстос* (Chrystus się narodził, 2010); *Раство Хрыстова* (Narodzenie Chrystusa, 2012); *Нараджэнне Хрыста* (Boże Narodzenie, 2015); *Грустны пёс* (Smutny pies, 2015); *Прогулка пад дожджэм* (Spacer na deszczu); *Кунаецца в озере солнышко* (Słońce kąpie się w jeziorze); *Кто у нас жывёт?* (Kto mieszka u nas?, 2015); *Весёлы поезд* (Wesoły pociąg, 2015); *Солнце* (Słońce, 2015); *Пчела* (Pszczoła), *Ручейки* (Strumyczki, 2015); *Карусель* (Karuzela, 2015); *Чудо расписное* (Cud malowany); *Танцуе пінгвін* (Pingwin tańczy); *Нас сустрачае ёлка* (Choinka nas spotyka, 2015).

Музыка вокална

Ave Maria (2000) на mezzosopran, флет і фартэп'ян; *Ave Maria* (2012) на sopran (mezzosopran) і фартэп'ян; *Regina caeli letare* (2000) на mezzosopran і organy; *Поэма Ефрасіні* (Eufrozyna, 2000) на tenor і фартэп'ян; *Маналог Барбары Радзівіл* (Monolog Barbary Radziwiłłówny, 2003) на sopran і фартэп'ян.

Цыкле вокалне на mezzosopran і фартэп'ян

Всё от Бога (Wszystko jest od Boga, 2002); *Слова Праўды* (Słowa Prawdy, 2003); *В мире животных* (W świecie zwierząt, 2009); *Тихий свет* (Ciche światło, 2016).

Цыкле вокалне на sopran і фартэп'ян

Імгненні (Chwile, 2003); *Сквозь призму ночи* (Przez pryzmat nocy, 2005); *Мы разучились слушать тишину* (My zapomnieliśmy jak słuchać ciszy, 2003); *Море* (Morze, 2015); *Што сеём у вечнасць* (Co siejemy w wieczności, 2015); *А птуцы всё же знают путь* (A ptaki jednak znają drogę, 2016).

Цыкле вокалне на tenor і фартэп'ян

Калі пачуцці - як полымя (Kiedy uczucia są jak płomień, 2006).

Песні на глос solowy (duety) і фартэп'ян

Любоў твая - светлая музыка (Miłość twoja - czysta muzyka, 2006) на sopran і tenor; *Дзіўны сон* (Dziwny sen, 2006) – песня венецкага гондольера на sopran і tenor; *Берегите своих детей* (Strzeżcie swoje dzieci, 2013); *Берегите своих матерей* (Dbajcie o swoje mamy, 2014); *Апошні дзень вясны і першы лета* (Ostatni dzień wiosny i pierwszy lata, 2015); *Музыка необъяснимая* (Muzyka niewytłumaczalna); *Без музыки – ни воздуха, ни света* (Bez muzyki – ani powietrza, ani światła, 2015) таксама на duet; *Мой край, дарогу асвятці* (Mój kraju, oświeć

drogę, 2015) duet; *Нет пути?* (Nie ma drogi?); *Не вопрошай* (Nie pytaj); *Не требуй ничего взамен* (Nie oczekuj niczego zamian); *Качнулись жалюзи* (Zakołysały się żaluzje); *Не оставляй своей мечты* (Nie porzucaj swego marzenia); *От прошлой жизни не уйдёшь* (Od przeszłości nie uciekniesz, 2016); *Материнский свет* (Macierzyńskie światło, 2014); *Максим* (Maksim, 2016); *Уходят наши матери* (Nasze matki odchodzą, 2018); *Душа* (Dusza, 2016); *Дочери* (Córki, 2018).

Химны duchowe i śpiewy na głos solowy z akompaniamentem i inne instrumenty muzyczne

Славлю Бога в тишине (Sławię Boga w ciszy, 1994) na sopran i fortepian; *Что дарует Христос?!* (Co daje Chrystus?!, 2000) na mezzosopran i organy; *В славе небесной* (W niebiańskiej chwale, 2000) na mezzosopran i fortepian; *Спешите друг к другу* (Spieszcie się przyjaciel do przyjaciela, 2000) na sopran, mezzosopran, flet i fortepian; *Мольба* (Błaganie, 2001) na sopran, mezzosopran i fortepian; *Сад Гефсиманский* (Ogród Getsemański, 2002) na mezzosopran, cymbały i organy; *Солнце Истины* (Słońce Prawdy, 2004) na sopran i fortepian; *Адчем прысутнасць Бога* (Odczuwamy obecność Boga, 2005) na sopran, mezzosopran, flet i fortepian; *Ты – мой Свет* (Ty – moim Światłem, 2007) na mezzosopran i fortepian; *Молитва* (Modlitwa, 2013) na mezzosopran (mezzosopran, baryton i zespół głosów żeńskich) i fortepian; *Стои обитель святая* (Stój święty monasterze, 2014) na sopran, mezzosopran i fortepian; *Над Иорданом* (Nad Jordanem, 2015) na mezzosopran i fortepian; *Божественный свет* (Boska światłość, 2015) na sopran (mezzosopran) i fortepian; *Любовью жить* (Żuć miłością, 2014) na mezzosopran i fortepian; *Ballada Прощение* (Przebaczenie, 2014) na mezzosopran, baryton, tenor, zespół głosów żeńskich i fortepian; *Молитва* (Modlitwa); *Ангел-хранитель* (Anioł stróż, 2014) na mezzosopran i fortepian; *Ballada o carskiej rodzinie Сон в рождественскую ночь* (Sen w bożonarodzeniową noc, 2015) na contralt i fortepian (gitarę); *Негасимый свет* (Niegasnące światło, 2015) na contralt i fortepian; *Свет жизни* (Światło życia, 2015) na tenor i fortepian; *Молитва* (Modlitwa, 2018).

Пісні на głos solowy z towarzyszeniem fortepianu

Родны Ракаў (Rodzimy Raków, 2000), *Ночь* (Noc, 2001), *Ты і я* (Ty i ja, 2004), *Встречай* (Spotykaj, 2004), *Парящая над бездной* (Parząca nad przepaścią, 2013), *Признание* (Przyznanie, 2019); *Рядом ты* (Obok Ty, 2005), *Заляцанні* (Zaloty, 2005), *У віцебскім небе* (Na niebie witebskim, 2008), *Рождение музыки* (Narodzenie muzyki, 2008), *Тайна взгляда* (Tajemnica spojrzenia, 2008), *Лістапад развітальны* (Pożegnalny listopad, 2009); *Волшебный сон* (Magiczny sen, 2011), *Птица певчая* (Śpiewający ptak, 2011), *Ты для меня - всё* (Ty dla mnie – wszystkim, 2012), *Я позвоню тебе* (Zadzwonię do Ciebie, 2018), *Вдвоём по жизни* (Razem przez życie, 2018); *Я тебя благословляю* (Błogosławię Ciebie, 2010), *Белые крылья*

любви (Białe skrzydła miłości, 2010); *На пороге* (U progu, 2010), *Таёт моя гордость* (Moja дума topnieje, 2010), *Ради мира* (Dla spokoju, 2018); *Благословен тот день* (Błogosławiony jest ten dzień, 2012), *На чужом полустанке* (Na cudzym przystanku, 2012), *Сплетение дорог* (Skrzyżowanie dróg), *Скрещенье душ* (Skrzyżowanie dusz, 2012); *Арэлі* (Huśtawka, 2012), *Дзяўчына ружа – кветка* (Dziewczyna róża – kwiat, 2013); *Три острова* (Trzy wyspy, 2005), *На берегу* (Nad brzegiem, 2014); *Музыка любви* (Muzyka miłości, 2014), *Грезолёты мечты* (Iluzje marzenia, 2014); *Протяни мне руки* (Przeciągnij mi ręce, 2010); *Песня о Строителе* (Pieśń o budowniczym, 2010); *Солнце будущей зари* (Słońce przyszłej zorzy, 2011); *Дождь* (Deszcz, 2013); *Доминорный дождь* (Do-minorowy deszcz, 2014); *Судьбы свеча* (Los świecy, 2014); *Любовь, как два крыла* (Miłość jak dwa skrzydła, 2014); *Постучи в небеса* (Zapukaj do niebios), *Я падаю вверх* (Spadam do góry, 2017); *Не исчезай* (Nie znikaj, 2017), *В комнате души твоей* (W pokoju twojej duszy, 2018); *Жаўранкі* (Skowronki, 2019).

Піесні для дзеці з акомпаніamentem фортеп'яну

Мамачка (Mamusia), *Бабулечка* (Babunia, 2003); *Людка-принцеса* (Ludka-księżniczka), *Папярковы змей* (Papierowa żmija, 2003), *Галодны воўк* (Głodny wilk), *Маленькая настаўніца* (Mała nauczycielka), *Калі тата Дзед Мароз* (Kiedy tata jest Świętym Mikołajem, 2015); Цыкл wokalny *Детские частушки* (Dziecięce przyśpiewki, 2015); *Девяносто пять ежей* (Dziewięćdziesiąt pięć jeżyków), *Напишуте бегемоту* (Napiszcie do hipopotama), *Колыбельная* (Kołysanka, 2015); *Кто же я?* (Kim jestem?), *Землемерка* (Geodeta), *Бал в лесу* (Bal w lesie, 2015); *Воробушек* (Wróblek, 2015); *Калыханка* (Kołysanka, 2015); *Лясная калыханка* (Leśna kołysanka, 2015); *Волшебное лукошко* (Magiczny kosz, 2015); *Я расту* (Ja rosę, 2015); *Никто* (Nikt, 2015); *Милая бабушка* (Miła babcia, 2015); *Подружки* (Przyjaciółki, 2015) duet - opracowanie rosyjskiej pieśni ludowej; *Обновки весны* (Nowości na wiosnę), *Дождик в хрустальных сапожках* (Deszczyk w kryształowych butkach), *Солнечный зайчик* (Słoneczny zajączek), *Осень – рыжая лиса* (Jesień – rudy lis), *Зима – девчонка* (Zima – dziewczynka, 2015); *Если в сердце позитив* (Jeśli Twoje serce jest pozytywne), *Я вижу сердцем и душой* (Ja widzę sercem i duszą, 2018).

Вydанe збиopы авторские¹⁹⁵

Утворы на домрę¹⁹⁶: *Лента Мёбиуса* (Wstęga Mebiusa), *Мнимое кино* (Wyimaginowane kino) – на зespół, *Заброшенный дом* (Opuszczony dom), *Весёлый паровозик* (Wesoły parowozik), *Разноцветный ковёр* (Różnokolorowy dywan), *Не только танго* (Nie tylko tango),

¹⁹⁵ Por. tamże.

¹⁹⁶ Wschodniosłowiański instrument ludowy, który należy do grupy instrumentów strunowych szarpanych. Domra jest prototypem lutni. Zob. [Домра: что это такое, строение инструмента, история создания, разновидности, интересные факты \(musicalment.ru\)](https://musicalment.ru) (dostęp: 25.05.2023).

Релямійка (Przekąznik), *Хадзіў чыжык па вуліцы* (Chodził czyżyk po ulicy) - opracowania białoruskich pieśni ludowych, *Круговорот воды* (Cykl wodny).

Utwory na bałabajkę: *Ой, рана куры запелі* (Oj, nad ranem kury zaśpiewały).

Utwory na cymbały: *Песнь сердца* (Pieśń serca), *Родные просторы* (Rodzime przestrzenie), *Ландышы благоухают* (Pachną konwalie), *Детские игры* (Gry dziecięce), *Птушыны сней* (Ptasi śpiew) - opracowania białoruskich pieśni ludowych, *Льецца Нёман паміж гораў* (Niemen przepływa pomiędzy górami) - fantazje na temat białoruskich pieśni ludowych, *Лебеди на пруду* (Łabędzie nad stawem). Kompozycje na fortepian: *Бег времён* (Upływ czasu), *Весна ликует* (Wiosna triumfuje), *Дримлэнд* (Kraina snów).

Kompozycje na fortepian na cztery ręce oraz na dwa fortepiany: *Сon anima*, *После дождя* (Po deszczu), *В космическом пространстве* (W przestrzeni kosmicznej), *Путешествия динозавриков* (Podróże dinozaurów), *Гой-да, гой-да на кірмаш* (Idź, idź, idź na jarmark) – opracowania białoruskich pieśni ludowych, *Черно-белое танго* (Czarno-białe tango).

Утвары вokalне

Магія любові (Magia miłości), *Свет родного дома* (Światło domu rodzinnego), *Птуца певчая* (Śpiewający ptak), *Тайна взгляда* (Tajemnica spojrzenia) – duety, *Ave Maria*, *Солнце истины* (Słońce prawdy), *Імгненні жыцця* (Mgnienia życia), *Мы разучились слушать тишину* (My zapomnieliśmy jak słuchać ciszy) – cykle wokalne, *Судьбы свеча* (Los świecy), *Невозвратность* (Nieodwołalność), *Стон Земли* (Lament Ziemi), *Мой звонкаснейны край* (Mój dźwięczny kraj).

Utwory chóralne dla dzieci i dla zespołów młodzieżowych: *Волшебное лукошко* (Magiczny kosz), *Песни сказочного леса* (Pieśni bajkowego lasu), *Гадзіннік* (Zegar), *Мы заўсёды с табой*, *Беларусь* (Białoruś, my zawsze z tobą), *Землю берегите* (Brońcie ziemi), *Песни о музыке* (Pieśni o muzyce), *Пока звонят колокола* (Dopóki dzwonią dzwony), *Шлях да храма* (Droga do świątyni), *Хрыстос живе на Беларусі* (Chrystus żyje na Białorusi), *Вифлеемская звезда* (Gwiazda betlejemaska), *Фарбы бясконцага руху* (Farby nieskończonego ruchu), *Гімн нацыянальнаму мастацкаму музею Рэспублікі Беларусь* (Hymn do Narodowego Muzeum Sztuki Republiki Białoruś).

Utwory na chór mieszany: *Гімн сонцу* (Hymn do słońca), *Месса № 3* (Msza nr 3), *Вандраванне у стагоддзях* (Podróż przez wieki), kantata *Laudamus Te, Domine, Te Deum laudamus*.

Utwory na flet i obój: *Калейдоскоп* (Kalejdoskop), *О чём поют птицы* (O czym śpiewają ptaki), *Кузнецы* (Kowale), *Центрифуга* (Centryfuga), *Ансамблі* (Zespoły), *Танго-отражение* (Odbicie tanga), *Хадзіла Пава на высокай гарэ* (Chodził paw po wysokiej górze) opracowania białoruskich pieśni ludowych (partytury na flet, obój, klarnet, saksofon altowy).

Utwory na klarnet: *В гостях у бабушки* (W gościnie u babci), *Мелодии весны* (Melodie wiosny), *От кантилены до танго* (Od kantyleny do tanga), *Чудеса природы* (Cuda przyrody) partytury na klarnet i saksofon altowy; *Танго-нуэво* (Nowe tango) partytury na klarnet i saksofon altowy; *Ансамбли* (Zespoły) utwory na klarnet lub saksofon altowy.

Utwory na saksofon altowy: *В гостях у дедушки* (W gościnie u dziadka), *Танго молнии и грома* (Tango błyskawic i grzmotów), *Движение планет* (Ruch planet) zespoły.

Kompozycje na zespół instrumentów dętych (drewnianych): *Путь к звёздам* (Droga do gwiazd).

Utwory na trąbkę, waltornię, puzon, tubę i fagot: *Зимняя сказка* (Bajka zimowa), *Весенний ветер* (Wiosenny wiatr), *Летние каникулы* (Letnie wakacje), *Осенний пейзаж* (Pejzaż jesienny).

Kompozycje na kwartet z instrumentów dętych blaszanych (trąbkę, waltornię, puzon, tubę) i fortepian (tytułów brak).

Utwory na duet instrumentów dętych (blaszanych) i fortepian (tytułów brak).

Utwory na skrzypce: *Волшебная скрипка* (Magiczne skrzypce), *Музыка дождя* (Muzyka deszczu), *От элегии до центрифуги* (Od elegii do centryfugi), *От адажио до токкаты* (Od adagio do toccaty), *Февральский подснежник* (Lutowy pierwiosnek), *Белая чайка* (Biała mewa) opracowania białoruskich pieśni ludowych.

Utwory na wiolonczelę: *Впечатления детства* (Wrażenia z dzieciństwa).

Utwory na wiolonczelę i altówkę: *Музыкальная радуга* (Muzyczna tęcza), *Музыка планет* (Muzyka planet), *В горах* (W górach).

Utwory na dwoje skrzypiec i fortepian (tytułów brak).

Kompozycje na dwie wiolonczele i fortepian: *Берег океана* (Brzeg oceanu).

Utwory na zespół instrumentów strunowych smyczkowych: *Багряные поляны* (Purpurowe polany), *Тополиная метель* (Topolowa zamieć).

Na zespół kameralny: *И Аз воздам* (I ja oddam), *Novissima verba*.

Kompozycje na orkiestrę smyczkową i fortepian (tytułów brak).

Koncert na domrę z orkiestrą *Прозрение* (Wnikanie) partytura, partie orkiestrowe, klavier¹⁹⁷.

Koncert na bajan i orkiestrę *Грядущий день* (Nadchodzący dzień) partytura, partie orkiestrowe, klavier; Koncert na bajan oraz orkiestrę *К Тебе взываю* (Apeluję do Ciebie) – partytura, partie orkiestrowe, klavier;

¹⁹⁷ Niemiecki termin *Klavier* ma kilka znaczeń, jedno z nich *Klavierauszug* (pol. wyciąg fortepianowy) odnosi się do opracowania partytury orkiestrowej na fortepian, stosowaną do ćwiczeń lub prób operowych. Por. И. Дабаева, *Музыкальный...*, dz. cyt., s. 161.

Koncert na cymbały z orkiestrą *Зов колоколов* (Wezwanie dzwonów) – partytura, partie orkiestrowe, klavier.

Twórczość Aliny Bezenson obejmuje rozmaite gatunki od muzyki orkiestrowej do wokalne. Koncepcja jej utworów ma podłoże religijno-filozoficzne. Balansują one na pograniczu intelektu i emocjonalności, spokoju i wewnętrznego duchowego wzburzenia, występującego jako zmysłowa dominanta. Szczególne miejsce w twórczości kompozytorki zajmuje muzyka choralna, a także wokalna, która wyróżnia się kontemplacyjnością, głębokością jako symbolami wysokiego boskiego początku. Styl muzyczny A. Bezenson charakteryzuje się świeżością, różnokolorową paletą barw, harmonii i dostępnym językiem. Kompozycje różnią się emocjonalnością i ekspresją, zawsze głęboko przenikają do serc słuchaczy¹⁹⁸.

Twórczość Aliny Bezenson obejmuje różne gatunki muzyczne. Są to: poematy symfoniczne, koncerty fortepianowe, koncerty na akordeon i domrę, oratoria wokально-instrumentalne, kantaty. Kompozytorka pisze również utwory na użytek sztuki filmowej.

Do szczegółowej analizy w niniejszej pracy zostały wybrane następujące utwory maryjne¹⁹⁹: *Ave Maria* (2003) – dwie wersje na chór żeński i mieszany, *Да Маці Божай Маёвай* (Do Matki Bożej Majowej, 2005), *Да Маці Божай Чанстахоўскай* (Do Matki Bożej Częstochowskiej, 2006), *Божая Маці Будслаўская* (Matko Boża Budśławska, 2002), *Маці Міласэрнасці. Найсвяцейшай Дзеве Марыі Вастрабрамскай* (Matka Miłosierdzia. Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej, 2004), *Найсвяцейшай Дзеве Марыі Ружанцовай* (Najświętszej Marii Panny Różańcowej, 2004), *Нараджэнне Найсвяцейшай Дзевы Марыі* (Narodzenie Najświętszej Marii Panny, 2004), *Stabat Mater Dolorosa*, 2007, red. 2020 - dwie wersje na chór żeński i mieszany.

3. Uladzimir Garkusha²⁰⁰

Urodził się 15 czerwca 1948 roku w Połocku²⁰¹. Od 1958 roku kształcił się w szkole muzycznej pierwszego stopnia w klasie fortepianu, a w ostatnich latach nauki zainteresowała go kompozycja (pod kierownictwem A. Izotowa). W 1966 roku rozpoczął studia w Państwowym Kolegium Muzycznym im. Michaiła Glinki w Mińsku, gdzie kontynuował naukę kompozycji u Nikolaya Aladova, Richarda Butwiłowskiego, K. Tetsakoua, A. Mdzivaniego. Po ukończeniu

¹⁹⁸ Por. Т. Мдивани, В. Гудей-Кашталъян, *Композиторы Беларуси*, Минск 2014, s. 433.

¹⁹⁹ Te wszystkie utwory na skład żeński udało się odnaleźć w omówionym już powyżej zbiorze pod tytułem *Табе, Прачыстая Багародзіца* (Tobie, Przeczysta Bogurodzico). Zob. *Табе, Прачыстая Багародзіца*. Jak widzimy z dorobku twórczego kompozytorki, utwory choralne o tematyce maryjnej zostały skomponowane w latach 2002-2007. Tylko opracowanie *Stabat Mater Dolorosa* na chór mieszany zostało edytowane w 2020 roku i znajduje się w innym zbiorze. Zob. А. Безенсон, *Te Deum laudamus*, Минск 2021, s. 28-42.

²⁰⁰ Por. <http://composer.by/Garkusha> (dostęp: 16.05.21).

²⁰¹ Obwód witebski.

kolegium w roku 1970 rozpoczął pracę jako nauczyciel w szkole muzycznej w rejonie lubańskim²⁰², gdzie działał dwa lata. W latach 1972-1974 przyszło mu służyć w armii, a od listopada 1974 roku znów powrócił do pracy jako nauczyciel śpiewu w ogólnokształcącej szkole nr 3 w Nowopołocku²⁰³. W tym czasie stworzył szereg utworów dla koncertującego chóru szkolnego „Dźwięczne głosy”. W 1975 roku rozpoczął studia w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki w klasie kompozycji profesora E. Glebova. Po ukończeniu akademii w 1980 roku, podjął pracę w instytucjach kultury obwodu mińskiego, zaś od 1983 roku przeniósł się na wieś do Wiszniewa w rejonie wołożyńskim obwodu mińskiego, tam też zamieszkał i pracował jako nauczyciel w szkole muzycznej.

Dla utworów kompozytora właściwe są rozmaite elementy liryki - wykwintnej, fantazyjnej, uczuciowej, z drugiej strony nierzadko udratyzowanej, aż do rozpacz i załamania. Te wymienione cechy są dominującymi w obrazowo-emocjonalnych sferach twórczości Garkusha. W nich nierzadko pojawiają się także dramatyczne monologi lub napięte psychologiczne rozmyślenia, dźwiękowe lawiny, następujące wybuchy emocji. Tym samym stwarza on naturalną i pełnowartościową brzmieniowość współczesnego ludzkiego bytowania²⁰⁴.

Zamiłowanie do komponowania symfonicznej muzyki orkiestrowej pojawiło się u kompozytora podczas studiów w Akademii Muzycznej, powstały wtedy: *Pierwsza symfonia*, poemat symfoniczny *Легенда* (Legenda), *Wariacje* na orkiestrę symfoniczną, *Rondo* na skrzypce z orkiestrą. Trzydzieści lat później ponownie wrócił do pisania utworów symfonicznych i stworzył *Drugą symfonię*, którą poświęcił swojemu nauczycielowi, znanemu białoruskiemu kompozytorowi - E. Glebovi²⁰⁵.

U. Garkusha przez długi czas pracował jako kierownik muzyczny Ludowego Chóru w Marina Horka²⁰⁶, dla którego stworzył dużą liczbę utworów chóralnych²⁰⁷, a także opracowania białoruskich pieśni ludowych. Ponad czterdzieści lat łączyła kompozytora ścisła współpraca z chórem dziecięcym jego rodzinnego miasta Połocka i z jego kierownikiem A. Kozuszkiewiczem „Dźwięczne głosy”. Temu chórowi poświęcił około 40 kompozycji chóralnych, jak i zbiór autorski, do którego weszły następujące utwory: *Мая Беларусь* (Moja Białoruś), *Хатынь* (Chatyń) *Вечар* (Wieczór), *Завіруха* (Wichura), *Над возерам* (Nad jeziorem), *Светла-чыстая крыніца* (Jasne i czyste źródło), *Зоркі-росы* (Gwiazdy rosy), *Весенняя берэзка* (Wiosenna brzoźka), *Малітва* (Modlitwa), *Школьны вальс* (Szkolny walc), *Кругагод* (Cały rok), *Званы*

²⁰² Obwód miński.

²⁰³ Obwód witebski.

²⁰⁴ Por. Т. Мдивани, В. Гудей-Каштальян, *Композиторы Беларусі*, dz. cyt., s. 457.

²⁰⁵ Por. tamże, s. 458.

²⁰⁶ Rejon puchowicki, obwód miński.

²⁰⁷ Na skład mieszany oraz żeński z akompaniamentem, a także a cappella do słów A. Bachyly, P. Bitela, M. Bahdanowicza, N. Hilewicza, V. Zhukovicha, E. Agnyatsvet. Por. Т. Мдивани, В. Гудей-Каштальян, *Композиторы Беларусі*, dz. cyt., s. 458.

Сафіўскага Сабора (Dzwony Sofijeskiego soboru), *Пакланіцеся загінуўшым салдатам* (Oddajcie hołd poległym żołnierzom), *Мой край* (Mój kraj), *Сняжыначкі* (Śnieżynki), *Красуная* (Piękno wiosny), *Матуля* (Matula), *Прощай, школа* (Żegnaj, szkoła) i in.

W końcu 90. lat XX stulecia U. Garkusha skomponował dwa utwory z wielkich form: oratorium *Край мой, беларусскі край* (Mój kraj, białoruski kraj) do słów N. Hilewicza i *Koncert-poemat* na waltornię z orkiestrą, który emanuje radosnym i witalnym patosem, romantyczną wzniosłością oraz niebezpośredniością uczuć tak bardzo bliską charakterowi pism E. Glebova, nauczyciela kompozytora. W tymże emocjonalnym stylu zostały napisane także concertino *Сувенир* (Pamiątka) na skrzypce z orkiestrą i jego wariant na cymbały, na dwa akordeony, fortepian i kontrabas²⁰⁸.

Druga i Trzecia symfonia, i kolejny *Koncert* na dwie waltornie oraz orkiestrę kameralną demonstrują twórczą dojrzałość i mistrzostwo kompozytora - symfonisty. Przy zachowaniu sposobu myślenia kontrastującymi obrazowymi sferami w *Symfonii nr 2* autor rozwija falistą zasadę dramaturgii. Głównym parametrem ekspresji staje się crescendowanie z wykorzystywaniem wariacji tematycznej, fakturalnej, barwowej i częściowo tonalno-harmonicznej, a także barwno-rytmiczna ostinatowość. Podstawą metody kompozycji pierwszej, trzeciej i czwartej części symfonii jest technika dodekafoniczna.

Gatunkowo-stylowy model Koncertu na dwie waltornie i orkiestrę określili klasyczno-romantyczna obrazowa wyrazistość, jasność i wysmukłość myśli przekazane za pomocą tradycyjnych zasad formy sonatowej z dokładnie określoną reprzyzowością i nieobecnością wyrazistego tematycznego kontrastu w połączeniu z barokowymi zasadami polifonii imitacyjnej i figuracyjno-sekwencyjnego ujęcia. Neoklasyczna metoda wzbogacona została tutaj współczesną serialną techniką pisma.

Chóry, cykle wokalne, pieśni, romanse U. Garkushy ukazały się w całym szeregu zbiorów nutowych, przeznaczonych także dla dzieci: *Чаромхавы водар* (Aromat czeremchy, 2005) do tekstu Alesia Pisarika; *Беларусанька* (Białorusinka, 2011) do tekstu Valyantsiny Giruts-Rusakevich; *Весна любви* (Wiosna miłości, 2012) do tekstu Fedora Borovoyego; *Звонкие голоса* (Dźwięczne głosy, 2011) na chór dziecięcy. Zbiór *Я для песни, я с песней живу* (Ja dla pieśni, ja z pieśnią żyję) do tekstów różnych autorów, został wydany w 2013 roku i jest jubileuszowym wydaniem na sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin kompozytora oraz pięćdziesiątą rocznicę twórczej działalności²⁰⁹.

²⁰⁸ Por. tamże.

²⁰⁹ Por. tamże, s. 459.

3.1. Dorobek twórczy kompozytora U. Garkushy²¹⁰

Poniżej zostaną zaprezentowane utwory kompozytora. Podzielono je według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady.

Muzyka wokально-instrumentalna

Oratorium *Краі мой, беларускі край* (Mój kraj, białoruski kraj, 1998).

Muzyka orkiestrowa

Na orkiestrę symfoniczną: *Symfonia nr 1* (1978), *nr 2* (2008), - ku czci J. Hlebaua, *nr 3* (2010), Poematy symfoniczne: *Легенда* (Legenda, 1979), *Koncert-poemat* na wielką orkiestrę symfoniczną i waltornię (1998, red. 2006); *Rondo* na skrzypce z orkiestrą, 1980, *Wariacje*, 1977, koncertino *Сувенир* (Pamiętka, 2003) na skrzypce z orkiestrą.

Na orkiestrę kameralną: *Koncert* na dwie waltornie i orkiestrę kameralną, 2011.

Muzyka kameralno-instrumentalna

Kwartet strunowy (1970); *Koncertino* (kwintet) na cymbały, na dwa akordeony, fortepian i kontrabas (2004), *Беларускі напев* (Białoruski motyw, 2007) na dwa akordeony, fortepian i cymbały, *Элегія* (Elegia, 2007) na saksofon oraz fortepian.

Na fortepian: *Preludium* (1976), dwie *Sonaty* (1968, 1977), suita *Сказка о рыбаке и рыбке* (Bajka o rybaku i rybce, 2003), *Osiem Preludiów* (2002), *Toccata* (2002), *Pięć Preludiów* (2005).

Na akordeon: *Беларускі напев* (Białoruski motyw, 2006).

Na waltornię i fortepian: *Koncertino*, 1998, *Elegia*, *Романс* (*Romans*, 2002), *Scherzo* *Разгуляй* (*Idź na spacer*, 2004).

Muzyka wokalna

Na chór a cappella

Na chór mieszany: *Слуцкія ткачыхі* (*Sluccy tkacze*), *Спаўканне* (*Spotkanie*), *Чараўніца* (*Czarodziejka*).

Na chór żeński: *Мая Беларусь* (*Moja Białoruś*), *Хатынь* (*Chatyń*), *Вечар* (*Wieczór*), *Завіруха* (*Wichura*), *Над возерам* (*Nad jeziorem*), *Светла-чыстая крыніца* (*Jasne i czyste źródło*), *Цішыня* (*Cisza*), *Ave Maria*.

Na chór dziecięcy: *Мая Беларусь* (*Moja Białoruś*), *Хатынь* (*Chatyń*), *Вечар* (*Wieczór*), *Над возерам* (*Nad jeziorem*), *Светла-чыстая крыніца* (*Jasne i czyste źródło*), *Зоркі-росы* (*Gwiazdy rosy*), *Весенняя берэзка* (*Wiosenna brzoźka*), *Ave Maria*.

Na chór z akompaniamentem

Na chór mieszany: *Неизвестный солдат* (*Nieznany żołnierz*), *Баллада о хлебе* (*Ballada o chlebie*), *Беларуская зіма* (*Białoruska zima*), *О, Беларусь* (*O, Białoruś*), *Краі мой, Беларускі*

²¹⁰ Por. tamże, s. 459-461.

край (Mój kraj, Białoruski kraj), *Мая Беларусь* (Moja Białoruś), *Выганяй, маці, каваля з хаты* (Wygoń, matko, kowala z chaty - opracowanie białoruskiej pieśni ludowej), *Дай мне, Божа* (Daj mi, Boże), *Калядкі* (Kolędy), *Званы Сафійскага сабора* (Dzwony Sofijskiego soboru), *Малітва* (Modlitwa), *Касцёл наведвання Маці Божай* (Kościół Nawiedzenia Matki Bożej), *Гімн медыкаў* (Hymn medyków), *Рэквієм* (Requiem), *Вольны вецер напеў...* (Wolny wiatr zaśpiewał...), *Неизвестный солдат* (Nieznany żołnierz), *Баллада о хлебе* (Ballada o chlebie).

Na chór męski: *Беларускі казак* (Białoruski kozak), *Пели песни казаки* (Kozacy śpiewali pieśni), *Снивода – река* (Sniwoda – rzeka).

Na chór żeński: *Крынічанька* (Kryniczanka), *Мой край* (Mój kraj), *А гармошечка никак не доиграет...* (A harmonijka nijak nie dogrywa...).

Na chór dziecięcy: *Малітва* (Modlitwa), *Школьны вальс* (Szkolny walc), *Кругагод* (Cały rok), *Званы Сафійскага сабора* (Dzwony Sofijskiego soboru), *Пакланіцеся загінуўшым салдатам* (Oddajcie hołd poległym żołnierzom), *Мой край* (Mój kraj), *Сняжыначкі* (Śnieżynki), *Красуня-вясна* (Piękność-wiosna), *Матуля* (Matula), *Прощай, школа* (Żegnaj, szkoła), *Дажджавая калыханка* (Deszczowa kołysanka), *Лясная калыханка* (Leśna kołysanka), *Перапёлка* (Przepiórka), *Воўк-абібок* (Wilk obibok), *Баллада о неизвестном солдате* (Ballada o nieznanym żołnierzu), *Наш город* (Nasze miasto), *Дрэма* (Drzemka), *Жених* (Pan młody), *Мерседес* (Mercedes), *Чудеса* (Cuda), *Ну что тут скажешь...* (Co ty powiesz...), *Осьминог* (Ośmiornica), *Котик-воротик* (Kotek - kołnierzyk), *Ежик* (Jerzyk), *Зайка* (Zajączek), *Ленивая коза* (Leniwa koza), *Утенок* (Kaczuszką), *Песенка* (Piosenka).

Na głos z towarzyszeniem

Цыкл wokalny do wierszy F. Borovoyego *Песнь о любви* (Pieśń o miłości, 2002): *Встреча* (Spotkanie), *Время* (Czas), *Признание* (Przyznanie), *Судьба* (Los), *Город* (Miasto), *В пути* (W drodze), *Королева* (Królowa), *Вьюга* (Zamieć), *Разлука* (Rozłąka), *Горечь* (Gorycz), *Сонет* (Sonet), *Ветер* (Wiatr), *Романс* (Romans), *Ноктюрн* (Nokturn), *Постскриптум* (Postscriptum).

Піесні: *Крынічанька* (Kryniczanka), *Мая маленькая Радзіма* (Moja mała Ojczyzna), *Родная староначка* (Rodzinne strony), *Даруй, матуля* (Daruj, matulu), *Бабіна лета* (Babie lato), *Песня кахання* (Pieśń miłości), *Асенні вальс* (Jesienny walc), *Я так кахаю Вас* (Ja tak kocham Was), *Каханню веру* (Wierzę w miłość), *Сустрэча* (Spotkanie), *Падары мне іскрынку шчасця* (Podaruj mi iskrę szczęścia), *Валажаначка* (Wołożaneczka), *Не мая віна* (Nie moja wina), *Школьны вальс* (Szkolny walc), *Чужая палавіначка* (Cudza połówka), *Разляцеліся дарожкі* (Rozsypane ślady), *Віхурыца* (Wicher), *Зоры вечаровыя* (Wieczne gwiazdy), *Каханы мой* (Kochany mój), *А восень пазалотай лістападзіць* (A jesienią opadają złote liście), *Беларусанька* (Białorusinka), *Лебядзіная песня* (Pieśń łabędzia), *Песня ляціць над зямлёю* (Pieśń leci nad ziemią); *Память* (Pamięć), *Званы Сафійскага сабора* (Dzwony Sofijskiego

soboru), *Ноч на Купалле* (Noc Kupały), *Яначка* (Janeczka), *Начаруе ноч бяду* (Noc oczarowuje biedę), *Крынічка ля вярбы* (Źródło przy wierzbie), *Ах, Людміла!* (Ach, Ludmiła!), *Ружа шчасця* (Róża szczęścia), *Чаромхавы водар* (Aromat czeremchy), *Лазня-венічкі* (Łaźnia witek), *Нашы вёсны* (Nasze wiosny), *Маладо віно* (Młode wino), *Налібоцкая пушча* (Puszcza nalibocka), *Романс воспоминания* (Romantyczne wspomnienia), *Ноченька* (Nocka), *Восточный романс* (Romans wschodni), *Белая лилия* (Biała lilija), *Танга надзеі* (Tango nadziei), *Зеркало любви* (Lustro miłości), *Незамужняя* (Niezamężna), *Журавлиный рассвет* (Jutrzenka żurawia), *Ты не со мной* (Ty nie ze mną), *Белое платье любви* (Biała sukienka miłości), *Чараўніца* (Czarodziejka), *Каліна* (Kalina), *Калядкі* (Kolędy); *Свята* (Święto), *Я артыст* (Ja artysta), *Цяжкі панядзелак* (Ciężki poniedziałek), *Малітоўнае маці святло* (Modlitewne światło matki), *Я для песні жыву* (Ja żyję dla pieśni), *Ум-ца-ца* (Um-ca-ca), *Мерседес* (Mercedes), *Мне сегодня весело* (Dobrze się dzisiaj bawię), *Погадай, цыганка* (Powróź, cyganko), *Пели песни казаки* (Kozacy śpiewali pieśni), *Гадалка* (Wróżka), *Офицерская жизнь* (Oficerskie życie), *Идет солдат* (Idzie żołnierz), *Две матери* (Dwie matki), *Зверу* (Zwierzęta), *Казачья песнь* (Pieśń kozacka), *Ностальгия* (Nostalgia), *Наша служба* (Nasza służba), *Служат наши мальчишки...* (Nasi chłopcy służą...), *Не грусти, солдат* (Nie smuć się, żołnierzu), *Ну что тут скажешь...* (Co ty tutaj powiesz...), *Свидание* (Spotkanie), *Калыханка* (Kołysanka), *Школьный вальс* (Szkolny walc), *Трыялеты* (Próby), *Возера* (Jezioro), *Бульба* (Ziemniak), *Мяцелица* (Zamieć), *Я стану небам* (Stanę się niebem), *Вінаград у садзе...* (Winogrona w ogrodzie...), *А дзяўчына маладзенька...* (A ja dziewczyna młoda...), *Сон-трава* (Wymarzona trawa), *Таня, Таня, Танюша* (Tania, Tania, Taniusza), *Пишуте письма матерям* (Piszcie listy do matek), *Мальчишки с Пролетарского проспекта* (Chłopcy z Proletarskiego prospektu), *Расставания* (Rozstania).

Witalny początek oraz przeważnie optymistyczny światopogląd, odnalazły odbicie w treści, tematyce i obrazach muzyki Uładzimira Garkushyego, wyznaczając w ten sposób jego charakter, styl komponowania i wybór gatunków. Widoczne jest zainteresowanie kompozytora muzyką wokально-instrumentalną, orkiestrową, kameralno-instrumentalną, lecz najbardziej jego twórczość jest skupiona na muzyce wokальной, która odzwierciedla owoce jego twórczości. Do szczegółowej analizy zostały wybrane utwory chóralne kompozytora: *Ave Maria*²¹¹ na chór żeński lub dziecięcy, *Касцёл Наведвання Маці Божай*²¹² (Kościół Nawiedzenia Matki Bożej).

²¹¹ Nie udało się ustalić daty powstania utworu, nie został on podany przez kompozytora. Nuty do *Ave Maria* znajdują się w Państwowej Narodowej Bibliotece w Mińsku w wersji elektronicznej, pod numerem 5Н//3337Рн(008).

²¹² Utwór został odnaleziony w autorskim zbiorze U. Garkushy *Беларусанька* (Białorusinka, 2011) do wiersza V. Giruts-Rusakevich. Zob. *Беларусанька. Вакальныя творы на вершы Валянціны Гіруць-Русакевіч* / У. Гаркуша, Мінск 2011.

4. Ales Kamotski²¹³

Ales Kamotski to poeta, autor muzyki, bard - gitarzysta. Urodził się 9 czerwca 1958 roku²¹⁴ w Borysowie obwodu mińskiego, obecnie mieszka w Mińsku. W latach 80. jako saksofonista był w składzie zespołu „Bliźnięta”, a później w „Zartipo”. W 1986 roku ukończył wydział filozoficzny Państwowego Uniwersytetu Białoruskiego²¹⁵. W drugiej połowie lat 80. zaczął występować jako wykonawca swoich własnych kompozycji w języku białoruskim oraz utworów do tekstów znanych poetów. Alesia Kamotskijego śmiało można nazwać jednym z ojców białoruskojęzycznej pieśni autorskiej. Wsławił się on również jako tłumacz najpopularniejszych pieśni znanych rosyjskojęzycznych poetów - śpiewaków. Pod koniec lat 90. A. Kamotski zaczął zapisywać własne utwory w warunkach domowych, w utworzonym właśnie w tym celu kompakt-studio. Komponował także pieśni dla innych wykonawców oraz współpracował z gitarzystą Włodzimierzem Tkaczenko. Ales Kamotski zawsze okazywał wsparcie młodym początkującym bardom w organizowaniu koncertów, nagraniu płyt i taki rodzaj działalności prowadzi do dziś. Jak przyznaje sam kompozytor: „Dla mnie pieśń autorska – to nie tylko śpiew pod akompaniament gitary przy ogniu. Trzeba żeby wykonanie za każdym razem było niepowtarzalne i najważniejsze, żeby zaczęło”.

Obecnie A. Kamotski wydał kilka zbiorów poetyckich: *Попытка идти по росе* (Próbuję chodzić po rosie, 1997), *Наспадняванае* (Niespodziewane, 2004), „48” (2007), *Глубина дождя* (Głębokość deszczu, 2007), *Зачем было прошлое* (Dlaczego istniała przeszłość, 2012), *Переправа* (Przeprawa, 2012)²¹⁶.

W 2000 roku A. Kamotski wydał dwa albumy skomponowane do wierszy swojego przyjaciela i znanego poety białoruskiego - Ryhora Baradulina: *Зорка спагады* (Gwiazda współczucia), *Псалмы и баллады* (Psalmy i ballady). W 2003 roku kompozytor zdobył nową porcję sławy dzięki albumowi Dymitra Wojciszkiewicza *Паравіны году* (Pory roku) - autor tekstów A. Kamotski, dwa lata później (2005) wykonał on wierszowane tłumaczenie japońskich utworów do albumu D. Wojciszkiewicza *Месяц і сонца* (Księżyc i słońce). W 2006, A. Kamotski po raz pierwszy wykonał nagranie własnych pieśni z zespołem instrumentalnym, wynikiem czego powstał album *Дач* (Dach). W 2008 roku ukazał się jeszcze jeden album kompozytora *З бацькоўскай кружэлки* (Z ojcowskiej płyty), który składał się z tłumaczeń tekstów lubianych przez niego rosyjskich pieśni ludowych.

²¹³ Por. [Камоцкі Аляксей | Expert.by – беларуская музыка](http://kamockii.alexey.by) (dostęp: 24.11.2020).

²¹⁴ Por. https://afisha.tut.by/concert/smak/listapada_ales_kamocki/ (dostęp: 04.05.2020).

²¹⁵ Por. www.bards.ru/Персоналии.КамоцкийАлексейВеремеевич (dostęp: 27.11.2020).

²¹⁶ Tamże.

4.1. Dorobek twórczy kompozytora A. Kamotskijego

Poniżej, w wielkim skrócie, dyskografia kompozytora.

Dyskografia

Першы сшытак (Pierwszy zeszyt - album, MC, 1986), *Як усё ў жыцці* (Jak wszystko w życiu - album, CD/MC, 1998), *Зорка спагады* (Gwiazda współczucia - album, CD/MC, 2000), *Псалмы і балады* (Psalmy i ballady - album, CD/MC, 2000), *Віно дажджоў* (Wino deszczów - album, CD/MC, 2002), *Дым* (Dym - album, CD/MC, 2002) według utworów V. Korotkevicha, *Дом* (Dom, 2003), *Паравіны году* (Pory roku, 2003), *Прощайце здаров! Bella Ciao* (Żegnaj, bądź zdrow!, Bella Ciao, 2004)²¹⁷, *Месяц і сонца* (Księżyc i słońce, 2004), *Дах* (Dach - album, CD/MC, 2006), *З бацькоўскай кружэлкі* (Z ojcowskiej płyty, 2007), *То, што надо* (To, co trzeba, 2008), *9* (2009), *DZIVASIL*, 2014²¹⁸. Utwór na czterogłosowy chór *a cappella* *Свяцейшая Панна* (Najświętsza Panna).

Ales Kamotski prezentuje gatunek pieśni bardowskiej, jego twórczość charakteryzuje się prostotą melodyki i jest bliska odbiorcom. W jego twórczości na pierwszym miejscu jest tekst (słowo), jako główna cecha pieśni autorskiej. Ostatnia wymieniona pieśń poświęcona Pannie Najświętszej powstała na podłożu przyjaźni kompozytora ze znanym poetą białoruskim, który go do tego tematu zainspirował. Do szczegółowej analizy został wybrany utwór chóralny *a cappella* *Свяцейшая Панна*²¹⁹ (Najświętsza Panna).

5. Sergey Khvoshchinsky²²⁰

Urodził się w Mińsku w 1957 roku. Kompozytor jest absolwentem Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej (z klasy bajanu (1982)) u docenta T. Karotkaj i kompozycji u profesora D. Smolskyiego). Po ukończeniu studiów w 1988 roku był członkiem Białoruskiego Związku Kompozytorów.

S. Khvoshchinsky rozpoczął swoją twórczą drogę od muzyki instrumentalnej i pieśni. Wśród jego pierwszych utworów orkiestrowych ukazał się fresk symfoniczny *Хатынь* (Chatyń), za który w 1985 roku dostał dyplom podczas Wszechzwiązkowego Konkursu Studentów i Aspirantów-Kompozytorów w Moskwie²²¹. Później w ciągu kolejnych siedmiu lat pracował jako kierownik muzyczny Białoruskiego Państwowego Folklorystyczno-Choreograficznego Zespołu

²¹⁷ Por. [Персональный сайт Олеса Камоцкого на Камуникат.org \(livejournal.com\)](https://kamotskiy.org) (dostęp: 30.01.2023).

²¹⁸ Por. [Камоцкий Алесь | Expert.by – беларусская музыка](https://kamotskiy.org) (dostęp: 24.11.2020).

²¹⁹ Utwór ten udało się odnaleźć w znanym już dla nas zbiorze o tematyce maryjnej. Rok powstania danej kompozycji nie jest podany. Nie do końca wiadomo, czy A. Kamotski jest autorem opracowania „Najświętsza Panna” na chór mieszany *a cappella*. Prawdopodobnie, autorka zbioru utworów o tematyce maryjnej popełniła błąd w ukazaniu prawdziwego autorstwa omawianego utworu.

²²⁰ Por. Т. Мдзівані, Р. Сергіенка, *Кампазітары Беларусі*, Мінск 1997, s. 338.

²²¹ Tamże.

*Харошкі*²²² (Khoroshki), a także był autorem muzycznych kompozycji do ich przedstawień choreograficznych. S. Khvoshchinsky tworzył także dla Państwowego Zespołu Tańca Białorusi²²³, kiedy pełnił funkcję dyrygenta²²⁴. W 2000 roku kompozytor przeprowadza się do Stanów Zjednoczonych i kontynuuje nadal swoją działalność kompozytorską. W tym też roku S. Khvoshchinsky otrzymał zamówienie na utwór muzyczny dla drużyny reprezentującej Białoruś w gimnastyce artystycznej na Igrzyskach Olimpijskich w Sydney (Australia), podczas których drużyna ta zdobyła drugie miejsce²²⁵.

Obecnie kompozytor mieszka w Minneapolis w stanie Minnesota i pracuje w kościele episkopalnym w St. Paul, gdzie nadal tworzy muzykę, szczególnie na zamówienia ze Stanów Zjednoczonych i z całego świata²²⁶. Khvoshchinsky jako aranżer współpracuje z wieloma kościołami w Stanach Zjednoczonych.

Sergey Khvoshchinsky jest zwycięzcą czterech międzynarodowych oraz amerykańskich konkursów kompozytorskich. Wśród nich: the Vocal Essence contest *Welcome Christmas* (2001), the Faith Partners Program of the American Composers Forum (2005), Dallas Wind Symphony (2006) i Boston Metro Opera's International Contemporary Americana Festival (2010)²²⁷.

Niektóre kompozycje Khvoshchinsky'ego zyskały międzynarodowe uznanie. Jego kompozycje i aranżacje muzyki ludowej były wykonywane w większości krajów świata przez zespoły białoruskie i lokalne. Wśród nich są światowej sławy zespoły, takie jak The Rose Ensemble ze Stanów Zjednoczonych (laureat Międzynarodowego Festiwalu Chóralnego w Tolosie w Hiszpanii w latach 2007 i 2012); Hiszpański zespół wokalny Kromatika, laureat wielu prestiżowych National Competitions; Artyści chóralni z Salt Lake; Chór Uniwersytetu Stellenbosch, Republiki Południowej Afryki (zwycięzca Światowych Igrzysk Chóralnych w Chinach w 2010 roku i Cincinnati, Ohio w 2012 r.); i wiele innych²²⁸. Kompozytor jest autorem wielu dzieł skomponowanych w różnych gatunkach i stylach. Jego muzyka zawiera śpiewną melodię i prostą harmonię, odmienne rytmy i klarowność formy. Jego partytury orkiestrowe i chóralne są bogate kolorystycznie i brzmieniowo.

²²² Nazwa oryginalna: [Беларускі дзяржаўны акадэмічны заслужаны харэаграфічны ансамбль Харошкі]. Zespół Khoroshki został utworzony w 1974 roku przy Białoruskiej Państwowej Filharmonii przez choreografów Valentina Gaevaya i Nikolayia Dudchenko. Zob. [Khoroshki - About Us](#) (dostęp: 06.02.2023).

²²³ Nazwa oryginalna: [Дзяржаўны акадэмічны ансамбль танца Беларусі]. Został utworzony w Mińsku w 1959 roku, do zespołu tego wchodzi balet i orkiestra. Zob. [Об ансамбле | Государственный академический ансамбль танца Беларуси \(beladance.org\)](#) (dostęp: 06.02.2023).

²²⁴ Por. [Хвощинский Сергей \(jan 27, 1957 – 15h 48min, feb 6, 2023 y\) \(Timeline\)](#) (dostęp: 06.02.2023).

²²⁵ Por. [about - Sergey Khvoshchinsky, composer](#) (dostęp: 06.02.2023).

²²⁶ Por. [Sergey Khvoshchinsky \(hpreorder.org\)](#) (dostęp: 06.02.2023).

²²⁷ Tamże.

²²⁸ [about - Sergey Khvoshchinsky, composer](#) (dostęp: 06.02.2023).

5.1. Dorobek twórczy kompozytora S. Khvoshchinskijego²²⁹

Poniżej zostaną zaprezentowane pokrótce utwory kompozytora. Podzielono je według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady.

Muzyka sceniczna

Balet *Па старонках „Полацкага сшытка”* (Na łamach „Notatnika Połackiego, 1989), film-balet *Тураўская легенда* (Turowska legenda, 1991), wokarno-choreograficzna kompozycja *Прымакі* (Primaki, 1987) na solistów i orkiestrę instrumentów ludowych, choreograficzna kompozycja *Купалле* (Noc Kupały, 1994).

Muzyka wokalna-instrumentalna

Kantata *Зорачкі маленства* (Gwiazdeczki dzieciństwa, 1986) na solistów, chór dziecięcy i orkiestrę symfoniczną, poemat *Памяць* (Pamięć, 1988) na solistów, chór, orkiestrę smyczkową, klawesyn, fortepian i instrumenty perkusyjne.

Muzyka orkiestrowa

Na orkiestrę symfoniczną: *Symfonia* (1984), fresk *Хатынь* (Chatyń, 1984), *Koncert* (1986) na bajan z orkiestrą, *Ballada* (1987) na głos z orkiestrą.

Na orkiestrę białoruskich instrumentów ludowych: Suity taneczne: *Кадрыля* (Kadryl), *Вясковыя гульні* (Gry wiejskie, 1992), *Траецкая сюіта* (Suita trajecka, 1994); *У перакладзе з народнага* (W tłumaczeniu ludu, 1987), *Вясковыя музыкі* (Wiejscy muzykanci), *Мсціслаўскі карагод* (Korowód mściśławski, 1988), *Лявоніха* (Leonych, 1991); transkrypcja *Полькі* (Polka, Nikolaia Churkina, 1991); muzyka do numerów choreograficznych: *Падушачка* (Podusieczka, 1989) *Арэлі* (Huśtawka, 1991), *Падэспань* (Z Hiszpanii, 1991); opracowania białoruskich tańców ludowych: *Таўкачыкі* (Łopaty), *Добры вечар* (Dobry wieczór), *Закаблукі* (Haczyki), *Янка* (Janka), *Карагод* (Korowód), *Лявоніха* (Lawonicha), *Мітусь* (Zamieszanie), opracowania rosyjskich pieśni ludowych: *Коробейники* (Korobiejniki), *Русский танец* (Taniec rosyjski).

Na orkiestrę kameralną: sonata *Прысвячэнне* (Dedykacja, 1983) na orkiestrę, harfę i fortepian, *Дзве настаралі* (Dwie sielanki, 1987).

Muzyka kameralno-instrumentalna

Na fortepian: wariacje *Ці ўсе лугі пакошаны?* (Czy wszystkie łąki są skoszone?, 1983), *Тры п’есы* (Trzy utwory, 1980).

Na bajan: suita *Быліна* (Bylina, 1981), *Вясковыя замалёўкі* (Sielskie zarysy, 1984) na dwa bajany.

²²⁹ Рог. Т. Мдзівані, Р. Сергіенка, *Кампазітары Беларусі*, dz. cyt., s. 339-340.

Suita (1983) na instrumenty dęte drewniane, wariacje na wiolonczelę i fortepian (1984), *Зімовая варыяцыя* (Zimowa wariacja, 1987) na skrzypce, wiolonczelę i flet, poemat *Solo* (1987) - na skrzypce, *Маленькі квартэт* (Mały kwartet, 1989) na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę.

Muzyka wokalna

Na chór z akompaniamentem: Cykl utworów na solistów, chór dziecięcy i fortepian do tekstów N. Hilewicza, Uladzimira Karyzny, Edzi Agnyatsvet.

Na zespół: *Сёння Купала* (Dziś Noc Kupały, 1989) na kwartet żeński i fujarkę.

Na głos z akompaniamentem: cykl *Мілы мой...* (Miły mój..., 1989) do tekstów średniowiecznych; ballady: *Зазвінела пчолка* (Zabrzmiała pszczołka, 1989), *Дарогаю ды шырокаю* (Drogą szeroką, 1989), *У чыстым полі ды курган стаіць* (Na czystym polu kopiec stoi, 1990), *А сёння ў нас масленка* (Dzisiaj u nas maślenica, 1991) na teksty ludowe; opracowania pieśni ludowych: *Ой, зарадзілі сільна-буйна...* (Oj, dojrzewały mocno - bujnie...), *Падушачка* (Podusieczka), *Тацянка* (Tatiana), *О-хо-хо!* (O-cho-cho!), *Ды сват свата просіць* (Gdy swat o swata prosi), *Ой, ката-варката* (Oj, co za bałagan) i in.

Pieśni: *Даждзю надзей* (Deszcze nadziei), *Словы* (Słowa), *Ціхая песня* (Cicha pieśń), *Плошча памяці* (Plac pamięci), *Над Белаю Руссю* (Nad Białą Rusią), *Маці мая Беларусь* (Białoruś, moją matką), *Мамина песня* (Mamusina pieśń), *Песенка о мыші* (Pieśń o myszy), *Ветер* (Wiatr), *Завтра* (Jutro), *Развітанне* (Pożegnanie), *Гэта было* (To już było), *Памяць кахання* (Pamięć miłości), *Ля мора сіняга* (Nad błękitnym morzem), *Над сіняй бухтай* (Nad niebieską zatoką), *Слёзы радасці* (Łzy radości), *Журба* (Smutek), *Балада аб вернасці* (Ballada o wierności), *У ноч на Яна* (W noc Świętojańską).

Muzyka do przedstawień scenicznych

Muzyka do spektakli dramatycznych: *Стагоддзе XX* (XX stulecie, 1986).

Muzyka do przedstawień radiowych: *Ладдзя распачы* (Statek rozpaczy, 1993) według U. Karatkiewicza.

Muzyka religijna²³⁰

Na chór *a cappella*: *Bogoroditse Devo, raduysia* (Matko Boża, raduj się) na chór *a cappella*, *Holy Night* (Święta noc) red. na solo sopranowe oraz chór *a cappella*, *Ave Maria 1* - red. na solo sopranowe oraz chór *a cappella*, *Ave Maria 2* - na solo sopranowe i chór *a cappella*, *Love Never Fails* (Miłość nigdy nie zawiedzie) na solo sopranowe i chór *a cappella*, *The Sad Waltz of the Snowflakes* (Smutny walc płatków śniegu) na solo sopranowe i chór *a cappella*, *Requiem Aeternam* (Wieczny odpoczynek) na solo sopranowe i dyszkantowe, chór *a cappella*, *Love, Joy*

²³⁰ Por. [Sample Sheet Music - Sergey Khvoshchinsky, composer](#) (dostęp: 22.02.2023).

and Peace (Miłość, radość i pokój) na solo i chór *a cappella*, *Signs of Rain or...* (Oznaki deszczu lub...) na chór *a cappella*. Aranżacja: *Amazing Grace* (Niesamowita łaska) na solo bas-barytona, chór *a cappella*.

Na chór z akompaniamentem: *Dona Nobis Pacem* (2011) na chór i obój, *Holy Night* na solo sopranowe, chór i harfę, *Ave Maria 1* na solo sopranowe, chór, flet, harfę i organy (red. na solo sopranowe, chór i fortepian), *Lullaby* na solo sopranowe, chór żeński i fortepian, *America for me* na solistę, chór i fortepian, *Evermore Your Child To Be* na dyszkant, chór i akompaniament, *Alleluja* na chór z akompaniamentem, *Christmas Silence* na solo sopranowe i tenorowe, chór i fortepian, *Stabat Mater* na solo, chór, instrumenty strunowe smyczkowe i organy.

Twórczość S. Khvoshchinsky'ego obejmuje rozmaite gatunki od muzyki orkiestrowej do wokalne. Jak widać z przedstawionego materiału w okresie białoruskim kompozytor tworzył głównie utwory o tematyce ludowej, ojczyźnianej i miłosnej. Po przeprowadzeniu się do Stanów Zjednoczonych dorobek twórczy zawiera tylko utwory o tematyce religijnej. Do szczegółowej analizy zostały wybrane utwory chóralne: *Ave Maria 1* - na solo sopranowe, chór i fortepian²³¹ (red. na solo sopranowe, chór, flet, harfę i organy, red. na solo sopranowe oraz chór *a cappella*), *Ave Maria 2* - na solo sopranowe i chór *a cappella*, *Stabat Mater* - na solo, chór, instrumenty strunowe smyczkowe i organy²³².

6. Viktor Kisten²³³

V. Kisten urodził się w 1977 roku. Zaczął zajmować się kompozycją w 1986 roku jeszcze w trakcie nauki w średniej szkole specjalistycznej przy Białoruskiej Akademii Muzycznej, a w 1995 roku kontynuował naukę już na Akademii Muzycznej. Kompozytor jest absolwentem Białoruskiej Akademii Muzycznej (z klasy G. Harelava i Vyacheslava Kuzniecowa). Podczas studiów został zwycięzcą konkursu na najlepsze utwory chóralne, a także zwycięzcą konkursu twórczych projektów Instytucji im. Goethe „Światy wodne” za utwór *Музыка воды в 5-ти течениях* (Muzyka wody w 5-ciu przebiegach), który prezentował na Międzynarodowej wystawie EXPO-2000 w Hanowerze²³⁴. Viktor Kisten odbywał staże na międzynarodowych konkursach dla młodych kompozytorów organizowanych przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej, gdzie pogłębiał wiedzę w obszarze kompozycji pod kierownictwem Zygmunta Krause (Polska), Louisa Andriessena (Holandia), Yuji Takahaszi (Japonia). Był również stypendystą Funduszu specjalnego Prezydenta Republiki Białoruś dla

²³¹ Ta wersja utworu została odnaleziona w omówionym już powyżej zbiorze pod tytułem *Табё, Прачыстая Багародзіца* (Tobie, Przeczysta Bogurodzico). Zob. *Табё, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 220-231.

²³² Kolejne wersje *Ave Maria 1*, a także *Ave Maria 2* oraz *Stabat Mater* nie udało się odnaleźć na stronie internetowej kompozytora S. Khvoshchinsky'ego. Konkretnie lata powstania utworów nie zostały podane przez kompozytora. Zob. [Sample Sheet Music - Sergey Khvoshchinsky, composer](#) (dostęp: 22.02.2023).

²³³ Por. <http://kisten.by/radio/> (dostęp: 15.04.2018).

²³⁴ Por. [Кистень Виктор Михайлович | ХОР.by \(hor.by\)](#) (dostęp: 28.03.2022).

utalentowanej młodzieży²³⁵. Po skończeniu Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej w 2000 roku Viktor Kisten został skierowany do pracy w Radio Białoruś, gdzie prowadzi cykl programów poświęconych muzyce współczesnej. Odpowiada on także za dobór muzyki dla kanału radiowego „Kultura”. Od 2013 roku współpracuje ze studium „Kronika” oraz ze studium filmowym „Białoruśfilm”, gdzie zajmuje się nagrywaniem i przygotowaniem muzyki do filmów dokumentalnych²³⁶. W 2009 roku Viktor Kisten skończył z wyróżnieniem Białoruski Państwowy Uniwersytet Kultury i Sztuki w specjalizacji akustyk (reżyser dźwięku), gdzie potem wykładał w ciągu trzech kolejnych lat. Dzięki programowi *Gaude Polonia* kompozytor zdobył staż w Studium Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego. W latach 2011-2013 Kisten pracował także jako pomocnik kierownika artystycznego zespołu „Białoruska Kapela” Narodowego Akademickiego Wielkiego Teatru Opery i Baletu Republiki Białoruś. W tym czasie systematyzował oraz digitalizował fonoarchiwum muzyki białoruskiej.

Obecnie Viktor Kisten jest głównym organistą kościoła Najświętszej Trójcy (św. Rocha) w Mińsku. Zorganizował i przeprowadził około 20 festiwali muzyki religijnej m.in.: „Zalatahorskaya lira”, „Wieczory bożenarodzeniowe”, „Starodawna muzyka Białorusi”. W roku 2014 przywrócił i przygotował do wydania zaginioną partyturę Mszy Floriana Miładowskiego (XIX w.)²³⁷.

6.1. Dorobek twórczy kompozytora V. Kistenia²³⁸

Poniżej zostaną w wielkim skrócie zaprezentowane utwory kompozytora. Podzielono je według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady.

Фарбы восени (Kolory jesieni, 1994) – cykl z pięciu części na fortepian; Cykl wokalny do tekstów białoruskich poetek (Ludmily Glinskajaj, Raisy Borovikovej, Natalli Arsienniewej, 1994); *Bucolica, Pastoral*, 1995 na flet i fortepian; *Лудыйская сюита* (Suita lidyjska, 1996) na skrzypce i fortepian; *Французская песенка* (Piosenka francuska, 1996); Cykl wokalny do tekstu Vladimira Nabokova *Тайная вечеря* (Ostatnia Wieczerza), *Так будем* (Tak będzie), *Снилось мне* (Przyśniło mi się, 1996, 2009); *Sonata*, 1996 - na fortepian z trzech części; *Rondo*, 1996 - na wiolonczelę oraz fortepian; *Wariacje-fantazja*, 1997 - na organy; *Песни Славянской Калиопы* (Pieśni słowiańskiej Kalliopy, 1997) - na chór mieszany; *Sonatina*, 1997 - na flet i fortepian; *Stylizacja* lub *Suita w Do*, 1997 - na orkiestrę kameralną; *Kwartet strunowy*, 1998; *Muzyka wody z pięciu przebiegów*, 1998 - na marimbę, woodblock, talerze i butelki; *Victimae paschali laudes* (Pochwała ofiary Paschalnej, 1999) - na chór żeński (1999); *Ipse magister dixit* (Sam nauczyciel powiedział, 1999) na chór męski; *Poemat Azaa* (Agao, 2000) na orkiestrę symfoniczną; Cykl

²³⁵ Por. tamże.

²³⁶ Por. <http://kisten.by/radio/> (dostęp: 15.04.2018).

²³⁷ Por. [Кистень Виктор Михайлович | ХОР.by \(hor.by\)](http://kisten.by/radio/) (dostęp: 28.03.2022).

²³⁸ Por. tamże.

preludium *Introitus*, 2001 - na organy; *Msza Bożonarodzeniowa Złotogorska*, 2002 - na solistów, chór mieszany i organy (orkiestra kameralna); *Bożonarodzeniowa fantazja*, 2002 - na flet, skrzypce i fortepian; *Пастыраў наводле майго сэрца* (Pasterzy według mojego serca, 2003) na chór mieszany; *Так будзем* (Tak będzie, 2004) muzyka na 10 instrumentów; *Tantum ergo*, 2006 - na chór mieszany; *Музыка да ўяўнага кіно* (Muzyka do wymyślonego filmu) na kwartet strunowy; Kantata *Ціхі вечар* (Cichy wieczór) na solistów, chór mieszany, orkiestrę kameralną i instrumenty perkusyjne do tekstów M. Bahdanowicza; *Ubi caritas*, 2013 - na głos i organy.

Muzyka do spektakli: *Гэра Сэра Сфівета* (Gra Sir Swifta, 2002); *Шабаны* (Szabany, 2014); *Зямля Эльзы* (Kraina Elzy, 2018); *Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях* (Szlachcic Zawalny, czyli Białoruś w fantastycznych opowieściach, 2019).

Muzyka do filmów: *Счётчик счастья* (Licznik szczęścia, 2016); *Наука о страже закона* (Nauka o egzekwowaniu prawa, 2018).

Twórczość kompozytorska V. Kistenia jest dość zróżnicowana, od muzyki instrumentalnej począwszy, do kompozycji wokalnych. Ten kompozytor młodej generacji łączy klasyczne elementy ze współczesnymi, tym samym tworząc tzw. kolaboracje. Do szczegółowej analizy został wybrany utwór chóralny *Маці Будслаўская, Панна Святая*²³⁹ (Matko Budławska, Panno Święta).

7. Uladzimir Karalchuk²⁴⁰

Urodził się 8 lipca 1958 roku w Mińsku. W 1982 roku skończył Białoruską Akademię Muzyczną na specjalizacji akordeonu u Elfridy Azarewicz²⁴¹, w 1992 roku kompozycję u profesora D. Smolskyjego, a w roku 1994 odbył staż na uczelni pod jego kierownictwem. W 2008 roku U. Karalchuk zdobył tytuł docenta²⁴² i od 2018 roku jest profesorem katedry kompozycji w Białoruskiej Akademii Muzycznej. Od 1992 roku kompozytor należy do Białoruskiego Związku Kompozytorów²⁴³. Od 1993 roku do dziś Uladzimir Karalchuk jest wykładowcą w katedrze kompozycji i katedrze instrumentologii. Prowadzi kursy kompozycji, instrumentacji, czytania partytur, kurs polifonii dla studentów dyrygentury symfoniczno-operowej. Od 2014 roku jest także dziekanem wydziału instrumentów ludowych. Kompozytor Karalchuk opracował i wydał sylabus

²³⁹ Utwór o tej nazwie znajduje się w dwóch zbiorach o tematyce maryjnej. W śpiewniku bezpośrednio poświęconym Matce Bożej Budławskiej *Вітай у Будславе, Марыя* (Witaj w Budławiu, Maryjo, 2005) oraz w zbiorze *Табе, Прачыстая Багародзіца* (Tobie, Przeczysta Bogurodzico, 2009). Dokładnego roku postania nie udało się ustalić.

²⁴⁰ [Корольчук Владимир Николаевич - Белорусская государственная академия музыки \(bgam.by\)](http://www.bgam.by) (dostęp: 26.05.2023).

²⁴¹ Por. www.bgam.by (dostęp: 04.04.2022).

²⁴² Tamże.

²⁴³ Por. Т. Мдзівані, Р. Сергіенка, *Кампазітары Беларусі*, dz. cyt., s. 373.

polifonii, teorii muzyki, systemów muzyczno-teoretycznych w specjalizacji „Kompozycja” dla instytucji muzycznych²⁴⁴.

U. Karalchuk jest laureatem VI Międzynarodowego Festiwalu-Konkursu Kompozycji „Mandolinissimo” (Osaka, 2010), otrzymał Grand Prix XIV Wszechrosyjskiego Festiwalu-Konkursu Muzyki Współczesnej dla Rosyjskiej Narodowej Orkiestry „Muzyka Rosji” w Moskwie 2016 r. Posiada także następujące nagrody: Honorowe odznaki Ministerstwa Edukacji Republiki Białoruś (1994), Instytucji Kultury Mińskiego Miejskiego Komitetu Wykonawczego (2007), Podziękowanie Ministerstwa Kultury Republiki Białoruś (2008), Honorową Oznakę Ministerstwa Kultury (2013)²⁴⁵.

W sferze twórczych zainteresowań kompozytora szczególne miejsce zajmuje muzyka instrumentalna. U. Karalchuk posiada świetne wyczucie brzmienia orkiestry, łączy klasyczne i współczesne elementy technik kompozytorskich. Styl jego charakteryzuje się spokojnym rozważaniem, podwyższonym nastrojem uczuć i emocji, kontemplacyjnością. Brak emocjonalnej otwartości zewnętrznych wydarzeń kompensuje się dominowaniem głębokich psychologicznych stanów oraz zwrotem do wiekowych idei i tematów. Tutaj przeważa tendencja ciągłej dźwiękowej aktualizacji w granicach zamkniętej struktury, filigranowej techniki fakturalnej, rafinowanie i subtelność barwnych połączeń. Partytury utworów

Karalchuka odróżnia doskonałość formy z przemyśleniem detali, gdyż kompozytor przywiązuje dużą uwagę do kolorytu barwnego i techniki akcentów²⁴⁶.

7.1. Dorobek twórczy kompozytora U. Karalchuka²⁴⁷

Poniżej zostaną w skrócie zaprezentowane utwory kompozytora. Podzielono je tradycyjnie według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady.

Muzyka orkiestrowa

Na orkiestrę symfoniczną: *Symfonia nr 1*, 1994, *Symfonia nr 2*, 1997 - na solo puzon i orkiestrę, *Symfonia nr 3*, 2000 - na solo klarnet (obój) i orkiestrę, poemat romantyczny *Mope* (Morze, 2005) opracowanie.

Na orkiestrę kameralną: *Symfonia nr 4 - Художник* (Artysta, 2008).

Koncerty: na kontrabas i orkiestrę kameralną w trzech częściach (wersja dwuczęściowa *De Profundis...* (1990), *Печальный концерт* (Smutny koncert, 1992) na flet i orkiestrę symfoniczną, na altówkę oraz orkiestrę kameralną (1996), na akordeon, wiolonczelę i dzwony z orkiestrą kameralną (1998), na organy i orkiestrę smyczkową (1999), na trąbkę i fortepian (2003). *Pro et contra* in D - na mandolinę i orkiestrę kameralną (1996; opracowanie 2002), suita *Barocco* - na

²⁴⁴ Por. tamże.

²⁴⁵ Por. tamże.

²⁴⁶ Por. Т. Мдивани, В. Гудей-Каштальян, *Композиторы Беларуси*, dz. cyt., s. 412.

²⁴⁷ Tamże, s. 413.

skrzypce i orkiestrę kameralną (1996; opracowanie 2000), *Пять элеганий* (Pięć elegancji, 2007) - na klarnet i orkiestrę kameralną.

Na orkiestrę ludową: fantazja dramatyczna *Остров* (Wyspa, 2006) - na cymbały-alt i orkiestrę białoruskich instrumentów ludowych, *Вариации на znany temat* (2012; opracowanie 2014) - na dwoje cymbałów i orkiestrę rosyjską.

Muzyka wokalna-instrumentalna

Kantata *Воспоминания* (Wspomnienia, 1991) - na mezzosopran i orkiestrę symfoniczną.

Muzyka kameralno-instrumentalna

Na skrzypce i fortepian: *Spiccato*, 1987; *Marsz*, 1987; Pięć utworów, 1988; *suita Barocco*, 1996; *Trzy preludium*, 1996 - opracowanie trzech politonacyjnych utworów na fortepian.

Na klarnet i fortepian: nokturn *Море* (Morze, 1986), *Портрет* (Portret, 1986, red. 2001), *Rondo* (aranżacja trzeciej części sonaty nr 8 na fortepian Ludwiga van Beethovena, 2012).

Na fortepian: *Четыре рассказа о животных* (Cztery opowieści o zwierzętach, 1987), Dwanaście politonacyjnych utworów (1996), Osiem dwugłosowych preludium i fug, 1996; Cztery utwory *Токката* (Toccata), *Пастораль* (Sielanka), *Этюд* (Etiuda), *Пасскалия* (Passacaglia, 2000), *Отражение* (Odbicie, 2000), *Две мимолетности* (Dwie ulotności, 2001).

Na flet i fortepian: Pięć utworów (1986; red. 2001).

Na trąbkę i fortepian: poemat romantyczny *Море* (Morze, 2004).

Na akordeon: Cztery nowelety (1990), opracowanie trzeciej części Koncertu na skrzypce i orkiestrę symfoniczną Johannes Brahmsa (1992), *Фантазия* (Fantazja, 1986; red. 1999), *Pro et contra* in D, 1996 - na akordeon i mandolinę, *Пейзаж* (Pejzaż, 2011) na saksofon-alt i fortepian, *Вариации на znany temat*, 2012 - na dwoje cymbałów i fortepian.

Trio: Trio-fuga, 1995 - na flet, klarnet i skrzypce; Trio, 2004 - na skrzypce, wiolonczelę i fortepian; Tryptyk *Мой родны кут...* (Mój rodzinny zakątek..., 2005) na flet, skrzypce oraz fortepian.

Kwartety: na flet, obój, klarnet, i fagot (1988), *D.S.C.H. Эпитафия* (*D.S.C.H. Epitafium*) na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (1988), na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian (2013).

Kwintet: na dwie trąbki, waltornię, puzon i tubę (1990).

Sonaty: na puzon i fortepian (1991), na tubę i fortepian (1992), na marimbę i fortepian (1996), *Классическая* (Klasyczna, 1987; red. 2002) na skrzypce i fortepian, na fagot i fortepian (1989), *Амадей-соната* (Sonata Amadeusz, 1995) na flet i fortepian, *Perpetuo moto*, 1997- na akordeon, *Cronos*, 2010 - na fortepian.

Медитация (Medytacja, 1991) - na altówkę, cztery flety i wibrafon, *Застывшая музыка* (Zastygnięta muzyka, 1995) - na pięć fletów i fortepian, *Quo vadis...*, 1998 - na solowe cymbały,

trąbkę i zespół kameralny, *Серенада* (Seranada, 1998) na Brass zespół, *Фанфары* (Fanfary, 1998) - na cztery trąbki, trzy puzony, tubę i instrumenty perkusyjne, *Эскизы* (Szkice, 1998) - na cztery trąbki, *Фанфары* (Fanfary, 2005) - na trzy trąbki i tubę na temat z opery *Złoty kogucik* - M. Rimskiego-Korsakowa.

Muzyka wokalna

Na chór *a cappella*: *Fuga*, 1988; *Полька* (Polka, 1998) na chór dziecięcy, *Ангел* (Anioł, 1998) na chór dziecięcy, *Последняя молитва Христа* (Ostatnia modlitwa Chrystusa, 2000), *Ave Regina* (2002) - na chór dziecięcy (red. na chór *a cappella*).

Na głos z akompaniamentem: *Три романса на слова Петрарки* (Trzy romanse do słów Petrarki, 1981; red. 2013), *Два триалета на слова М. Богдановича* (Dwie próby do tekstów M. Bahdanowicza, 1986), *Суровые песни* (Surowe piosenki, 1993) - na baryton i flet, *Musica dolorosa*, 1993 - na baryton i zespół kameralny.

Twórczość U. Karalchuka, tak jak wcześniej omawianego kompozytora, charakteryzuje się różnorodnością, od muzyki orkiestrowej do muzyki wokalne. W całości jego twórczość demonstruje estetykę modernizmu muzycznego, a także posiada intencję wytwornego stylu. Jak widać z jego dorobku twórczego, w sferze zainteresowań kompozytora znajduje się głównie muzyka orkiestrowa. Do analizy szczegółowej został wybrany utwór chóralny: *Salve Regina*²⁴⁸.

8. Sviatlana Niemahay²⁴⁹

Urodziła się 20 lutego 1974 roku w Mińsku, jest muzykologiem-białorusoznawcą, organistką, oraz tłumaczem. Posiada stopień doktora historii sztuki (2006). Jest laureatą premii im. Vasil Kuprevicha Narodowej Akademii Nauk Białorusi dla młodych naukowców (2008), I nagrody w kategorii naukowych prac doktorskich, II Konkursu prac dyplomowych i naukowych, organizowanych pod patronatem ambasadora Rzeczypospolitej Polskiej w Republice Białoruś (2009). Absolwentka Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej o specjalizacji - muzykologia oraz białorutenistyka (1998). W latach 1998-1999 S. Niemahay studiowała w Poznaniu na Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego²⁵⁰. W 2006 roku skończyła aspiranturę na Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki pod kierownictwem dr hab. historii sztuki, profesor Olgi Dadiomovej. Rok później uzyskała dyplom na Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki w specjalizacji gry na organach²⁵¹.

²⁴⁸ Kompozycję tę odnaleziono w zbiorze pod tytułem *Произведения композиторов – преподавателей Белорусской государственной академии музыки: для хора* (Utwory kompozytorów-wykładowców Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej: na chór). Jak widać z dorobku twórczego U. Karalchuka utworu pod nazwą *Salve Regina* nie ma, ale jest wymieniony tytuł *Ave Regina*. Zob. Г. Горелова, *Произведения композиторов – преподавателей Белорусской государственной академии музыки: для хора*, Минск 2017.

²⁴⁹ В. Прокопцова, *Современное искусство Республики Беларусь: справочник персоналий*, Минск 2018, s. 277.

²⁵⁰ Por. <http://be.convdocs.org/docs/index-18796.html> (dostęp: 05.03.18).

²⁵¹ Por. В. Прокопцова, *Современное искусство...*, dz. cyt., s. 277.

Od 1995 do 2008 roku S. Niemahay pełniła funkcję organistki kościoła św. Rocha na Złotej Górze w Mińsku, od 1998 do 1999 w kościele św. Jana Chrzciciela w Owińskach (Polska), a w latach 1996-2015 pracowała w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki jako wykładowca w Katedrze Muzyki Białoruskiej (2007-2008, 2010-2011), oraz jako pracownik naukowy problematycznego naukowo-badawczego laboratorium muzyki²⁵². Od 2008 roku jest zastępcą kierownika twórczego towarzystwa „Białoruska Kapela” przy Narodowym Teatrze Opery i Baletu Republiki Białoruś²⁵³.

S. Niemahay jest członkiem komitetu redakcyjnego utworów Stanisława Moniuszki przy Polskim Wydawnictwie Muzycznym (PWM). Kompozytorka, to także autorka dwóch książek: *Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя* (Życie i twórczość Michała Kleofasa Ogińskiego w układzie współrzędnych jego czasów i środowiska kulturowego, 2007), *М. К. Агінскі: Лісты аб музыцы. Карэспандэнцыя* (M. K. Ogiński: Listy o muzyce. Korespondencja, 2017), wydań nutowych: *Ю. Дашчынскі Вострабрамская літанія* (Józef Deszczyński Litania Ostrobramska), oraz ponad stu artykułów naukowych i naukowo-popularnych w wydawnictwach ojczyźnianych i zagranicznych, a także tłumaczeń tekstów utworów wokalnych (libretto do opery „Halka” S. Moniuszko, liryka wokalna XIX w.)²⁵⁴. Jest ona ponadto autorką szeregu opracowań naukowych z zakresu historii i teorii muzyki oraz białoruskiej kultury muzycznej²⁵⁵. S. Niemahay wydała mnóstwo artykułów naukowych i popularnonaukowych o twórczości S. Moniuszki w języku białoruskim oraz polskim. W czasopiśmie „Parter” opublikowała cykl tekstów o mniej znanych operetkach kompozytora, m.in. „Biuraliści”, „Karmaniol”, „Loteria”, „Sielanka”, „Ideal”²⁵⁶. S. Niemahay jest kompozytorką szeregu cyklów mszy, litanii i dużej liczby popularnych pieśni religijnych. Jako koncertująca organistka, występuje na Białorusi, w Polsce, na Litwie i w Belgii, jest projektantką autorskiego kursu historii mistrzostw organowego „Tydzień z muzyką kościelną” w Połacku i w Mińsku (2002-2008)²⁵⁷.

Podstawową dziedziną jej zainteresowań naukowych jest białoruska kultura muzyczna XVIII-XIX wieku, twórczość M. K. Ogińskiego, S. Moniuszki, J. Deszczyńskiego, Antoniego Sokulskiego, Michała Hruszwickiego, towarzystwa filomatów. Badania naukowe S. Niemahay wykorzystuje w praktyce do kompletowania programów koncertowych oraz prowadzenia

²⁵² Por. tamże.

²⁵³ Por. <http://be.convdocs.org/docs/index-18796.html> (dostęp: 05.03.18).

²⁵⁴ В. Прокопцова, *Современное искусство...*, dz. cyt., s. 278.

²⁵⁵ Por. Informacja z okładki jej publikacji: С. Немагай, *Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя*, Мінск 2007.

²⁵⁶ Por. <https://www.moniuszko200.pl/pl/ludzie/Sviatlana-Niemahaj-2966> (dostęp: 01.02.2023).

²⁵⁷ Por. <http://be.convdocs.org/docs/index-18796.html> (dostęp: 05.03.18).

koncertów we współpracy z zespołem solistów *Классик-Авангард* (Klasyk-Awangarda) przy Białoruskiej Filharmonii Narodowej²⁵⁸.

8.1. Dorobek twórczy S. Niemahay²⁵⁹

Poniżej zostaną w wielkim skrócie zaprezentowane utwory kompozytorki.

Muzyka wokalna

Części stałe Mszy św. i pieśni poświęcone Matce Bożej Budśławskiej.

Melodia do *Літаніі да Найсвяцейшай Панны Марыі* (*Ларэтанская*) (Litania do Najświętszej Marii Panny Loretańskiej).

Pieśni: *Багародзіца беззаганная* (Bogurodzica Niepokalana), *Ўзглянь на нас дзетачак* (Spójrz na nas dziecko), *Молитва к св. Роху* (Modlitwa do św. Rocha).

Miniatura chóralna: *Маці Будслаўская, Панна Марыя!* (Matko Budśławska, Maryjo Panno!)²⁶⁰.

Zainteresowania S. Niemahay są skoncentrowane na muzyce wokalnej. Tworzy ona kompozycje, napisane prostym językiem muzycznym, żeby ułatwić wiernym udział w uroczystościach religijnych. Do analizy została wybrana miniatura chóralna: *Маці Будслаўская, Панна Марыя!*²⁶¹ (Matko Budśławska, Maryjo Panno!).

9. Alexander Litvinovsky²⁶²

Urodził się 1 maja 1962 roku w Mińsku. W 1982 roku ukończył Mińską Szkołę Muzyczną²⁶³ jako muzykolog²⁶⁴. W 1987 roku otrzymał tytuł absolwenta Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej na specjalizacji kompozycja u profesora Dmitrijego Smolskyego, a także pod jego kierownictwem odbył asysenturę – staż w 1991 roku²⁶⁵. Brał udział w letnich kursach mistrzowskich Summer Course for Composers w Polsce (1993, 1995) pod kierownictwem Martina Bresnicka (USA), Michaela Nymana (Wielka Brytania), Daryla Runswicka (Wielka Brytania), Louisa Andriessena (Holandia), Fransa Bernarda Mache (Francja), Sylvano Bussotti (Włochy)²⁶⁶. Pracował w twórczych warsztatach muzyki komputerowej (2000, Acanthes/IRACAM z Jonathanem Harvey (Wielka Brytania)), Tristanem

²⁵⁸ Por. В. Прокопцова, *Современное искусство...*, dz. cyt., s. 278.

²⁵⁹ Por. tamże.

²⁶⁰ Zob. *Вітай у Будславе, Марыя*. рэд. С. Вятлугін і інш. Мінск 2005, s. 5.

²⁶¹ Utwór ten został odnaleziony w śpiewniku dedykowanym Matce Bożej Budśławskiej *Вітай у Будславе, Марыя* (Witaj w Budśławiu, Maryjo) pod ogólną nazwą Fanfary (***), do tej części wszedł jeszcze jeden utwór o tej samej treści wspomnianego już wcześniej V. Kistenia.

²⁶² В. Прокопцова, *Современное искусство...*, dz. cyt., s. 234.

²⁶³ Nazwa Mińskiego Państwowego Kolegium Muzycznego im. M. Glinki (Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna).

²⁶⁴ Por. Informacja z okładki jego publikacji: А. Літвіноўскі, *A Cappella. Зборнік твораў для змешанага хору на беларускія тэксты*, Мінск 2014.

²⁶⁵ Por. Т. Мдзівані, Р. Сергіенка, *Кампазітары Беларусі*, dz. cyt., s. 369.

²⁶⁶ Por. В. Прокопцова, *Современное искусство...*, dz. cyt., s. 234.

Murailem (Francja) i Martinem Matalonem (Francja). W 2001 roku A. Litvinovski uczestniczył w warsztatach twórczych na Akademii Muzycznej w Stuttgarcie (Niemcy). W tym samym roku zdobył grant rządu polskiego jako kompozytor i zaproszono go do realizacji artystycznego projektu w Studium Muzyki Elektroakustycznej przy Akademii Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem profesora Marka Chołoniewskiego²⁶⁷.

Kompozytor A. Litvinovsky tworzył w różnych gatunkach: poczynając od kameralnych, chóralskich i symfonicznych, aż do elektroakustyki. Jego koncepcja twórcza rozciąga się od tradycji do awangardy²⁶⁸. Jest on kompozytorem z bogatą wyobraźnią i dąży do połączenia różnorodnych stylów, dzięki czemu jego muzyka przyciąga uwagę wyrazistym temperamentem, głęboką refleksją, świeżym i oryginalnym językiem muzycznym²⁶⁹.

Utwory A. Litvinovsky'ego są bardzo popularne na arenie światowej. Jego muzyka brzmi w Europie, Ameryce, Australii, Azji, przyciągając słuchaczy z różnych grup społecznych i wiekowych²⁷⁰.

9.1. Dorobek twórczy A. Litvinovsky'ego²⁷¹

Poniżej zostaną zaprezentowane utwory kompozytora. Podzielono je według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady, a także będzie podany spis wydanych partytur oraz płyt.

Muzyka wokalna-instrumentalna

Kantaty: *Вяселле* (Wesele, 1987), misterium *Францыск* (Franciszek, 1990) na bas i orkiestrę, *Песні на Божае Нараджэнне* (Pieśni na Boże Narodzenie, 1999) na solistów, chór i orkiestrę, *Adagio, Allegro*, 1985 - na solistów, chór i orkiestrę kameralną, *Да Маці Божай* (Do Matki Bożej, 1996) na solistów, chór i orkiestrę kameralną, *Stabat Mater*, 1999 - na mezzosopran i orkiestrę kameralną, *Сэрца Езуса* (Serce Jezusa, 2000).

Muzyka orkiestrowa

Na orkiestrę symfoniczną: *Symfonia* (1986), fresk *Крэва* (Krewa, 1987), *Winterra* (Zima, 2012), *Suita MunchausenShow* (2019).

Na orkiestrę kameralną: *Concertino-Barocco* (1988), *suita Consort Lessons* (1999), cykl *Tales of the Magic Tree* (2001), *concert Calypso* (2002) na fortepian i orkiestrę.

Na orkiestrę dętą: *Taurus* (2000).

Muzyka kameralno-instrumentalna

²⁶⁷ Por. tamże.

²⁶⁸ Por. [Litvinovsky \(composer.by\)](http://Litvinovsky.composer.by) (dostęp: 25.04.2022).

²⁶⁹ Por. Т. Мдзівані, Р. Сергіенка, *Кампазітары Беларусі*, dz. cyt., s. 369.

²⁷⁰ Por. Т. Мдзівані, В. Гудей-Каштальян, *Композиторы Беларусі*, dz. cyt., s. 399.

²⁷¹ Tamże.

Na fortepian: *Вечерние облака* (Wieczne chmury, 1977), *Дождь за окном* (Deszcz za oknem, 1979), *Concertino Rustico* (1983), *Suita* (1983), *Dwie fugi* (1984), *Perpetuum mobile and Passacaglia* (1988), *Ragtaim Старые часы* (Stary zegar, 1990).

Suita *Intavolatura* (1991) na gitarę, tryptyk *Rondo Ricercari* (1998) na obój i gitarę.

Sonaty: Sonata (1985) na skrzypce i fortepian (1985), *Filix* (1997) na flet i gitarę. Ul (1993) na kwintet strunowy; *Пастораль* (Sielanka, 1984), dwa cykle instrumentalnych wersji białoruskiej starodawnej muzyki: *Виленские табулатуры* (Wileńskie tabulatury, 1992) i *Полоцкая тетрадь. Новые мелодии* (Połocki zeszyt. Nowe melodie, 1992), *Zbieg* (1990) na flet, obój, wiolonczelę i fortepian, *Wir* (1991) na cztery waltornie, *Faron* (1999) na klarnet, *Canzonetta* (2001) na puzon; klarnet-basowy; wiolonczelę; obój, cykl na kwartety niskich instrumentów dętych *Trafic in Open Sun* (2002); Suita *The Wolf and the Seven Young Goats* (2014) na skrzypce i orkiestrę smyczkową; Suita *Le Grand Cahier* (2015) na orkiestrę smyczkową; Suita *Puss in Boots* (2015) na trąbkę i fortepian; Suita *Cherry Orchard* (2019) na fortepian i orkiestrę symfoniczną; Suita *Birdman* (2020) na fortepian i orkiestrę kameralną; Suita *Master Cat* (2020) na trąbkę i orkiestrę smyczkową; Suita *Пеллеас и Мелизанда* (Peleas i Melisanda, 2021) na orkiestrę smyczkową.

Muzyka elektroniczna: *Ra* (1993), *Night bells* (1993), *Styx* (1993), *Fairy of tides* (1993), *Suspens* (1993), *Vitrage* (1994), *Balet Nicta* (2005); *Хоругви* (Flagi), *Легенда* (Legenda), *Кристалльный струмень* (Kryształowy strumień, 1994).

Kompozycje elektroakustyczne: *In-Ta-Vo-La-Tu-Ra* (2001), *Ballads of Faron* (2001); CD *My-O-My* (2006), CD *Jazz Graffiti* (2008).

Muzyka wokalna

Na chór a cappella: cykl *Вечерние хоры* (Wieczne chóry, 1984), kantata *Зборная суботка* (Sobota drużynowa, 1988) na solistów i chór mieszany, Msza *Gregorianica* (1995) na chór męski, *Ах, мой Езус* (Ach, mój Jezu, 1996), *Oculus et Manibus*, *Au milieu des nuages* (1996).

Wokaliza na chór mieszany: *Arpadio* (2019).

Muzyka dla teatru lalek: *Венчание* (Ślub, 2011), *Осторожно, свинья* (Uważaj, świnia, 2012), *Дзяды* (Dziady, 2012), *Эдип* (Edyp, 2012), *Малыш и Карлсон, который живёт на крыше* (Dziecko i Karlson, który mieszka na dachu, 2013), *Пляска смерти* (Taniec śmierci, 2013), *Золотой ключик* (Złoty kluczyk, 2014), *Волк и семеро козлят* (Wilk i siedem koźlątek, 2014), *Кот в сапогах* (Kot w butach, 2015), *Снежная королева* (Królowa Śniegu, 2015), *Сказка про рыбака и золотую рыбку* (Bajka o rybaku i rybce, 2017), *Белоснежка* (Królewna Śnieżka, 2017), *Приключение Тома Сойера* (Przygody Tomka Sawyer, 2018).

Muzyka dla teatru dramatycznego: *Арабская ночь* (Noc arabska, 2012), *Клочки по закоулкам* (Skrawki na bocznych ulicach, 2014), *Narmahmar* (2015), *Толстая тетрадь*

(Gruby zeszyt, 2015), *На дне* (Na dnie, 2016), *Мелкий бес* (Mały diabeł, 2017), *Новая земля* (Nowa ziemia, 2017), *Мой папа – птица* (Moja mama – ptaka, 2018), *Вишнёвый сад* (Wiśniowy sad, 2018), *Мальчик, который плавал с пираниями* (O chłopcu, który pływał z piraniami, 2018), *Пеллеас и Мелизанда* (Peleas i Melisanda, 2019).

Muzyka do przedstawienia radiowego: *Путешествие в страну муравьёв* (Podróż do krainy mrówek, 2018), *Авантюры Прантиша Вывича, школяра и шпиона* (Przygody Prantisha Vyrvicha, studenta i szpiega, 2020).

Muzyka do filmu dokumentalnego: *Inclusion* (2018), *Великое путешествие князя Николая Кристофора Радзивилла Сиротки* (Wielka podróż księcia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Sierotki, 2018).

Wydane partytury²⁷²

Concertino-barocco for string orchestra (2014); *Heart of Jesus* for mixed choir and chamber orchestra (2014); *Involatura* for guitar (2014); *To God's Mothers* for soloists, mixed choir and chamber orchestra (2014); *Filix* for flute and guitar (2014); *Consort Lessons* for chamber orchestra (2014); *Calypso* for piano and string orchestra (2014); *Traffic in open sun* for quartets of homogeneous low wind instruments: tubas, trombones, bassoons (2014); *Songs for Christmas* for soloists, mixed choir and symphony orchestra (2014); *Taurus* for wind orchestra (2014); *Faron* for clarinet (2014); *Krewa* for symphony orchestra (2014); *Winterra* for symphony orchestra (2016); *Le grand cahier* for string orchestra (2016); *A cappella I* for mixed choir (2016); *A cappella II* for mixed choir (2016).

Wydane płyty

My-O-My (2006); *Intovolatura* (2008); *Tales of the Magic Tree/ Calypso* (2009); *Jazz Graffiti* (2009); *Christian Cantatas/ Consort Lessons* (2010); *Windophonia* (2011); *Dziady* (2013); *Stabat Mater* (2014).

Stylistyka kompozycji A. Litvinovskijego jest bardzo obszerna, łączy ona w sobie różne techniki kompozytorskie m.in. współczesność z folklorem, a także kompozycje elektroakustyczne, co w dzisiejszych czasach jest bardzo aktualne. Do analizy została wybrana kantata *Да Маці Божай* (Do Matki Bożej)²⁷³.

10. Halina Smolak²⁷⁴

Halina Smolak urodziła się w Mińsku w 1956 roku. Jest śpiewaczką (mezzosopran), kompozytorką, poetką oraz tłumaczką. Przez pewien czas prowadziła zespół folklorystyczny przy

²⁷² Tamże.

²⁷³ Kantata ta została odnaleziona w zbiorze autorskim kompozytora A. Litvinovskiego na chór mieszany *a cappella* do tekstów białoruskich. Rok powstania kantaty to 1996. Zob. A Cappella, s. 59-75.

²⁷⁴ Por. unicat.nlb.by/opac/pls/dict.prn_ref?tu=r&ttq=v0&name_view=va_all&a001=BY-SEK-ar6765104&strq=1_siz=20 (dostęp: 03.05.2022).

klubie *Спадчына* (Dziedzictwo) w Mińsku. Niestety, nie udało się odnaleźć więcej informacji o tej kompozytorce. Brak dokładnych danych można uzasadnić tym, że nie jest ona w pełni muzykiem profesjonalnym. Po przebadaniu kompozycji wchodzących w zakres jej twórczości, można stwierdzić, że spełniają one kryteria i wpisują się całkowicie w zagadnienia ujęte w temacie rozprawy.

10.1. Dorobek twórczy kompozytorki H. Smolak

Poniżej zostaną w wielkim skrócie zaprezentowane utwory kompozytorki.

Muzyka wokalna

Pieśni religijne: *Вітана будзь, Марыя!* (Bądź, zdrowaś Maryjo!), *Бэтлеєм* (Betlejem), *Радуйся Марыя* (Raduj się Maryjo), *Каралева Неба* (Królowa Nieba), *Маці Божая Нястомнай Дапамогі* (Matka Boża Nieustającej Pomocy), *Маці Будслаўская* (Matko Budławska), *Маці з Фацімы* (Matka z Fatimy), *Марыя, вядзі нас за сабой* (Maryjo, Prowadź Nas ze Sobą!), *Сумуй Са Мной* (Sumuj ze Mną), *Хрыстос Уваскрос* (Chrystus Zmartwychwstał)²⁷⁵.

Utwory H. Smolak są zrozumiałe dla szerokiego kręgu słuchaczy i dostępne wykonawczo dla muzyków - amatorów. Ich struktura i melodia jest prosta, zbudowana na rozwinięciach sekwencyjnych. Do analizy zostały wybrane następujące kompozycje o tematyce maryjnej²⁷⁶: *Вітана будзь, Марыя!* (Bądź zdrowaś, Maryjo!), *Радуйся Марыя* (Raduj się Maryjo), *Каралева Неба* (Królowa Nieba), *Маці Божая Нястомнай Дапамогі* (Matko Boża Nieustającej Pomocy), *Маці Будслаўская* (Matko Budławska), *Маці з Фацімы* (Matko z Fatimy), *Марыя, вядзі нас за сабой* (Maryjo, Prowadź Nas ze Sobą!).

11. Valery Shmat²⁷⁷

Urodził się w 1980 roku w Nalibokach (powiat stołpecki). Pierwsze kroki muzyczne stawiał w Dziecięcej Szkole Muzycznej w klasie akordeonu. Następnie uczył się w Mińskim Liceum Muzycznym im. M. Glinki, gdzie od 1994 roku był uczniem klasy dyrygentury chóralnej. Kształcenie muzyczne w tej dziedzinie kontynuował od roku 1998 na Akademii Muzycznej w Mińsku. Tam uzyskał tytuł magistra sztuki z zakresu dyrygentury chóralnej. Podczas studiów jednocześnie uczył się gry na organach²⁷⁸. V. Shmat był również głównym organistą w parafii św. Szymona i św. Aleny w Mińsku oraz dyrygentem chóru parafialnego „Archanioł”.²⁷⁹ V. Shmat

²⁷⁵ Por. [Смоляк Галіна Мікалаеўна \(1997\) - YouTube](#) (dostęp: 03.05.2022).

²⁷⁶ Te wszystkie utwory udało się odnaleźć w Narodowej Państwowej Bibliotece w Mińsku pod sygnaturą 5ИС 1499. Zostały one przekazane przez kompozytorkę H. Smolak do Oddziału Kultury i Sztuki Narodowej Bibliotece w 1997 roku. Zob. Г. Смоляк, *Каралева Неба, песні да Маці Божай*, Мінск 1996.

²⁷⁷ Por. [Валерий Шмат: Композитор написал ноты, а ноты - это самое минимальное, что написал композитор... - YouTube](#) (dostęp: 03.05.2022).

²⁷⁸ Por. T. Trajanouskaya, *Śpiewy liturgiczne w języku białoruskim na podstawie śpiewników funkcjonujących na Białorusi*, s. 94. (praca magisterska KUL).

²⁷⁹ Por. [Валерий Шмат: Композитор написал ноты, а ноты - это самое минимальное, что написал композитор... - YouTube](#) (dostęp: 03.05.2022).

jest autorem wielu utworów religijnych na organy, chór i głosy solowe oraz bierze udział w różnych festiwalach muzyki religijnej jako organista i solista, nagrał też płytę *Per Crucem Ad Lucem*²⁸⁰. Od 2004 roku należał do grupy pracowników Komisji Metropolitalnej do spraw Muzyki kościelnej²⁸¹. W wywiadzie dla telewizji białoruskiej wyznał, że zaczął praktykować wiarę chrześcijańską w obrządku prawosławnym, i od czasu do czasu pełni funkcję dyrygenta chóru w cerkwi pw. Matki Bożej Opiekuńczej w dzielnicy Wieśnianka w Mińsku²⁸².

V. Shmat był także dyrygentem Koncertowego Chóru Federacji Związków Zawodowych Białorusi²⁸³. Jest założycielem, kierownikiem i solistą białoruskiego zespołu artystycznego *Беларусы* (Białorusini), również jest autorem muzyki i tekstów do wielu znaczących utworów dla tego zespołu. Jako organista często koncertuje w kraju i za granicą. V. Shmat dużo tworzy także dla dzieci i młodzieży. Jego pieśni możemy usłyszeć na takich konkursach: jak Eurowizja, Nowa Fala, Słowiański Bazar²⁸⁴.

11.1. Dorobek twórczy kompozytora V. Shmata

Poniżej zostaną w wielkim skrócie zaprezentowane utwory kompozytora.

Muzyka wokalna

Pieśni katolickie: *Гімн у гонар Маці Божай Будслаўскай*²⁸⁵ (Hymn ku czci Matki Bożej Budśławskiej), *Марыя, Анякунка Беларусі* (Maria, Opiekunka Białorusi), *Цешся, Уладарка (Нябесная)* (Raduj się, Pani (Niebiańska), *Рада будзь Ты, наша Маці* (Bądź szczęśliwa Ty, nasza Matko).

V. Shmat prezentuje się jako koncertujący wykonawca. W jego kompozycjach chóralnych, które udało się odnaleźć przeważają dwa kierunki: profesjonalny i amatorski. Więc, dla pierwszej grupy utworów właściwe są: prosta budowa i harmonia, niewielkie rozmiary, z kolei dla drugiej większą rolę pełni partia akompaniamentu, faktura chóralna jest dość skomplikowana i bardziej rozwinięta, pojawiają się niezwykle zestawienia akordów, modulacje w dalekie tonacje, a melodie osiągają dość szeroki ambitus. Do analizy zostały wybrane takie kompozycje jak *Марыя, Анякунка Беларусі* (Maria, Opiekunka Białorusi), *Цешся, Уладарка (Нябесная)* (Raduj się, Pani (Niebiańska)), *Рада будзь Ты, наша Маці* (Bądź szczęśliwa Ty, nasza Matko).

²⁸⁰ Por. T. Trayanouskaya, *Śpiewy liturgiczne w języku białoruskim*, dz. cyt., s. 94.

²⁸¹ Por. tamże.

²⁸² Por. [Валерій Шмат: Композитор написал ноты, а ноты - это самое минимальное, что написал композитор... - YouTube](#) (dostęp: 03.05.2022).

²⁸³ Por. tamże.

²⁸⁴ Por. [персоналии | "Беларусы \(artbelarusy.org\)](#) (dostęp: 03.05.2022).

²⁸⁵ Zob. *Вітай у Будславе, Марыя*, dz. cyt., s. 32.

12. Kanstantin Yaskou²⁸⁶

Urodził się 29 grudnia 1981 roku w mieście Wietka, obwodu homelskiego. W latach 1997-2001 studiował w Grodzieńskim Państwowym Collegu Muzycznym na sekcji fortepian u prof. Bruno Termena, fakultatywnie korzystał z zajęć kompozycji u Vitalyiego Rodionova. W latach 2001-2006 studiował w Państwowej Akademii Muzycznej i kontynuował naukę na kierunku kompozycji, tym razem u profesora Victora Vojtika i dyrygentury orkiestrowej u docenta Nikolaia Kolyadko. Następnie przez kolejne dwa lata jako asystent - stażysta odbywał praktyki w Katedrze kompozycji Państwowej Akademii Muzycznej u kierownika twórczego - profesora V. Vojtika; u kierownika naukowego - profesora, kandydata sztuk pięknych Kaleriego Stepantsevicha. W 2002 roku zdobył stopień kandydata sztuk pięknych w dziedzinie sztuki muzycznej. Obronił dysertację „Polistylistyka w twórczości kompozytorskiej (na podstawie kameralnych instrumentalnych utworów białoruskich kompozytorów początku XXI wieku)”. K. Yaskou jest autorem 12 naukowych artykułów na temat procesu twórczości kompozytorskiej i polistylistyki, uczestnikiem wielu międzynarodowych konferencji naukowych. W 2008 roku K. Yaskou uczestniczył w programie stypendialnym Rządu Polskiego *Gaude Polonia*. Staże z kompozycji odbywał przy Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (pod kierownictwem profesora Aleksandra Lasonia). W latach 2008-2011 objął aspiranturę w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej (pod opieką naukową profesora, kandydata nauk sztuk pięknych K. Stepantsevicha). Od 2008 roku do dzisiaj pracuje na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie Kultury i Sztuki w Katedrze Białoruskiej Twórczości Ludowo-pieśniowej. K. Yaskou wykłada dyscypliny, które są związane z aranżacją i nutową transkrypcją białoruskiego folkloru muzycznego, a także z stylistyką muzyczną. W latach 2008-2017 pracował przy Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej w katedrze kompozycji, gdzie wykładał harmonię, analizę form muzycznych, kompozycję i technologie komputerowe w twórczości kompozytorskiej.

K. Yaskou jest organizatorem projektów, koncertów, festiwali muzyki i sztuki współczesnej. Od 2001 roku członek Białoruskiego Sojuszy Działaczy Muzycznych. Od 2006 roku członek Białoruskiego Sojuszu Kompozytorów. Ciągłe współpracuje z Instytutem Polskim w Mińsku w organizacji i przeprowadzaniu polsko-białoruskich twórczych projektów muzycznych.

Kompozytor K. Yaskou tworzy w różnych gatunkach i stylach. Jest uczestnikiem mnóstwa projektów, koncertów, festiwali współczesnej muzyki i sztuki w Europie i w USA (Białoruś, Rosja, Ukraina, Polska, Francja, Niderlandy, Malta, Wenezuela, Stany Zjednoczone). Współpracował z profesjonalnymi i amatorskimi zespołami, muzykami Białorusi i Europy.

²⁸⁶ Яськов Константин - аранжировщик, дирижёр, кандидат искусствоведения (yaskou.by) (dostęp: 03.05.2022).

Spośród zamawiających i wykonawców jego muzyki są: Państwowa Orkiestra Symfoniczna Republiki Białoruś, Państwowa Orkiestra Kameralna Republiki Białoruś, kapela *Sonorus*, chór *Salutaris*, Narodowy zespół solistów *Киўська камерата*, muzyki nowej *Nostri Temporis* (Ukraina), zespół muzyki współczesnej *Рыкошет* (Ukraina), kwartet strunowy *Akados* (Polska), kwartet fletowy *Syrinx* (Rosja); Andres Mustonen (dyrygent, Estonia), Fridrich Lips (akordeon, Rosja), Zoltan Almashi (wiolonczela, Ukraina), Veranika Praded (cymbały, Białoruś), Katheryna Maretska (fortepian, Białoruś), Edyta Krzemień (sopran, Polska), Aliaksandr Curko (elektronika, Białoruś), Marya Kolesnikova²⁸⁷ (flet, Białoruś-Niemcy), Evgenii Shymanovich (klarnet, Białoruś), Olha Podhaiska (organy, Białoruś); Zespoły studenckie Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki i Białoruskiego Państwowego Uniwersytetu Kultury i Sztuk. W latach 2016-2017 K. Yaskou był zapraszany jako kompozytor (composer-in-residence) do Państwowej Orkiestry Kameralnej Republiki Białoruś. K. Yaskou współpracował także z Republikańskim Teatrem białoruskiej dramaturgii, studio filmowym *Леманік* (Kronika) *Беларусьфільм* (Biełaruśfilm), studio Keepforest, kompanią Sechenov.com.

K. Yaskou jest autorem muzyki do ceremonii otwarcia II Europejskich Igrzysk w Mińsku - teatralne show *Когда цветёт папаратник* (Kiedy kwitnie paproć). Jest autorem ponad 100 aranżacji muzycznych w rozmaitych gatunkach i stylach. Miejsce centralne zajmują u niego aranżacje na orkiestrę symfoniczną muzyki klasycznej, pop-, rok- i muzyki filmowej, a także opracowania i aranżacje folkloru muzycznego (białoruskiego, rosyjskiego, ukraińskiego) dla zespołów wokalnych i chórów. Jako aranżer ma doświadczenie współpracy z Wielkim Teatrem Opery i Baletu Białorusi, Narodowym Teatrem Akademickim im. Janka Kupały, Białoruską Państwową Filharmonią, studio Keepforest, profesjonalnymi, amatorskimi i studenckimi orkiestrami, zespołami wokalnymi i chórami²⁸⁸.

12.1. Dorobek twórczy K. Yaskoua²⁸⁹

Poniżej zostaną zaprezentowane utwory kompozytora. Podzielono je według gatunków muzycznych tzn. przeznaczenia i obsady.

Muzyka orkiestrowa

Na orkiestrę symfoniczną: *Adagio* (2007), *Fantazja* na białoruskie cymbały i orkiestrę *Сны замкавой горы* (Marzenia o Wzgórzu zamkowym, 2011), *Fantazja* na dwa białoruskie ludowe tematy na solistów i orkiestrę (2015).

²⁸⁷ Po prezydenckich wyborach na Białorusi w 2020 r. M. Kolesnikova została aresztowana i do dzisiaj znajduje się w więzieniu.

²⁸⁸ Por. [Яськов Константин - аранжировщик, дирижёр, кандидат искусствоведения \(yaskou.by\)](http://yaskou.by) (dostęp: 03.05.2022).

²⁸⁹ Por. [Авторские произведения, сочинения Константина Яськова \(yaskou.by\)](http://yaskou.by) (dostęp: 22.05.2022).

Na orkiestrę kameralną: *The Prophet* muzyka na 19 instrumentów strunowych z solo altówki według poematu Mikhasia Bashlakoua *Ліля на цёмнай вадзе* (Lilia na ciemnej wodzie, 2005), *Lulla.by* (Kołysanka, 2010) na orkiestrę smyczkową, *Гимн Афродите* (Hymn ku Afrodycie, 2013) na akordeon (bajan) i orkiestrę smyczkową, *Suita w 5-ciu częściach* (Introdukcja, Toccata, Aria, Taniec, Finał), *Сны в летнюю ночь* (Sny w letnią noc, 2019) na małą orkiestrę symfoniczną.

Muzyka kameralno-instrumentalna

Na fortepian: *Детский альбом* (Dziecięcy album, 1998), *Wariacje na temat Josepha Haydna* (2002), *Sonata-poemat* (2004), *Зона opus-posth, или ...* (Strefa opus-posth, lub...) 8 multinformacyjnych audiograficznych odbitek doświadczenia kultury (2009), *Moonlight Sonata of Philip Glass* (2014), *Moonlight Sonatina of Philip Glass* (2014), *Да цвіла, цвіла чэрэмышына* (Kwitła, kwitła czeremcha, 2016) lajfhak nr 1, *Вальс-экспонат* (Walc-eksponat, 2017) na 2 fortepiany.

Na zespół kameralny i instrumenty solowe: *Stephan Batory's Castel*: 3 krótkie utwory na flet i wiolonczelę (2000), *Sonata* na altówkę (2003), *Rondo* na flet (obój) i fortepian (2006), ... *к морю...* (...do morza..., 2007) na flet piccolo, na dwa flety i flet altowy, *Гуканне вясны* (Dźwięki wiosny, 2008) na wiolonczelę, *Vitrage* na kwartet strunowy (2008), *Раз, два, три...* (Raz, dwa, trzy..., 2009) według walców Johanna Straussa II in C na fortepian, flet, klarnet, skrzypce i wiolonczelę, *Ludus mobilis I*: diatoniczny metaepitafium pamięci konceptualizmu na fortepian, dowolne 3 instrumenty i 6 pilotów (2009), *Ludus mobilis II*: taniec Yin i Yang na jedne lub na dwoje skrzypiec (2010) (redakcja na dwie altówki lub dwie wiolonczele (2012)), *Ludus mobilis III: Sanctus Baenedictus* na organy (2010), *Ludus mobilis IV*: Recitativo & Aria na klarnet i fortepian (2011) (redakcja na skrzypce/obój /cymbały i fortepian (2012)), *Ludus mobilis V*: Toccata and Fuga na fortepian i dowolną liczbę muzyków (2011), *Колыбель из тени тростника* (Kolebka cienia trzcinowego, 2015) na skrzypce i organy, *Третий день июля* (Trzeci dzień lipca, 2017) na białoruskie cymbały, *Прощание* (Pożegnanie, 2017) na skrzypce i organy, *Времена года: 12 импровизаций на основе каталога графических партитур* (Pory roku: 12 improwizacji na podstawie katalogu graficznych partytur, 2018) na dowolny instrument solo lub zespół instrumentów, *Да святится имя Твоё...* (Święć się imię Twoje..., 2018) na skrzypce i organy.

Muzyka wokalna

Muzyka kameralno-wokalna: *Credo* na dwa sopran, baryton, kwartet strunowy i organy (2007), *Alleluja* na baryton i organy (2012), *Вокализ-эпитафия памяти Х. М. Гурецкого* (Wokaliza-epitafium pamięci Henryka Mikołaja Góreckiego, 2012) na sopran i kwintet

fortepianowy, *Красна Макош* (*Mokosha's Spindles*, 2017) na głos ludowy, instrumenty strunowe, perkusyjne i fortepian.

Pieśni: *Осень* (Jesień, 2007), *Солдаты победы* (Żołnierze zwycięstwa, 2009), *Над dziўнай крыўдай...* (Nad dziwną urazą..., 2010), *Паклонімся хлебу* (Czcijmy chleb, 2011).

Chóralna: *Lux aeterna* na chór mieszany, skrzypce solo i kameralno-symfoniczną orkiestrę (2006), *За эхом гораizonta* (Za echem horyzontu, 2013) 3 białoruskie pieśni ludowe na chór mieszany i orkiestrę kameralno-symfoniczną, *Symfonia* na chór ludowy i estradowo-symfoniczną orkiestrę *Вясна* (Wiosna) folk-fusion (2015), *Ой, лятала шэра перапёлка...* (Oj, leciała szara przepiórka..., 2016) opracowanie białoruskiej ludowej pieśni na chór mieszany, *Stabat Mater* na chór mieszany (2018), *А як выйду я за вароцечкі...* (A jak wydostanę się z bram...) i *Ой, у полі* (Oj, w polu) białoruskie pieśni ludowe na chór mieszany (2018).

Muzyka do specjalnych festiwalowych i kompozytorskich projektów

Transkrypcja *Preludium G-dur* Fryderyka Chopina na zespół kameralny (2010) (Międzynarodowy projekt kompozytorski *Шопен: транскрипции нашего времени* (Chopin: transkrypcje naszego czasu), *Красный – Страсть* (Czerwona Pasja) na fortepian i elektronikę (część projektu *Колебания воздуха в трёх цветах* (Wibracje powietrza w trzech kolorach) kompozytorów Aleksandra Curko, K. Yaskoua i Maksima Kruhlyjego, Dźwięczno-muzyczne wprowadzenie do filmu *Моя бабушка* (Moja babcia, 1929); reż. Kote Miqaberidze) (2013) (na pokazy w ramach festiwalu *Кинемо* (Kinemo), *Quasi dance for Alexey Shmurak*, 2013 - (na międzynarodowy kompozytorski projekt A. Shmurak *Незначительная музыка* (Drobna muzyka), *Пайшоў каток у лясок...* (Poszedł kotek do lasu...) improwizacyjny set duetu *Полтишины* (Pół ciszy) (A. Curko i K. Yaskou) dla Mental Force Festival (2015), Muzyka do projektu *4 измерения белорусского искусства* (4 wymiary sztuki białoruskiej, 2017) (w ramach XII Międzynarodowego festiwalu J. Baszmeta), Muzyka do filmu *Заключённый nr 13* (Więzień nr 13) (1920; reż. B. Kiton) (2018) (do pokazów w ramach festiwalu *Кинемо* (Kinemo).

Muzyka sceniczna

Muzyka filmowa: Muzyka do filmu *Поцелуй* (Pocałunek, 2006, reż. E. Makhova), Muzyka do filmu dokumentalnego *Накануне* (W przededniu, 2013, reż. E. Makhova), Muzyka do filmu dokumentalnego *Мальчик и дельфин* (Chłopczyk i delfin, 2014, reż. E. Makhova), Muzyka do filmu dokumentalnego *Быхаўскі замак* (Zamek Bychowski, 2015, reż. E. Makhova).

Muzyka do teatru: Muzyka do teatralnego przedstawienia Dmitryjego Bogoslavskyego *Тихий шорох уходящих* (Cichy szelest wychodzących, przedstawienie 2013, reż. Shamil Dyikanbaev).

Muzyka do show: Ceremonia otwarcia II Europejskich igrzysk (2019, reż. Aleksej Sechenov), Show teatralne *Когда цветёт папоротник* (Kiedy zakwitnie paproć): *Купалье* (Noc

Купаły), *Легенды и предания* (Legendy i podania); *Сокровища* (Skarby); *Полёт* (Lot); *Память* (Pamięć); *Беловежская пуща* (Puszcza Białowieska).

Аранжacje i opracowania muzyki klasycznej

Gaudeamus Igitur (Christian Wilhelm Kindleben) partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Himne Olympique* (Spyridon Samaras) partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Adagio* partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Gia Il Sole Dal Grande* (Alessandro Scarlatti) partytura na głos i małą orkiestrę symfoniczną, partie; *Per la gloria d'adorarvi* (Giovanni Battista Bononcini) partytura na głos i małą orkiestrę symfoniczną, partie; *Sebben Crudele* (Antonio Caldara) partytura na głos i małą orkiestrę symfoniczną, partie; *Серенада* (Serenada, Franz Schubert) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Вережск* (Wrzosa, Claude Debussy) partytura na orkiestrę smyczkową, partie; *Скарамуш* (Scaramouche, Darius Milhaud) partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *O Sole Mio* (Eduardo di Capua/ Giovanni Capurro) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Vaga Luna* (Vincenzo Bellini) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Adeste Fideles* (John Francis Wade) partytura na trzy głosy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Wiegenlied* (J. Brahms) partytura na trzy głosy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Salut d'Amour* (Edward Elgar) partytura na wiolonczelę solo, trójce skrzypiec, wiolonczelę, kontrabas i fortepian; Numery do baletu *Корсар* (Korsarz): *Adagio piccolo*, *Adagio grande*, *Forzespół*, *Wariacje Konrada*, *Wariacje ożywionego ogrodu*, *Karmaniola* partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Человеческий голос* (Głos człowieka, Francis Poulenc/ Jean Cocteau) opera. Opracowanie na zespół kameralny, *Танец* (Taniec) z *Полесской сюиты* (Poleskiej suity, E. Glebova) partytura na orkiestrę symfoniczną, partie.

Аранжacje i opracowania melodii i pieśni sowieцких:

Аист на крыше (Bocian na dachu) partytura na chór dziecięcy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Просьба* (Prośba) partytura na chór dziecięcy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Школьный вальс* (Szkolny walc), *(Учительница первая моя)* (Moja pierwsza nauczycielka) partytura na sopran, tenor i orkiestrę symfoniczną, partie; *Утомлённое солнце* (Zmęczone słońce) partytura na głos, akordeon (bajan) i orkiestrę symfoniczną, partie; *Все говорят...* (Wszyscy mówią...) z filmu „3+2” na głos i fortepian; *Купидон* (Amorek) z filmu *Не может быть* (Nie może być) na głos i fortepian; *Куплеты миссис Байкли* (Kuplety pani Bikeley) z filmu *Трое в лодке, не считая собаки* (Trzech panów na łódce, nie licząc psa) na głos i fortepian; *Пора осень близка...* (Czas jesieni już blisko...) z filmu *Трое в лодке, не считая собаки* (Trzech panów w łódce, nie licząc psa) na głos i fortepian; *Песня про рыбалку* (Pieśń o rybactwie) z filmu (Trzech panów w łódce, nie licząc psa) na głos i fortepian; *Мы к вам заехали на час* (Przyjechaliśmy do was na godzinę) z muzycznej bajki *Бременские музыканты* (Muzycy z Bremy) partytura na chór, solistów, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie.

Pieśni o wojnie

Он не вернулся из боя (On nie powrócił z bitwy) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Ты ждёшь, Лизавета* (Czekasz, Elizo) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Четыре Ивана, или Музыканты* (Czterech Janów, czyli muzykantów) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Дорога на Берлин* (Droga do Berlina) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Случайный вальс* (Przypadkowy walc) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Три Танкиста* (Trzech czołgistów) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Огонёк* (Ogieniek) partytura na głos, akordeon (bajan) i orkiestrę symfoniczną, partie; *Потому, что мы пилоты* (Ponieważ, jesteśmy pilotami) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Песня о Днепре* (Pieśń o Dnieprze) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Песня защитников Москвы* (Pieśń obrońców Moskwy) partytura na chór i orkiestrę symfoniczną, partie; *Тучи в голубом* (Chmury w kolorze niebieskim) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Песня о далёкой Родине* (Pieśń o odległej Ojczyźnie) partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie.

Aranżacje i opracowania jazzu, muzyki popularnej, muzyki rockowej

Libertango, Astor Piazzolla - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Cant Help Falling In Love*, George David Weiss / Hugo Peretti / Luigi Creatore / - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Hijo De La Luna*, Jose Maria Cano - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Un Amore Così Grande*, Guido Ferilli - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *New York, New York*, John Kander / Fred Ebb - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *White Christmas*, Irving Berlin - partytura na kwartet wokalny i orkiestrę symfoniczną, partie; *Rock Around The Clock*, Max C. Freedman / James E. Myer - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Cicle Of Life*, Hans Zimmer / Elton John / Tim Rice - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Don't Cry For Me Argentina*, Andrew Lloyd Webber / Tim Rice - partytura na głos, zespół, orkiestrę symfoniczną, partie; *Everybody Needs Somebody*, Bert Berns / Jerry Wessler / Solomon Burk - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Sirtaki*, Mikis Theodorakis - partytura na dwie mandoliny i orkiestrę symfoniczną, partie; *May Be I May Be You*, Scorpions - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Holiday*, Scorpions - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Fame*, Michael Gore / Dean Pitchford - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Miserlou* partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Lady Marmalade*, Bob Crew / Kenny Nolan - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Minnie, The Moocher*, Cab Calloway / Irving Mills - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Never*, Michael Gore / Dean Pitchford - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *What A Feeling*, Giorgio Moroder / Keith Forsey / Irene Cara - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Feliz Navidad*, Jose Feliciano -

partytura na trzy głosy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Happy Christmas War Is Over*, John Lennon / Yoko Ono - partytura na trzy głosy, chór i orkiestrę symfoniczną, partie; *I'll Be Home For Christmas*, Walter Kent / Kim Gennon - partytura na trzy głosy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Jingle Bells*, James Pierpont - partytura na trzy głosy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Let It Snow*, Juke Styne / Sammy Cahn - partytura na trzy głosy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Silent Night*, Franz Xaver Gruber / Joseph Mohr - partytura na trzy głosy i orkiestrę symfoniczną, partie; *Who wants To Live Forever*, Brian Harold May - partytura na głos, chór, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Simply The Best*, Michael Donald Chapman / Holly Knight - partytura na głos, chór, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *I Am The Fire*, Halestrom - partytura na głos, chór, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Natural*, Imagine Dragos - partytura na głos, chór, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *The Prayer*, David Walter Foster/ Tony Renis / Carole Bayer Sager / Alberto Testa - partytura na baryton i orkiestrę symfoniczną, partie; *Я свободен* (Jestem wolny, Valery Kipelov / Margarita Pushkina) partytura na głos, chór, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Пусть всё будет так, как ты захочешь* (Niech będzie tak, jak Ty zechcesz, Vladimir Shakhurin) partytura na głos, chór, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Любочка* (Luboczka, Maria Makarova / Agniia Barto) partytura na głos, chór, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie.

Aranżacje i opracowania muzyki filmowej

Once Upon A December, David Newman / Stephen Flaherty / Lynn Ahrens - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *The Potter Waltz*, Patrick Doyle - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *La Valse del'Amour* z filmu (Kopciuszek, Patrick Doyle) partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *The Ecstasy Of Gold*, Ennio Morricone - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *If I Were A Rich Man*, Jerry Block / Sheldon Harnick - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Over The Rainbow*, Harold Arlen - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Singin' In The Rain*, Nacio Herb Brown/ Arthur Freed - partytura na głos i orkiestrę symfoniczną, partie; *Summer Nights*, Jim Jacobs / Warren Casey - partytura na głos, zespół, orkiestrę symfoniczną, partie; *You're The One That I Want*, John Farrar - partytura na głos, zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Conan The Barbarian Theme*, Basil Poledouris - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Ghostbusters*, Ray Parker - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Gonna Fly Now*, Bill Conti - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Zorro*, James Roy Horner - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *The Addams Family Theme Song* - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Batman Theme* - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Falcon Crest Theme* - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *I'll Be There For You* - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *Murder She Wrote Theme* - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *North and South Theme* - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Sesame Street Theme Song* - partytura na zespół i orkiestrę

symfoniczną, partie; *Sex And The City Theme* - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *The Saint Theme* - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *The Simpsons Theme* - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie; *There's No Place Like Home*, *Lost Theme* - partytura na orkiestrę symfoniczną, partie; *Twin Peaks Theme* - partytura na zespół i orkiestrę symfoniczną, partie.

Utwory i opracowania na chór ludowy

Олень по бору ходзіць (Jeleń spaceruje po lesie, 2010) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na chór żeński; *Ой, у вишневому садзе* (Oj, w wiśniowym sadzie, 2010) opracowanie ukraińskiej pieśni ludowej na zespół ludowy; *Радуйся, Марыя* (Raduj się, Mario, 2010) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na chór żeński; *Валачобнікі* (Konopielka, 2011) wokarno-choreograficzna fantazja na chór ludowy i zespół instrumentów ludowych na tematy pieśni białoruskich; *Хыра!* (Hira!, 2011) opracowanie rosyjskiej pieśni ludowej na zespół ludowy, *Бабулін куфэрак* (Kufer babci, 2012) wokarno-choreograficzna fantazja na chór ludowy i zespół instrumentów ludowych, na tematy pieśni białoruskich; *Адлятая мой саколік* (Mój sokół odlatuje, 2012) ballada na solistkę, chór ludowy i zespół instrumentów ludowych na tematy pieśni ludowych; *Вьюн над водою* (Piskorz nad wodą, 2012) opracowanie rosyjskiej pieśni ludowej na zespół ludowy; *А ў полі вярба* (A w polu wierzba, 2012) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na chór ludowy; *Там, за гаем* (Tam, za gajem, 2012) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na chór ludowy; *Сылавейчык маленькі...* (Maleńki słowiczek..., 2016) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na chór ludowy; *Закурыў, задymiў...* (Zapalił, zadymił..., 2016) opracowanie białoruskiej pieśni ludowej na solistki i ludowy chór mieszany; *Чёрный ворон* (Czarna wrona, 2016) opracowanie rosyjskiej pieśni na zespół ludowy; *Ой, то ни вечер...* (Och nie wieczór, 2016) opracowanie rosyjskiej pieśni na zespół ludowy, *Не для меня...* (Nie dla mnie..., 2017) opracowanie rosyjskiej pieśni na zespół ludowy.

Stylistyka kompozycji K. Yaskoua charakteryzuje się różnorodnością, kompozytor dobrze się czuje w wielu gatunkach muzycznych. Jako twórca młodej generacji duży akcent kładzie na brzmienie współczesne w połączeniu z elementami folklorystycznymi, tym samym nadając kompozycjom nowe życie. Do analizy szczegółowej została wybrana opracowanie sekwencji: *Stabat Mater*²⁹⁰.

Po zapoznaniu się z przedstawionym materiałem warto zauważyć, że z racji historycznych i politycznych zainteresowań, kompozytorzy są w szczególnej mierze skoncentrowani na muzyce świeckiej, ponieważ jest ona swoistym pomostem pomiędzy wykonawcą a odbiorcą. Natomiast muzyka religijna, która odgrywa najważniejszą rolę w kształtowaniu pokoleń, nie rozwija się tak

²⁹⁰ Sekwencja ta została odnaleziona w Narodowej Państwowej Bibliotece w Mińsku pod sygnaturą 5H//5429Ph (008). Rok powstania - 2018.

intensywne, gdyż moda na skomponowanie utworów świeckich jest dominująca i wydawałoby się, bliższa odbiorcy. Nie należy również zapominać, że duchowość religijna wciąż przeżywa powolne odrodzenie po długim okresie ateizmu i prześladowań przez ideologów komunistycznych. Zakaz wyznawania i praktykowania wiary katolickiej spowodował stagnację w rozwoju tradycji liturgicznej, więc proces ten potrzebuje większego wysiłku i czasu. Ze względu na wyraźnie odradzający się kult maryjny, powstało szereg nowych utworów poświęconych Matce Bożej, co stanowi mały procent wśród wszystkich kompozycji chóralnych. Ważnym czynnikiem inspirującym kompozytorów w ich twórczości są również życiowe zainteresowania każdego z nich. Po przebadaniu ich biogramów twórczych dało się zauważyć, że osiem osób (A. Atrashkevich, A. Bezenson, U. Garkusha, S. Khvoshchinsky, V. Kisten, U. Karalchuk, A. Litvinovsky, K. Yaskou) tworzy w różnych gatunkach muzycznych, a ich dorobek odpowiada normom, właściwym muzykom zawodowym. Natomiast 4 inne osoby (A. Kamotski, S. Nemahaj, H. Smolak, V. Shmat) w pełni spełniają podobne warunki, ale rozwijają się bardziej aktywnie w innych kierunkach, przede wszystkim jako muzykolodzy i wykonawcy. Do szczegółowej analizy wybrano w niniejszej pracy 31 kompozycji omawianych twórców.

Rozdział III.

Analiza tekstów utworów o tematyce maryjnej wykorzystanych przez kompozytorów białoruskich

W rozdziale tym zostaną przedstawione teksty o tematyce maryjnej, które zainspirowały twórców do skomponowania utworów chóralnych. Są to teksty liturgiczne, które powstawały w ciągu wieków istnienia chrześcijaństwa, a także wiersze liryczno-filozoficzne autorstwa znanych poetów białoruskich, w tym również samych kompozytorów.

1. Pozdrowienie Anielskie w języku łacińskim i białoruskim

W twórczości kompozytorów U. Garkushy, A. Bezenson, A. Atrashkevich, S. Khvoshchinskyjego można odnaleźć opracowany tekst *Pozdrowienia Anielskiego* w języku łacińskim, gdzie została wykorzystana w całości wersja oryginalna. Natomiast całą modlitwą przetłumaczoną na język białoruski posłużyła się H. Smolak.

1. *Pozdrowienia Anielskie* w języku łacińskim i białoruskim:

Ave Maria

*Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta Tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris Tui, Jesus.
Sancta Maria, Mater Dei,
Ora pro nobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.*

Вітана будзь, Марыя

*Вітана будзь, Марыя, ласкі поўная,
Гасподзь з Табою.
Бласлаўлёная Ты між жанчынамі
і бласлаўлёны плод улоння
Твайго Ісус.
Святая Марыя!
Маці Божая!
Маліся за нас грэшных,
Цяпер і ў хвіліну смерці нашай. Амэн.*

Ave Maria (Zdrowaś Maryjo) – to modlitwa chrześcijańska skierowana do Najświętszej Maryi Panny²⁹¹. Modlitwa ta, znana także pod tytułem *Angelico Salutatio* (Pozdrowienie Anielskie), składa się z dwóch części. Pierwsza została zaczerpnięta z Ewangelii św. Łukasza (1,28 i 1,42), a druga *Sancta Maria...* pojawiła się w wieku XIV jako zwrot do Maryi Panny z prośbą o modlitwę za nas samych²⁹². Ostateczna forma modlitwy ukształtowała się do XVI wieku i została włączona do zbioru modlitw, wydane przez papieża Piusa V w 1568 roku²⁹³.

2. Antyfona *Salve Regina* oraz dwa przekłady antyfony *Regina Caeli* (Ciesz się Władczyni Niebiańska oraz Radosna bądź, Ty, nasza Matko)

Tylko w dorobku twórczym U. Karalchuka udało się odnaleźć opracowanie *Salve Regina*. W swojej kompozycji autor wykorzystał tekst tej antyfony maryjnej w całości.

1. Salve Regina:

Salve Regina

Salve, Regina, mater ☐ *isericordia,*
vita dulcedo et spes nostra.

O salve, salve, ad te clamamus
exsules filii Evae.

Salve Regina, mater ☐ *isericordia.*

Ad te, ad te sospiramus,
mentes et flentes.

In has lacrimarum vale.

Salve Regina, mater ☐ *isericordia.*

Vita dulcedo et spes nostra,

Salve, Regina.

Eia ergo advocato

Illos tuos, misericordes o culus

ad hos converte, et tecum benedictum,

post hos exilium nobis ostende o clemens,

o pia, o dulcis Virgo Maria!

²⁹¹ S. Napiórkowski (ks.), H. Paprocki (ks.), *Zdrowaś Maryjo* [w:] Encyklopedia Katolicka T. XX, red. Edward Gigilewicz i in., szp. 1325.

²⁹² Por. <http://graecolatini.bsu.by/htm-texts/ave-maria.htm> (dostęp: 26.10.2021).

²⁹³ Por. S. Napiórkowski (ks.), H. Paprocki (ks.), *Zdrowaś Maryjo...*, dz. cyt., szp. 1327.

Salve Regina (Witaj Królowo) – to antyfona ku czci Najświętszej Maryi Panny, odmawiana po liturgii Soboru Watykańskiego II na zakończenie komplety²⁹⁴. Kończy ona również modlitwę różańcową i jest często śpiewana podczas pogrzebów²⁹⁵. *Salve Regina* jest jedną z czterech maryjnych antyfon brewiarzowych. Pozostałe trzy to *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina Coelorum* i *Regina Coeli*²⁹⁶. Tekst oraz melodia antyfony powstały w XI w., a autorstwo jej przypisywane jest m.in. Piotrowi z Mezonzo, Hermanowi z Reichenau, Ademarowi z Monteil, biskupowi Podiumowi, a także Bernardowi z Clairvaux. Ta antyfona maryjna napisana jest prozą rymowaną i należy do *salutatio deprecatoria* (Pozdrowień upraszających)²⁹⁷.

2. Antyfona *Regina Caeli*:

W twórczości kompozytora V. Shmata udało się odnaleźć dwa utwory, które treścią odpowiadają antyfonie *Regina Caeli* (Ciesz się Władczyni oraz Radosna bądź Ty, nasza Matka).

1. *Regina Caeli* w języku łacińskim i białoruskim:

Regina Caeli

Regina coeli, laetare, alleluia.

Quia quem meruisti portare, alleluia.

Resurrexit, sicut dixit, alleluia.

Ora pro nobis Deum, alleluia.

V. Gaude et laetare, Virgo Maria, alleluia.

R. Quia surrexit Dominus vere, alleluia.

Уладарка неба

Уладарка неба, усцешся, аллелюя.

Бо той, каго пад сэрцам насіла, аллелюя,

Уваскрос Ён, як прадказваў, аллелюя.

Богу за нас маліся, аллелюя.

С.: Весяліся і радуйся, Панна Марыя, аллелюя,

Н.: Бо ўваскрос Пан праўдзіва, аллелюя.

²⁹⁴ Por. P. Jasina, *Salve Regina*, [w:] Encyklopedia Katolicka T. XVII, red. E. Gigilewicz i in., szp. 944.

²⁹⁵ Por. [Salve Regina - Opus Dei](#) (dostęp: 13.08.2022).

²⁹⁶ Por. J. S. Ingram/K. Falconer, *Salve Regina*, [w:] The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition, Vol. 22, red. S. Sadie i in., szp. 186.

²⁹⁷ Por. P. Jasina, *Salve Regina...*, dz. cyt., szp. 944.

Цешся, Уладарка (Ciesz się Władczyni), sł. i muz. V. Shmata

*Цешся, Ўладарка Нябесная,
Вітана будзь, Дзева Анельская,
Сёння Цябе мы вітаем,
З радасцю песні спяваем.
Алелюя! Алелюя! Алелюя! Алелюя!
Алелюя! Алелюя! Алелюя! Алелюя!*

Regina Caeli (Królowo nieba, wesel się) – to antyfona maryjna, która śpiewana lub odmawiana jest w miejsce modlitwy Anioł Pański w okresie wielkanocnym. Antyfona ta jest nieznanego autorstwa, ale niekiedy przypisuje się ją Papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu²⁹⁸. Jest jedną z czterech antyfon maryjnych²⁹⁹. Została odnaleziona w antyfonarzu w Bazylice św. Piotra pochodzącym z 1171 r.³⁰⁰. Pozostałe trzy to *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina Coelorum* i *Salve Regina*. W 1742 roku Papież Benedykt XIV zdecydował, by odmawiać tę antyfonę w miejsce modlitwy Anioł Pański na stojąco w okresie wielkanocnym na znak zwycięstwa nad śmiercią³⁰¹.

Autorski utwór V. Shmata *Ciesz się Władczyni* odnosi się do okresu Wielkanocnego i jest poświęcony Matce Bożej – Władczyni Niebiańskiej, głównej zastępczyni – Królestwa Bożego. W partyturze jest podana informacja, że kompozytor jest również autorem tekstu. Zawarte w tekście określenia *Ўладарка Нябесная* (Władczyni Niebiańska) oraz *Дзева Анельская* (Dziewica Anielska) jako przymiotniki szczególnie podkreślają status Królowej Nieba. Powtarzające się osiem razy „Alleluja!” tworzy radosną oraz chwalebną atmosferę. Metrum utworu to trzechstopowy daktyl: SssSssSss.

Рада будзь Ты, наша Маці (Radosna bądź Ty, nasza Matko), sł. Głos duszy, muz. V. Shmata

*Рада будзь, Ты Наша Маці!
Будзем мы Сына ўслаўляці!
Цар уваскрэс над царамі
Яму маліся з намі.
Алелюя, алелюя, алелюя,*

²⁹⁸ Por. [Regina Coeli - Opus Dei](#) (dostęp: 13.08.2022).

²⁹⁹ K. Falconer, *Regina Caeli Laetare...*, Vol. 21, dz. cyt., szp. 102.

³⁰⁰ M. Straszewicz, *Regina Caeli*, [w:] *Encyklopedia Katolicka T. XVI*, red. E. Gigilewicz i in., szp. 1319.

³⁰¹ Por. [Regina Coeli - Opus Dei](#) (dostęp: 13.08.2022).

*Алелюя, алелюя, алелюя,
Алелюя, алелюя, алелюя,
Алелюя!*

Utwór *Radosna bądź Ty, nasza Matka* dotyczy okresu wielkanocnego w roku liturgicznym. Dzięki Maryi Pannie cały świat chrześcijański ma Odkupiciela, który Zmartwychwstał i podarował każdemu człowiekowi szansę na zbawienie i na życie wieczne. Utwór ten nadaje Wielkanocy ogromne znaczenie, ma wzniosły oraz radosny charakter, co najbardziej podkreślają zdania wykrzyknikowe: *Рада будь, Ты Наша Мати!* (Radosna bądź, Ty nasza Matko!), *Будзем мы Сына ўслаўляці!* (Będziemy wielbić Syna!). Używanie anafory w tekście to powtarzające się dziesięć razy „Alleluja” jeszcze bardziej akcentuje triumfalność najważniejszej uroczystości. Metrum utworu to czterostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSs.

3. Stabat Mater

Opracowania średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater Dolorosa* można spotkać w twórczości następujących kompozytorów: A. Bezenson, S. Khvoshchinskyego, K. Yaskoua. Jeśli chodzi o wykorzystanie tekstu, to tylko A. Bezenson użyła pełnej wersji łacińskiej. U K. Yaskoua brakuje tylko dwóch strof³⁰², natomiast S. Khvoshchinsky pominął niektóre wersety³⁰³.

Stabat Mater Dolorosa

I

*Stabat Mater Dolorosa,
juxta Crucem lacrimosa,*

³⁰² IV. *et cruore Filii*; V. *paradisi gloria*.

³⁰³ II. *Pro peccatis suae gentis*
vidit Jesum in tormentis
et flagelis subditum,
vidit suum dulcem Natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum:

III. *Juxta Crucem tecum stare,*
et me tibi sociare
in planctu desidero.

IV. *Fac me plagis vulnerati,*
fac me Cruce inebriari
A także IV zaczyna się:
Fac, ut portem Christi mortem

Passionis fac consortem,
et plagas recolare.
Zamiast *Virgo virginum praeclara,*

*dum pendabat Filius,
cujus animam gementem
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.*

*O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater unigeniti!
Quae maerebat et dolebat,
pia Mater, dum videbat
nati poenas inclyti.*

II

*Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagelis subditum,
vidit suum dulcem Natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.*

III

*Eja Mater, fons amoris!
Me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.
Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut tibi complaceam.*

*Sancta Mater, istud agas
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.*

*Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.*

*Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Juxta Crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in planctu desidero.*

IV

*Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.
Fac, ut portem Christi mortem
Passionis fac consortem,
et plagas recolare.*

*Fac me plagis vulnerati,
fac me Cruce inebriari
et cruore Filii.
Flammis ne urar succensus
per Te, Virgo, sim defensus
in die judicii.*

V

*Christe, cum sit hinc exire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.
Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur*

paradisi gloria.

Amen.

Stabat Mater Dolorosa (*Stała Matka bolejąca*) – jedna ze średniowiecznych sekwencji ku czci Najświętszej Maryi Panny³⁰⁴. W dosłownym tłumaczeniu pojęcie to odnosi się do cierpiącej Matki Jezusa Chrystusa stojącej pod krzyżem Syna³⁰⁵. Zwykle autorstwo sekwencji przypisywane jest Jacopone da Todi³⁰⁶, ponieważ poetycki tekst *Stabat Mater dolorosa* został przez niego swego czasu przepisany. Także jej autorstwo przypisywano m.in. Bernardowi z Clairvaux, Bonawenturze, papieżom: Grzegorzowi I Wielkiemu, Grzegorzowi XI, Innocentemu III, Janowi XXII³⁰⁷. Sekwencja ta mogła być oryginałem franciszkańskim z XIII w., ponieważ rozpowszechnianie się ich zakonu spopularyzowałoby ją w Europie³⁰⁸. Ta sekwencja średniowieczna należy do osobnego gatunku literackiego zwanego planktem, posiada formę modlitwy rymowanej wypowiedzianej w pierwszej osobie liczby pojedynczej. *Stabat Mater Dolorosa* składa się z 20 zwrotek 3-wierszowych. Całość można podzielić na dwie części tematyczne, gdzie w pierwszej pokazana jest boleść Maryi m.in. przez charakterystyczne terminy: *dolorosa, lacrimosa, gemens, dolens, tristis, afflicta*. W części drugiej zaczynając od słów *Sancta Mater* autor ukazuje własne pragnienie połączenia się z Matką Chrystusa w przeżywaniu bólu i smutku³⁰⁹.

W XIV w. *Stabat Mater Dolorosa* została przyjęta do kalendarzu liturgicznego w niektórych rejonach Anglii, Francji, Niemiec³¹⁰. W 1727 roku papież Benedykt XIII wprowadził reformę i przypisał sekwencję do święta Siedmiu Boleści Najświętszej Maryi Panny, przypadającego na piąty dzień Wielkiego Postu, a później na 15 września, a także włączając ją do *Missale Romanum*³¹¹. W wyniku reformy przeprowadzonej przez Sobór Watykański II sekwencja ta znalazła się pierwotnie w lekcjonarzu, a w 1973 r. jednak pozostała w brewiarzu podzielona na trzy części³¹². Według *Missale Romanum* z roku 1970 nie jest przewidziane stosowanie jej podczas Mszy świętej, natomiast w *Missale Romanum* z 2002 roku wspomniano, że sekwencję tę można

³⁰⁴ И. Манукян, *Stabat Mater*, [w:] Музыкальная энциклопедия, t. 5, red. Ю. Келдыш i in., Москва 1981, szp. 249.

³⁰⁵ Por. [Co to jest motyw stabat mater dolorosa i w jakich utworach został wykorzystany? - SkupSzop.pl](#) (dostęp: 17.08.2022).

³⁰⁶ J. da Todi (1230/1236-1306) – włoski poeta, franciszkanin, twórca pieśni duchownych oraz traktatów psychologicznych. Por. [Jacopone da Todi: biografia, myśl i wiersze | Studenti.it](#) (dostęp: 06.03.2023).

³⁰⁷ Por. K. Lijka, *Stabat Mater Dolorosa*, [w:] Encyklopedia Katolicka Tom XVIII, red. E. Gigilewicz i in., szp. 753.

³⁰⁸ Por. [Stabat Mater – dzieło niekończących się inspiracji - Liturgia.pl](#) (dostęp: 17.08.2022).

³⁰⁹ Por. K. Lijka, *Stabat Mater Dolorosa...*, dz. cyt., szp. 753.

³¹⁰ Por. tamże.

³¹¹ Por. [Stabat Mater – dzieło niekończących się inspiracji - Liturgia.pl](#) (dostęp: 17.08.2022).

³¹² Por. tamże.

wykonywać w Wielki Piątek podczas adoracji Krzyża. Sekwencja *Stabat Mater Dolorosa* występuje także jako pieśń wielkopostna³¹³.

4. Wybrane ośrodki kultu maryjnego.

Niemало tekstów opiewa znane wizerunki Matki Bożej znajdujące się w różnych ośrodkach kultu maryjnego. Głównym sanktuarium maryjnym na Białorusi jest bazylika w Budślaviu. Sławnej ikonie znajdującej się w jej murach poświęcono aż siedem utworów różnych kompozytorów (A. Atrashkevich, A. Bezenson, V. Kisten, S. Niemahay, H. Smolak, V. Shmat). Wśród analizowanych utworów odnaleziono też teksty skierowane do Matki Bożej Częstochowskiej, do Matki Miłosierdzia z Ostrej Bramy, do Matki Bożej Fatimskiej, do Matki Bożej czczonej w Ikonie Uszackiej oraz o kościele pod wezwaniem Zwiastowania Przenajświętszej Maryi Panny w Wiszniewie.

1. Teksty modlitw skierowane do Matki Bożej Budślawskiej³¹⁴:

***Да Маці Божай Будслаўскай (Do Matki Bożej Budślawskiej)*, sl. M. Duksa, muz. A. Atrashkevich.**

Na początek dodatkowy tekst jako wprowadzenie.

Святая Марыя, Валадарка, Маці Госпада нашага Ісуса Хрыста і Каралева свету, Якая нікога не пакідае і нікім не пагарджае. Зірні на нас ласкавым позіркам Тваёй міласэрнасці і выпрасі нам у Свайго Сына дараванне нашых правінаў, каб мы, хто цяпер над Тваім Безаганным Пачаццем пабожным сэрцам разважае, маглі атрымаць на небе ўзнагароду вечнага жыцця; няхай жа нам так зробіць народжаны Твой Сын, а наш Гасподзь Ісус Хрыстос, Які з Айцом і Духам Святым жыве і валадарыць у Троіцы Святой Адзіны Бог на вякі вечныя. Амэн.

*І адчувалі мы спрадвечу
цераз увесь працяглы час
Тваю ласкаваю апеку,*

*Выбраная Богам, о нябёс лілея, Марыя.
Ласкі поўна Божай, чысціні анёльскай, Марыя.
Тваё нараджэнне – Свету суцяшэнне, Марыя.*

³¹³ Por. K. Lijka, *Stabat Mater Dolorosa...*, dz. cyt., szp. 753.

³¹⁴ Na dzień dzisiejszy obraz Matki Bożej Budślawskiej słynący łaskami i cudami jest najbardziej czczony wśród katolickich obrazów Białorusi. Znajduje się on w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Budślaviu. Od 2012 roku tradycyjna uroczystość obchodzona 2 lipca, została przeniesiona na pierwszy piątek i sobotę lipca. W 2018 roku Festyn Budślawski został wpisany na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO. Por. <https://budslau.by/historyja> (dostęp: 30.07.2023), Por. T. Ivashkevich, *Śpiewy maryjne w Sanktuarium...*, dz. cyt., s. 18.

*увагу шчырую да нас...
Заўжды прыносіла параду
і Божы асвятляла храм*

*Наша апякунка, грэшных паратунак, Марыя
Ты бласлаўлёна Марыя, Панна хвалы годна,
вёлічная Дзева выбраная Богам, Марыя.*

*і цёплую сваю спагаду
Ты, шчодрая, дарыла нам,
Заўсёды Ты дарыла нам.
Марыя, Марыя, Марыя,
о Найсвяцейшая Марыя.*

*І так было ўжо спрадвечна:
праз нашых мук туман густы
Ты усміхалася сардэчна:
нам пасылала знакі Ты.
Нам пасылала ў будзень шэры
Свой незвычайны светлы цуд.
Каб у сябе і ў Бога верыў заўсёды беларускі люд.
Марыя, Марыя, Марыя, Марыя, Марыя...*

*І з радасцю мы ўсе жывыя
да Божых горнемся святынь.
О Найсвяцейшая Марыя,
Ты нас і сёння не пакінь.
О Марыя, о Марыя, о Марыя, о Марыя...*

*І азары нам цёмны будзень,
праменне дай маёй зямлі.
Калі нам вельмі цяжка будзе
Ты нас, Ты нас да сэрца прытулі,
Марыя, Марыя, Марыя, Марыя, Марыя.*

Autorem tekstu jest białoruski prozaik i poeta Marian Dukša³¹⁵. Treść opowiada o Matce Bożej Budzławskiej, która od wieków ogarnia swą opieką i łaską lud białoruski. Jest to swojego

³¹⁵ M. Dukša (1943-2013). Urodził się we wsi Karakulicze w rejonie miadzielskim obwodu mińskiego. Pochodzi z wiejskiej rodziny. W 1960 roku skończył technikum mechaniczne w Swirsku (Rosja). Potem pracował jako księgowy

rodzaju zwrot do Najświętszej Maryi Panny o pomoc, żeby nie stracić wiary, żeby Ona zawsze była Orędowniczką ludu. W tekście zostały wykorzystane następujące środki stylistyczne:

– metafory: *праз наших мук туман густы* (przez nasze męki mgła jest gęsta), *І азары нам цёмны будзень* (I oświeć nam ciemny dzień powszedni);

– epitety: *ласкаваю апекаю* (łaskawą opieką), *цёмны будзень* (ciemny dzień powszedni).

Metrum utworu to czterostopowiec jambiczny hiperkatalektyczny, sSsSsSsS(s).

***Божая Маці Будслаўская* (Matko Boża Budslawska), sł. L. Glinskaya, muz. A. Bezenzon**

*1. На Беларусі ёсць месцы святыя,
Адно з іх у Будславе – велічны храм,
Там людзі збіраюцца летняй часінай
Узнесці маленне да Маці Хрыста!*

*Прыпеў: Хвала Табе, Божая Маці Будслаўская!
Імя Тваё ў душах і сэрцах здаўна.
Была ніспаслана Ты Божаю ласкаю,
Каб людзям адкрыць Валадарства Хрыста!*

*2. Невыпадкава, што месца для храма
Знайшлося на светлай Будслаўскай зямлі,
Тут Дзеву Марыю аднойчы спаткалі,
Яна абяцала заступніцай быць.*

*Прыпеў: Хвала Табе, Божая Маці Будслаўская!
Імя Тваё ў душах і сэрцах здаўна.*

brygady traktorowej w kołchozie (rolnicza spółdzielnia produkcyjna) i jednocześnie uczył się zaocznie w szkole średniej. W 1969 roku ukończył studia na kierunku filologicznym Białoruskiego Państwowego Uniwersytetu. Od razu zaczął pracować jako nauczyciel w średniej szkole na wsi w Sołach (rejon smorgoński, obwód grodzieński) do 1987 roku. Od 1960 roku publikował swoje wiersze na stronach periodyku republikańskiego. Wydał następujące zbiory poezji: *Спатканне* (Spotkanie, 1967), *Крокі* (Kroki, 1972), *Станцыя* (Stacja, 1974), *Прыгаршчы суніц* (Garść truskawek, 1976), *Забытыя словы* (Zapomniane słowa, 1979), *Зона супраціўлення* (Strefa sprzeczności, 1982), *Твая пара сяўбы* (Twój czas siewu, 1985), *Заснежаныя ягады* (Zaśnieżone jagody, 1989). Jest autorem książek dla dzieci *Зялёны акварыум* (Zielone akwarium, 1980), *Світаюць сосны* (Wschodzą sosny, 1987). W roku 1999 został laureatem nagrody literackiej Sojuzu (Związku) Pisarzy Białorusi im. A. Kulaszoua za zbiór poezji *Заснежаныя ягады* (Zaśnieżone jagody, 1989). Jego wiersze są tłumaczone na języki: rosyjski, ukraiński, polski i bułgarski. Od 3 lipca 2013 roku został honorowym obywatelem miasta Smorgoni. M. Duksa zmarł 19 kwietnia 2019 roku w wieku 77 lat. Informacja z następujących źródeł internetowych: Por. [\(часопіс НАША ВЕРА :: 2/2001 :: Мар'ян ДУКСА – ВЕРШЫ \(catholic.by\)\)](http://часопіс_НАША_ВЕРА_::_2/2001_::_Мар'ян_ДУКСА_—_ВЕРШЫ_(catholic.by)) (dostęp: 14.10.2021), Por. [\(Дукса Мар'ян Мікалаевіч \(shliah.by\)\)](http://Дукса_Мар'ян_Мікалаевіч_(shliah.by)) (dostęp: 13.10.2021), Por. [\(ДУКСА \(pisateli.by\)\)](http://ДУКСА_(pisateli.by)) (dostęp: 14.10.2021).

*Была ніспаслана Ты Божая ласкаю,
Каб людзям адкрыць Валадарства Хрыста!*

3. *Сёння ў народзе жывуць тыя цуды,
Што нам дараваліся Маці Святой.
Народ беларускі атулены будзе
Ў крыжовай дарозе падтрымкай Тваёй.*

*Прыпеў: Хвала Табе, Божая Маці Будслаўская!
Імя Тваё ў душах і сэрцах здаўна.
Была ніспаслана Ты Божая ласкаю,
Каб людзям адкрыць Валадарства Хрыста!*

4. *Жыць праз вякі каталіцкай святыні
Як сімвалу веры на нашай зямлі.
Здаўна пілігрымы тут чэрпаюці сілы
І просяць збаўлення для душаў сваіх.*

*Прыпеў: Хвала Табе, Божая Маці Будслаўская!
Імя Тваё ў душах і сэрцах здаўна.
Была ніспаслана Ты Божая ласкаю,
Каб людзям адкрыць Валадарства Хрыста!*

Autorem tekstu jest Ludmila Glinskaya³¹⁶. Utwór opowiada o świętym miejscu, którym jest świątynia Budśławska, gdzie *Дзеву Марыю аднойчы спаткалі, / Яна абяцала заступніцай быць* (Maryję Pannę pewnego razu spotkali, / Ona obiecała być obrończynią). Tekst pieśni „Matko Boża Budśławska” ma charakter radosny i chwalebny. Inwersja *На Беларусі ёсць месцы святыя* (Na Białorusi są święte miejsca) podkreśla zmysłowe znaczenie przymiotnika *святыя* (święte). Główna idea utworu jest zawarta w refrenie:

³¹⁶ L. Glinskaya - urodziła się w 1961 r. w rejonie wołożyńskim obwodu mińskiego. W 1978 roku ukończyła szkołę podstawową w agromiasteczku Raków, a w 1982 roku wydział filologiczny Białoruskiego Państwowego Instytutu im. M. Gorkiego (obecnie Białoruski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. M. Tanka). W latach 1989-1992 odbywała aspiranturę na tejże uczelni. Podczas studiów utworzyła grupę literacką pod tytułem *Кроки* (Kroki). Od 1992 roku pracuje jako wykładowca w Katedrze białoruskiej literatury na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. M. Tanka. Drukowała swoje teksty w regionalnych oraz ogólnokrajowych periodykach. W 2001 roku wyszedł jej zbiór wierszy *Летуценні* (Marzenia). Por. libcat.basnet.by/opac/pls!search.http_keyword?query=a001=BY-SEK-425911&lst_siz=20 (dostęp: 10.09.2022), informacja z okładki jej publikacji: Por. Л. Глінская Л., *Летуценні: Вершы*, Мінск 2001.

*Хвала Табе, Божая Маці Будслаўская!
Імя Тваё ў душах і сэрцах здаўна.
Была ніспаслана Ты Божаю ласкаю,
Каб людзям адкрыць Валадарства Хрыста!*

(Bądź uwielbiona, Matko Boża Budślawska!
Twoje imię od dawna jest w duszach i sercach.
Zostałaś posłana z łaski Bożej,
Aby objawiać ludziom Królestwo Chrystusowe!)

Utwór „Matko Boża Budślawska” jest napisany w rytmie czterostopowego amfibrycha: sSs sSs sSs sSs.

Маці Будслаўская, Дзева Святая (Matko Budślawska, Panno Święta), sl. i muz. V. Kisten

*Маці Будслаўская, Дзева Святая,
Май у апецы край беларускі,
Маліся за нас!*

Autorem tego tekstu jest kompozytor V. Kisten, o którym była mowa w poprzednim rozdziale. Tekst literacki ma wzniosłą, uroczystą intonację, podkreśla znaczenie Matki Bożej Budślawskiej jako opiekunki Białorusi:

Маці Будслаўская, Панна Марыя! Май у апецы край беларускі, маліся за нас!

(Matko Budślawska, Maryjo Panno! Weź pod opiekę kraj białoruski, módl się za nami!).

Zdania wykrzyknikowe jeszcze bardziej podkreślają ważność Matki Bożej. W tekście wykorzystane są następujące figury stylistyczne:

- inwersja: Май у апецы край беларускі (Weź pod opiekę białoruski kraj);
 - anafora (fonetyczna) – litera [m] (m) (powtórzenie tej samej litery na początku każdego zdania).
- Wiersz metryczny danego utworu to trzystopowy daktyl: Sss Sss Sss. Ciekawe, że śpiewnik „Witaj w Budślawiu, Maryjo”³¹⁷ otwierają śpiewy uroczyste, tak zwane „fanfary”³¹⁸, wśród których jest i utwór wyżej wymieniony (w tym śpiewniku jest on podany bez nazwy oraz autora tekstu).

³¹⁷ Zob. *Вітай у Будславе, Марыя*, dz. cyt., s. 5-7.

³¹⁸ W słowniku są podane dwa znaczenia słowa fanfary: po pierwsze oznacza ono nazwę instrumentu, po drugie krótką melodię graną jako sygnał o charakterze uroczystym, oznajmiający początek święta. Zob. [fanfary - Słownik SJP](#) (dostęp: 29.05.2023).

Маці Будслаўская, Панна Марыя! (Matko Budslawska, Maryjo Panno!), muz. S.

Niemahay

*Маці Будслаўская, Дзева Святая,
Май у апецы край беларускі,
Маліся за нас!*

Autorstwo tego tekstu nie jest podane w partyturze, a jednak wydaje się on być identyczną wersją autorstwa V. Kistenia zawartego w śpiewniku „Witaj w Budslawiu, Maryjo” (2005) pod tytułem „Uroczyste śpiewy „fanfary”.

Маці Будслаўская (Matko Budslawska), sl. i muz. H. Smolak

*1. У Адраджэння век залаты,
узнікла раптам у Рыме Ты.
Шляхам цудоўным з дальніх краёў
прыйшла да нас беларусоў.*

*Прыпеў: Маці Будслаўская, Маці Святая!
Перад Табою галовы схіляем.
Нас да Сябе Ты прыгарні,
ад зла і бед абарані,
радзімы край абарані!*

*2. Тваёй малітвы светлая сіла
Храм у Будславе уваскрасіла.
Ад рук бязбожных у страшны час –
Ты зберагла веру для нас.*

*Прыпеў: Маці Будслаўская, Маці Святая!
Перад Табою галовы схіляем.
Нас да Сябе Ты прыгарні,
ад зла і бед абарані,
радзімы край абарані!*

*3. Дзева Марыя, Юзаф Святы!
Вельмі патрэбны для маладых,*

*Прыклад цярплівай Вашай любові,
Ў якой сакрэт шчасця сям'і.*

*Прыпеў: Маці Будслаўская, Маці Святая!
Перад Табою галовы схіляем.
Нас да Сябе Ты прыгарні,
ад зла і бед абарані,
радзімы край абарані!*

*4. Ад злой чарнобыльскае бяды
Прыкрый гаротных дзетачак Ты.
І беларускі збаўлены край
Не пакідай, не пакідай.*

*Прыпеў: Маці Будслаўская, Маці Святая!
Перад Табою галовы схіляем.
Нас да Сябе Ты прыгарні,
ад зла і бед абарані,
радзімы край абарані!*

*5. Мы да Будслаўскай крочым Святыні,
Просім заступніцтва перад Сынам –
Каяцца ёсць у чым нам усім,
За нас Хрыста перапрасі!*

*Прыпеў: Маці Будслаўская, Маці Святая!
Перад Табою галовы схіляем.
Нас да Сябе Ты прыгарні,
ад зла і бед абарані,
радзімы край абарані!*

Powyższy tekst jest autorstwa kompozytorki - H. Smolak. Pieśń ta jest głęboko zakorzeniona w umyśle i sercu każdego białoruskiego wierzącego, szczególnie pielgrzyma, który wędruje do sanktuarium w Budślawiu. Rozbrzmiewa ona zawsze podczas specjalnej Mszy dla pielgrzymów. Główną tematyką pieśni jest wdzięczność Matce Bożej za to, że Ona nigdy w

trudnych czasach nie pozostawiała bez opieki narodu białoruskiego. W tekście zostały wykorzystane następujące środki stylistyczne:

– epitety: *век залаты* (złoty wiek), *шлях цудоўны* (cudowna ścieżka), *светлая сіла* (światłana moc), *рук бязбожных* (bezbożnych rąk), *страшны час* (straszny czas);

– inwersja: *узнікла раптам у Рыме Ты* (pojawiłaś się raptownie w Rzymie Ty), *Нас да Сябе Ты прыгарні* (Nas do Siebie Ty przytul), *Храм у Будславе уваскрасіла* (Świątynię w Budślawiu wskrzesiłaś), *Тваёй малітвы светлая сіла* (Twojej modlitwy światłana moc), *Прыкрый гаротных дзетачак Ты* (Okryj smutne dzieci Ty), *Мы да Будслаўскай крочым святыні* (My do Budślawskiej idziemy świątyni), *Каяцца ёсць у чым нам зусім* (Jest coś za co możemy pokutować), *За нас Хрыста перапрасі* (Za nas Chrystusa przeproś). Cały tekst jest zbudowany na zasadzie inwersji – metafory: *Храм уваскрасіла* (Świątynię wskrzesiła). W tekście tym, określenie metrum jest bardzo problematycznie.

Марыя, Анякунка Беларусі (Maryjo, Opiekunko Białorusi), sl. i muz. V. Shmata

Марыя, Марыя!

О Анякунка Беларусі, Марыя!

Наш родны край благаслаўляй.

Спакой і згоду дай народу, Марыя!

І ў гэты час кожны з нас

Цябе вітае ў Будславе, Марыя!

Powyższe słowa – to tekst kompozytora V. Shmata, informacja o którym została przedstawiona w poprzednim rozdziale niniejszej pracy. Tekst pieśni wprowadza w atmosferę uroczystości i podkreśla znaczenie Matki Bożej Budślawskiej dla narodu białoruskiego, który uprasza Ją o błogosławieństwo i opiekę. Utwór jest napisany w formie prośb i błagań skierowanych do Maryi Panny. Istnieje jeszcze inna nazwa tego utworu (tylko linia melodyczna) *Будслаўскі апель* (Apel Budślawski), która jest zawarta w śpiewniku „Witaj w Budślawiu, Maryjo”³¹⁹. Tekst utworu ma wzniosłą intonację: większość fraz to zdania wykrzyknikowe: *О Анякунка Беларусі, Марыя!* (O Opiekunko Białorusi, Maryjo!), *Спакой і згоду дай народу, Марыя!* (Spokój i zgodę daj narodowi, Maryjo!), *Цябе вітае ў Будславе, Марыя!* (Witamy Ciebie w Budślawiu, Maryjo!).

W tekście można zauważyć:

– powtórzenia: *Марыя, Марыя!* (Maryjo, Maryjo!);

³¹⁹ Zob. *Вітай у Будславе, Марыя*, dz. cyt., s. 45.

- dużo zwrotów: *Марыя* (Maryjo);
- inwersja: *Цябе вітае ў Будславе* (Ciebie wita w Budślawiu), *Спакой і згоды дай народу* (Spokój i zgodę daj narodowi). Metrum jest dość trudno określić, ponieważ nie jest widoczny konkretny schemat.

2. Tekst modlitwy skierowany do Matki Bożej Częstochowskiej³²⁰:

Да Маці Божай Чанстахоўскай (Do Matki Bożej Częstochowskiej), sł. R. Baradulina, muz.

A. Bezenson

1. *Маці Божая з Чанстахова!*

Б’е чалом Табе вешчае слова.

Ты нябёсаў душа святая.

Позірк Твой над зямлёй світае.

Прыпеў: З намі ў радасці Ты і скрусе.

Панна! Па спагаднай Беларусі.

Каб былі мы ў палоне,

Каб былі мы ў палоне,

Каб не здрадзілі Богу ніколі...

2. *Небачолая Чорна Панна!*

Нам баліць Твая кожная рана.

Ласкай, што зберагла ў пакутах,

Край бароніі ад зграяў лютых.

Прыпеў: З намі ў радасці Ты і скрусе.

Панна! Па спагаднай Беларусі.

Каб былі мы ў палоне,

Каб былі мы ў палоне,

Каб не здрадзілі Богу ніколі...

³²⁰ Obraz Matki Bożej Częstochowskiej lub Obraz Matki Bożej Jasnogórskiej, a także Obraz Czarnej Madonny jest najbardziej czczony w kulcie i kulturze polskiej. Znajduje się w Sanktuarium Maryjnym na Jasnej Górze w Częstochowie. Liturgiczne święto Matki Bożej Częstochowskiej jest obchodzone 26 sierpnia. Matka Boża Częstochowska jest także szanowana na Białorusi. Por. <https://jasnagora.pl/pl/dla-pielgrzymow/> (dostęp: 30.07.2023), Por. <https://teologiapolityczna.pl/ks-janusz-pasierb-matka-boska-czestochowska-w-kulcie-i-kulturze-polskiej> (dostęp: 30/07/2023).

Autorem tekstu jest znany poeta białoruski Ryhor Baradulin³²¹. Tekst utworu „Do Matki Bożej Częstochowskiej” to prośba o wzięcie pod opiekę Białorusi oraz żeby wiara w Boga stała się jeszcze silniejsza. Zwrot do Czarnej Madonny – to błagania pełne zaufania i nadziei na lepsze jutro. Matka Boża Częstochowska została wybrana przez poetę nie przypadkowo, ponieważ niegdyś tereny białoruskie wchodziły w granice państwa Polsko-Litewskiego. Maryja, patronka niebiańska obojga narodów – Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego, była od dawna czczona zarówno w obrazie Ostrobramskim, jak i Częstochowskim. W utworze zostały wykorzystane następujące epitety *вешчае слова* (mądre słowa), *Па спагаднай Беларусі* (Według czulej Białorusi), *зграяў лютых* (stada dzikich). Inwersja *Ты нябёсаў душа святая. / Позірк Твой над зямлёй світае* (Jesteś świętą duszą nieba. / Spojrzenie Twoje nad ziemią jaśniej), *Край бароніш ад зграяў лютых* (Kraju bronisz od dzikich stad). Metrum utworu to czterostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSs.

³²¹ R. Baradulin (1935-2014) – białoruski poeta, eseista, tłumacz, scenarzysta, urodził się w chutorze Wierasouka rejonu uszackiego w obwodzie witebskim. W 1954 roku ukończył szkołę średnią, a w 1959 roku został absolwentem Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego im. W. Lenina. Pracował jako redaktor w periodycznych wydawnictwach: w czasopiśmie *Советская Белоруссия* (Sowiecka Białoruś), a także w czasopismach *Бярозка* (Brzózka), *Полымя* (Płomień). Od 1969 roku R. Baradulin pracował w wydawnictwie *Беларусь* (Białoruś), od 1972 roku w wydawnictwie *Мастацкая літаратура* (Literatura piękna). Od 1985 do 1995 roku zajmował się redakcją wybranych utworów, a od 1953 roku zaczął drukować swoje utwory. Dorobek twórczy pisarza składa się z ponad 100 publikacji, poezji, artykułów krytycznych oraz esejów i tłumaczeń. Jest autorem następujących zbiorów: *Маладзік над стэпам* (Młody nad stepem, 1959), *Рунець, красаваць, налівацца!* (Zieleniec, kwitnąć, dojrzewać!, 1961), *Нагбом* (Nagbom, 1963), *Неруш* (Nie narusz, 1966), *Адам і Ева* (Adam i Ewa, 1968), *Вяртанне ў першы снег* (Powrót do pierwszego śniegu, 1972), *Абсяг* (Bezkses, 1978), *Вечалле* (Posilek wieczorny, 1980), *Амплітуда смеласці* (Amplituda śmiałości, 1983), *Маўчанне перуна* (Cisza peruna, 1986), *Самота паломніцтва* (Samotność pielgrzymowania, 1990), *Міласэрнасць плахі* (Miłosierdzie strachu, 1992), *Евангелле ад Мамы* (Ewangelie od Mamy, 1995), *Босая зорка* (Bosa gwiazda, 2001), *Ксты* (Ksty, 2005; IV wydanie - 2013), *Рымскі дытыч* (Rzymski dytyk, 2006), *Халодная памяць вады* (Chłodna pamięć wody, 2010), *Anima* (2011), *Вяльмуе Бог абраннікаў сваіх* (Bóg błogosławi swoim wybranym, 2011). Wydał zbiory satyry i humoru *Дойны конь* (Dojny koń, 1965), *Станцыя кальцавання* (Stacja obrączkowania, 1971), *Прынамсі...* (Przynajmniej..., 1977), *Мудрэц са ступаю* (Mędrzec z nogą, 1988), *Дуліна ад Барадуліна* (Dulina od Baradulina, 2006) i inne. Pisał również utwory dla dzieci, którym adresował następujące zbiory: *Мех шэрых, мех белых* (Szare futro, białe futro, 1963), *Красавік* (Kwiecień, 1965), *Экзамен* (Egzamin, 1969), *Ай! Не буду! Не хачу!* (Oj! Nie będę! Nie chcę!, 1971), *Суровая вымова* (Ostra nagana, 1976), *Што б было тады, калі б?* (Co by było, gdyby?, 1977), *Ці пазяхае бегемот?* (Czy hipopotam ziewa?) (1981), *Азбука не забаўка* (Alfabet nie zabawka, 1985), *Індыкала-кудыкала* (Bądź ciekaw, 1986), *Кобра ў торбе* (Kobra w worku, 1989), *Ішоў коця на канане* (Kociak chodził po kanapie, 1997). R. Baradulin zajmował się także tłumaczeniem. Wydał zbiory tłumaczeń *Кахаць – гэта значыць...* (Kochać - znaczy..., 1986), *Беларусь мяне збеларушвае* (Białoruś mnie przyprawia o blednięcie, 1993). Tłumaczenia z języka jidysz weszły do tomu pod tytułem *Толькі б яўрэі былі* (Gdyby tylko żydzi byli, 2011). R. Baradulin ujawnił się także jako eseista, krytyk i publicysta. Jest on autorem wydań krytyczno-literackich, artykułów i esejów *Парастак радка, галінка верша* (Zalążek wersu, gałązka wiersza, 1987), *Аратай, які пасвіць аблокі* (Oracz, który wypasa chmury, 1995). Ryhor Baradulin został nagrodzony orderami Przyjaźni Narodów, Znakiem Honoru, łotewskim orderem Trzech Gwiazd, medalem F. Skaryny i innymi. W 1976 r. został laureatem Państwowej premii BSSR im. J. Kupały oraz premii Komsomołu Lenińskiego Białorusi, a 1992 r. otrzymał miano Narodowego poety Białorusi i Honorowego Obywatela rejonu uszackiego. Od 1995 r. także Honorowy doktor Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego. Ryhor Baradulin zmarł 2 marca 2014 roku i został pochowany w Uszczach (osiedle typu miejskiego). W 2017 roku w Mińsku przy ulicy Mieleża 4, została odsłonięta pamiątkowa tablica ku czci poety. Por. [Рыгор Барадулін | Беларускія народныя пісьменнікі і паэты \(bsu.by\)](#) (dostęp: 15.10.2021).

3. Teksty modlitw skierowane do Matki Bożej z Ostrej Bramy³²²:

Маці Міласэрнасці. Найсвяцейшай Дзеве Марыі Вастрабрамскай (Matko Miłosierdzia. Najświętszej Maryi Pannie Ostrobramskiej), сл. М. Дуksy, муз. А. Bezenzon

*1. О Міласэрнасці Маці Матуля,
Пусці ў свой Вастрабрамскі храм.
Мы да Цябе ўсе беды тулім,
Ты ж дапамогу дорыш нам.*

*Прыпеў: Твой вобраз зноў перад вачыма,
З Табой мы ў радасці, ў журбе.
І не спужаемся бяды мы,
І не спужаемся бяды мы
Пакуль хінёмся да Цябе.*

*2. Заўжды была ў вялікай хвале.
Высока ўзнёс Гасподзь Цябе.
А мы нязменна называлі
Матуляй літасці ў журбе.*

*Прыпеў: Твой вобраз зноў перад вачыма,
З Табой мы ў радасці, ў журбе.
І не спужаемся бяды мы,
І не спужаемся бяды мы
Пакуль хінёмся да Цябе.*

*3. Праз дзверы брамы Ты між волі
Глядзіш на наш штодзённы тлум.
Ты знаеш нашы смуткі, болі
І глыбіню таемных дум.*

³²² Образ Matki Bożej z Ostrej Bramy lub obraz Matki Bożej Miłosierdzia, zwany również Madonną Ostrobramską lub Madonną Wileńską. Jej wizerunek znajduje się w Kaplicy ostrobramskiej w Wilnie. 16 listopada jest dniem wspomnienia Matki Bożej Ostrobramskiej, kult której jest czczony na Litwie, w Polsce i na Białorusi. Por. <http://etnomuseum.pl/o-matko-boska/matka-boska-ostrobramska> (dostęp: 31.07.2023), Por. <https://biewiasz.pl/czytelnia/swieci/11-16d.php3> (dostęp: 31.07.2023).

*Прыпеў: Твой вобраз зноў перад вачыма,
З Табой мы ў радасці, ў журбе.
І не спужаемся бяды мы,
І не спужаемся бяды мы
Пакуль хінёмся да Цябе.*

*4. Хто не шукаў Твайго ратунку,
Ў Цябе хто ласкі не прасіў!
Будзь нашай добрай Апякункай,
Каб злы дух нас не спакусіў.*

*Прыпеў: Твой вобраз зноў перад вачыма,
З Табой мы ў радасці, ў журбе.
І не спужаемся бяды мы,
І не спужаемся бяды мы
Пакуль хінёмся да Цябе.*

Autorem tekstu jest wyżej przedstawiony M. Duksa. Utwór „Matko Miłosierdzia. Najświętszej Maryi Pannie Ostrobramskiej” jest to swojego rodzaju krzyk duszy, jak również wdzięczność za wsparcie i prośba o opiekę. Powtórzenie wersetu *І не спужаемся бяды мы* (I nie będziemy bać się kłopotów) w refrenie podkreśla, że dzięki wstawiennictwu Matki Miłosierdzia wszystko uda się przemóc. Metrum utworu czterostopowiec jambiczny akatalektyczny: sSsSsSsS. Utwór z kantaty do Matki Bożej *Васпрабрамска Маці Божая* (Ostrobramska Matko Boża), sł. bel. tradit., muz. A. Litvinovskyjego, zostanie omówiony w dalszej części pracy.

4. Tekst modlitwy skierowany do Matki Bożej Fatimskiej³²³:

Маці з Фацімы (Matko z Fatimy), sł. i muz. H. Smolak

*1. Каяцца клікала Божая Маці нас,
Цуды ствараючы ў Фаціме;
Каб мы не загінулі пад пакараннямі –*

³²³ Matka Boża Fatimska czy Matka Boska Różańcowa z Fatimy jest najbardziej popularnym wizerunkiem Matki Jezusowej XX wieku. 13 maja 1917 roku ona się objawiła trojgu dzieciom (Franciszce, Hiacyncie Marcie i Łucji dos Santos) w portugalskiej miejscowości Fatima. Od tamtego czasu do dzisiaj, do Fatimy przybywa mnóstwo pielgrzymów z całego świata. 13 maja jest dniem, w którym obchodzona jest uroczystość ku czci Matki Bożej z Fatimy. Por. <http://fatimskayanavenna.blogspot.com/pl/1917.html?m=1> (dostęp: 31.07.2023), Por. <https://ave-maria.by/prayers/novena/978-navennafcimskaya> (dostęp: 31.07.2023), <https://catholic.by/3/pub/trans/14614-13-recha-yakiya-varta-vedats-pra-matsi-bozhuyu-fatimskuyu> (dostęp: 31.07.2023).

Раїла шчырае каянне.

Прыпеў: Табе верым мы,

Маці з Фацімы!

Табе верым мы,

Маці з Фацімы!

2. Кожнага месяца суботы першыя

Ружанец маліце, верныя!

У храм спяшайцеся і спавядайцеся,

Целам Хрыста ачышчайцеся!

Прыпеў: Табе верым мы,

Маці з Фацімы!

Табе верым мы,

Маці з Фацімы!

3. За пяць суботаў, што Мне ахвяруеце,

Сэрца Маё пашкадуеце – У непазбежны і страшны смяротны час

Я з Ласкай Божай прыду да вас!

Прыпеў: Табе верым мы,

Маці з Фацімы!

Табе верым мы,

Маці з Фацімы!

Текст піесні jest autorstwa wcześniej przedstawionej już kompozytorki - H. Smolak. Utwór jak wskazuje tytuł *Маці з Фацімы* (Matko z Fatimy), poświęcony jest Matce Bożej z Fatimy. Treść tekstu przypomina o modlitwie różańcowej, która jest jednym z najważniejszych czynów, wiodących do Królestwa Bożego. Właśnie w drugiej i trzeciej zwrotce Matka Boża Fatimska zwraca się do wierzących z prośbą o modlitwę różańcową, o nawiedzanie świątyń, przypomina o sakramencie Spowiedzi i Komunii Świętej. Dwukrotnie powtarzająca się fraza w refrenie tworzy efekt wzmocnienia, tym samym dodatkowo podkreślając znaczenie tekstu:

Табе верым мы, Маці з Фацімы!

Табе верым мы, Маці з Фацімы!

(Tobie wierzymy my, Matko z Fatimy!

Tobie wierzymy my, Matko z Fatimy!)

W utworze tym zostały wykorzystywane następujące środki stylistyczne:

- metafory: *Целам Хрыста ачышчайцеся!* (Ciałem Chrystusowym oczyszczajcie się!);
- inwersja: *Каяцца клікала Божая Маці нас* (Kajać się wołała nas Matka Boża). Metrum utworu czterostopowiec daktyliczny katalektyczny: SssSssSssSs, który przeplata się z trójstopowcem daktylicznym katalektycznym: SssSssSs.

5. Tekst modlitwy skierowany do Matki Bożej z ikony uszackiej³²⁴:

Свяцейшая Панна (Najświętsza Panna), tl. R. Baradulina, muz. A. Kamotskijego

1. *Свяцейшая Панна з Вушацкай іконы,*

усіх ахінае Твой клопат штодзённы.

Дай моцы нам, Матка, дай, Матка, параду,

як маем змагчы і падступнасць і здраду.

Май ласку Сваёй не пазбавіць апекі,

заступніцай будзь нам цяпер і навікі.

Не дай нашым душам убогім загінуць,

дазволь на зямлі гэтай цені пакінуць.

2. *З малечых гадоў Ты нас грэшных трывала*

і з д’яблавай пашчы не раз вырывала.

У смутках Цябе мы гукаем, Святую.

Твая мілата бачыць нас і ратуе.

Як дзячыць Табе мы не ведаем самі,

і нашчацца нашыя вочы слязамі.

Марыё Вушачы, дзе Ты цудатворыш,

Ты дорыш святло, цішынёю гаворыш.

³²⁴ Образ Matki Bożej Uszackiej służy miejscowym parafianom za wsparcie w różnych sytuacjach życiowych. Namalowany przez Michała Jermaszkiewicza OP, znajduje się w kościele św. Wawrzyńca w Uszaczu. W dniu 10 sierpnia podczas uroczystości ku czci św. Wawrzyńca w uszackiej parafii brzmi pieśń Najświętsza Panna. Por. <https://media.catholic.by/ave/index.htm?ave/n151/art10.htm> (dostęp: 31.07.2023), Por. <https://catholic.by/3/liturgy/saints/4412-svyaty-laurensij-dyyakan-i-muchanik> (dostęp: 31.07.2023).

3. *Грахі нашы, як незагойныя раны.
Маліся за нас, будзь нам Маткаю, Панна.*

Autorem tłumaczenia tekstu z języka polskiego jest poeta R. Baradulin³²⁵, pochodzący z rejonu uszackiego, o którym była mowa wyżej. Wiersz „Najświętsza Panna” to zwrot do Matki Bożej z ikony uszackiej³²⁶, która obdarowuje każdego zwracającego się do Niej swoimi łaskami i nadzieją na lepsze jutro. W omawianym utworze zostały wykorzystywane następujące środki stylistyczne:

- epitety: *Свяцейшая Панна* (Najświętsza Panna), *убогія душы* (ubogie dusze);
- metafory: *ахінае Твой клопат* (osłania Twój kłopot);
- inwersja: *Май ласку Сваёй не пазбавіць апекі* (Miej łaskę Swoją nie pozbawić opieki); *дазволь на зямлі гэтай цені пакінуць* (pozwól niech ten cień pozostanie na ziemi);
- oksymoron (antylogia, epitet sprzeczny): *цішынёю гаворыш* (ciszą mówisz).

Utwór *Najświętsza Panna* jest napisany w metrum czterostopowym amfibrach: sSs sSs sSs sSs.

6. Tekst modlitwy o kościele pod wezwaniem Zwiastowania Najświętsze Maryi Panny w Wyszniewie:

***Касцёл Наведвання Маці Божай* (Kościół Nawiedzenia Matki Bożej), sł. V. Giruts-Rusakevich, muz. U. Garkusha**

*Калісці, кажуць, тут нага ступіла
Марыі Найсвяцейшай Маці Божай.
На месцы тым крынічанька забіла
Чысцюткая, як у Прачыстай слёзы.*

*Касцёл Наведвання Маці Божай,
Стаіць у Вішневе Прачыстай Дзевы Храм...
І сёння тут, як і зпрадвеку можна
З святой крыніцы прычасціцца нам,*

³²⁵ Рог. <https://pdf.vlib.by/BS-2019/Vitebski-kraj-4.pdf> (dostęp: 31.07.2023) - Бароўка В. Ю., *Віцебшчына ў экфрасісах беларускіх паэтаў другой паловы XX – пачатку XXI ст.*, s. 251.

³²⁶ Рог. [Костел Святого Лаврентия в Ушачах | Планета Беларусь \(planetabelarus.by\)](http://planetabelarus.by) (dostęp: 08.12.2021).

*Ні час, ні людзі не змаглі парушыць,
Суцішыць струмяні крыніцы той,
Дык хай яна асветліць нашы душы,
Абноўленая ўжо вадой святой!
І хай жа стане гэтая крыніца
Мясцінаю для вернікаў святой,
Душой каб змог тут кожны прытуліцца
І Богу сэрца адкрываць сваё...*

*Ave, Maria gratia plena,
Dominus tecum.
Касцёл Наведвання Маці Божай,
Стаіць у Вішневе Прачыстай Дзевы Храм...
І сёння тут, як і зпрадвеку можна
З святой крыніцы прычасціцца нам,
Стаіць у Вішневе Прачыстай Дзевы Храм,
Касцёл Наведвання Маці Божай.*

Utwór jest dedykowany ks. Uładzislauowi Zavalniukowi. Autorem jego jest Valyantsina Giruts-Rusakevich³²⁷. Opowiada on o kościele pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Maryi

³²⁷ V. Giruts-Rusakevich (1953-2021) - urodziła się na wsi Michałowszczyzna w rejonie oszmiańskim obwodu grodzieńskiego. W 1970 roku skończyła tam szkołę podstawową, potem rozpoczęła studia na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie (kierunek – dziennikarstwo). Po ukończeniu Uniwersytetu w roku 1975 podjęła pracę w rejonowym czasopiśmie miasta Wołożyn *Працоўная слава* (Robocza sława). W 1997 roku stała na czele oddziału informacji i pracy z mieszkańcami wołożyńskiego (rejonowego) wykonawczego komitetu. Od 2004 roku pracuje w wołożyńskim rejonowym centrum kultury jako kierownik narodowego literacko-twórczego zjednoczenia *Рунь* (Ozime). Pierwsze wiersze, które zostały wydrukowane w oszmiańskim rejonowym czasopiśmie *Красное знамя* (Czerwony sztandar) zaczęła pisać w wieku ośmiu lat. Później był obwodowy zlot młodych poetów obwodu grodzieńskiego (130 rocznica urodzin Franciszka Bahuszewicza), gdzie ona po raz pierwszy poznała poetę Aleha Łojkę. Podczas studiów na Uniwersytecie jeden z jej wierszy był wydrukowany w *Універсітэт паэтычны* (Uniwersytet poetycki), gdzie były przedstawione utwory wszystkich poetów, którzy studiowali w uniwersytecie. W 1996 roku w cyklu *Бібліятэка часопісца* (Biblioteka czasopisma), *Маладосць* (Młodość) wyszła jej pierwsza książka *Я адкрываю вам душу* (Ja otwieram wam duszę), a w 1999 roku druga *Пад зоркаю лёсу* (Pod gwiazdą losu). Dotąd utwory były publikowane w czasopismach *Полымя* (Płomień), *Рэспубліка* (Republika), *Народная газета* (Czasopismo narodowe), *Мінская праўда* (Mińska prawda). Także podczas pracy w wołożyńskim rejonowym czasopiśmie V. Giruts-Rusakevich prowadziła *Літаратурную старонку* (Literacką stronę), zajmowała się z młodymi poetami w literackim zjednoczeniu *Рунь* (Ozime), które w 1997 roku otrzymało rangę narodowego. Później zobaczyły świat jej kolejne zbiory wierszy: *Мовай сэрца* (Mową serca, 2008), *На ніцы часу* (Na nici czasu, 2018); książki dla dzieci *Каляровыя вятры* (Wiatry kolorowe, 2011), *А ці ведаеце вы?* (Czy wiecie wy?, 2013). W 2009 roku biogram V. Giruts-Rusakevich weszły w skład biogramów pisarzy Białorusi *3 розных сцяжын* (Z różnych dróg) (Mińsk *Мастацкая літаратура* (Literatura piękna)). W 2015 roku stała ona laureatą mińskiej regionalnej premii w dziedzinie literatury w nominacji *Дзіцячая і падлеткавая літаратура* (Literatura dla dzieci i nastolatków) za książkę *А ці ведаеце вы?* (Czy wiecie wy?), wierszy poetki zostały włączone do zbioru *Па праву жывога* (Według prawa żywego) (Mińsk *Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі* (Białoruska Encyklopedia im. P. Brouka)). W 2016 roku jako zwycięzca w nominacji Za wkład w rozwinięcie duchowości i kultury VIII republikańskiego konkursu *ГА Беларускі саюз жанчын* (Kobieta roku – 2015). V. Giruts-Rusakevich jest autorką wierszy zbioru

Panny, który znajduje się we wsi Wiszniewo w rejonie wołożyńskim obwodu mińskiego³²⁸. W wierszu również wspomina się o pięknym źródle ze świętą wodą, które jest porównywane do „czysciutkich łez Najświętszej Maryi Panny”. Źródło to ma właściwości lecznicze dla duszy każdego wierzącego³²⁹. Nieprzypadkowo, autor zwraca się w wierszu do Matki Bożej w języku łacińskim *Ave, Maria gratia plena, Dominus tecum*, by po raz kolejny podkreślić postać Maryi Panny, która znajduje się najbliżej Najwyższego. W utworze zostały wykorzystane następujące środki stylistyczne:

- epitety: *святая крыніца* (święte źródło), *Прачыстая Дзева* (Przeczysta Panna), *святая мясціна* (święte miejsce);
- metafory: *асветліць душы* (oświecić dusze);
- inwersja: *З святой крыніцы прычасціцца нам* (Ze świętego źródła przyjąć Komunię nam); *І Богу сэрца адкрываць сваё* (I otwórz swoje serce na Boga); *Абноўленая ўжо вадой святой* (Odnowiona już wodą święconą);
- porównanie: *Чысцюткая, як у Прачыстай слёзы* (Czysciutka, jak u Przeczystej łzy).

Metrum – pięciostopowiec jambiczny hiperkatalektyczny: sSsSsSsSsS(s).

6. Teksty o różnej treści maryjnej

Inne teksty skierowane zostały do Najświętszej Maryi Panny Różańcowej, do Matki Bożej Nieustającej Pomocy, do Matki Bożej Majowej, do Królowej Nieba oraz jeden utwór poświęcony Narodzeniu Najświętszej Maryi Panny.

1. Teksty skierowane do Najświętszej Maryi Panny Różańcowej:

Марыя, Вядзі Нас За Сабой³³⁰ (Maryjo, Zabierz Nas Ze Sobą), sł. i muz. H. Smolak

І. О, колькі гора ў гэтым свеце,

Войнаў, хваробаў і грахоў!

Выратавальнай зоркай свеціць,

Маці Хрыста, Твая Любоў.

wokalnych utworów Беларусанька (Białorusinka) kompozytora U. Garkushy (2011 r.). W nominacji Lepszy utwór 2011 roku republikańskiego literackiego konkursu otrzymała dyplom II stopnia w dziedzinie gatunku pieśni (2012 r.). Również w 2011 roku w nominacji Poezja w dziedzinie literatura została laureatką mińskiej nagrody regionalnej. W 2012 roku wynagrodzona medalem Związku Pisarzy Białorusi Za wielki wkład w literaturę. W roku 2014 otrzymała ona miano Honorowego członka Związku Pisarzy Białorusi. V. Giruts-Rusakevich zmarła 22 stycznia 2021 roku. Informacja z następujących źródeł internetowych: Por. [Гіруць-Русакевіч Валянціна Францаўна \(1953\) | Ашмяншчына ў асобах і падзеях \(bibdetoshm.by\)](#) (dostęp: 10.11.2021), Por. [Гіруць-Русакевіч Валянціна Францаўна \(litpremia.by\)](#) (dostęp: 10.11.2021), [<C3E8F0F3F2FC2DD0F3F1E0EAE5E2E8F72E696E6464> \(4-4.by\)](#) (dostęp: 13.11.2021).

³²⁸ Por. [Wiszniew - wieś w Wołożyńskim powiatu, Mińskiego obwodu Białorusi. Kościół, Cerkiew. Atrakcje i Zabytki, Podróż i Turystyka, Pomniki architektury. \(vedaj.by\)](#) (dostęp: 07.12.2021).

³²⁹ Por. [Святая крыніца \(vishneva.by\)](#) (dostęp: 07.12.2021).

³³⁰ W śpiewniku jest zawarta informacja, że jest to hymn Legionu Maryi.

Прыпеў: Марыя – міласэрная Любоў!

Марыя! Ты вядзі нас за Сабой,

Ты вядзі нас за Сабой!

2. Дапажы нам, Дзева Маці,

Сцежкамі Божымі хадзіць,

Бліжніх ні ў чым не асуждаці

Ды справы годныя чыніць.

Прыпеў:

3. Нашы Ружанцы Панне мілай

Будзем штодня ахвяраваць,

Будзем супроць нячыстай сілы

З Марыяй разам ваяваць.

Прыпеў:

Autorem tekstu jest kompozytorka - H. Smolak. Treść tej pieśni to zwrot do Matki Bożej z prośbą o pomoc w różnych najtrudniejszych sytuacjach życiowych i modlitwa różańcowa, która służy jako swego rodzaju przewodnik ku zbawieniu. Wieloaspektowe wykorzystanie określenia imienia Maryja: *Маці Хрыста* (Matka Chrystusa), *Марыя – міласэрная Любоў* (Maryja – miłością miłosierną), *Дзева Маці* (Matka Dziewica), *Панне мілай* (Pannie miłej) przez H. Smolak, nadaje postaci Matki Zbawiciela jeszcze głębszy sens. W utworze tym zostały wykorzystane następujące środki stylistyczne:

– epitety: *выратавальнай зоркай* (gwiazdą zbawienną);

– metafory: *сцежкамі Божымі хадзіць* (chodzić Bożymi drogami);

– inwersja: *сцежкамі Божымі хадзіць* (drogami Bożymi chodzić), *ды справы годныя чыніць* (i sprawy godne czynić).

Metrum – czterostopowiec jambiczny hiperkatalektyczny sSsSsSsS(s).

Найсвяцейшай Деве Марыі Ружанцовай (Najświętszej Pannie Maryi Różańcowej),

сл. М. Дуksy, муз. А. Bezenson

1. Цёплыя кажу я словы

Маці Божай Ружанцовай.

*Маці Божая вiтаю
I ёй сэрца прысвячаю.*

*Прыпеў: Прымі, Маці, падарункі –
Мае песні, мае думкі,
Справы добрыя ўсе,
Што раблю я пакрасе.*

*2. Я за шчасце Беларусі
На ружанцы памалюся –
Дзеля радасці людской,
Каб прыйшоў да нас спакой.
Прыпеў:*

Autorem tekstu tej pieśni jest M. Duksa. Mówi on, że należy się modlić o szczęście Białorusi za pomocą modlitwy różańcowej, zaś najlepszym darem jest oddanie Najświętszej Maryi Pannie dobrych uczynków i myśli. Odwrotny porządek słów (inwersja) w ostatnich wersach *Дзеля радасці людской, / Каб прыйшоў да нас спакой* (Dla ludzkiej radości, / Żeby przyszedł do nas spokój) podkreśla wiarę ludzi w pomoc Matki Bożej. Metrum - to czterostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSs.

3. Tekst skierowany do Matki Bożej Nieustającej Pomocy:

Маці Божая Нястомнай Дапамогі (Matko Boża Nieustającej Pomocy), sl. i muz. H. Smolak

*1. Апякунка ўсяго свету дарагая,
што нястомна нашы слёзы асушае,
хто ў прыгодзе Цябе кліча сэрцам верным –
атрымае Бога Сына міласэрнасць.*

*Прыпеў: Нас абараняеш ад бяды, трывогі;
нас абараняеш ад бяды, трывогі,
Маці Божая Нястомнай Дапамогі.
Маці Божая Нястомнай Дапамогі.*

2. *Мы грашым, памылкі робім ды хварэем,
А Матуля дзеткам слабым душы грэе;
Хоць нячысты дух схіляе да благога –
Ты, Заступніца, вяртаеш нас да Бога.
Прыпеў:*

3. *Табе крыўды немалыя робяць людзі,
А Ты кожнага шкадуеш і не судзіш.
За нас Богу не стамляешся маліцца,
У Цябе любові трэба нам вучыцца.
Прыпеў:*

Autorem tekstu jest kompozytorka H. Smolak. Treść tekstu to zwrot do Matki Boskiej, która służy pomocą w najtrudniejszych chwilach w życiu człowieka, jest również mostem, który prowadzi zabląkane dusze na drogę wiary. W danym utworze zostały wykorzystane następujące środki stylistyczne:

- epitety: *вернае сэрца* (wierne serce), *нячысты дух* (nieczysty duch);
- metafory: *слёзы асушае* (osusza łzy);
- inwersja: *Анякунка ўсяго свету дарагая* (Droga opiekunka całego świata), *хто ў прыгодзе Цябе кліча сэрцам верным* (kto w przygodzie wzywa Ciebie wiernym sercem), *атрымае Бога Сына міласэрнасць* (dostąpi miłosierdzia Syna Bożego), *А Матуля дзеткам слабым душы грэе* (A Matka ogrzewa dusze słabym dzieciom);
- anafora: (powtórzenie całych wersów, jako wzmocnienie efektu wyrazistości):

*Нас абараняеш ад бяды, трывогі;
нас абараняеш ад бяды, трывогі,
Маці Божая Нястомнай Дапамогі.
Маці Божая Нястомнай Дапамогі.*

Metrum danego utworu - to sześciostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSsSsSs.

3. Tekst skierowany do Matki Bożej Majowej:

Да Маці Божай Маёвай (Do Matki Bożej Majowej), sl. M. Duksy, muz. A. Bezenson

1. *Песняй радаснай вітаем,
О Марыя месяц Твой.*

*Мы Табе хвалу складаем,
Просім ласкі незямной.*

*Прыпеў: Хай вясёлкамі зайграе
Тваёй ласкі мілы рай.
І зямля ўся прывітае,
О Марыя, светлы май.*

*2. Нашы песні, нашы справы,
Сонца, птушкі і сіняве –
Ўсё Табе уносіць славу,
Калі майскі дзень плыве.
Прыпеў:*

*3. Твая літасць хай асушыць
Ручаінкі горкіх слёз.
Раса ласкі ў нашы душы
Хай спадзе, як дождж з нябёс.
Прыпеў:*

Autorem tekstu jest tu M. Duksa. Treść odpowiadająca tytułowi *Do Matki Bożej Majowej* wskazuje, że miesiąc maj jest szczególnie wypełniony świętami maryjnymi. Jak wiadomo, w tym miesiącu przyroda budzi się do życia, wszystko wokół staje się nowe i piękne, to niejako nowy etap. W centrum znajduje się Maryja Panna, jako wzór błogosławieństwa, na które czeka każdy wierzący. W tekście są wykorzystane następujące środki stylistyczne:

- metafory: *Хай вясёлкамі зайграе / Тваёй ласкі мілы рай / І зямля ўся прывітае* (Niech tęczę zagra / Twojej łaski miły raj / I ziemia cała Cię przywita), *Калі майскі дзень плыве* (Kiedy dzień majowy płynie), *Твая літасць хай асушыць / Ручаінкі горкіх слёз* (Twoja litość niech osuszy / Strumyczki gorzkich łez);
- epitety: *мілы рай* (miły raj), *светлы май* (jasny maj);
- porównania: *Хай вясёлкамі зайграе / Тваёй ласкі мілы рай* (Niech tęczę zagra / Twojej łaski miły raj), *Раса ласкі ў нашы душы / Хай спадзе, як дождж з нябёс* (Rosa łaski do naszych dusz / Niech spada, jak deszcz z niebios);

– inwersja *Мы Табе хвалу складаем, / Просім ласкі незямной* (My Tobie chwałę składamy, / Prosimy łaski nieziemskiej) podkreśla znaczenie Matki Bożej dla każdego wierzącego. Metrum – to trochej czterostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSs.

4. Teksty poświęcone Królowej Nieba:

Каралева Неба (Królowo Nieba), sl. i muz. H. Smolak

1. Колькі слёз прыйшлося Найсвяцейшай Дзеве

На зямлі напраліваць,

Каб па Божай воле славу Каралевы

У нябёсах атрымаць!

Прыпеў: Каралева неба,

Маці Бога Сына!

Ты пануй і на зямлі!

Кожны дзень патрэбна

Нам Твая падтрымка,

Госпада за нас малі,

Госпада за нас малі!

2. Апякунка наша у вышынях зорных

Не забылась пра людзей:

Моліцца за слабых, хворых, бездакорных,

Ўсім нясе святло надзей.

Прыпеў:

Autorem tekstu jest kompozytorka - H. Smolak. Tekst opowiada o Królowej Nieba, którą w świecie chrześcijańskim jest Przenajświętsza Maryja Panna. Lud zwraca się z prośbą o opiekę i wsparcie na ziemi, w codzienności. W tekście wykorzystane są takie środki stylistyczne jak:
– epitety: *у вышынях зорных* (w wysokościach gwiazdzistych), *святло надзей* (światło nadziei);
– inwersja: *Апякунка наша у вышынях зорных* (Opiekunka nasza w wysokościach gwiazdzistych), *Ўсім нясе святло надзей* (Do wszystkich niesie światło nadziei). Metrum - to sześciostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSsSsSs, który się przeplata z czterostopowcem trocheicznym akatalektycznym: SsSsSsSs.

Радуйся, Марыя! (Raduj się, Maryjo!), сл. і муз. Н. Smolak

*1. Дзіўная крыніца чысціні,
Самая цнатлівая Нявеста,
Да якой спусціўся з вышыні
Госпада Пасланнік з Добрай весткай.*

*Прыпеў: Радуйся, Марыя!
Ты нябёсам любя! Радуйся!
Цераз Твайго Сына
Людзі ад загубы ўратуюцца!*

*2. Дзіўная крыніца чысціні,
Ад Святога Духа Ты зачала
У Сваёй бязмежнай дабрыні
Маці для ўсіх народаў стала.
Прыпеў:*

*3. Дзіўная крыніца чысціні,
Дабрыні і праведнай пакоры,
На людзей з прыхільнасцю зірні,
Анякункай будзь для нас і ўзорам.
Прыпеў:*

*4. Дзіўная крыніца чысціні,
Нас ратуй ад помсты і ад гневу,
Ад знішчэння свет абарані
Ты, зямлі і неба Каралева!
Прыпеў:*

Autorem tekstu kolejnej pieśni jest również H. Smolak. Treść utworu to zwrot do Najświętszej Maryi Panny o opiekę i prośbę o uratowanie całego świata od panującego zła. W tekście można zauważyć następujące środki stylistyczne:

– epitety: *Дзіўная крыніца чысціні* (Dziwne źródło czystości), *і праведнай пакоры* (i w pokorze bogobojnej);

– anafora: pierwsza strofa każdej zwrotki się zaczyna od *Дзіўная крыніца чысціні* (Dziwne źródło czystości), żeby podkreślić „czystość” Najświętszej Maryi Panny;
– inwersja: *Ад Святога Духа Ты зачала* (Od Świętego Ducha Tyś poczęła), *На людзей з прыхільнасцю зірні, /Анякункай будзь для нас і ўзорам* (Na lud z wdzięcznością Ty popatrz, / Opiekunką bądź dla nas i przykładem). Metrum to pięciostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSsSs.

5. Tekst poświęcony Narodzeniu Najświętszej Maryi Panny:

***Нараджэнне Найсвяцейшай Дзева Марыі* (Narodzenie Najświętszej Maryi Panny),**

sl. M. Duksy, muz. A. Bezenson

1. О Дзева Марыя,

Ў Твой дзень Нараджэння,

Ў Твой дзень Нараджэння

Спадаюць жывыя з нябёсаў праменні.

Прыпеў: Заўжды ў свячэнні ніколі не згасне

Твой дзень Нараджэння – як сонейка, ясны.

Цеш сэрцы людскія, дзе смутку зямнога,

О Дзева Марыя, абранніца Бога.

2. Мы радасць памножым сваімі рукамі,

Сваімі рукамі Твой дзень упрыгожым,

Аздобім вянкамі.

Прыпеў:

3. Мы будзем маліцца са шчырай душою,

Са шчырай душою.

Прыемна схіліцца нам перад Табою.

Прыпеў:

Autorem tekstu jest M. Duksa. Utwór występuje w formie zwrotu do Matki Bożej, zaczynając się od słów *О Дзева Марыя* (O Panno Maryjo) wysławia dzień, w którym urodziła się Maryja. Temat tekstu jest akcentowany przez powtórzenia wersetu *У твой дзень Нараджэння* (W dzień Twych Urodzin). Zasadnicza myśl pieśni została zawarta w następnych wersetach:

*Заўжды ў свячэнні ніколі не згасне
Твой дзень Нараджэння – як сонейка, ясны.*

(Zawsze w blasku nigdy nie zgaśnie
Twój dzień Urodzin – jasny jak słońce.)

Dzień Urodzin Matki Boskiej jest porównywany z jasnym słoneczkiem *Твой дзень Нараджэння – як сонейка, ясны* (Twój dzień Urodzin – jasny jak słońce), więc jak bez słońca, również bez Matki życie człowieka nie może być szczęśliwe. Dla wzmocnienia tej myśli i podkreślenia znaczenia słowa *ясны* (jasny) autor wykorzystał inwersję. W drugiej oraz trzeciej strofie mówi, że ludzie swoimi sprawami i modlitwami mnożą radość w dniu Narodzenia Matki Bożej, a także z pokorą chylą się przed Nią. Epitet *са шчырай душою* (ze szczerą duszą), który powtarza się dwukrotnie, podkreśla szczerłość i oddanie Najświętszej Maryi Pannie. Metrum to czterostopowy amfibrach: sSs sSs sSs sSs.

6. Kantata do Matki Bożej

Wyjątkową treść zawiera kantata A. Litvinovskijego do Matki Bożej. Składa się ona z pięciu utworów, u podstaw których leżą białoruskie teksty tradycyjne.

1. Вітай, Марыя³³¹ (Zdrowaś, Maryjo)

*Вітай, Марыя, Хрыстуса Маці,
пазволь нам грэшным Табе чэсць даці.
Прымі і нашы просьбы нізкія,
За нас маліся, Вітай, Марыя!
Прымі і нашы просьбы нізкія,
За нас маліся, Вітай, Марыя!*

*Прачыста Панна, бяз жаднай сказы,
усьцеражы нас хвароб, заразы.
Ты найстрайнейша райска лілія,
ачысць наветра, Вітай, Марыя!*

³³¹ Co dotyczy autorstwa tekstu, to w śpiewniku *З надзеяй, Ойча, да Цябе* (Z nadzieją, Ojczy, do Ciebie) pod red. T. Wyszyńskiego i in., Гродна 1999, na s. 78 znajduje się pieśń o tej samej treści, ale trochę różni się tekstem. W śpiewniku tym autorstwo tekstu jest podane jak *Boh z nami*. Składa się ona z pięciu zwrotek, natomiast w swojej kantacie kompozytor A. Litvinovsky użył tylko trzech.

*Ты найстрайнейша райска лілія,
ачысць паветра, Вітай, Марыя!*

*Ты, што карміла сьвету збаўленне,
І нам як Маці, дай пажыўленне.
Ад голаду нас няхай укрые
Твая Апека, Вітай, Марыя!
Ад голаду нас няхай укрые,
Вітай, вітай, Марыя!*

Уtwór ten jest zwrotem do Maryi Panny *Вітай, Марыя* (Zdrowaś, Maryjo) i Jej wysławianiem *пазволь нам грэшным Табе чэсць даці* (pozwól nam grzesznikom Tobie cześć oddać). Jest to także prośba-błaganie do Najświętszej Matki, żeby przyjęła Ona te *просьбы нізкія* (niskie prośby), zaopiekowała się nimi oraz modliła za nich. Postać Marii została przedstawiona przy pomocy porównania *Ты найстрайнейша райска лілія* (Tyś najzgrabniejszą rajska liliją), które powtarza się dwukrotnie. Środki stylistyczne:

- epitety: *просьбы нізкія* (niskie prośby), *бяз жаднай сказы* (bez żadnej skazy), *найстрайнейша райска лілія* (najzgrabniejsza rajska lilija);
- porównania: *Ты найстрайнейша райска лілія* (Tyś najzgrabniejszą rajska liliją). Główną ideę utworu pomagają odkryć również wykorzystywane w tekście powtórzenia: *Вітай, Марыя* (Zdrowaś, Maryjo). Metrum utworu - to czterostopowy jamb akatalektyczny: sSsSsSsS.

2. Пазволь, Маці³³² (Pozwól, Matko)

*Пазволь Маці, прывітаці песьняй прыгожа.
Хоць даволі, а ніколі хваліць ня можа.
А ні грэшыны чалавек, ні анёлы цэлы век,
ні сьвятыя чэсьць Марыі годныя аддаць.*

*Я нягодны, песьняй роднай Цябе вітаю.
І з бяздонья шлю сягонья мольбы да раю.
Ты мяне не забывай, памажы і ласкі дай.
Там на небе у патрэбе абаронай будзь.*

³³² Co dotyczy autorstwa tekstu, to w śpiewniku *Касьцельныя песьні* (Pieśni kościelne), pod red. U. Nieudacha, Mінск 1992, na s. 49 znajduje się pieśń pod tytułem *Дазволь, Маці* (Dozwól, Matko) o tej samej treści oraz zawartości, tylko różni się tytułem. W śpiewniku tym autorstwo tekstu jest podane jako *Голас душы* (Głos duszy). Składa się ona z pięciu zwrotek, natomiast w swojej kantacie kompozytor A. Litvinovsky użył tylko trzech.

*О, цудоўна, ласкі поўна, чыста лілея,
мiласьцiва лiтасьцiва, грэшных надзея.
Вечна ў небе анёлы Цябе хваляць вясёлы.
Я жадаю хваліць ў раю з імі на век!*

Текст jest napisany w formie prośby o opiekę Matki Bożej. Użyte w tekście epitety: *песняй роднай* (pieśnią rodzimą), *анёлы вясёлы* (weseli aniołowie), porównania: *чыста лілея* (czysta lilija), a także inwersje: *ні сьвятыя чэсьць Марыі годныя аддаць* (ani święci cześć Maryi godni są oddać), *Там на небе у патрэбе абаронай будзь* (Tam w niebie w potrzebie bądź obroną), *Вечна ў небе анёлы Цябе хваляць вясёлы* (Wiecznie w niebie aniołowie radośnie Cię wysławiają) ukierunkowane są na odkrycie zasadniczej myśli utworu. Metrum tekstu to sześciostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSsSsSs.

3. Матачка Божая³³³ (Mateczko Boża)

*Матачка Божая, Матачка Добрая,
Бедныя дзеці мы клічам Цябе.
Песьняй пакорнаю мольбы складаючы,
сэрцы свае аддаём мы Табе.*

*Нас сваіх дзетачак, што ў Цябе просяцца,
Матачка Добрая, Ты пашкадуй!
Нас сваіх дзетачак, што ў Цябе просяцца,
Матачка Добрая, Ты пашкадуй!
Ласкай аджыўчаю Бога Прадвечнага,
Матачка Божая, нас абдаруй.*

*Вылеч Ты сэрца нам раны глыбокія,
мiласьцiяй чыстаю нас запалі,
каб хвала Божая, ня жальба вечная
ў неба ляцела, ляцела з зямлі,*

³³³ Co dotyczy autorstwa tekstu, to w śpiewniku *З надзеяй, Ойча, да Цябе* (Z nadzieją, Ojczy, do Ciebie) pod red. T. Wyszyńskiego i in., Гродна 1999, na s. 80 znajduje się pieśń o tej samej treści oraz zawartości. W śpiewniku tym autorstwo tekstu jest podane niejako zbiorowe i nieokreślone Kaścielnyja pieśni, natomiast w śpiewniku *Касьцельныя песьні* (Pieśni kościelne), pod red. U. Nieudacha, Мінск 1992, na s. 48, autorstwo tekstu jest podane jako *Голас душы* (Głos duszy). Pieśń ta składa się z pięciu zwrotek, natomiast w swojej kantacie kompozytor A. Litvinovsky użył tylko trzech.

*каб хвала Божая, ня жалба вечная
ў неба ляцела, ляцела з зямлі!*

Kolejny utwór napisany w formie zwrotu do Maryi Panny, o czulej nazwie „Mateczka Boża”, podkreśla miłość, zaufanie oraz pełne oddanie się Jej. W omawianym utworze zostały wykorzystane takie środki stylistyczne jak: – epitety: *песняй пакорнаю* (pieśnią pokorną), *бедных дзеці* (biedne dzieci), *раны глыбокія* (rany głębokie), *міласцяй чыстаю* (miłością czystą), *ня жалба вечная* (nie skarga wieczna);

– metafory: *каб хвала Божая, ня жалба вечная/ ў неба ляцела, ляцела з зямлі* (żeby chwała Boska, a nie skarga wieczna / do nieba leciała, leciała z ziemi);

– słowy ze zdrobieniami: *матачка* (mateczka), *дзетачак* (dzieciaczków).

Figury stylistyczne:

– inwersji: *Песняй пакорнаю мольбы складаючы* (Pieśnią pokorną błagania składając), *Ласкай аджыўчаю Бога Прадвечнага* (Łaską odżywczą Boga Przedwiecznego), *Матачка Добрая* (Mateczko Dobra), *Матачка Божая, нас абдаруй* (Mateczko Boska, nas obdaruj), *раны глыбокія* (rany głębokie), *міласцяй чыстаю* (miłością czystą), *ня жалба вечная* (nie skarga wieczna) itd.;

– powtórzenia :

*каб хвала Божая, ня жалба вечная
ў неба ляцела, ляцела з зямлі,
каб хвала Божая, ня жалба вечная
ў неба ляцела, ляцела з зямлі!*

(żeby chwała Boska, a nie skarga wieczna
do nieba leciała, leciała z ziemi,
żeby chwała Boska, a nie skarga wieczna
do nieba leciała, leciała z ziemi!)

Metrum wiersza *Mateczka Boża* - to czterostopowy daktyl: Sss Sss Sss Sss.

4. *Не пакідай нас, Маці*³³⁴ (Nie opuszczaj nas, Matko)

*Не пакідай нас, не пакідай нас,
не пакідай нас, Маці.*

³³⁴ Nie udało się odnaleźć autora tekstu tej pieśni, prawdopodobnie, prototypem mogła być polska pieśń o identycznym tytule *Nie opuszczaj nas...Matko* i podobnej treści autorstwa ks. K. Antoniewicza SJ (Klon.). Zob. *Śpiewnik kościelny*, J. Siedlecki, red. W. Kałamarz, Kraków 2015, s. 523.

*Не пакідай нас, не пакідай нас,
не пакідай нас, Маці.*

*Дай нам пацеху, бо мы плачам,
бо мы ўсюды згубу бачым.
А як прыйдзе страх трывога,
дай у слёзах любіць Бога,
дай у слёзах любіць Бога.*

*Няма дзіва, што ідуць слёзы
тут на гэтым раздарожжы,
сэрца радасці ня мае,
пад цяжкім крыжом канае,
пад цяжкім крыжом канае.*

*Не пакідай нас, не пакідай нас,
не пакідай нас, Маці.
Не пакідай нас, не пакідай нас,
не пакідай нас, Маці.*

*О Марыя, Твая сіла
нас ад згубы бараніла.
Ты няшчасных шкадавала,
нам руку сваю давала,
нам руку сваю давала.*

*Не пакідай нас, не пакідай нас,
не пакідай нас, Маці.
Не пакідай нас, не пакідай нас,
не пакідай нас, Маці.*

*Не пакідай нас, не пакідай нас,
не пакідай нас, Маці.
Не пакідай нас, не пакідай нас,*

не пакідай нас, Маці!

Не пакідай нас, Маці!

Omawiany utwór jest poświęcony Matce Bożej, która odczuwa ból z powodu śmierci Swojego Jedyne Syna. Tekst pomaga zrozumieć, że każdy człowiek potrzebuje tej matczynej opieki. W utworze wykorzystane są metafory: *А як прыйдзе страх трывога* (A jak przyjdzie strach trwoga), *Няма дзіва, што ідуць слёзы* (Nie dziwnego, że idą łzy), *сэрца радасці ня мае, / пад цяжкім крыжам кане* (serce radości nie ma, / pod ciężkim krzyżem kona), *О Марыя, Твая сіла / нас ад згубы бараніла* (O Maryjo, Twoja siła / nas od zguby obroniła). Wielokrotne powtórzenia zastosowane w tekście przybliżają do zrozumienia zasadniczego sensu utworu: *Не пакідай нас, Маці* (Matko, nie opuszczaj nas).

Druga część takich wersów jak: *А як прыйдзе страх трывога* (A jak przyjdzie strach, trwoga), *сэрца радасці ня мае* (serce radości nie ma), *Ты няшчасных шкадавала* (Było Ci żal nieszczęśliwych) jest napisanych w metrum – czterostopowiec trocheiczny akatalektyczny: SsSsSsSs.

5. *Вастрабрамска Маці Божя*³³⁵ (Ostrobramska Matko Boża)

Вострабрамска Маці Божя,

краска чыстая, прыгожа.

Міласердзе Тваёй волі

сьвеціць Вільні у нядолі.

Ў краі нашым Ты у чэсці,

Нясеш з неба добры весці.

Шчасьце для нашага краю

Даш нам ад Бога з раю,

Даш нам ад Бога з раю.

Ўся Цябе Русь славіць Бела

і Літва і Польшча цэла,

бо Ты Маці міласьціва,

сваім дзеткам дабратліва.

³³⁵ Podobna wersja tekstu jest zawarta w śpiewniku *З надзеяй, Ойча, да Цябе* (Z nadzieją, Ojczy, do Ciebie) red. T. Wyszyńskiego i in., Гродна 1999, na s. 78, autorstwo tekstu podane jak Boh z nami (Bóg z nami). Przez kompozytora zostały wymienione wszystkie zwrotki.

*Іх у смутку пацяшаеш,
слабых, хворых напраўляеш.
І хто толькі к Табе прыйдзе,
То бяз радасьці ня выйдзе,
то бяз радасьці ня выйдзе.*

*Ты так кожнаму дагодзіш,
Што надзею ў сэрцы зродзіш.
Праз Цябе усе правіны,
Даруюцца ў Бога Сына,
даруюцца ў Бога Сына!*

Utwór jest poświęcony Ostrobramskiej Matce Bożej, która jest Matką Miłosierdzia zarówno dla Litwy, Polski i Białorusi. Chwała Ostrobramskiej Matce Boskiej opisana jest w następujących wersach:

*Ўся Цябе Русь славіць Бела
і Літва і Польшча цэла,
бо Ты Маці міласьціва,
сваім дзецям дабратліва.*

(Cała Biała Ruś Ciebie wysławia
i Litwa i Polska cała,
Jesteś Matką miłościwą,
dla swoich dzieci).

Dla odzwierciedlenia postaci Ostrobramskiej Matki Boskiej w tekście zastosowane są porównania:

*Вострабрамска Маці Божя,
краска чыстая, прыгожа.*

(Ostrobramska Matko Boża,
kwiat czysty, piękny).

Stylistyczne środki, takie jak inwersja *краска чыстая, прыгожа* (kwiat czysty, piękny) i *Польшча цэла* (i Polska cała), *Ты Маці міласьціва, / сваім дзецям дабратліва* (Jesteś Matką miłościwą, / dla swoich dzieci), oraz powtórzenia osobnych wersetów przedstawiają główną ideę utworu. Wiersz „Ostrobramska Matko Boża” jest napisany czterostopowcem trocheicznym akatalektycznym: SsSsSsSs.

Tematyka maryjna, która inspiruje współczesnych kompozytorów, jest jak widać, dość różnorodna: poczynając od klasycznych tekstów liturgicznych po liryczno-filozoficzne wiersze białoruskich poetów i samych kompozytorów. Wśród nich są: Pozdrowienie anielskie w języku łacińskim *Ave Maria* oraz w języku białoruskim, antyfony *Salve Regina*, 2 utwory, które treścią odpowiadają antyfonie *Regina Caeli*, a także opracowania średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater*. Inspiracją zaś do powstania kantaty do Matki Bożej posłużyły tradycyjne śpiewy, znajdujące się w białoruskich śpiewnikach katolickich, które powstały po II Soborze Watykańskim. Poeci białoruscy R. Baradulin, M. Duksa, V. Giruts-Rusakevich, L. Glinskaya, przyczynili się do powstania tekstów dotyczących głównie ośrodków kultu maryjnego, oraz o innej tematyce maryjnej. Daje się zauważyć, że nierzadko sami kompozytorzy występują również jako autorzy tekstów, m.in. - H. Smolak, V. Kisten i V. Shmat.

W zgromadzonym materiale można odnaleźć różne teksty o tematyce maryjnej, stąd do ich analizy zastosowano różne metody analityczne. Tak więc dla tekstów liturgicznych posłużono się metodą historyczno-opisową, a dla tekstów, stworzonych przez poetów zastosowano metodę analizowania dzieła literackiego znanych białoruskich i polskich językoznawców oraz literaturoznawców m.in. Vyacheslava Ragoisha³³⁶, Doroty Korwin-Piotrowskiej³³⁷, Adama Kulawika³³⁸, Ryszarda Handke³³⁹.

³³⁶ В. Рагойша, *Паэтычны слоўнік*, Мінск 2004.

³³⁷ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.

³³⁸ A. Kulawik, *Poetyka wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990.

³³⁹ R. Handke, *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008.

Rozdział IV.

Język muzyczny współczesnych kompozytorów białoruskich muzyki chóralnej

W tym rozdziale będą przedstawione utwory chóralne o tematyce maryjnej. Udało się odnaleźć 31 takich kompozycji. Każda z nich zostanie dokładnie przeanalizowana. Ten sposób działania pozwoli zauważyć jakie konkretne techniki kompozytorskie zastosowali twórcy białoruscy, aby uwypuklić treści wyrazowe dzieła i zastosowanego w nich tekstu.

1. Utwory o tematyce maryjnej A. Atrashkevich

1.1. *Да Маці Божай Будслаўскай*³⁴⁰ (Do Matki Bożej Budławskiej)

Utwór jest przeznaczony na chór żeński, solistkę i akompaniament organowy. Napisany jest w przechodzącej stroficznej formie, zbudowanej na zestawieniu wielkich, strukturalnie epizodów, znacząco kontrastujących między sobą. Całość formy składa się z powtórzeń materiału dźwiękowego, oddzielnych rozdziałów i powracaniu tematyki. Dzieło obejmuje 90 taktów. Rok powstania - 2002.

Kompozycja „Do Matki Bożej Budławskiej” zaczyna się wstępem, który nie tylko przedstawia barwny układ brzmieniowy, lecz także zawiera kluczowe elementy języka muzycznego. Wstęp to ośmiotaktowy okres, utrzymany w jednej tonacji, symetryczny, uzupełniający (4+4), każde zdanie składa się z dwóch dwutaktowych fraz, gdzie w zdaniu pierwszym – to frazy typu sekwencyjnego (Przykład 1.).

Przykład 1. A. Atrashkevich *Да Маці Божай Будслаўскай* (takty: 1-8):



Faktura typu homofoniczno-harmonicznego. Melodia układu pieśniowego, w pierwszym zdaniu ma kierunek wznoszący i jest zbudowana na stopniowym ruchu z ruchem obiegającym i przedstawia sobą dwutaktową frazę oraz jej powtórzenie sekwencyjne. W zdaniu drugim melodia wznosi się, a rozwinięcie dynamicznie następuje wschodzącym skokiem kwintowym w podejściu do kulminacji. Moment kulminacyjny znajduje się w takcie 6. na dość mocnej części, gdzie odczuwa się odejście w paralelną tonację durową (Przykład 2.).

³⁴⁰ Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 53-72.

Przykład 2. A. Atrashkevich *Да Маци Божай Будслаўскай* (takty: 6-7):



Także do stopniowego narastania napięcia przyczynia się zagęszczanie faktury we wstępie chóru. Rytmika miarowa w połączeniu ze spokojnym tempem *Andante* tworzy atmosferę modlitewnej koncentracji. Napięcie wewnętrzne takiego skupionego nastroju tworzy rozwinięcie harmoniczne. Początkowy toniczny punkt organowy oraz dość rozwinięty przewrót harmoniczny jak i jego nadbudówka tworzą głębokie wewnętrzne spięcie, z którego zaczyna się stopniowe rozkręcanie obrazu. Właściwością brzmienia harmonicznego jest duża liczba dźwięków nieakordowych, tony poboczne w akordach, zatrzymania, akordy dysonansowe (zmniejszone, alterowane), między innymi D7 – III i odchylenia.

Podstawowy podział utworu to cztery duże segmenty, składające się z warunkowo zmieniającej się zwrotki, a także swoście wariacyjnego refrenu „Maria...”, jako charakterystyczne cechy strofy wariacyjnej (forma zwrotkowo-wariantowa). Segment A (t. 9-26) można podzielić warunkowo na zwrotkę (t. 9-22) oraz refren (t. 23-26). Zwrotka to dwuczęściowa forma bez reprzyzy. Pierwsza część – ośmiotaktowy okres, druga część to okres regularny, uzupełniający (2+6), zdanie pierwsze skrócone dzięki rytmicznemu ściśnięciu materiału muzycznego. Refren zbudowany jest na kontrapunktowym połączeniu solistki i chóru, przy czym główna rola w części pierwszej należy do solistki, natomiast w drugiej – do chóru. Refren w pierwszym rozdziale jest krótki, jedynie czterotaktowy i składa się z dwukrotnego jednoczącego zamykania. W fakturze homofoniczno-harmonicznej, podstawowa linia melodyczna może być powierzona solistce, jak i chórowi. Przy tym w rozwinięciu i współdziałaniu partii chóralnych z solową można zauważyć cechy polifonii – imitację i efekt echa. Główna melodia układu pieśniowego o szerokim oddechu, falistej budowie i stopniowym ruchu łączy się ze skokami o interwał kwarty, kwinty i seksty. Melodyka napęnia się stopniowym ruchem lub równoważą skokiem w kierunku przeciwnym. Ambitus melodii d¹–fis². W części pierwszej, linia melodyczna w partii altów zbudowana jest na powtórzeniach dźwięku i śpiewie opartym na rytmicznych wartościach szesnastkowych, który tworzy tym samym modlitewną obcość. Rytm różnorodny – długie półnuty z szybkimi szesnastkami oraz równy ruch ósemkowy i przedtaktowe grupy triolowe. To wszystko tworzy serdeczny nastrój. Harmoniczne rozwinięcie intensywne, zbudowane na ciągłych przejściach do nowej tonacji, stopniowo rozjaśniając brzmieniową barwę, następnie wraca w minor: d-moll – a-moll – e-moll – C-dur – G-dur.

Segment B (t. 27-52) według budowy jest prawie identyczny z segmentem A. Składa się ze zwrotki i refrenu, ale różni się objętością i strukturą wewnętrzną. Zwrotka (t. 27-44) o dwuczęściowej formie bez reprzyzy, w pierwszej części stanowi okres symetryczny uzupełniający (4+4), w którym każde zdanie dzieli się na dwie dwutaktowe frazy (okresowość). Zdanie pierwsze zbudowane jest na powtórzeniu sekwencyjnym frazy dwutaktowej. Druga część jest okresem regularnym, uzupełniającym (4+6), w którym zdanie drugie jest rozszerzone dzięki rytmicznemu „rozciągnięciu” (opóźnieniu) tekstu (t. 40-42). Początek refrenu (t. 44-52) pokrywa się z zakończeniem zwrotki, co wzmacnia odczuwanie ciągłości w rozwinięciu. Refren rozwija motyw „ziarna”, który jest złożony w refrenie segmentu A. Sekstowa schodząca intonacja przetwarza się w oktawową. Refren ma strukturę okresu symetrycznego odpowiadającego (4+4) z niewielkim łącznikiem jako przejściem do kolejnego rozdziału (t. 52). W zdaniu drugim refrenu temat przechodzi do partii chóralnej (sopran), a u solistki zmienia się w kontrapunkt. Ambitus melodii wynosi d^1 – g^2 . Segment B jest mniej napięty pod względem harmonicznym w porównaniu z A, a jego plan harmoniczny obejmuje następujące tonacje: e-moll – C-dur – G-dur.

Segment C (t. 53-74), poprzedzony łącznikiem w kontrastującej jednoimiennej tonacji g-moll, rozwija podstawowy temat segmentu B. Zwrotka – stanowi okres regularny, uzupełniający (4+5). Zdanie drugie jest rozszerzone dzięki harmonicznemu rozwinięciu oraz rytmicznemu opóźnieniu tekstu, podkreślającemu jego istotną rolę. Pierwsze zdanie zbudowane jest na powtórzeniu sekwencyjnym dwutaktowej frazy. Wyrazista kulminacja znajduje się w trzeciej ćwierci okresu - t. 59 (Przykład 3.).

Przykład 3. A. Atrashkevich *Да Маѝ Божай Будслаѣскаѝ* (takty: 58-60):



Polega na przejściu melodii-tematu z rejestru niskiego do wysokiego, wzmocnieniu dynamiki z *mezzopiano* do *forte*, oraz zastosowaniu wschodzącego przedtaktowego skoku kwartowego. Znajduje się na mocnej części taktu, w długim najwyższym dźwięku (as^2). Odejście od kulminacji jest dość szybkie. Prawdopodobnie, celem kompozytora było dramatyczne podkreślenie tekstu za pomocą środków dynamiki. Refren ma formę dwuczęściową. Część pierwszą stanowi okres regularny uzupełniający (4+4). Druga część jest okresem nieregularnym uzupełniającym (2+4). Jest on rytmicznie przyspieszony dla wzmocnienia dramatyczności utworu. Refren zbudowany został na rozwinięciu sekwencyjnym, co przy odpowiednio harmonicznym

akompaniamencie widoczne jest w ciągłych odchyleniach. Zasadniczy plan harmoniczny tego rozdziału stanowią tonacje g-moll i c-moll. Melodia o ambitusie g-as² nasycona jest szerokimi skokami interwałowymi.

Segment D (t. 76-90) posiada jasną durową barwę brzmienia. Zwrotka stanowi okres niesymetryczny uzupełniający (4+8). Zdanie drugie zostało rozszerzone dzięki kadencyjnemu rytmicznemu spowolnieniu. Refren stanowi kodę zbudowaną na kadencyjnych plagalnych przewrotach. Jego początek zgadza się z zakończeniem zwrotki. Plan harmoniczny rozdziału oparty jest na tonacjach G-dur i D-dur. Forma utworu składa się z czterech rozdziałów kontrastujących wyrazowo: narracyjnego, lirycznego, dramatycznego i spokojnego. Plan harmoniczny w ciągu całego utworu przeprowadza słuchacza od głęboko żałosnego nastroju w tonacji d-moll do jasnego jednoimiennego w tonacji D-dur. Harmonia nasycona jest dysonansowymi akordami septymowymi i pobocznymi oraz alteracjami. Ambitus partii chóru wynosi: e-g².

1.2. Ave Maria

Utwór jest przeznaczony na niepełny chór mieszany (sopran, alt, baryton³⁴¹) z akompaniamentem fortepianu. Powstał on 17 stycznia 2020 roku³⁴². Partytura obejmuje 96 taktów. Formę można określić jako mieszaną, ponieważ składa się ona z przechodzącej stroficznej oraz trzyczęściowej z dynamiczną repryzą, a takie zestawienie budowy świadczy o wielkiej formie. Przy czym cechy trzyczęściowości pojawiają się nie jednocześnie z formą planu pierwszego (tzn. przechodzącej stroficznie), lecz następująco, z pojawieniem repryzy. W tym przypadku można mówić o formie modulującej. Każda strofa ma formę okresową, więc strofy się łączą parami w większą budowę drugiego planu. Utwór rozpoczyna się od dziewięciotaktowego wstępu, który jest okresem niesymetrycznym (4+5) o niepowtarzającej się strukturze (Przykład 4.).

³⁴¹ W partyturze obok męskiego głosu (*), kompozytorka użyła łacińskiego terminu *Ad libitum*. Określenie *Ad libitum*, które oznacza dowolnie lub według upodobania. Jeśli w partyturze znajduje się wskazówka *A.l.* wykonawca może zdecydować czy realizować dany fragment czy go pominąć, ma swobodę interpretacji tym samym dostosowując wykonanie do własnego stylu. Por. И. Дабаева, *Музыкальный...*, dz. cyt., s. 5.

³⁴² Na końcu utworu jest podana dokładna data powstania oraz zapis w formie zawołania: *Cnacu, Госноду!* (Zbaw, Panie!). Zob. *Беларуская музыка Раства*, dz. cyt., s. 14.

Przykład 4. A. Atrashkevich *Ave Maria* (takty: 1-9):



Faktura chorałowa w spokojnym tempie *Andante* i długie wartości tworzą atmosferę wzniosłej modlitewności. Pierwsza strofa (t. 10-17) – to okres symetryczny (4+4) o niepowtarzającej się strukturze, gdzie każde zdanie się dzieli na dwie dwutaktowe frazy (2+2+2+2), tworząc okresowość. Druga strofa (t. 18-25) posiada budowę analogiczną. Te dwie strofy tworzą formę dwuczęściową i są pierwszą częścią drugiego planu formy trzyczęściowej. Druga część w całości jest budową typu rozwijającego w stroficznej przechodzącej formie i składa się z czterech strof-okresów (t. 26-33, 34-41, 42-49, 50-57). Wszystkie te schematy, jak i w części pierwszej mają budowę okresu regularnego o niepowtarzającej się strukturze. Trzecia część zamykająca trzyczęściową formę zaczyna się z reprzyzy pozornej (strofy 7,8: t. 58-65, 66-75), gdzie w okresie drugim w kadencji umacnia się tonika tonacji podstawowej, w ten sposób ograniczając właśnie reprzyzę. Więc, reprzyza (strofy 9,10: t. 76-83, 84-91) jest uzupełniona pięcioletową kodą (92-96) (Przykład 5.).

Przykład 5. A. Atrashkevich *Ave Maria* (takty: 92-96):



Faktura utworu *Ave Maria* – homofoniczno-harmoniczna. Melodia nie jest przywiązana do żadnej partii chóralnej, ale jest przekazywana między nimi, co w połączeniu z melodyczną oraz rytmiczną linią głosów tworzy wrażenie polifonii. Technika ta przyczynia się do stworzenia obrazu, bardziej spersonalizowanego wezwania w modlitwie do Marii Panny. W niektórych częściach charakteru hymnicznego (strofa 5, koda) faktura chóralna staje się akordowa z wydzieleniem melodii w głosie najwyższym. Symbolizuje to przejście od osobistego apelu do zbiorowego.

Melodia składu śpiewnego szerokiego oddechu. Dla niej charakterystyczne są połączenie skoków sekstowych, kwintowych, kwartowych i ruchu opiewającego. Właściwa jest także dla

melodii pewna wariantowość przy zachowaniu rytmicznego rysunku. Takiego rodzaju zjawisko pojawia się już w pierwszych dwóch strofach, gdzie w pierwszej strofie w partii sopranowej melodia intonacyjnie dąży w kierunku schodzącym, a w drugiej strofie, w partii barytowej linia melodyczna ma kierunek wznoszący. Więc, w strofie pierwszej widoczne są intonacje schodzące: seksty małej, sekundy małej, kwinty, kwarty, zaś w drugiej – wschodzącego trójdźwięku molowego, sekundy małej itd. Taka lustrzana odpowiedź, jak i przejście melodii w drugi głos świadczy o polifoniczności. W reprzyzie pozornej fraza pierwszoplanowa ma odwrotną budowę graficzną:

1. strofa: III – V – III – V (a-moll)

2. strofa: V – III – V – V – II (cis-moll)

Struktura fraz jest choreiczna, co wiąże się z zawartością tekstu łacińskiego. W pierwszej dwutaktowej frazie (t. 10-11) założona jest rytmiczna formuła, która przechodząc przez cały utwór w różnych wariantach występuje z łączącym elementem (Przykład 6).

Przykład 6. A. Atrashkevich *Ave Maria* (takty: 10-11):



W całości, rytmiczne rozkręcanie melodii spokojne, z przerwami na długich wartościach (półnut) przy zakończeniu fraz. Podstawowe zasady rozwoju w planie harmonicznym zawarte są we wstępie fortepianowym (współpraca tonacji równoległych, kadencji zwodniczej). Warto zauważyć, że tonacja podstawowa (a-moll) pojawia się nie od razu. We wstępie, zaczynając od jasnego C-dur, tonika pojawia się w kadencji zwodniczej, a następnie osiągnięta jest w wyniku ruchu modulacyjnego. Rozwinięcie harmoniczne rozdziału ekspozycyjnego oraz rozdziału z reprzyą (1-2 i 9-10 strofy) zbudowane jest na ruchu z tonacji podstawowej do równoległej i odwrotnie: a-moll – C-dur – a moll. Przy czym w drugich okresach tych rozdziałów ma miejsce intensywność dzięki częstotliwości pulsacji i sekwencji harmoniczej, gdzie akord sekstowy VII stopnia jest złożony do akordu septymowego w drugim przewrocie (t. 20-23, 86-89). Intensywność także podkreśla się wykorzystaniem w kadencji akordu alterowanego grupy subdominantowej (akord podwójnej dominanty, t. 24) (Przykład 7.).

Przykład 7. A. Atrashkevich *Ave Maria* (takt: 24):

Example 7 shows a musical score for Soprano, Alto, Baritone, and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts have a half note G4 and a half note F#4. The Baritone part has a half note G3 and a half note F#3. The Piano part has a half note G3 and a half note F#3, with a fermata over the F#3.

W drugiej części wielkiej formy trzyczęściowej (strofy 3-6) jest widoczne stopniowe zatwierdzenie durowości w wyniku nieobecności tradycyjnego powrotu w tonację podstawową na pograniczu 4 i 5 strof. Wyrazistym elementem w harmonii jest pojawienie się w kadencjach trójdźwięku zmniejszonego (t. 48, 56). Na pograniczu rozdziału rozwijającego oraz reprzyzy pozornej następuje przesunięcie tonalne, zamiast oczekującej tonacji podstawowej pojawia się tonacja cis-moll. Przeprowadzenie tematu nie w tonacji zasadniczej jest cechą reprzyzy pozornej, przy czym powraca ciąg harmoniczny rozdziału ekspozycyjnego. W pierwszej części reprzyzy pozornej plan tonacyjny wygląda następująco: cis-moll – E-dur – gis-moll. Na styku 7 i 8 strofy ma miejsce kolejne przesunięcie i zamiast toniki gis-moll następuje powrót do tonacji zasadniczej a-moll. Rozwinięcie harmoniczne prowadzi do wyrazistego akordu subdominanty majorowej, podkreślonej metrycznym zatrzymaniem (t. 71-72). (Przykład 8.).

Przykład 8. A. Atrashkevich *Ave Maria* (takty: 71-72):

Example 8 shows a musical score for Soprano, Alto, Baritone, and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts have a half note G4 and a half note F#4. The Baritone part has a half note G3 and a half note F#3. The Piano part has a half note G3 and a half note F#3, with a fermata over the F#3.

Po czym oddzielona cezurą kadencja diatoniczna stawia swojego rodzaju „kropkę” przed rozpoczęciem właściwej reprzyzy. Wyróżnienie reprzyzy podkreśla się zakończeniem poprzedniej budowy na tonice, podczas gdzie wszystkie poprzednie rozdziały były harmonicznie otwarte (zakończone na dominancie, co przyczynia się do ciągłości rozwoju). Wrażenie reprzyzy również jest wzmocnione poprzez pojawienie się w akompaniamencie rytmicznie ostatecznego basu (t.

75), jak w ostatnim takcie wstępu (t. 9). Utwór kończy się na tonice durowej, tym samym potwierdzając zwycięstwo światła. W tworzeniu tej atmosfery rola akompaniamentu jest wielka. Wstęp chórалny tworzy wysublimowany obraz, w strofach 1-4, 7,9. ostinato rytmiczne za pomocą wartości ćwierćnotowych w metrum 4/4 stwarza modlitewną koncentrację. Melodyczne i rytmiczne rozwinięcie basu oktawowego w strofach 5-6 podkreśla hymniczny uroczysty charakter rozdziału. Harmoniczna figuracja w strofach 8 i 10 nadaje muzyce lirycznego zaniepokojenia, a rozwinięcie dynamiczne odznacza się falistością.

Pierwsza część wielkiej formy trzyczęściowej charakteryzuje się stonowaną dźwięcznością w dynamice *mp-p-mp*. W rozdziale rozwiniętym oraz w reprzyzie pozornej wszechyna się faliste narastanie dynamiczne z kolejnym wygasaniem: *mf-f-mp-mf-f-mf-mp*. Po wyrazistym dynamicznie rozdziale następuje cicha reprzyza w *p*. W pięciotaktowej kodzie potężne *crescendo* od *mp* do *ff* występuje na spowolnieniu. Ambitus partii chóru wynosi: H-g².

Po przeanalizowaniu dwóch utworów maryjnych A. Atrashkevich: *Do Matki Bożej Budslawskiej* i *Ave Maria* można wnioskować, że kompozycje te są przeznaczone dla bardziej zaawansowanych wykonawców i służą do wykonania koncertowego. Cechą charakterystyczną kompozycji jest bogactwo melodyki, które przejawia się w partiach chóralnych, są bardziej złożone objętościowo i strukturalnie. Harmonia nasycona jest dysonansowymi akordami septymowymi i pobocznymi, a także alteracjami.

2. Utwory o tematyce maryjnej kompozytorki A. Bezenson

2.1. *Да Маці Божай Маёвай*³⁴³ (*Do Matki Bożej Majowej*)

Muzyka do kompozycji „Do Matki Bożej Majowej” powstała w 2005 roku³⁴⁴. Utwór przeznaczony na dwugłosowy chór żeński z towarzyszeniem organów, jest w tonacji B-dur, posiada formę zwrotkową z refrenem i obejmuje 20 taktów. Tempo *Allegretto* i metrum 2/4 nadają kompozycji radosnego i hymnicznego charakteru. Czterotaktowy wstęp instrumentalny powtarza linię melodyczną zwrotki (Przykład 9.).

Przykład 9. A. Bezenson *Да Маці Божай Маёвай* (takty: 1-4):

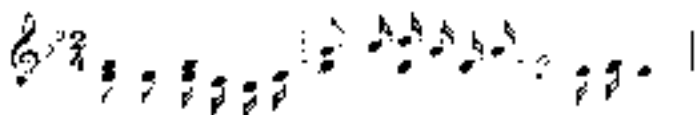


³⁴³ Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 75-77.

³⁴⁴ Zob. [Список произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://spisok.proizvedeniy-alina-bezenson.bezenson.com) (dostęp: 11.08.2021).

Zwrotka stanowi okres symetryczny (4+4) sekwencyjnie odpowiadający (t. 5-12). Refren posiada analogiczną budowę (4+4) uzupełniającą. W zwrotce melodia przeprowadzona jest w partii sopranowej, a następnie imitacyjnie w partii altowej, po czym w ostatniej frazie linie łączą się w dwugłosie. W połączeniu z ruchliwym tempem i ruchem opartym na dźwiękach akordów tworzy się efekt brzmienia fanfarowego. Rytm oparty jest na szesnastkach z dłuższymi wartościami na podstawowych dźwiękach akordów. W refrenie rytm wyrównuje się podkreślając znaczenie tekstu. W planie harmonicznym występuje kontrast w postaci głównych akordów w zwrotce (T-S-D-T) oraz zmianie harmonii w refrenie co pół taktu, z przyjściem do toniki w każdym parzystym takcie (t. 12, 14, 16, 18, 20). Ciągłe występowanie akordu podstawowego (toniki) jeszcze bardziej podkreśla znaczenie słów. W głosach przeważają pochody tercjowe i sekstowe (t. 6-8, 10-20) (Przykład 10.).

Przykład 10. A. Bezenson *Да Маѝ Божай Маѣвай* (takty: 6-8):



Harmonia charakteryzuje się głównie współbrzmieniami konsonansowymi. Dla rozładowania napięcia D7 w przewrotach znajduje się tylko na końcu kadencji. Ambitus chóru żeńskiego w kompozycji „Do Matki Bożej Majowej” wynosi h-es².

2.2. *Да Маѝ Божай Чанстахоўскай*³⁴⁵ (*Do Matki Bożej Częstochowskiej*)

Utwór pod tytułem „Do Matki Bożej Częstochowskiej” powstał w roku 2006³⁴⁶. Został skomponowany na czterogłosowy chór żeński z akompaniamentem organowym. Kompozycja obejmuje 22 takty i posiada formę zwrotkową z refrenem. Jest napisana w umiarkowanym tempie *Moderato* i metrum 4/4. Wstęp, który trwa 4 takty zbudowany jest na materiale zwrotki. Zwrotka stanowi okres regularny uzupełniający, utrzymany w tonacji a-moll. Faktura chóralna zmienia się od unisono do trzygłosowości. Melodia jest zbudowana na rozwinięciu sekwencji wznoszącej (Przykład 11.).

Przykład 11a. A. Bezenson *Да Маѝ Божай Чанстахоўскай* (takty: 6-7):



³⁴⁵ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 78-82.

³⁴⁶ Zob. [Список произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://bezenson.com) (dostęp: 11. 08.2021).

Przykład 11b. A. Bezenson *Да Маці Божай Чанстахоўскай* (takty: 9-10):



Refren jest okresem regularnym, także uzupełniającym z rozszerzeniem w ostatnim przeprowadzeniu (Przykład 12.). Ambitus melodii skomponowanej w tonacji A-dur wynosi a-f².

Przykład 12. A. Bezenson *Да Маці Божай Чанстахоўскай* (takty: 21-22):



2.3. *Божая Маці Будслаўская*³⁴⁷ (*Matko Boża Budzławska*)

Kompozycja Aliny Bezenson powstała w 2002 roku³⁴⁸. Jest to utwór na trzygłosowy chór żeński i sopran solo z akompaniamentem organowym. Wzniosłemu lirycznemu nastrojowi sprzyja jedna z przejrzystych tonacji: C-dur. Połączenie umiarkowanego tempa *Moderato* z metrum 6/8 wzmacnia liryczny początek. Kompozycja ma formę zwrotkową z refrenem i obejmuje 40 taktów. Całość zaczyna się ósmiotaktowym wstępem instrumentalnym, w którym jest zawarta melodia zwrotki (Przykład 13.).

Przykład 13. A. Bezenson *Божая Маці Будслаўская* (takty: 1-8):



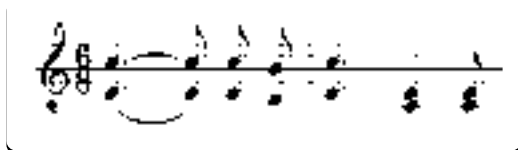
Strukturę muzyczną zwrotki stanowi jeden okres symetryczny uzupełniający (8+8 taktów). Refren składa się z dwóch zdań tworząc okres odpowiadający regularny (8+8). Zwrotkę cechuje stopniowe wzmacnianie faktury chóralnej poprzez dwugłos przy głosie partii altowej w zdaniu pierwszym (t. 9-16) oraz trzygłos z zachowaniem roli altów w zdaniu drugim (t. 17-24). Taka narastająca faktura prowadzi do akordowej budowy refrenu, nadając mu tym samym podniosły

³⁴⁷ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt. s. 40-46.

³⁴⁸ Zob. [Список произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://bezenson.com) (dostęp: 11. 08.2021).

charakter hymnu, również dzięki dynamice *forte*. W ostatnim wystąpieniu refrenu faktura choralna zagęszcza się jeszcze bardziej wprowadzając głos solowy (sopran). Ambitus chóru żeńskiego wynosi g-d², a więc jest przystępny dla przeciętnego wykonawcy. Melodia partii solowej w refrenie rozwija się stopniowo, dochodząc do ruchu obiegającego. Oparty jest on na stopniach zasadniczych akordów. W zwrotce natomiast można zauważyć przebieg wznoszącej się sekwencji dźwięków (t. 9-24). W głosach przeważają tercjowe oraz sekstowe pochody (t. 17-18, 25), co jest typowe dla wielogłosowości pieśniowej (Przykład 14.).

Przykład 14. A. Bezenson *Божая Мати Будслаўская* (takty: 17-18):



Impuls ruchu nadaje melodii przeważnie przedtaktowa struktura fraz w połączeniu z metrum trójdzielnym. Dla harmonii są właściwe współbrzmienia konsonansowe, bardzo rzadko pojawiają się akordy septymowe. Harmoniczna pulsacja w zwrotce jest dwutaktowa, natomiast zmiana harmonii w refrenie ma miejsce w każdym takcie.

2.4. *Мати Міласэрнасці. Найсвяцейшай Дзеве Марыі Вастрабрамскай*³⁴⁹ (*Matko Miłosierdzia. Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej*)

Utwór skomponowany w 2004 roku³⁵⁰ przeznaczony jest na dwugłosowy chór z towarzyszeniem skrzypiec i organów. Forma obejmuje zwrotkę oraz refren i zawiera 12 taktów. Zwrotka jest okresem regularnym (2+2) sekwencyjnie odpowiadającym. Refren stanowi okres symetryczny (4+4) uzupełniający. Zwrotka brzmi jednogłosowo na tle statycznego akordowego towarzyszenia organowego (Przykład 15.).

Przykład 15. A. Bezenson *Мати Міласэрнасці. Найсвяцейшай Дзеве Марыі Вастрабрамскай* (takty: 1-4):

³⁴⁹ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 130-133.

³⁵⁰ Zob. [Спісак произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://bezenson.com) (dostęp: 11. 08.2021).



Dla melodii tej pieśni właściwe są powtórzenia na jednym dźwięku w połączeniu z tempem umiarkowanym, metrum 4/4 i dość skromnym akompaniamentem. W ten sposób tworzy się obraz modlitewnego skupienia, któremu sprzyja tonacja e-moll. W planie rytmicznym melodia podporządkowuje się tekstowi. Stopniowe dynamiczne narastanie doprowadza do emocjonalnie bardziej nasyconego refrenu. Partia chóru w refrenie jest dwugłosowa, oparta przeważnie na ruchu tercjowym i sekstowym. Intonacja podkreślona została przez tercję małą (t. 5, 7). W planie dynamicznym refren ma budowę falistą. Narastanie głośności podkreślone jest wschodzącym ruchem melodii w partii skrzypcowej. W pierwszym zdaniu refrenu organy dublują melodię wokálną. Intensyfikacja emocjonalna uwydatniona jest przez pulsację akordową w akompaniamencie. Ambitus partii chóru wynosi h-c².

2.5. *Найсвятейшай Дзеве Марыі Ружанцовай*³⁵¹ (*Najświętszej Maryi Panny Różańcowej*)

Kompozycja powstała w 2004 roku³⁵² i jest przeznaczona na dwugłosowy chór żeński z akompaniamentem organów. Spokojny, liryczny charakter podkreślony jest umiarkowanym tempem *Moderato*, metrum 3/4 oraz tonacją C-dur. Forma zwrotkowa z podziałem na zwrotkę oraz refren zawiera 21 taktów. Wstęp, który trwa 4 takty zbudowany jest na materiale zwrotki (Przykład 16.).

Przykład 16. A. Bezenson *Найсвятейшай Дзеве Марыі Ружанцовай* (takty: 1-4):



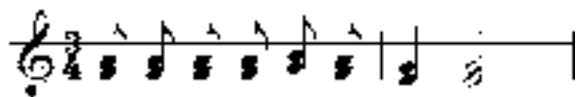
Zwrotka jest okresem regularnym (4+4) uzupełniającym. Refren ma budowę analogiczną. Melodia układu pieśniowego, stopniowy ruch łączy się z ruchem obiegającym. Szerokie przeskoki

³⁵¹ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 134-136.

³⁵² Zob. [Список произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://bezenson.com) (dostęp: 11. 08.2021).

rekompensują się ruchem w kierunku przeciwnym, a w melodii przeważają pochody tercjowe (Przykład 17.) i sekstowe (Przykład 18.).

Przykład 17. A. Bezenson *Найсвятейшай Дзеве Марьи Ружанцовай* (takty: 8-9):



2.7. Ave Maria³⁵⁵

Utwór powstał w 2003 roku³⁵⁶, skomponowany jest na dwugłosowy chór żeński z akompaniamentem organów oraz skrzypiec³⁵⁷. Formę utworu można określić jako trzyczęściową z dynamiczną repryzą (przyspieszoną). W całości kompozycja obejmuje 40 taktów. We wstępie, który trwa dziewięć taktów w partii organowej jest zawarta główna melodia utworu na tle rytmicznego rysunku struktury akordowej. Partia skrzypiec pełni rolę imitacji-echa. Akordowy akompaniament w połączeniu z umiarkowanym tempem *Moderato* wprowadza w atmosferę modlitwnej koncentracji. Dźwięki spoza akordów nie wnoszą ciężaru dysonansowego, a raczej tworzą spoistość i objętość w brzmieniu, tym samym wzmacniają obraz modlitwności (Przykład 20.).

Przykład 20. A. Bezenson Ave Maria (takty: 1-9):



Część pierwsza jest okresem regularnym (4+4) o strukturze sekwencji powtarzającej się. Każde zdanie składa się z dwóch fraz, które trwają przez dwa takty. Materiał muzyczny podporządkowany jest zasadzie periodyczności (2+2+2+2). Kadencja końcowa jest na dominancie, a podstawowa tonacja to a-moll. Odchylenia do tonacji paralelnej C-dur wynikają z rozwinięcia (ruchu) sekwencyjnego. Melodia układu pieśniowego, o budowie falistej wykazuje ruch stopniowy, który łączy się z ruchem obiegającym. Szeroki skok równoważy się dzięki skokowi w kierunku przeciwnym („prawo melodycznej przeciwwagi”). W pierwszym zdaniu melodia główna przebiega w partii altowej, zaś partia sopranowa pełni funkcję głosu imitacyjnego. W zdaniu drugim linię melodyczną prowadzą głosy wyższe. Kulminacja znajduje się w trzeciej ćwierci formy, w tzw. złotym podziale odcinka (takt 6 części I) (Przykład 21.), który przygotowany jest wznoszącym ruchem melodii i zdecydowanym wzmocnieniem dynamiki.

³⁵⁵ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 202-209.

³⁵⁶ Zob. [Список произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://bezenson.com) (dostęp: 11. 08.2021).

³⁵⁷ Także jest analogiczna wersja na chór mieszany.

Przykład 21. A. Bezenson *Ave Maria* (takt: 6):



Moment kulminacyjny znajduje się na dźwięku e^2 . Odejściu od kulminacji sprzyja spadek dynamiki (*diminuendo*). Rytmiczny rysunek fraz jest jednakowy: w taktach nieparzystych przeważa ruch wartości ósemkowych oraz szesnastkowych, natomiast w taktach parzystych właściwe jest zwiększenie wartości. Tonika brzmi tylko w pierwszym takcie części pierwszej. Pulsacja harmoniczna występuje przeważnie co pół taktu. Faktura reprezentuje typ homofoniczny. Partia skrzypiec posiada strukturę kontrapunktyczną. W części drugiej kompozycja oparta jest na durowych współbrzmieniach. Przejście do części drugiej następuje za pomocą akordu eliptycznego D6 a-moll, który nie przechodzi na tonikę, ale na VI stopień jako subdominantę nowej tonacji C-dur. W ciągu całej drugiej części następuje przejście do sfery subdominantowej. Wykorzystanie akordów II stopnia obniżonego nadaje muzyce kolorowego, durowego brzmienia.

Druga część jest okresem o budowie swobodnej. Podział na zdania jest podyktowany tekstem literackim oraz rozwinięciem harmonicznym (4+4+6). Przez cały czas dynamika narasta od *mp* do *ff* w 12 takcie, po czym w kadencji końcowej następuje powrót do tonacji głównej a-moll połączony ze stopniowym dynamicznym wyciszeniem i spowolnieniem rytmicznym. Część trzecia jest żywiołową reprzyzą. Zmiany dotyczą partii chóralnych (temat jest w głosie najwyższym) oraz faktury (w partii akompaniamentu występują nieakordowe dźwięki z części pierwszej, które w części trzeciej przy zmianie ich miejsca tworzą akordy nonowe). Czynniki te dodają kompozycji miękkości i objętości. Zmiany dotyczą również dynamiki: od głośnej w części środkowej do *mp* w reprzyzie. Okres został rozszerzony poprzez dodanie taktu, w którym akord D6 przechodzi w tonikę durową. Ambitus partii chóru wynosi c^1 - f^2 .

2.8. *Stabat Mater Dolorosa*³⁵⁸ (*Stała Matka Bolejąca*)

Opracowanie średniowiecznej sekwencji w formie kantaty powstało w 2007 roku³⁵⁹ i jest przeznaczone na chór żeński *a cappella*³⁶⁰. Utwór składa się z pięciu części zgodnie z elementem fabularnym wersetu. Tekst sekwencji jest przedstawiony w całości. Czas trwania każdej części jest

³⁵⁸ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 289-306.

³⁵⁹ Zob. [Список произведений - Алина Безенсон \(bezenson.com\)](http://bezenson.com) (dostęp: 11. 08.2021).

³⁶⁰ Także jest analogiczna wersja na chór mieszany.

krótki w przeciwieństwie do jednoimiennych dzieł A. Vivaldiego, G.B. Pergolesiego, F. Poulenca i innych. Ta jedyna kantata A. Bezenson posiada własną strukturę i treść, a części kontrastują między sobą tempem i składem chóru. Części są numerowane i zatytułowane zgodnie z pierwszym wierszem wersetu: №1 *Stabat Mater dolorosa*, №2 *Quis est homo qui non fleret*, №3 *Eia, Mater, fons amoris*, №4 *Virgo virginum praeclara*, №5 *Christe, cum sit hinc exire*. Kompozycja jest pełna licznych znalezisk z zakresu języka muzycznego – intonacji, interwaliki, technik brzmieniowych itp.³⁶¹ Trzywersowe zwrotki w liczbie 20 zostały podzielone na 5 części, z których warunkowo można wyróżnić 3 bloki: 1 (strofy 1-4) i 2 (strofy 5-8) części – opowiadanie o cierpieniu Dziewicy Maryi podczas ukrzyżowania Jezusa Chrystusa; 2 – 3 (strofy 9-14) i 4 (strofy 15-18) części – modlitwa do Bogurodzicy; 3 – 5 (strofy 19-20) – zwrot do Jezusa o dar Raju. Poszczególne fragmenty w tych „blokach” łączy kompleks środków języka muzycznego. Wszystkie części kantaty napisane są w formie zwrotkowo-wariacyjnej.

№1 *Stabat Mater dolorosa*. Rozpoczyna się wstępem, który niesie ze sobą nie tylko napięcie emocjonalne i semantyczne, ale także harmoniczne, w którym zawarta jest główna myśl utworu. W ciągu pierwszych czterech taktów ma miejsce stopniowe równomierne „naciąganie” wszystkich stopni skali – moll z obniżonym V stopniem, który w trakcie utworu będzie także enharmonicznie alterowany na VI stopień podwyższony. Takie nawarstwienie harmoniczne w połączeniu z rosnącą dynamiką od *piano* do *forte* przyczynia się do stworzenia obrazu niepokojącego smutku (Przykład 22.).

Przykład 22. A. Bezenson *Stabat Mater Dolorosa* (takty: 1-4):



Centralnym elementem harmonicznym pierwszych dwóch części jest tryton a-es = a-dis i oparty na nim akord septymowy zmniejszony a-c-es-ges oraz jego warianty enharmoniczne, który łączy także tonacje rozdziałów a-moll i c-moll w zakresie 50 taktów. Pierwsza część kantaty A posiada formę zwrotkowo-wariacyjną i wykazuje formę dwuczęściową, gdzie pierwsza część jest okresem symetrycznym odpowiadającym z jednotaktowym wstępem (1+4+4). Druga część – to okres, który składa się z trzech czterotaktowych zdań (4+4+4). Na granicy części formy następuje porównanie tonacji pierwszej części a-moll i drugiej części c-moll dzięki połączeniu obu tonacji w kontekście ich skalowej osobliwości (V stopień obniżony) małej tercji c-es. Na końcu drugiej

³⁶¹ Zob. [Творческий портрет Алины Ивановны Безенсон \(mydocx.ru\)](http://mydocx.ru) (dostęp: 02.01.2022).

części ma miejsce powrót do tonacji podstawowej a-moll. Harmonia opiera się na przewrotach plagalnych: tonika – akord alterowany grupy subdominantowej. W ten sposób utrzymuje się atmosfera emocjonalnego napięcia. Druga część (strofa) B posiada formę dwuczęściową. Część pierwsza jest analogicznym powtórzeniem okresu pierwszej strofy. Druga część jest okresem nieregularnym uzupełniającym (4+7). Plan harmoniczny, tak jak w pierwszej części zbudowany jest na trytonie i akordzie zmniejszonym septymowym. Koda opiera się na 5-krotnym powtórzeniu materiału muzycznego głównego tematu. Przy tym tworzy się finalizująca klamra wstęp-koda, w której we wstępie ma miejsce rozrastanie materiału muzycznego, a w kodzie – rozprężenie (w głosach towarzyszących stopniowo zmniejsza się interwalika: tercja mała-sekunda wielka-sekunda mała-pryma) (Przykład 23.).

Przykład 23. A. Bezenon *Stabat Mater Dolorosa* (takty: 45-50):

Faktura łączy w sobie elementy homofoniczno-harmoniczne i akordowe. Melodia - temat pojawia się nie tylko w partii głosu górnego. Jest zbudowana na ruchu stopniowym obiegającym oraz zstępującym w tercjach małych. Rytmika oparta jest na jednolitej pulsacji głosów towarzyszących, które tworzą stan niepokoju. Rozwój dynamiki jest falisty od *pianissimo* do *fortissimo*. W tworzeniu obrazu muzycznego wśród środków wyrazu na pierwszy plan wysuwają się harmonia i rytm.

№2 *Quis est homo qui non fleret*. Kontynuuje linię figuracywną nr 1, ale narracja nabiera zindywidualizowanej kolorystyki dzięki linii melodycznej w partii solo sopranu. Forma zwrotkowo-wariacyjna obejmuje 24 takty. Pierwsza część (strofa) A stanowi okres niesymetryczny odpowiadający (6+6). Struktura ta powstała dzięki trzywersowej budowie tekstu, w którym każda linia zajmuje 2 takty. Druga część jest dwunastotaktowym okresem o jednolitej budowie, gdzie środkiem łączącym jest sekwencyjny rozwój melodii tematu. Dla faktury właściwe są elementy homofoniczno-harmoniczne, cechy polifonii, imitacji i kanonu. Plan harmoniczny oparty jest na tonacjach c-moll – a-moll. Przy czym tonika początkowej tonacji przejawia się pośrednio, poprzez ciężenia akordów stopni II i VII, jako nośników funkcji subdominanty i

dominanty. Przez prawie całą część trwa harmoniczne, zmysłowe rozwinięcie pierwszej części poprzez akcentowanie trytonu i akordu septymowego zmniejszonego. Napięcie nasila się z powodu braku akordu tonicznego, aż do kadencji końcowej. W kadencji występuje postać plagalna z udziałem akordów alterowanej subdominanty. Melodia jest bardziej rozwinięta w porównaniu do tematu pierwszej części, dzięki większej objętości i budowie interwałowej. Oprócz ruchu stopniowego w połączeniu z ruchem obiegającym tutaj można zauważyć skok trytonowy oraz ruch po dźwiękach trójdźwięku zmniejszonego. Ambitus melodii tematu wynosi f^1 -ges². Początkowa fraza melodii (t. 1-2) obejmuje dwa zmniejszone interwały, tworzące maksymalne napięcie: $\uparrow c - ges \downarrow$ i $es - h$ (Przykład 24.).

Przykład 24. A. Bezenson *Stabat Mater Dolorosa* (takty: 1-2):



Również struktura początkowej frazy melodii zawiera symbol krzyża³⁶². Kulminacja (t. 20-21) przygotowana jest poprzez wszystkie środki języka muzycznego: sekwencyjny ruch wschodzący, stopniowe wzmocnienie dynamiki, narastanie napięcia kosztem rozwinięcia polifonicznego oraz rytmicznie podkreślenie partii sopranowej chóru. Moment kulminacyjny następuje na dźwięku najwyższym w partii solowej, co prowadzi do kadencji i logicznego pojawienia się toniki a-moll jako wyniku w rozwinięcia harmonicznego całej części (Przykład 25.).

Przykład 25. A. Bezenson *Stabat Mater Dolorosa* (takty: 20-21):



Odejściu od kulminacji towarzyszy spowolnienie tempa i osłabienie dynamiki w partiach chóralnych i w partii solowej jako rozpaczliwy wynik na słowach „*видела Сына милого...*”

³⁶² Taka struktura graficzna jest czysto intuicyjna, jak w tematach fug J.S. Bacha.

(widziałam umiłowanego Syna - solistka w postaci Matki, która nie może nic powiedzieć, dlatego chór mówi „Już...”).

№3 *Eia, Mater, fons amoris*. Obejmuje 30 taktów z dynamiką od *mezzopiano* przez *mezzoforte* do *forte*. W formie zwrotkowo-wariacyjnej następuje trzykrotne przeprowadzenie tematu, strukturalnie i rytmicznie jednakowe, ale złożone harmonicznie. Każda z trzech strof posiada strukturę okresu nieregularnego odpowiadającego (5+5). Melodia jest powściągliwa w rozwinięciu, zbudowana ruchem stopniowym w połączeniu z ruchem obiegającym. Wschodzący, kwintowy skok w zdaniu drugim zapełnia się stopniowym ruchem opadającym (Przykład 26.).

Przykład 26. A. Bezenon *Stabat Mater Dolorosa* (takty: 8-9):



Dla harmonii w tej części właściwe są kombinacje dysonansowe. Precyzyjna struktura formy oraz pulsacja harmoniczna pozwalają przyjmować dysonansowe kombinacje za kompleksy, które pełnią określone funkcje harmoniczne, częściowo założone w budowie melodii. W ten sposób warunkowo, harmoniczną budowę zdania można przedstawić jako pełny przewrót funkcji T-S-D-T.

№4 *Virgo virginum praeclara*. Czwarta część jest o rozjaśnionej strukturze harmoniczej poprzez tonację podstawową D-dur. Forma zwrotkowo-wariacyjna obejmuje 27 taktów. Pierwsza część (strofa) A stanowi niesymetryczny okres uzupełniający (6+4). Zdanie pierwsze składa się z trzech dwutaktowych fraz, co odpowiada strukturze tekstu (2+2+2). Zdanie drugie również składa się z trzech fraz, ale posiada budowę (1+1+2). Druga część (strofa) B jest okresem niesymetrycznym uzupełniającym (8+9). W porównaniu z częścią pierwszą, rozszerzenia występują tu z powodu powtórzeń fraz i elementów rozwoju imitacyjno-polifonicznego (kanon). Linia melodyczna przedstawiona jest na dwóch poziomach – solisty i chóru. Temat melodyczny zdania pierwszego powierzony jest partii solowej (sopran). Struktura wokalna o budowie falistej i szerokim oddechu, zaczyna się od góry i ma ruch schodzący (Przykład 27.).

Przykład 27. A. Bezenson *Stabat Mater Dolorosa* (takty: 1-6):



Ambitus melodii wynosi $\text{fis}^1\text{-fis}^2$ (g^2 w drugiej części). Temat powierzony jest partii sopranowej w chórze, zaś w drugiej części przechodzi do solisty. Melodia ta nie ma szerokiego rozwinięcia, tylko w obrębie kwinty zmniejszonej $\text{fis}^1\text{-c}^2$. Plan dynamiczny sięga od *piano* do *fortissimo*.

№5 *Christe, cum sit hinc exire*. Ostatnia część jest napisana w formie zwrotkowo-wariacyjnej i obejmuje 19 taktów. Pierwszy fragment jest okresem niesymetrycznym uzupełniającym (4+5). Druga część (4+5+1) to widoczne połączenie faktury chóralnej z monodią. Rozwinięcie harmoniczne ma przebieg klasyczny: pełne przewroty funkcyjne, krótkotrwałe odejścia do tonacji dominanty i występujące jasne funkcyjne połączenia między akordami. Melodia jako część faktury chóralnej jest dość powściągliwa w rozwoju, zawiera tylko przejścia akordowe. Kulminacja znajduje się w takcie 15. na dźwięku najwyższym i na dynamicznym odcieniu *fortissimo* (Przykład 28.).

Przykład 28. A. Bezenson *Stabat Mater Dolorosa* (takt: 15):



Kulminacja została przygotowana przez wzmocnienie dynamiki, zdecydowanym wschodzącym ruchem melodii i fermatą. Utwór kończy się durowym akordem tonicznym, typowym dla muzyki sakralnej.

Obraz można scharakteryzować jako przejście od smutku, poprzez rosnące napięcie emocjonalne, oświecenie, aż do skoncentrowanej modlitwy pokutnej. Wszystkie części napisane są w formie zwrotkowo-wariacyjnej o zróżnicowanym wypełnieniu. W tworzeniu obrazu na pierwszy plan wysuwa się harmonia: od trytonów i zmniejszonego akordu septymowego, niejawnego poczucia tonacji do logicznej funkcyjności akordów. Ruch przebiega od plagalności akordów alterowanych grupy subdominantowej przez atonalność, do harmonii klasycznej.

Występuje odwrotny kierunek, od awangardy przez romantyzm, do klasycyzmu. Cały ten rozwój jest podkreślony przez szeroki zakres dynamiczny i niuanse tempa (spowolnienia i fermaty).

Części kantaty kontrastują ze sobą pod względem naprzemienności partii czysto choralnych i solisty. Różnorodność faktury ze wszystkimi imitacyjno-polifonicznymi elementami oraz przemieszczeniami melodii w partiach prowadzi do ścisłego połączenia chorału z monodią. Głównym rezultatem całego rozwoju jest droga od cierpienia i niepokoju do afirmacji wiary. Stąd chorałowa faktura w końcowej części – „wszyscy jako jedność”.

Chóralne utwory o tematyce maryjnej A. Bezenson warunkowo można podzielić na 2 kategorie: pierwsza kategoria: dla szerszego kręgu słuchaczy, dostępne do wykonania przez muzyków-amatorów. Do tej grupy zaliczymy 6 utworów: Do Matki Boskiej Majowej; Do Matki Bożej Częstochowskiej; Matko Boża Budzławska; Matko Miłosierdzia. Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej; Najświętszej Maryi Panny Różańcowej; Narodzenie Najświętszej Maryi Panny. Ogólne cechy sześciu przeanalizowanych utworów są następujące:

- forma zwrotkowa z podziałem na zwrotkę i refren,
- niewielka objętość kompozycji,
- we wstępie w partii organowej zwykle jest zawarta melodia - temat zwrotki, rzadziej refrenu,
- zamysłem kompozytorki A. Bezenson było wykonywanie powyższych utworów w świątyniach, w celu utrwalenia melodii wśród wierzących,
- melodia układu pieśniowego, często jest zbudowana na rozwinięciu sekwencyjnym, właściwe pochody tercjowo-sekstowe,
- w harmonii przeważają trójdźwięki z przewrotami, akordy septymowe spotykane rzadko (być może dlatego, że przez specyfikę instrumentu na organach takie akordy nie brzmią dobrze).

Druga kategoria: jest przeznaczona do wykonania koncertowego, dla profesjonalnego składu wykonawców. Będą to: *Ave Maria* i *Stabat Mater*. Kolejne utwory są bardziej złożone w swej objętości, strukturze i harmonii. Kompozytorka używała akordów dysonansowych septymowych i nonowych oraz skomplikowanych zestawień harmoniczych. Faktura jest obszerna i bardziej rozbudowana brzmieniowo.

3. Utwory o tematyce maryjnej kompozytora U. Garkushy

3.1. *Касцёл Наведвання Маці Божаў*³⁶³ (*Kościół Nawiedzenia Matki Bożej*)

Utwór napisany jest na czterogłosowy chór mieszany z towarzyszeniem fortepianu. Nie udało się ustalić dokładnej daty powstania utworu³⁶⁴. Formę można określić jak wariacyjną, w której występuje strofa zwrotkowo-wariantowa z epizodem. Zaczyna się on od potężnego

³⁶³ Zob. У. Гаркуша, *Беларусанька*, dz. cyt., s. 11-19.

³⁶⁴ Ten utwór został opublikowany w 2011 roku w zbiorze kompozytora U. Garkushy *Беларусанька Вакальных твораў на вершы Валянціны Гіруць-Русакевіч*.

ośmiotaktowego wstępu fortepianowego, zbudowanego na materiale muzycznym refrenu w tonacji Es-dur (Przykład 29.).

Przykład 29. U. Garkushy *Касцёл Наведвання Маці Божай* (takty: 1-8):



Pierwsza zwrotka posiada formę dwuczęściową, co jest charakterystyczne dla budowy zwrotkowej. Refren (t. 9-16) utrzymany jest w jednej tonacji i stanowi okres regularny, sekwencyjny, odpowiadający (4+4). Obydwa zdania zbudowane są według zasad stopniowego zwiększenia struktur tematycznych od półtaktowego motywu do dwutaktowej frazy (0,5+0,5+1+2). Kadencja w połowie utworu znajduje się na dominancie, zaś końcowa pełna, doskonała, występuje w postaci toniki na mocnej części w melodycznej pozycji prymy po dominancie w postaci zasadniczej. Utwór posiada fakturę homofoniczno-harmoniczną. Refren brzmi jednogłosowo w partii basów. Dla melodii właściwe są powtórzenia dźwięków i skupione tercjowe pochody akordowe, tworzące narracyjny deklamacyjny charakter. Obraz ten podtrzymywany jest powściągliwymi akordami i wolnym tempem akompaniamentu. Tonacją refrenu jest c-moll. Zmiana harmoniczna następuje w takcie dwukrotnie. Dla rozwinięcia harmonicznego charakterystyczne jest wykorzystanie w akompaniamentcie pełnego brzmienia akordów septymowych głównych stopni i pobocznych. W zdaniu drugim ma miejsce krótkotrwałe odchylenie do tonacji paralelnej. Między zwrotką a refrenem przebiega krótki łącznik (t. 17), w którym następuje przejście do tonacji paralelnej Es-dur i zmiana faktury w akompaniamentcie z akordowej na figuracyjną, harmoniczną (Przykład 30.).

Przykład 30. U. Garkushy *Касцёл Наведвання Маці Божай* (takt: 17):



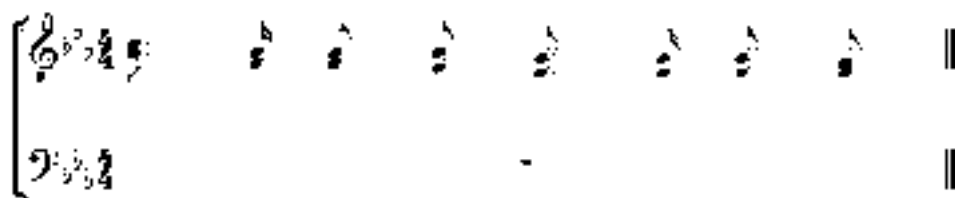
Refren (t. 18-28) modulacyjny jest okresem niesymetrycznym uzupełniającym (4+7). Materiał muzyczny dzieli się dokładnie na dwutaktowe frazy, tworząc okresowość (2+2+2+2+1). Materiał muzyczny powierzony jest żeńskim głosom chóralnym. W fakturze homofoniczno-harmoniczna melodia wydzielona jest w głosie najwyższym (sopran). Melodia rozdziału jest bardziej wokalna i liryczna w porównaniu ze zwrotką. Zbudowana jest na wschodzącym rozwinięciu sekwencyjnym dwutaktowych fraz. Wschodząca przedtaktowa seksta w pierwszych dwóch frazach nadaje brzmieniu miękkości i szerokości (Przykład 31.).

Przykład 31. U. Garkushy *Касцёл Наведвання Маці Божай* (takty: 17-21):



Zamiana pochodzącego sekwencyjnego na tercjowy w trzeciej frazie nadaje melodii większego napięcia i skoncentrowania. Wschodzące sekwencyjne rozwinięcie występuje w połączeniu ze stopniowym zagęszczaniem faktury chóralnej od jednogłosu do trzech głosów. Narastanie dynamiki (*crescendo*) i dłuższy modulacyjny ruch do tonacji II stopnia przyczynia się do nagromadzenia napięcia i przywodzi do kulminacji (t. 24) (Przykład 32.).

Przykład 32. U. Garkushy *Касцёл Наведвання Маці Божай* (takt: 24):



Moment kulminacyjny znajduje się na najwyższym dźwięku melodii i podkreślony jest dynamicznym odcieniem *forte* i zaostreniem rytmiki w postaci rytmu punktowanego. Odejściu od kulminacji służy schodzący sekwencyjny ruch w dynamice *diminuendo* od *forte* do

mezzopiano. W całości refren brzmi majestatycznie. Druga zwrotka odróżnia się od pierwszej charakterem, objętością i strukturą. Zwrotka napisana jest w formie dwuczęściowej, w której pierwszy fragment jest wariantem zwrotki pierwszej, a druga część rozwija materiał części pierwszej. Pierwsza część zwrotki w c-moll, jest okresem regularnym uzupełniającym (4+4). Zdania dzielą się na dwie równe frazy, tworząc okresowość (2+2+2+2). Faktura jest harmoniczna akordowa z przebiegiem melodii w partii sopranowej. Rozwinięcie materiału muzycznego odbywa się kosztem zagęszczania faktury chóralnej i zmiany dynamiki na *forte*. Cały chór wykonuje utwór począwszy od drugiej zwrotki. Pojawia się tam rytm punktowany, który nie patrząc na wolne tempo aktywuje i nasącza brzmienie (Przykład 33.).

Przykład 33. U. Garkushy *Касцёл Наведвання Маці Божай* (takty: 28-36):

The image displays a musical score for a choir and piano. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (labeled 'Choir') and a piano accompaniment line. The key signature is three flats (C minor), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 28-32, the second system covers measures 33-36, and the third system covers measures 37-40. The vocal line features a mix of eighth and quarter notes, while the piano accompaniment is primarily chordal with some moving lines. The score concludes with a double bar line in the third system.

W partii fortepianowej statyczne akordy pierwszej zwrotki zmieniają się w potężne, miarowe akordy o dużym ambitusie. W zdaniu drugim ruch staje się bardziej napięty, ponieważ w akompaniamencie pojawia się figuracja rytmiczno-harmoniczna na wartościach ósemkowych. Rozwinięcie harmoniczne pierwszej części zbudowane jest w oparciu o subdominantę. Występuje przejście z tonacji c-moll przez Es-dur do f-moll.

Druga część zwrotki posiada budowę typu rozwijającego, co podkreślone jest jednostajnością rytmiczną i podobieństwem intonacyjnym z częścią pierwszą. Część ta ma formę okresu symetrycznego, uzupełniającego. Na przestrzeni tego fragmentu stopniowo zmienia się charakter w relacji do tekstu literackiego. W muzyce następuje zmiana faktury akompaniamentu fortepianowego od akordowej figuracji rytmicznej poprzez harmoniczną figurację, do chóralnego akompaniamentu akordowego. Postępują również zmiany dynamiczne *forte* – *mezzoforte* – *mezzopiano*. Po precyzyjnej kadencji jednoimiennej durowej toniki pojawia się tonacja F-dur. Dla harmonii tego rozdziału właściwe są odchylenia do tonacji subdominanty i III stopnia. Pomiędzy zwrotką i refrenem znajduje się chóralny epizod *a cappella* w tonacji F-dur w cichej dynamice

(*mezzopiano-pianissimo*). Formą epizodu jest okres regularny uzupełniający (4+5). Drugie zdanie jest zwiększone poprzez wydłużenie brzmienia toniki w kadencji (Przykład 34.).

Przykład 34. U. Garkushy *Касцёл Наведвання Маці Божай* (takty: 45-53):



W jednotaktowym łączniku między epizodem i refrenem następuje modulacja z tonacji F-dur do Es-dur i narastanie dynamiki. Refren drugiej zwrotki i sama zwrotka mają większe rozmiary niż zwrotka pierwsza. Refren jest napisany w formie dwuczęściowej, przy czym pierwsza część jest okresem regularnym uzupełniającym. Na końcu ma miejsce modulacja z tonacji Es-dur do c-moll. Druga część jest kulminacją całego utworu. Następuje wschodzące sekwencyjnie rozwinięcie pierwszej części, osiągając najwyższy moment kulminacyjny w chórze. Dynamika narasta do *fortissimo*. Kierunek wschodzący materiału muzycznego podkreślony jest oktawowo-dublującymi się pochodami w partii fortepianowej. Po kulminacyjnej kropce (t. 66) następuje zejście do rejestru środkowego partii chóralnych, zmniejszenie dynamiki i odprężenie faktury w partii fortepianowej. Rytmiczne spowolnienie partii chóru jest związane z tekstem literackim. Utwór kończy się na tonice w tonacji C-dur. Ambitus partii chóru wynosi: C-g².

3.2. Ave Maria

Utwór napisany jest na czterogłosowy chór żeński lub dziecięcy *a cappella*. Nie udało się ustalić dokładnej daty powstania³⁶⁵. Forma jest przechodząca stroficzna, składająca się z dwóch strof, których budowa nie ma ścisłej struktury klasycznej, jest całkowicie podporządkowana tekstowi i rozwojowi myśli muzycznej. Formę każdej strofy można zdefiniować jako okres pojedynczej struktury. W całości kompozycja obejmuje 35 taktów. W strofie 1 (t. 1-19) możemy wyróżnić trzy frazy o różnej długości (6+4+9). Punkt kulminacyjny przypada na trzecią ćwierć formy. Przygotowany on jest poprzez zwiększenie dynamiki, przyspieszanie metryczne (zmiana

³⁶⁵ Przez kompozytora U. Garkushę rok powstania nie został ukazany w partyturze.

metrum z 4/4 na 3/4) i osiąga się przez skok w górę w dwóch etapach: cis^2-f^2 , c^2-ges^2 (fis^2) (Przykład 35.).

Przykład 35. U. Garkushy *Ave Maria* (takty: 14-18):

The image shows a musical score for two voices, Soprano and Alto, for measures 14-18 of 'Ave Maria' by U. Garkushy. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The Soprano part has a tritone leap and a long note. The Alto part has a descending melody. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time.

Kulminacja znajduje się na dźwięku najwyższym, podkreślona przez skok trytonowy, długą wartość, harmonię dysonansową akordu septymowego zmniejszonego na dynamice *ff*. Odejściu od punktu kulminacyjnego towarzyszy ruch zstępujący melodii i ubywająca dynamika. Strofa 2 (t. 20-35) również się składa z trzech fraz (6+4+6). Ona nie ma tak intensywnego rozwoju, jak pierwsza, więc nie posiada wyraźnej kulminacji. Ogólnie, druga strofa według figuratywnego, emocjonalnego ujęcia jest bliska reprzyzie.

Faktura jest typu mieszanego, w której przeważają elementy homofoniczno-harmoniczne z wydzieleniem melodii w głosie najwyższym. Jednocześnie widoczne są cechy polifonii: rozwój melodyczny wszystkich partii, ich niezależność rytmiczna, elementy imitacji. Melodia według intonacyjno-rytmicznego schematu przypomina temat fugi zachodnio-europejskich kompozytorów epoki Baroku. Jest ona falista, stopniowy ruch łączy się ze skokami kwartowymi, kwintowymi, sekwencyjnymi, a powtórzenia melodyczne nie są dla niej charakterystyczne. W melodii wydzieliła się intonacja sekundy małej, która utworzona jest zarówno między stopniami diatonicznymi, jak i wspomagającym chromatyzmem. Taka intonacja ma semantyczne znaczenie – żalu, prośby, westchnienia. Intonacją sekundy małej nasycone są także inne partii głosów.

Melodia szerokiego oddechu od cis^1 do ges^2 . Dla rytmu właściwy jest ruch równomierny z zatrzymaniem na mocnej części taktu i rytm punktowany. Główną tonacją utworu jest g-moll, która ma smutną kolorystykę dźwięku, dlatego utwór charakteryzuje się częstymi odchyleniami, przewrotami eliptycznymi. Tonika znajduje się tylko w początkowym przewrocie harmonicznym każdej strofy i na końcu utworu.

W harmonii przeważa molowa kolorystyka – trójdźwięki molowe, akord septymowy zmniejszony. Kompozytor używa odchylenia do subdominanty durowej, która od razu przechodzi

do minorowej, tworząc swojego rodzaju „łśnienie” foniczne. Przechodzące, wspomagające chromatyzmy, wykorzystanie czterodźwięków w akordowym pionie tworzy brzmienie dysonansowe. W pierwszej strofie taki efekt dysonansu prowadzi do kulminacji. Kompozycja kończy się na tonice durowej, która jest charakterystyczna dla utworów molowych w tradycji katolickiej (Przykład 36.).

Przykład 36. U. Garkushy *Ave Maria* (takty: 33-35):



Wolne tempo *Adagio* wzmacnia minorowe brzmienie i podkreśla dysonansowość. Plan dynamiczny jest oparty na intensywnym rozwoju do momentu kulminacyjnego w strofie pierwszej (*p-mp-f-ff*) oraz dynamicznej repryzowej statyce w strofie drugiej (*pp-p-pp*). Ambitus chóru wynosi: f-ges².

Po przeanalizowaniu dwóch utworów chóralnych V. Garkushyego o tematyce maryjnej: Kościół Nawiedzenia Matki Bożej i *Ave Maria* daje się zauważyć, że kompozytor jest miłośnikiem wielkich form, przybliżających jego utwory do gatunku kantaty. Mniej w jego twórczości utworów *a cappella*. Muzyka podporządkowana jest tekstowi. Kompozytor za pomocą środków języka muzycznego jaskrawo ucieleśnia zawartość. Wielką rolę w tworzeniu obrazów odgrywa różnorodny akompaniament fortepianowy. Wielobrzmieniowa faktura zmienia się w zależności od tekstu. Kompozycje te przeznaczone są bardziej do wykonania koncertowego przez chóry zawodowe, niż w świątyniach. Chociaż utwór chóralny *Ave Maria* może jak najbardziej upiększyć nabożeństwa maryjne w świątyniach katolickich.

Rozwinięcia harmoniczne u U. Garkushyego oparte są na całkowitych odchyleniach i modulacjach, nie od pierwszego stopnia pokrewieństwa. Praktycznie wszystkie akordy występują w postaci septymowej, co wprowadza nie tyle dysonansowość, ile nadaje objętości brzmieniowej. Przy dominacji odchyłeń minorowych i brzmienia minorowego w ogóle, kompozytor często stosuje zakończenia durowe np. jednoimienną tonikę durową. Być może nawiązuje w ten sposób do twórczości J. S. Bacha, w której utwory utrzymane w tonacji molowej kończą się toniką durową. Praktyka ta może być obrazem duchowego oświecenia.

4. Utwory o tematyce maryjnej w twórczości A. Kamotskijego³⁶⁶

4.1. *Святейшая Панна*³⁶⁷ (*Najświętsza Panna*)

Utwór napisany jest na czterogłosowy chór mieszany *a cappella* i obejmuje 42 takty. Rok powstania nie jest znany. Formę można określić jako mieszaną, ponieważ widoczne jest współdziałanie technik kompozytorskich różnych form: przechodząca z jednej strony oraz reprzyzowa z drugiej. W kompozycji występuje pomieszczenie formy refrenowej z przechodzącą formą stroficzną. Schemat pierwszych dwóch zwrotek jest następujący:

a	b	a1	a2
8 taktów	8 taktów	8 taktów	8 taktów

Znaczenie poszczególnych liter jest następujące:

a – pierwsza strofa, w partii sopranowej ujęcie głównego tematu, budowa ekspozycyjna z kadencją na tonice;

b – druga strofa, przedstawienie drugiego tematu, budowa harmonijnie rozwinięta;

a1 – trzecia strofa, pierwsza połowa dynamicznej reprzyzy z kadencją na dominancie;

a2 – czwarta strofa, druga połowa dynamicznej reprzyzy z końcową składaną kadencją.

W ten sposób w materiale muzycznym zarysowują się cechy formy trzyczęściowej, w której reprzyza dynamiczna wyrażona została dzięki fakturalnemu oraz harmonijnemu nasyceniu i dwukrotnemu powiększeniu skali. W trzeciej zwrotce przeprowadzenie strofy a2 może być także pojmowane jako jeszcze jedno przeprowadzenie reprzyzowe. Każda ośmiotaktowa strofa zbudowana jest na rozwinięciu sekwencyjnym materiału muzycznego. Strukturę budowy można określić jak sumowanie (2+2+4), gdzie po dwóch dwutaktowych frazach (2 składnika sekwencji) następuje czterotaktowa fraza jednocząca. Faktura kompozycji, oprócz pierwszej strofy, jest akordowo-chóralna z wyraźną funkcją głosów: w czterogłosie melodia przebiega w głosie najwyższym, głos najniższy pełni funkcję fundamentu, a głosy środkowe służą wypełnieniu harmonicznemu. Melodia jest falista, stopniowy ruch łączy się z małymi skokami i rozwija sekwencyjnie. W melodii następuje zatrzymanie na mocnych częściach taktu, dodając melodii miękkości. Ambitus melodii wynosi cis¹-d². Organizacja rytmu jest dość umiarkowana i podkreślona przez metrum 4/4. We frazach występują powtórzenia. Wszystkie frazy mają budowę przedtaktową. W rytmice można ujrzyć dwutaktową formułę rytmiczną ((Przykład 37.) formuła 1) oraz jej wariacyjny schemat (formuła 2 (Przykład 38.)).

³⁶⁶ Co dotyczy autorstwa powyżej wymienionej kompozycji, to jest dość niejednoznaczne.

³⁶⁷ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 155-157.

Przykład 37. A. Kamotskijego *Святейшая Пanna* (takty: 1-3):



Przykład 38. A. Kamotskijego *Святейшая Пanna* (takty: 12-14):



W utworze występuje tonacja D-dur. Rozwinięcie harmoniczne jest intensywne oraz uwarunkowane poprzez rozwinięcie sekwencyjne. Mają miejsce odejścia do tonacji pierwszego stopnia pokrewieństwa: h-moll, e -moll. Obecne są również akordy III stopnia i harmonicznej subdominanty. Tonacja D-dur nasycona jest brzmieniami molowymi, co nadaje dużą liryczność. Stworzeniu jasnego lirycznego charakteru sprzyja również ruchliwe tempo *Allegretto*. Struktury muzyczne przeważnie współdziałają z budową tekstu literackiego.

Kamotski w swojej początkowej twórczości zaprezentował siebie w pieśni bardowskiej, od której pochodzi prostota melodyki, rozwinięcie sekwencyjne i powtórzenia. Jak wynika z twórczości A. Kamotskijego, zainteresowanie muzyką chóralną, tym bardziej komponowanie utworów chóralnych nie jest mu bliskie. Prawdopodobnie, przyjaźń z poetą R. Baradulinim zainspirowała go do stworzenia kompozycji na chór mieszany *a cappella*. Utwór „Najświętsza Panna” jest przeznaczony do wykonania podczas nabożeństwa maryjnego w kościele parafialnym, ponieważ jest skomponowany prostym językiem, a więc jest łatwy i bardziej zachęca wiernych do wspólnego śpiewania.

5. Utwory maryjne w twórczości S. Khvoshchinskyego

5.1. Ave Maria I

Utwór skomponowany jest na chór mieszany, solistę i akompaniament fortepianowy³⁶⁸. Forma kompozycji mieszana, wyrażona w jednoczesnej obecności form dwóch planów i pozwalająca na możliwą interpretację. Dany utwór łączy w sobie cechy stroficznej (złożonej, wieloczęściowej) i wielkiej dwuczęściowej formy z kodą. Całość obejmuje 102 takty. Nie udało

³⁶⁸ Także jest wersja dość rozbudowana na chór mieszany, solo sopranowe, flet, harfę i organy.

się określić dokładnego roku powstania. Utwór *Ave Maria* rozpoczyna się czterotaktowym wstępem chóralnym z fortepianem, który przekazuje jasny, wysublimowany obraz (Przykład 39.).

Przykład 39. S. Khvoshchinskyjego *Ave Maria* (takty: 1-4):

Pierwsza strofa (t. 5-36) to pierwszy precyzyjnie ograniczony rozdział formy. To okres złożony, który zbudowany jest z czterech zdań (8+8+8+8). Po zdaniu pierwszym, klasycznym w swojej budowie harmoniczej, następują kolejne trzy zdania, które rozwijają główną myśl muzyczną, a ciągle rozkręcanie melodii wynika z metod rozwoju harmonicznego. Przebieg myśli muzycznej nie prowadzi do toniki, zaś kadencje zwodnicze (elipsa) na końcu zdań, dają impuls do dalszego rozwoju. Każde zdanie się dzieli na czterotaktowe frazy, tym samym tworząc okresowość. Pierwsze zdanie, ekspozycyjne, kończy się na tonice, a kadencje kolejnych zdań, na dominancie. Kulminacja znajduje się w trzeciej ćwierci formy, tzw. w złotym podziale odcinka (t. 28), który wyróżnia się późniejszym zstępującym skokiem oktawowym (Przykład 40.).

Przykład 40. S. Khvoshchinskyjego *Ave Maria* (takt: 28):

Przygotowane kulminacji następuje stopniowo, falistym ruchem melodii i nagromadzeniem akordów dysonansowych grupy subdominantowej. Odejście od kulminacji jest stopniowe, także faliste. Druga strofa (t. 37-68) jest wariantywnym powtórzeniem pierwszej. W ten sposób, te dwa rozdziały można traktować jako zwrotkowo-wariacyjne. Trzecia strofa (t. 69-

84) - to rozdział kulminacyjny całego utworu, to okres regularny uzupełniający (8+8). Każde zdanie składa się z czterotaktowych fraz i charakteryzuje się okresowością. Czwarty rozdział powierzony solistce i chórowi *a cappella* - to koda (t. 85-102), jednak w takcie ostatnim, przebiegu w partii sopranowej brzmi finałowy *arpeggiowy* akord. Koda jest swojego rodzaju odejściem od hymnicznego kulminacyjnego rozdziału (trzeciej strofy). Schemat formy utworu można przedstawić następująco:

A+B+koda (a+a1)

Utwór jest w metrum 3/4, ale wyraźnie się odczuwa czteromiarowość z akcentem równym taktowi. Temu sprzyja precyzyjna okresowość czterotaktowych fraz. Taka metoda powiększa przepływ melodii oraz ma duże formotwórcze znaczenie. Faktura jest homofoniczno-harmoniczna. W pierwszej i trzeciej strofie melodię powierzono solistom. W strofie drugiej linia melodyczna znajduje się w głosie najwyższym, w partii sopranowej, zaś w kodzie chóralna faktura z linią melodyczną przechodzi do partii solowej. Funkcja głosów w chórze klasyczna: bas jest fundamentem harmonicznym, tenor pełni rolę harmonicznego wypełnienia, partia altowa również służy harmonicznemu wypełnieniu lub dublowaniu, a partia sopranowa - to linia melodyczna.

Dla melodii składu wokalnego właściwy jest ruch stopniowy i opiewający. Skoki w jednym kierunku kompensują się ruchem płynnym lub skokiem w kierunku przeciwnym. Także dla tej melodii są właściwe zatrzymania i sekwencyjność. Rozwija się ona w ciągu 32 taktów, stopniowo rozszerzając zakres. Szerokość melodii jest już określona w jej początkowej intonacji: pokaz tzw. kwintowego „ziarna” $es^1 - b^1 - (f^1) - es^1$, a potem w pierwszym zdaniu następuje jej gęste wypełnienie. Dalej melodia dzięki sekwencyjności faliście płynie do góry, osiągając nowe szczyty: d^2, es^2, f^2 . Ambitus melodii wynosi $d^1 - f^2$. Rytmiczny ruch w strofach 1 i 2 jest płynny. W strofie 3 melodia znajduje się w górnym rejestrze i jest wyostrowana rytmem synkopowanym i punktowanym, co w połączeniu z dynamiką *forte* przyczynia się do stworzenia charakteru hymnicznego. Ambitus wynosi $es^2 - es^3$. W kodzie powraca płynny ruch rytmiczny.

Utwór kończy się podtrzymywaniem w melodii tonem tercjowym, który podkreśla lekką durową kolorystykę dźwięku. Technika ta jest charakterystyczna właśnie dla muzyki sakralnej. Tonacja - to Es-dur. Po klasycznym pokazie tonacji w pierwszym zdaniu (T-D6-VI-II-D43-T) rozwój harmoniczny opiera się na długim unikaniu toniki za pomocą kadencji zwodniczych D7-VI, D7-III. Pomimo głównej tonacji, w utworze jest dużo minorowej kolorystyki dźwięku: triady stopni VI, II, III. Akord jest reprezentowany przez dysonansowe konstrukcje: akordy septymowe, nonowe i ich przewroty, komplikują go z powodu opóźnień, dźwięki nieakordowe w partiach chóru i solistów.

W całości, logika rozwoju harmonicznego podporządkowana jest klasycznym zasadom - przed kadencyjną dominantą następuje stopniowe pogłębianie się do strefy subdominantowej: VI-

S-I-D, III-S-I-D. Kulminacyjny rozdział formy (3 strofa) podkreślony jest odejściem w tonację II stopnia. Dynamiczny plan utworu to jedna wielka fala od *pp* w pierwszej strofie do *f* w trzeciej, po której następuje rozpraszające się gaśnięcie dźwięku w kodzie. Ta sama fala i gęstość faktury jest zorganizowana, zarówno w chóralnej strukturze, jak i w akompaniamencie: 1. temat solówki na tle statycznej harmonii chóru i figuracji harmoniczej w akompaniamencie; 2. zagęszczenie faktury poprzez przeprowadzenie tematu w chórze z kontrapunktyczną melodią w partii solowej, *divisi* w partiach chóralnych, rozszerzanie zakresu poprzez przesunięcie akompaniamentu o oktawę niżej; 3. nasycenie faktury akompaniamentu, rozszerzenie jego ambitusa w rozdziale kulminacyjnym (3 strofa); 4. chór *a cappella*, ujęcie chóralne.

5.2. Ave Maria 2

Utwór przeznaczony na solo sopranowe i chór mieszany *a cappella*. Formę utworu można określić jako mieszaną, ponieważ łączy ona w sobie cechy przechodzącej formy stroficznej oraz wielkiej trzyczęściowej ze wstępem i dynamiczną reprzyzą. *Ave Maria* rozpoczyna się czterotaktowym wstępem (Przykład 41.).

Przykład 41. S. Khvoshchinskyego *Ave Maria 2* (takty: 1-4):

Larghetto

The musical score shows five staves. The Soprano Solo part (S. Solo) has a melodic line starting on a half note, followed by quarter notes, and a slur over the next two measures. The Soprano (S.) part has a more active line with eighth and quarter notes. The Alto (A.) part has a simple line with half notes. The Tenor (T.) part has a line with half notes and a slur. The Bass (B.) part has a line with half notes and a slur. The tempo is marked 'Larghetto'.

Pierwsza część wielkiej trzyczęściowej formy składa się z dwóch strof. W tym przypadku druga strofa jest wariantem powtórzenia pierwszej, co jest oznaką formy stroficznej. Każda strofa ma budowę okresową. Tak więc, pierwsza część wielkiej trzyczęściowej formy ma strukturę prostej dwuczęściowej (wariacyjnej strofy). Strofa pierwsza (t. 5-16) to okres symetryczny, uzupełniający, złożony z dwóch zdań (6+6). Przy zewnętrznej równości okresu, zdania mają różną strukturę, ściśle związaną z organizacją metryczną. Zdanie pierwsze składa się z dwóch trzytaktowych fraz (3+3). Zdanie drugie – 2 dwutaktowe frazy plus dwutaktowe dopełnienie (2+2+2). Jednocześnie zdanie pierwsze, biorąc pod uwagę zmienne metrum, zawiera 16 miar (3+2+3+3+2+3), a drugie bez dodatku zawiera również 16 (4+4+4+4). W ten sposób, zdanie

drugie jest rozszerzone, pomimo wizualnej równości. Kadencja połowiczna występuje na tonice. Strofa druga (t. 17-26) to okres regularny, także uzupełniający. Będąc wariantowym powtórzeniem pierwszej strofy, okres ten ma parzystą strukturę metryczną i składa się z dwóch zdań (4+6), gdzie zdanie drugie jest rozszerzone przez dopełnienie. Część druga (t. 27-50) składa się z dwóch struktur tematycznych. Pierwsza (t. 27-36) to okres oparty na nowym materiale muzycznym, posiada jednocześnie cechy strukturalne zbliżone do elementów pierwszego okresu: trzytaktowe frazy o zmiennym metrum (3-2-3). To jest okres regularny o niepowtarzającej się strukturze (6+4). Każde zdanie składa się z dwóch równych fraz (3+3, 2+2).

Druga struktura tematyczna (t. 37-50) to okres, w którym pierwsze zdanie opiera się na materiale muzycznym części pierwszej, a drugie to modulacyjna konstrukcja typu rozwojowego, zakończone dwutaktowym dopełnieniem powtarzającym dodatki okresów z pierwszej części. Tak więc ten element (dopełnienie) jest czynnikiem formotwórczym, w pewnym sensie pełniącym funkcję rozgraniczenia, który kończy rozdział formy. Warto również zauważyć, że przeprowadzenie tematu głównego nie jest w tonacji zasadniczej i może być postrzegane jako reprzyza pozorna. Przejście do odległej tonacji, a także struktura części środkowej, pozwala nam interpretować ją jako epizod w wielkiej formie trzyczęściowej.

Część trzecia (t. 51-67) to dynamiczna reprzyza skrócona, która jest utrzymana w jednej tonacji i jest to okres regularny, uzupełniający. Okres składa się z dwóch zdań (6+11), zdanie drugie jest rozszerzone dzięki dopełnieniu, które zostało przetworzone w reprzyzie w postać kody. Faktura utworu jest homofoniczno-harmoniczna, melodia przechodzi przez różne partie chóralne. Partie głosów, w których melodia nie przechodzi, pełnią różne funkcje w różnych częściach formy: w pierwszej strofie znajduje się akompaniament chóralny, w kolejnych - formy dublowanie, a dalej także jako wypełnienia harmoniczne. Partia solo sopranu prowadzi kontrapunktyczną linię melodyczną w rejestrze wysokim i pomaga stworzyć szczytny obraz. Gęstość faktury chóralnej jest dość pokaźna, *divisi* jest używane we wszystkich partiach chóralnych. Melodia materiału śpiewanego, jest szerokiego oddechu. Ruch krok po kroku łączy się z dużymi skokami na sekstę, septymę i oktawę. W tym przypadku skoki w jednym kierunku są kompensowane skokiem w kierunku przeciwnym. Ruch stopniowy jest charakterystyczny dla zdania pierwszego okresu, a ruch skokowy dla drugiego. Melodia ma tendencję sekwencyjną, wschodząca w pierwszym i opadająca w drugim zdaniu. Harmonijna otwartość tego okresu podkreśla wznosząca się kwintowa intonacja pytająca. Zakres melodii to nona (d^1-e^2). Rytm charakteryzuje się płynnym ruchem z zatrzymaniami rytmicznymi na końcu fraz, miękkimi synkopami i triolami. W kolejnych częściach formy melodia zmienia się zarówno pod względem intonacji, jak i rytmu. Podstawowa tonacja kompozycji to C-dur.

Główne zasady rozwoju harmonicznego są już określone we wstępie: pion akordowy jest reprezentowany przez następujące brzmienia (akordy septymowe, nonowe i ich przewroty), akordy są skomplikowane przez wprowadzenie dźwięków nieakordowych (sekundy) i alteracje. Akord septymowy przejmuje funkcję stabilnego współbrzmienia. Pomiędzy głosami jest używane sekundowe współdziałanie, które tworzy efekt migotania dźwięku.

Wprowadzenie jest reprezentowane przez plagalny przewrót harmoniczny. Ogólnie, harmonia utworu charakteryzuje się powszechnym stosowaniem akordów subdominantowej grupy funkcyjnej. Zarówno utwór jako całość, jak i jego części budowane są pod względem harmonijnego rozwoju zgodnie z zasadą naprzemiennej statyki i dynamiki: część I (statyka, ekspozycja, wolne tempo), część II (dynamika, rozwinięcie, modulacja, przejście do odległej tonacji, dynamiczny wzrost, przyspieszenie tempa), część III (statyka, repryza, tempo początkowe). W części drugiej odejście w sferę tonacji bemolowych tworzy zimniejszą kolorystykę dźwięku, którą podkreślają „puste” równoległe kwinty w partii basowej na początku rozdziału. Modulacje występują przez porównanie durowych i molowych współbrzmień o tej samej nazwie. Jako główną tonację drugiej części można uznać Es-dur, w której brzmi temat.

Ostatnia część kompozycji (t. 61-67) - to dopełnienie przekształcone w kodę, jest interesujące w swojej strukturze. Zauważamy tam nie tylko przyspieszenie tempa *accelerando*, ale także zjawiska metryczne: sekwencja wschodząca jest reprezentowana przez triole w ósemkach (co daje dwukrotne przyspieszenie) (Przykład 42.).

Przykład 42. S. Khvoshchinskyego *Ave Maria* 2 (takty: 61-67):

The musical score for 'Ave Maria 2' by S. Khvoshchinsky, measures 61-67, is presented for five voices: S. Solo, S., A., T., and B. The score is written in 2/4 time and features a key signature change from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including numerous triplets (indicated by the number '3' and beams) and a key signature change from one flat to two flats. The score is divided into five staves, each corresponding to a different voice part.

Tak więc w komponencie harmonicznym utworu foniczne zabarwienie akordów odgrywa szczególną rolę, a dzięki metrum zmiennemu, które w pewnym stopniu „zaciera” precyzyjność strukturalną, pozwala na wysunięcie się na pierwszy plan innych elementów języka muzycznego.

5.3. Stabat Mater

Utwór jest przeznaczony chór mieszany, solistów, orkiestrę smyczkową i organy. Forma jest z elementami stroficznej przechodzącej formy wokalne trzyczęściowej, ze względu na powtórzenie początkowego materiału muzycznego na końcu utworu. Faktura utworu może być interpretowana jako wielka trzyczęściowa ze wstępem i repryzą dynamiczną, w której cechy trzyczęściowości pojawiają się kolejno w wyniku połączenia stroficzności, rozwoju przechodzącego, określonego przez ruch semantyczny tekstu z powtórzeniami. To wszystko pozwala nam mówić o formie modulującej. To połączenie cech form wokalnych i instrumentalnych jest charakterystyczne dla dużych dzieł chóralnych. Całość obejmuje 186 taktów. Nie udało się ustalić roku powstania.

Utwór rozpoczyna się sześciotaktowym wstępem, gdzie partia sopranu solo wykonuje melodię, której nie ma już później w utworze. Melodia posiada szeroki zakres (h – fis²) i jest nasycona dużymi skokami o septymę, czy kwintę. Również ma ona ukryte oktawowo „łuki”, co pozwala nam mówić o jej instrumentalnym charakterze. Ze względu na te czynniki w programach koncertowych melodia wstępu jest często powierzana skrzypcom (Przykład 43.).

Przykład 43. S. Khvoshchinskyego *Stabat Mater* (takty: 1-6):



typu rozwojowego, która odpowiada charakterystyce epizodu w instrumentalnej wielkiej trzyczęściowej formie. Można go podzielić na 3 rozdziały, które niosą różne obciążenia semantyczne. Rozdział pierwszy (t. 85-116) oparty jest na nowym materiale muzycznym i składa się z 4 ósmiotaktowych zdań, połączonych tematycznie w szczególny sposób: 1-4, 2-3. Pomimo tego układu, precyzyjność konstrukcji $8 \cdot 4 = 32$ jest czynnikiem formotwórczym.

Rozdział drugi (t. 117-136) to kolejna konstrukcja nowego materiału muzycznego, składająca się z dwóch zdań (8+12), z których drugie jest rozbudowywane w związku z rozwojem harmonicznym. Rozdział trzeci (t. 137-168) może być interpretowany jako reprzyza pozorną, zbudowana na materiale części I i składa się z czterech ósmiotaktowych zdań będących przygotowaniem do reprzyzy. Należy zwrócić uwagę na rozdrobnienie formy w części II na mniejsze konstrukcje w porównaniu z częściami skrajnymi (8-taktowe przeciwko 16-taktowym), co w połączeniu z sekwencyjnym rozwojem przyczynia się do wzrostu emocjonalnego napięcia figuratywnego.

Część III (t. 169-186) jest dynamiczną reprzyzą skróconą opartą na materiale rozdziału drugiego części I. Biorąc pod uwagę, że rozdział trzeci części II opiera się na materiale rozdziału pierwszego części I, granica między częścią II i III zostaje zatarta ze względu na logiczną kombinację materiału tematycznego. Repryza jest okresem modulującym, regularnym i ma strukturę wariacyjno-powtarzaną (8+10), drugie zdanie jest rozszerzone ze względu na rozwój harmoniczny. Utwór ma fakturę mieszaną, homofoniczno-harmoniczną z podkreśloną linią melodyczną, co nadaje charakter polifoniczności (kanonu, imitacji). Gęstość faktury jest wysoka, utwór został napisany na chór o dużym składzie. Dzięki *divisi* we wszystkich partiach chóralnych i u solistów, faktura chóralna rozrasta się do dziesięciu głosów. Zazwyczaj tak gęsta forma wymaga wolnego tempa, ale w tym utworze kompozytor wskazuje tempo *Andantino*, co nadaje muzyce więcej emocji. Melodia-temat w skrajnych partiach nie jest przypisana do żadnej partii chóralnej, ale przechodzi z jednego głosu do drugiego, co jest jedną z cech techniki polifonicznej.

Melodia składu wokalnego, ma strukturę falującą, łączy ruch wzdłuż dźwięków akordów ze stopniowością, skoki są kompensowane ruchem w kierunku przeciwnym. Żadna fraza nie kończy się na tonice, co daje impuls do dalszego ruchu. Ambitus melodii (1 strofa, ekspozycja) *ais-fis*². Frazy melodyczne budowane są głównie parami, sekwencyjnie. Takie parowanie powtórzeń jest również charakterystyczne dla rytmicznej organizacji fraz: pierwsze dwie frazy pierwszego zdania są identyczne pod względem wzoru rytmicznego i mają strukturę choreiczną, a frazy trzecia i czwarta o tej samej organizacji rytmicznej mają początek jambiczny. Należy zauważyć, że rytmiczna formuła pierwszej frazy (t. 7-8), oparta na równomiernym ruchu ósemkowym z rytmicznym zatrzymaniem na końcu i jest elementem jednoczącym całe dzieło (Przykład 44.).

Przykład 44. S. Khvoshchinskyego *Stabat Mater* (takty: 7-8):

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Soprano part has a long note with a slur. The Alto part has a series of eighth notes. The Tenor part has a long note with a slur. The Bass part has a series of eighth notes.

W części środkowej zakres melodii rozszerza się z uwagi na nasycenie chromatyzmami typu pomocniczego, W końcowym rozdziale części środkowej można zauważyć kilka etapów wschodzącego sekwencjonowania. Wszystko to przyczynia się do wzrostu napięcia emocjonalnego. Główną tonacją utworu jest h-moll, którego semantyczna interpretacja powstała w epoce baroku i wiąże się z obrazami cierpienia, ukrzyżowania i smutku. Rozwój harmoniczny pierwszej części charakteryzuje się powszechnym stosowaniem akordów stopni pobocznych, odchylen do równoległego duru. Kompozytor wykorzystuje również alterowane akordy grupy subdominantowej i kadencji zwodniczych z elementami dysalteracji. Zasada strofy wariacyjnej przejawia się w harmonii, nie tylko pod względem komplikacji akordów, gdy w strofach drugiej i trzeciej pion akordów jest reprezentowany przez akordy septymowe, ale także w częściowej reharmonizacji. Pod koniec części pierwszej następuje modulacja do dalekiej tonacji g-moll.

W rozdziale pierwszym części II, w kilku etapach, następuje pogłębienie w sferę bemolową g-moll - c-moll - f-moll - b-moll, co prowadzi do maksymalnego przesunięcia planu tonalnego o 7 znaków i potęguje dramatyzm obrazu muzycznego. Rozdział drugi części II jest emocjonalnym zwieńczeniem utworu, który realizowany jest w harmonii dzięki napiętym kombinacjom dźwiękowym zmienionych akordów, odchylen na tle statycznego podtrzymywania basu tonicznego. Rozdział trzeci części II, jako reprzyza pozorna, łączy destrukcyjne cechy rozwojowe typu ujęcia (sekwencjonowanie, odchylenia, modulacje) z materiałem tematycznym głównego rozdziału formy. Jednocześnie charakteryzuje się on wykorzystaniem akordów trójdźwiękowych i dopiero w ostatniej konstrukcji, w której następuje powrót do tonacji głównej, pojawiają się akordy cztero- i pięciodźwiękowe. Przejście do h-moll odbywa się poprzez akord drugiego niskiego stopnia, który już stał się charakterystycznym zjawiskiem w tym utworze.

W reprzyzie, przebieg rozwoju harmonicznego odpowiada identycznemu rozdziałowi części I, ale na końcu następuje plagalna modulacja do tonacji G-dur, gdzie durowość utwardza się za pomocą akordu VI - niskiego stopnia. Akompaniament nie tylko wspiera system figuratywny, zwiększa gęstość faktury, ale jest także elementem podkreślającym strukturę utworu.

W całym dziele wykorzystywane są trzy kombinacje wykonawców: chór *a cappella*, chór + orkiestra smyczkowa, chór + orkiestra smyczkowa + organy. Największy skład jest stosowany w rozdziałach najwyższego napięcia dramatycznego to jest - w pierwszym i drugim części II. Temat przechodzi w chórze *a cappella*, więc przeprowadzenie *a cappella* tematu w strofie trzeciej tworzy wrażenie powtórzenia, dzięki czemu pierwsza część jest logicznie ukończona. Pierwszą próbą wejścia do reprzyzy jest rozdział trzeci części II, gdzie w połączeniu z powrotem tempa początkowego, dynamiki i wariantu tematu głównego, organy są wyłączone z akompaniamentu. Druga próba, t. 161, polega na trzymaniu tematu poza tonacją główną, ale *a cappella*. Dzięki takim zabiegom powstaje reprzyza pozorna. Plan dynamiczny utworu odpowiada figuratywnemu: cichemu brzmieniu ekspozycyjnego i reprzyzowego rozdziału oraz potężnemu narastaniu dynamiki w rozwijającej się części II (pierwszy oraz drugi rozdział).

Charakterystyczne cechy stylu Khvoshchinsky'ego to: duży skład wykonawczy zarówno w chórach *a cappella*, jak i w chórach z akompaniamentem, gęsta faktura, *divisi* w partiach, melodie o szerokim zakresie, oparte na rozwoju sekwencyjnym. Harmonia charakteryzuje się użyciem akordów septymowych, nonowych, jako stabilnej harmonii, akordów alterowanych grupy subdominantowej, toniczny punkt organowy, stałych odchyień i modulacji, akordów VI i II stopnia.

6. Utwór o tematyce maryjnej V. Kistenia

6.1. *Маці Будслаўская, Дзева Святая*³⁶⁹ (*Matko Budśławska, Panno Święta*)

Kompozycja „Matko Budśławska, Panno Święta” jest przeznaczona na chór mieszany z akompaniamentem organowym i solo kontrabas (contr.). Formę utworu można określić jako okresową uzupełniającą, składającą się z dwóch niesymetrycznych zdań. Pierwsze, obejmuje takty 1-4, drugie, takty 5-10. Rozszerzenie drugiego zdania jest związane z rozwinięciem harmonicznym uwarunkowanym budową tekstu i obejmuje 10 taktów. Dokładnego roku powstania utworu nie udało się ustalić. Partia chóru jest napisana w fakturze akordowej, w czterogłosie. Melodia wyróżnia się dzięki umieszczeniu jej w partii sopranu, w głosie najwyższym i jest także bardziej rozwinięta melodycznie od pozostałych głosów. Zakres melodii obejmuje oktawę fis¹-fis². Jej cechą charakterystyczną są odcinki pozbawione półtonów w obrębie kwarty lub kwinty. Ruch sekundowy łączy się ze skokami kwartowymi, które oznaczają „granice” elementów trójdźwiękowych fraz (Przykład 45.).

³⁶⁹ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 127-129. Także analogiczna wersja tego utworu znajduje się w śpiewniku *Вітай у Будславе, Марыя* (Witaj w Budśławiu, Maryjo, 2005), w którym zamieszczono części stałe Mszy św. i pieśni poświęcone Matce Bożej Budśławskiej. W śpiewniku określono kompozycję tę jako fanfary oraz miniaturę chóralną o tym samym tytule S. Niemahay, zob. s. 5-7.

Przykład 45. V. Kistenia *Маці Будслаўская, Дзева Святая* (takty: 1-10):



Melodia zaczyna się na mocnej części taktu. Konstrukcja rytmiczna jest właściwa dla muzyki wokalne. W takcie 9 można wyróżnić synkopę wykonywaną przez cały chór, która podkreśla kadencję końcową (Przykład 46.).

Przykład 46. V. Kistenia *Маці Будслаўская, Дзева Святая* (takty: 9-10):



Tempo *Maestoso con moto* i dynamika *forte* budują uroczysty charakter. Plan harmoniczny faktury chóru jest złożony. Pomimo niedużej objętości, w utworze mają miejsce zmiany tonacji, w których przeciwstawione są toniki durowa i molowa. Szeroko wykorzystane zostały także trójdźwięki stopni pobocznych. Nawet w kadencji końcowej po dominancie molowej pojawia się alteracja tercji toniki.

Przebadanie tego utworu wskazuje na zastosowanie klasycznych rozwiązań, niezbyt skomplikowanych, by utwór mógł łatwiej pełnić funkcję kompozycji użytkowej. Dzieło to zwykle rozbrzmiewa na początku Mszy świętej w Wigilię i podczas głównej Mszy w święto Matki Bożej Budławskiej (pierwszy piątek i pierwsza sobota lipca) przybierając charakter „fanfar”, tzw. uroczystych śpiewów do Matki Bożej znajdujących się w Budławiu.

7. Utwór o tematyce maryjnej U. Karalchuka

7.1. *Salve Regina*³⁷⁰

Utwór jest przeznaczony na chór mieszany *a cappella*. Dokładny rok powstania, nie do ustalenia. Formę można określić jako przechodzącą, typu kontrastującego, ale nie jest ona

³⁷⁰ Zob. Г. Горелова, *Произведения композиторов...*, dz. cyt., s. 19-24.

stroficzna. Utwór obejmuje 64 takty, a kompozytor nawiązał w nim do śpiewu gregoriańskiego. Utwór jest zbudowany na ciągłym odnawianiu materiału muzycznego oraz porównaniu kontrastujących między sobą epizodów. Następuje powrót tekstu pierwszej strofy. Żaden rozdział nie ma precyzyjnej struktury. Zewnętrzną cechą takiej swobodnej formy jest – zmienne metrum $6/8 - 9/8 - 3/4$ (tylko występuje jednokrotnie), co sprzyja płynności formy i jej swobodnemu oddechowi. Czynnikiem zapewniającym stałość formy w tym utworze jest metrum i rytm.

Kontrastujące rozdziały formy różnią się fakturą. W epizodach chóralnych występuje głównie faktura akordowa. Nie uwzględniając melodyki głosów i ich polifonicznej zasady współdziałania, nie można wyodrębnić zasadniczego głosu melodycznego. Na pierwszy plan wysuwa się harmoniczna i brzmieniowa składnia warstwy chóralnej. Dla faktury właściwe są przejścia od pełni brzmienia do rozładowywania, unisonowość i porównania brzmienia średnicy rejestru ze skrajnymi. Efekt tego fakturalnego drgania wzmacnia się dzięki wolnemu tempu *Largo* i dynamicznemu rozwinięciu w postaci kontrastów *forte* i *piano* i stopniowego narastania dynamiki. Dla harmonii charakterystyczne są śmiałe zestawienia akordów i tonacji, nagłe przejścia do odległych tonacji (f-moll – e-moll, f-moll – h-moll, h-moll – F-dur), połączenia dysonansowe, przejścia od nasyconych akordów alterowanych do „pusto” brzmiących współbrzmień kwartowo-kwintowych (akord eliptyczny) oraz nagłe przejścia do tonacji jednoimiennej.

Taka harmoniczna swoboda prowadzi do tego, że dowolny akord konsonansowy znajdujący się na mocnej części może być przyjmowany za tonikę. Na współbrzmieniowość, a nie logikę harmonii funkcyjnej wskazuje kompozytorska zasada notowania, pokazuje wygodę dla wykonania zamian enharmonicznych.

W rozdziałach z partiami solistów najważniejsze znaczenie ma melodia. W rozdziale czwartym występują dwie frazy pytające z odpowiedzią u solistów – sopranu pierwszego i drugiego altu, które są zbudowane lustrzanie: pierwsza fraza ma kierunek wschodzący z kończącą się schodzącą intonacją sekundy małej, druga fraza ze wschodzącym ruchem sekundy małej. Interwały te mają semantykę westchnienia i lamentu wspartego akcentowanym, akordem dysonansowym $S7^{#1}$ w partii chóralnej.

W rozdziale siódmym melodia sprzyja wyrazistemu podejściu do kulminacji. Pierwsza fraza jest oparta na połączeniu powtórzenia jednego dźwięku i intonacji „prośby” w postaci schodzącej tercji małej, która w drugiej frazie zmienia się w kwartę (Przykład 47.).

Przykład 47. U. Karalchuka *Salve Regina* (takty: 50-53):

The musical score shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has a melodic line with eighth and quarter notes, while the Alto, Tenor, and Bass parts provide harmonic support with sustained notes and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8.

Następnie napięcie wzmacnia się dzięki wschodzącemu ruchowi melodii opartej na dźwiękach akordu septymowego zmniejszonego. Narasta dynamika i tempo. Po przeanalizowaniu *Salve Regina* warto zaznaczyć, że U. Karalchuk jako kompozytor -symfonista myśli globalnie. Stosuje skomplikowane współbrzmienia i śmiałe zestawienia harmoniczne.

Jego twórczość można porównać do funkcjonowania orkiestry. Kompozytor łączy w różnych rozdziałach tembr chóru mieszanego i żeńskiego oraz solistów. Tekst łaciński nie jest w całości wykorzystany przez kompozytora. Ten utwór jest przeznaczony dla profesjonalnego zespołu chóralnego i może być wykonywany w wersji koncertowej, jak i w świątyniach, podczas nabożeństw maryjnych.

8. Utwór o tematyce maryjnej S. Niemahay

8.1. *Маці Будслаўская, Панна Марыя!*³⁷¹ (*Matko Budslawska, Maryjo Panno!*)

Kompozycja jest miniaturą chóralną, która została napisana w formie okresowej uzupełniającej, niesymetrycznej. Całość zawiera 10 taktów, a pierwsze zdanie obejmuje takty 1-4, drugie 5-10, rozszerzone za pomocą rozwinięcia melodycznego. Każde zdanie dzieli się na dwie frazy (2+2, 2+4) identyczne rytmicznie. Pod tym względem powtarzają się tylko z nieznacznymi zmianami. Partia chóru jest napisana w fakturze czterogłosowej (sopran, alt, tenor, bas) - akordowej. Rozwinięta melodia tematu jest umieszczona w partii sopranu i obejmuje zakres oktawy d¹-d². W zdaniu pierwszym, po skoku kwartowym w górę a¹-d², melodia zmierza w kierunku opadającym. W zdaniu drugim po osiągnięciu dolnej granicy ambitusu na dźwięku d¹, melodia stopniowo wznosi się aż do dźwięku d², by otaczając dźwięk a¹ powrócić do niego. Powstaje tym samym melodyczna elipsa spajająca cały utwór (Przykład 48.).

³⁷¹ *Вімай у Будславе, Марыя* - w śpiewniku tym określono kompozycję tą jako fanfary razem z utworem o nazwie analogicznej V. Kistenia.

Przykład 48. S. Niemahay *Маці Будслаўская, Панна Марыя!* (takty: 1-10):



Początkową tonacją utworu jest D-dur. W zdaniu drugim moduluje do tonacji A-dur w ruchu sekundowym. Harmonika charakteryzuje się zatrzymaniem na mocnej części taktu (Przykład 49.).

Przykład 49. S. Niemahay *Маці Будслаўская, Панна Марыя!* (takty: 1-4):



Zmiany harmoniczne akordów przypadają głównie co pół taktu. Kadencja końcowa reprezentuje typ kadencji złożonej doskonałej. Tonika znajduje się w postaci zasadniczej w melodycznej pozycji prymy. Ruch głosów tworzy kolejność harmoniczną, powodując nawarstwienie akordów w postaci harmonicznego pulsacji (Przykład 50.).

Przykład 50. S. Niemahay *Маці Будслаўская, Панна Марыя!* (takty: 8-10):



W prezentowanym utworze nie ma wyraźnej kulminacji. Pod względem melodii, rytmu, dynamiki, harmonii oraz tempa utwór jest wyrównany.

Po analizie miniatury chóralnej można stwierdzić, że kompozycja ta pełni funkcję użyteczną, ponieważ świadczy o tym zastosowanie klasycznych, niezbyt skomplikowanych rozwiązań. Utwór ten, jak i poprzednio opisane dzieło V. Kistenia rozbrzmiewa na początku Mszy świętej w Wigilię i podczas głównej Mszy w święto Matki Bożej Budławskiej (pierwszy piątek i pierwsza sobota lipca). Jest on częścią „fanfar”, tzw. uroczystych śpiewów do Matki Bożej znajdującej się w Budławiu.

9. Utwory o tematyce maryjnej w twórczości A. Litvinovskijego

9.1. *Кантата Да Маѝи Божай*³⁷² (*Kantata do Matki Bożej*)

Kantata jest przeznaczona na solistów, chór mieszany i orkiestrę kameralną. Rok powstania - 1996. Pierwszy utwór zatytułowany *Вімай, Марыя* (Zdrowaś, Maryjo) jest napisany na czterogłosowy chór mieszany w formie zwrotkowo-wariacyjnej. Całość obejmuje 36 taktów. Materiał muzyczny pierwszych dwóch zwrotek jest jednakowy. Pierwsza połowa trzeciej zwrotki zbudowana jest na innym materiale muzycznym.

Zwrotka jest okresem składającym się z trzech zdań (4+4+4), spośród których zdanie pierwsze pełni funkcję ekspozycji, drugie rozwinięcia, a trzecie zakończenia. Każde zdanie dzieli się na dwie dwutaktowe frazy o budowie okresowej. Brak wyrazistych półkadencji w połączeniu ze sprecyzowaną funkcjonalnością zdań pozwala także rozpatrywać formę zwrotki jako okres o jednolitej budowie.

Kadencja końcowa jest w postaci doskonałej z udziałem akordów grupy subdominantowej. Tonika znajduje się na mocnej części taktu, w melodycznej pozycji prymy po dominancie w postaci zasadniczej. Kulminacja znajduje się na początku zdania trzeciego (t. 9) na dźwięku najwyższym połączonym ze skokiem dynamicznym *forte* i przygotowana jest narastaniem dynamiki (Przykład 51.).

Przykład 51. A. Litvinovskijego *Вімай, Марыя* (takt: 9):

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 8/8 time and B-flat major. The Soprano and Alto parts have a melodic line that starts on a half note, followed by a quarter note, and ends with a half note. The Tenor part has a long note with a slur over the first two measures. The Bass part has a simple harmonic accompaniment with a final half note.

Odejście od kulminacji następuje poprzez schodzący ruch sekwencyjny. Faktura utworu jest akordowa, a melodia umieszczona w głosie najwyższym. Nasycenie faktury jest niezmiennie w ciągu całej kompozycji. Melodia odznacza się falistością i szerokim brzmieniem. Charakterystyczne są pochody po dźwiękach akordów kwartsektowych zarówno w ruchu prostym, jak i łamanym, co nadaje uroczysty, hymniczny charakter. Następuje sekwencyjne rozwinięcie. Melodia jest graficznie zrównoważona, ruch w jednym kierunku rekompensuje się

³⁷² А. Літвіноўскі, *A Cappella*, dz. cyt., s. 59-78.

ruchem w kierunku przeciwnym. Już w pierwszych dwóch taktach osiąga ambitus większy niż oktawa c^1 - g^2 . Dla rytmu właściwy jest ruch wartościami ósemkowymi z rytmicznym zatrzymaniem na mocnej części w spokojnym tempie i metrum 6/8. Rytm taktu pierwszego, powtarza się. Jambiczny (przedtaktowy) tekst występuje w połączeniu z jego choreicznym odpowiednikiem muzycznym (muzyka z mocnej części). Czynniki te prowadzą do przesunięcia akcentu z części mocnej na słabszą. Tonacją utworu jest As-dur. Rozwinięcie harmoniczne jest dość intensywne. Zauważyć można odwrotny ruch funkcji D-S. Wykorzystane są akordy stopni pobocznych. Pierwsza połowa trzeciej zwrotki odznacza się budową typu rozwiniętego, co w połączeniu z materiałem zwrotek poprzednich jest charakterystyczne dla formy reprzyzowej.

Drugi utwór zatytułowany *Позволь, Мауи*³⁷³ (Pozwól, Matko) jest napisany na czterogłosowy chór mieszany oraz solistów (sopran, mezzosopran) w formie zwrotkowo-wariacyjnej i obejmuje 48 taktów. Każda zwrotka posiada formę dwuczęściową, w której pierwsza część to klasyczny okresem regularny, odpowiadający, składający się z dwóch zdań po cztery takty (4+4) podzielonych na dwutaktowe frazy, tworzące okresowość (2+2+2+2). Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie. W kadencji końcowej ma miejsce porównanie toniki i stopnia VI molowego. Takie otwarcie okresu jest charakterystyczne dla muzyki wokalne i przyczynia się do zjednoczenia formy. Moment kulminacyjny znajduje się w takcie siódmym okresu na dźwięku najwyższym melodii na mocnej części taktu. Przygotowany jest wschodzącym ruchem melodii i niewielkim wzmocnieniem głośności.

Druga część dwuczęściowej formy jest okresem o jednolitej budowie. Kadencja końcowa jest pełna doskonała. Tonika znajduje się na mocnej części w melodycznej pozycji prymy po dominancie w postaci zasadniczej. Kulminacja okresu jest także kulminacją zwrotki (t. 11) (Przykład 52.).

³⁷³ Nieprawidłowo określona numeracja taktów w partyturze.

Przykład 52. A. Litvinovskijego *Пазволь, Маји* (takt: 11):

Kulminacja znajduje się na najwyższym i najdłuższym dźwięku melodii. Osiągnięta jest poprzez wschodzący ruch w dynamice *crescendo*. W drugiej i trzeciej zwrotce dynamika narasta do *forte*. Stopniowemu odejściu od kulminacji towarzyszy schodzący ruch melodii, przeprowadzony dwukrotnie sekwencyjnie. Pierwsza część zwrotki trzeciej zbudowana jest na nowym materiale muzycznym, który włącza także frazę z poprzednich zwrotek (t. 37-38) (Przykład 53.).

Przykład 53. A. Litvinovskijego *Пазволь, Маји* (takty: 36-39):

W ten sposób przedstawia się forma zwrotkowo-wariacyjna.

Faktura jest homofoniczna i melodia występuje z towarzyszeniem akordowym. W zwrotce pierwszej melodia powierzona jest partii solowej (sopran), w drugiej partii sopranowej chóralnej i partii solo - sopranu, w trzeciej solo mezzosopranu i sopranu. Melodia falista, rozwija się stopniowo. W zdaniu pierwszym melodia obejmuje ambitus kwarty (b^1-es^2). Wielokrotnie wykorzystywana jest tercja. Przy tym podkreślone jest schodzące sekundowe zatrzymanie. Takie podejście zbliża utwór do gatunku kołysanki. W zdaniu drugim ruch melodyczny zbudowany jest na durowej pentatonice $b-c-d-f-g$ i sięga ambitusu w obrębie seksty wielkiej. W trzecim zdaniu kulminacyjnym tercja początkowa zmienia się w kwintę toniczną, zaś ambitus rozszerza się do septymy wielkiej (b^1-a^2). Cechą charakterystyczną pierwszej zwrotki jest wznoszący kierunek melodii. W kolejnych zwrotkach ambitus rozszerza się z f^1-a^2 w zwrotce drugiej i $b-a^2$ w zwrotce trzeciej. W całości dla melodii właściwy jest ruch obiegający, stopniowy z zatrzymaniem na

mocnej części taktu. Organizacja rytmiczna wyrażona jest w połączeniu wartości ćwierćnut i ósemek. Ćwierćnuta z kropką w pierwszej części jest podkreśleniem centrum zdania. W części drugiej częstsze jej wykorzystanie nadaje ruchowi większej intensywności. Tonacją utworu jest B-dur. Dla harmonii właściwe jest częstsze wykorzystanie przewrotów plagalnych T-II, T-S. Dominanta pojawia się przeważnie w kadencjach.

Trzecia kompozycja zatytułowana *Маточка Божья* (Mateczko Boża) napisana jest na czterogłosowy chór mieszany w formie zwrotkowej. Każda zwrotka odznacza się dwuczęściową formą, gdzie pierwsza część stanowi otwarty okres symetryczny odpowiadający budowie sekwencyjnej (4+4). Każde zdanie dzieli się na dwie dwutaktowe frazy, tworząc okresowość (2+2+2+2). Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie. Zdanie drugie kończy się przewrotem eliptycznym $D^6_5-VI_6$ oraz zatrzymaniem na subdominancie. Nie jest to właściwe dla okresów typu otwartego, opartych zwykle na dominancie (Przykład 54.).

Przykład 54. A. Litvinovskyego *Маточка Божья* (takty: 7-8):

Druga część utrzymana jest w jednej tonacji i stanowi okres regularny odpowiadający (4+4). Okresowość (2+2+2+2) również jest właściwa dla tej części. Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie. Kadencja końcowa jest w postaci pełnej, doskonałej. Tonika znajduje się na mocnej części w melodycznej pozycji prymy po dominancie w postaci zasadniczej. Faktura jest homofoniczna. Melodia umiejscowiona jest w partii sopranowej. Partia altowa pełni funkcję dublującą. Głosy męskie występują jako baza harmoniczna. Melodia w ruchu stopniowym łączy się z ruchem po dźwiękach akordów. Szerokie skoki w jednym kierunku równoważą się ruchem przeciwnym. W melodii dominują dźwięki akordowe, tj. związane z częstotliwością pulsacji harmonicznego. W części drugiej wyróżnia się intonacja kwarty czystej choreicznego rodzaju V-I i I-V. Wschodząca kwarta brzmi na dynamicznym odcieniu *forte* i w rejestrze wysokim, przez co wydziela moment kulminacyjny zwrotki. Ambitus melodii wynosi c^1-f^2 . Rytmicznie, melodia utrzymana jest w równych wartościach ósemkowych z rytmicznym zatrzymaniem na końcu zdań.

Utwór jest w tonacji F-dur, ale w harmonii właściwa jest dość częsta zmiana funkcji. Często występuje rozwiązanie akordów dominantowych na VI stopień. Kompozycja odznacza się pełnym współdziałaniem struktury muzycznej i literackiej. Na jedną sylabę, z rzadkimi wyjątkami, przypada jeden dźwięk.

Czwarty utwór zatytułowany *He nakiðaiŋ nas, Maŋi* (Nie opuszczaj nas, Matko) jest przeznaczony na czterogłosowy chór mieszany i solistów (sopran, mezzosopran). Formę można określić jako rondo z jednym przepuszczonym refrenem z kodą:

G-dur	e-moll-G-dur	C-dur-a-moll	F-dur	B-dur	G-dur	G-dur
A	B	C	A1	D	A2	
refren	1 epizod	2 epizod	refren	3 epizod	refren	koda

Refren utrzymany jest w jednej tonacji w formie okresu symetrycznego uzupełniającego (4+4). Na końcu zdania pierwszego ma miejsce odejście do tonacji II stopnia. Kadencja końcowa jest pełna doskonała. Tonika znajduje się na mocnej części taktu w melodycznej pozycji prymy po dominancie w postaci zasadniczej. Melodia refrenu powierzona partii sopranowej (solo) jest zbudowana na rozwinięciu sekwencyjnym. W zdaniu pierwszym występuje tendencja wznosząca, zaś w drugim zstępująca. Melodia zdania pierwszego podkreślona jest powtórzeniami składników trójdźwięku tonicznego nie wychodząc poza granicę kwinty. Drugie zdanie jest melodycznie bardziej rozwinięte, występują w nim skoki na szerokie interwały takie jak kwinta, czy septyma (Przykład 55.).

Przykład 55. A. Litvinovsky'ego *He nakiðaiŋ nas, Maŋi* (takty: 5-7):



Melodia obejmuje większy ambitus (d^1-e^2). W drugim i trzecim przeprowadzeniu refrenu partia solowa (mezzosopran) pełni rolę imitacji. W całości, w utworze współdziałanie głosów solistów i chóru podporządkowuje się regułom polifonicznym. W harmonii właściwe jest tworzenie rozbudowanych akordów septymowych i nonowych oraz odejście do tonacji II i VI stopnia. Przy tym intensywne rozwinięcie harmoniczne finalizuje się precyzyjną i wyraźną kadencją końcową. Pierwszy epizod jest modulacyjnym okresem nieregularnym uzupełniającym (4+6), w którym drugie zdanie jest rozszerzone. Zdanie pierwsze zaczyna się tonacją paralelną e-moll. W kadencji połowicznej na dominancie ma miejsce powrót do tonacji podstawowej G-dur.

Kadencja końcowa jest pełna doskonała. Melodię prowadzi głos sopranu partii chóralnej, a partia solowa mezzosopranu pełni rolę kontrapunktu.

Drugi epizod jest modulacyjnym okresem nieregularnym uzupełniającym (4+6), w którym drugie zdanie jest rozszerzone. Struktura rozwinięcia materiału muzycznego jest identyczna z epizodem pierwszym. Przejście z C-dur do a-moll ma miejsce na granicy zdań, po czym w zdaniu drugim następuje utrwalenie nowej tonacji. Drugie przeprowadzenie refrenu występuje w tonacji F-dur. Melodia umieszczona jest w partii solowej sopranu – *proposta*. Mezzosopran jest głosem imitującym – *risposta*.

Trzeci epizod utrzymany w jednej tonacji jest okresem nieregularnym uzupełniającym (4+6) z rozszerzonym zdaniem drugim. Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie, a kadencja końcowa jest pełna, niedoskonała (tonika z zatrzymaniem). Generalnie, utwór jest w tonacji B-dur. Trzecie przeprowadzenie refrenu w G-dur, strukturalnie identyczne jest z drugim. W kodzie ma miejsce utrwalenie tonacji podstawowej przez kadencję przygotowaną w sferze subdominantowej. Dla melodii charakterystyczne są zatrzymania na mocnych częściach taktu oraz bliskość intonacyjna z pierwszym numerem kantaty, co wyraża się też w jednakowym metrum. W rytmice epizodów można wydzielić powtarzającą się formułę rytmiczną (Przykład 56.).

Przykład 56. A. Litvinovskijego *He nakiðai nas, Maui* (takt: 9):

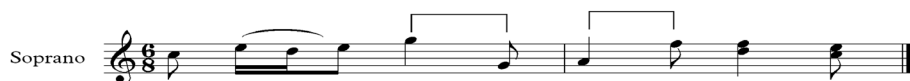


Plan harmoniczny jest intensywny i często występuje harmoniczna pulsacja. Wykorzystane są akordy alterowane, odchylenia do tonacji II stopnia i subdominanty oraz akordy septymowe i nonowe. Do faktury homofonicznej zostały wplecione fragmenty polifoniczne w postaci imitacji i kanonu. Pod względem złożoności i rozwinięcia formy oraz materiału muzycznego, utwór ten można określić jako kulminację w cyklu kantatowym.

Piąta kompozycja zatytułowana *Васпрабрамска Маui Бoжa* (Ostrobramska Matko Boża) napisana jest na czterogłosowy chór mieszany. Utwór posiada formę zwrotkową z kodą. Obie zwrotki mają jednakową strukturę dwuczęściową. Pierwsza część utrzymana jest w jednej tonacji jako regularny okres uzupełniający (4+4), w którym każde zdanie dzieli się na dwie równe dwutaktowe frazy, tworząc w ten sposób okresowość (2+2+2+2). Druga część utrzymana w jednej tonacji jest nieregularnym okresem uzupełniającym z rozszerzonym zdaniem drugim (4+6). Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie, a kadencja końcowa jest niedoskonała z zatrzymaniem na tonice. Faktura akordowa eksponuje melodię w głosie najwyższym. Melodia jest falista i wyróżnia się intonacją V stopnia w kierunku wznoszącym i zstępującym, co nadaje

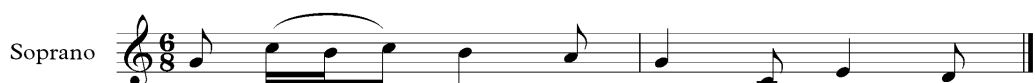
muzyce żywiołowości. W drugiej części melodii pojawiają się skoki oktawy i seksty (Przykład 57.).

Przykład 57. A. Litvinovskijego *Васпрабрамска Маџи Божџа* (takty: 9-10):



Ambitus melodii wynosi c^1 - g^2 . Rytmiczna organizacja zbudowana jest na powtórzeniu stałej formuły rytmicznej (Przykład 58.).

Przykład 58. A. Litvinovskijego *Васпрабрамска Маџи Божџа* (takty: 1-2):



Kulminacja zwrotki znajduje się na drugiej części (t. 15-16) (Przykład 59.).

Przykład 59. A. Litvinovskijego *Васпрабрамска Маџи Божџа* (takty: 15-16):



Przygotowana jest wznoszącym ruchem sekwencyjnym. Znajduje się na najwyższych dźwiękach melodii w dynamice *forte* oraz podkreślona jest zmianą rysunku rytmicznego i krótkotrwałym odchyleniem do tonacji paralelnej. Odejściu od kulminacji towarzyszy ruch zstępujący. W harmonice o budowie klasycznej można zauważyć wykorzystanie dominanty z sekstą oraz akordu dominantowego nonowego w przewrotach. Tonacją jest przejrzysty C-dur, podkreślający hymniczny charakter końcowej części kantaty. Koda umacnia tonację podstawową.

Utwór jest zbudowany w oparciu o powtórzenia przewrotów plagalnych, wzmacniających oczekiwanie na dominantę i jej przewroty właściwe dla kadencji. Takiemu harmonicznemu zróżnicowaniu towarzyszy narastanie dynamiki. W utworze występuje zasada cykliczności. We

wszystkich numerach pojawiają się podstawowe tonacje durowe z przewagą metrum 6/8 i 3/4 oraz wspólne melodyczne intonacje, np. w postaci oscylowania wokół składników trójdźwięku tonicznego.

Po przeanalizowaniu kantaty „Do Matki Bożej” można z pewnością stwierdzić, że przeznaczona ona jest do wykonania koncertowego przez profesjonalnych muzyków. Cechą charakterystyczną kantaty jest cykliczność i zastosowanie tonacji durowych we wszystkich numerach, przewaga metrum trójdzielnego (6/8 i 3/4), ogólne intonacje melodyczne, na przykład ruch obiegający dźwięków triady toniczej. Kantata „Do Matki Bożej” jest częścią tryptyku (kantaty: *Песні на Божае Нараджэнне* (Pieśni na Boże Narodzenie, 1999), *Сэрца Езуса* (Serce Jezusa, 2000)³⁷⁴, którego cechą wspólną są tradycyjne białoruskie teksty modlitw chrześcijańskich opracowanych przez ks. Adama Stankevicha³⁷⁵.

10. Utwory maryjne w twórczości H. Smolak

10.1. *Маці Божая Нястомнай Дапамогі*³⁷⁶ (*Matka Boża Nieustającej Pomocy*)

Utwór jest przeznaczony na trzygłosowy chór żeński *a cappella*. Rok powstania – to 1996³⁷⁷. Tonacja e-moll w połączeniu z tempem *Allegretto* oraz metrum 4/4 trafnie odzwierciedlają temat wołania o pomoc. Forma kompozycji jest zwrotkowa, dwuczęściowa bez reprzyzy, gdzie pierwsza część jest zwrotką, a druga refrenem. Utwór składa się z 16 taktów. Pierwsza część jest okresem symetrycznym (4+4) z powtórzeniem sekwencyjnym. Zdanie pierwsze jest zbudowane na dwukrotnym powtórzeniu frazy dwutaktowej, która jest muzyczno-tematycznym „ziarnem” zwrotki. Zdanie drugie oparte jest na powtórzeniu sekwencyjnym frazy początkowej oraz kolejnej. W całości zwrotka charakteryzuje się okresowością (2+2+2+2). Kadencje początkowa i końcowa zbudowane są na tonice. Takt 7 jest momentem kulminacyjnym utworu, przygotowanym poprzez stopniowe wschodzące rozwinięcie, które znajduje się na dźwięku najwyższym na mocnej części taktu (Przykład 60.).

Przykład 60. H. Smolak *Маці Божая Нястомнай Дапамогі* (takt: 7):



³⁷⁴ Por. [Эвалюцыя вокальна-сінффонічнага жанра ў творчасце беларускіх кампазітараў - Развіццё вокальна-сінффонічнага жанра ў творчасце Е.В. Поплавскага \(studwood.net\)](http://studwood.net) (dostęp: 01.05.2023).

³⁷⁵ Ks. Adam Stankevich (24.12.1891 - 29.11(04.12) 1949) – religijny i polityczny działacz, historyk, kulturoznawca, pisarz, publicysta. Por. [Catholic.by - Ксёндз Адам Станкевіч — святар, грамадзянін, беларус](http://Catholic.by) (dostęp: 01.05.2023).

³⁷⁶ Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 122-123.

³⁷⁷ Utwór ten udało się odnaleźć w Bibliotece Narodowej w Mińsku, ofiarowany przez kompozytorkę H. Smolak w 1997 roku. Zbiór nosi tytuł *Каралева Неба* (Królowa Nieba).

Następnie pojawia się ruch zstępujący jako odejście od kulminacji. Druga część (refren) jest okresem regularnym (4+4) o niepowtarzającej się strukturze. Zdanie pierwsze jest zbudowane na punktowym i zmieniającym się powtórzeniu frazy jednotaktowej. W zdaniu drugim występuje dwukrotnie powtarzana fraza dwutaktowa. Strukturę zdania drugiego można określić jako sumowanie (1+1+1+1+2+2). Na granicy zdań ma miejsce odchylenie do tonacji paralelnej. Kadencja końcowa występuje w postaci pełnego harmonicznego obrotu. Kulminacja znajduje się w takcie 13. na dźwięku najwyższym, na mocnej części taktu. Jest podkreślona odchyleniem i powtórzeniem dźwięku w dłuższych wartościach (Przykład 61.).

Przykład 61. H. Smolak *Маці Божая Нястомнай Дапамогі* (takt: 13):



Zdanie pierwsze części pierwszej (zwrotka) i drugie części drugiej (refren) są zdaniami skrajnymi formy, zbudowanymi na jednakowej zasadzie dwukrotnego powtórzenia dwutaktowej frazy. Schemat ten nadaje formie symetryczności i tworzy logicznie zamkniętą całość. Faktura kompozycji jest akordowa, ale z wyraźną funkcją głosów. Melodia wyróżnia się w głosie najwyższym. Głos środkowy pełni funkcję wypełnienia harmonicznego, a głos najniższy jest fundamentem. Ambitus melodii obejmuje dźwięki od dis^1 do d^2 . Rysunek rytmiczny przebiega zgodnie z powtórzeniem fraz. W zwrotce wszystkie cztery frazy zawierają rytm ósemkowy z zatrzymaniem na końcu. Określoną formułę rytmiczną mają również frazy pierwszego oraz drugiego zdania w części drugiej (w refrenie). Plan harmoniczny jest logiczny i jasny. Współdziałanie struktur muzycznej i literackiej jest pełne, frazy słowne i dźwiękowe zgadzają się regularnie - na jedną sylabę przypada jeden dźwięk.

10.2. *Вітана будзь, Марыя*³⁷⁸ (*Zdrowaś bądź, Maryjo*)

Utwór jest skomponowany na trzygłosowy chór żeński *a cappella*. Rok powstania – 1996³⁷⁹. Forma podporządkowuje się tekstowi liturgicznemu i posiada strukturę stroficzną. Określić ją można jako formę dwuczęściową, gdzie pierwsza część jest okresem symetrycznym (8+8) o powtarzającej się strukturze, utrzymanym w jednej tonacji. Kadencja połowiczna i końcowa znajdują się na tonice. Jednoznacznie wyrażonej kulminacji nie ma.

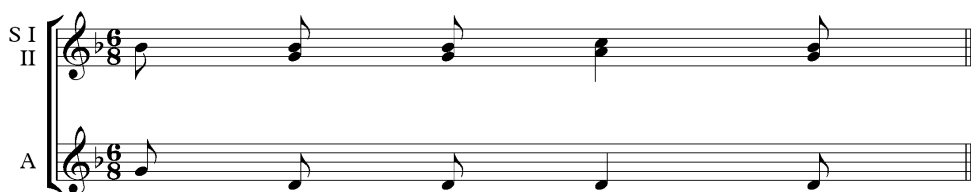
Druga część jest okresem niesymetrycznym o jednolitej budowie (11 taktów) i utrzymanym w jednej tonacji. Tonacja F-dur w połączeniu z tempem ożywionym *Allegretto* oraz metrum 6/8 nadają utworowi jasny, witalny charakter. Utwór obejmuje 27 taktów. Faktura

³⁷⁸ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 49-50.

³⁷⁹ Kolejny utwór maryjny udało się odnaleźć w Bibliotece Narodowej w Mińsku ofiarowany przez kompozytorkę H. Smolak w 1997 roku. Zbiór nosi tytuł *Каралева Неба* (Królowa Nieba).

kompozycji jest akordowa, a melodia znajduje się w głosie najwyższym. Ruch stopniowy łączy się z ruchem obiegającym. Skoki równoważą ruch melodii w kierunku przeciwnym. Ambitus melodii mieści się w obrębie oktawy d¹-d². W warstwie rytmicznej dominują wartości, które są charakterystyczne dla metrum 6/8. Grupy złożone trzech ósemek lub ćwierćnuty i ósemki nadają muzyce lekkości oraz ruchliwości (Przykład 62.).

Przykład 62. H. Smolak *Вітана будзь, Марыя* (takt: 21):



Rozwinięcie harmoniczne części pierwszej zbudowane jest na pokazie tonacji poprzez przewroty autentyczne i pełne harmoniczne. Struktura tercjowa może ulegać naruszeniu przez pojawienie się przejściowych lub wspomagających dźwięków nieakordowych. Pulsacja harmoniczna jest najczęstsza we frazach początkujących każdego zdania części pierwszej. Rozwinięcie harmoniczne w drugiej części zbudowane jest na odejściu do tonacji grupy subdominantowej (g-moll, B-dur). Po krótkotrwałym dwutaktowym przedstawieniu tonacji na początku części, podstawowa tonacja pojawia się tylko w kadencji końcowej.

10.3. *Маці Будслаўская*³⁸⁰ (*Matko Budslawska*)

Utwór jest skomponowany na dwugłosowy chór żeński z akompaniamentem organów. Rok powstania to 1996³⁸¹. Utwór ma budowę zwrotkową z refrenem w formie dwuczęściowej, bez reprzyzy, gdzie pierwsza część jest zwrotką, a druga refrenem. Kompozycja zaczyna się od dwutaktowego wstępu, który zbudowany jest na materiale końcowej kadencji refrenu (Przykład 63.).

Przykład 63. H. Smolak *Маці Будслаўская* (takty: 1-2):



³⁸⁰ Zob. Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 124-126.

³⁸¹ Utwór został odnaleziony w Bibliotece Narodowej w Mińsku, ofiarowany przez kompozytorkę H. Smolak w 1997 roku. Zbiór nosi tytuł *Каралева Неба* (Królowa Nieba).

Pierwsza część jest okresem symetrycznym (4+4), uzupełniającym, który jest utrzymany w jednej tonacji, a pierwsze zdanie zostało zbudowane na powtórzeniu sekwencyjnym frazy dwutaktowej. W całości zwrotka charakteryzuje się cyklicznością (2+2+2+2). Kadencja połowiczna znajduje się na tonice, zaś końcowa jest pełna, niedoskonała (tonika nie znajduje się na mocnej części taktu). W utworze brakuje kulminacji. Część druga jest okresem niesymetrycznym o strukturze uzupełniającej, do którego została dodana dwutaktowa kadencja (4+4+2). Oba zdania są zbudowane na rozwinięciu ruchu sekwencyjnego. Kadencja połowiczna znajduje się na tonice, zaś końcowa oraz dodatkowa („dwutaktowa”) - są pełne, niedoskonałe. Analogicznie jak w części pierwszej nie jest widoczna kulminacja. Melodia znajduje się w głosie najwyższym. Partia altowa pełni funkcję głosu, który dubluje głównie w unisono, tercji i w sekście. Melodia materiału śpiewanego charakteryzuje się ruchem stopniowym i łączy się z ruchem obiegającym, skoki szerokie nie są obecne. Na początku zwrotki można zauważyć ruch wznoszący po dźwiękach akordów i opadające stopniowe jego wypełnienie. Melodia zbudowana jest na przedstawieniu frazy oraz jej opadającym sekwencyjnym powtórzeniu. Ambitus melodii wynosi małą nonę $h-c^2$. Całość kompozycji obejmuje 20 taktów, a utwór został napisany w metrum 6/8, co w połączeniu z tempem umiarkowanym *Andante* nadaje kompozycji walcowości. Tonacja C-dur odznacza się przejrzystością. Rozwinięcie harmoniczne w obu częściach ma jeden schemat: zdanie pierwsze jest odsłonięciem tonacji przez pełny harmoniczny przewrót (T-II-D-T), zdanie drugie jest odejściem do tonacji pierwszego stopnia pokrewieństwa (w części pierwszej - a-moll, w drugiej - do tonacji II stopnia d-moll) i powrotem do tonacji podstawowej. Pulsacja harmoniczna występuje głównie co pół taktu. W części drugiej ma miejsce przesunięcie zmiany harmonii na mocną część taktu. Frazy literackie i muzyczne zgadzają się w pełni, na jedną sylabę przypada jeden dźwięk.

10.4. *Каралева Неба (Królowo Nieba)*

Utwór jest napisany na dwugłosowy chór żeński z akompaniamentem. Forma kompozycji jest zwrotkowa, dwuczęściowa bez reprzyzy, gdzie pierwsza część jest zwrotką, a druga refrenem i składa się z 20 taktów. Rok powstania - 1996³⁸². Pierwsza część (zwrotka) – okres symetryczny o powtarzającej się strukturze (4+4), utrzymany w jednej tonacji. Okres składa się z dwóch zdań, w których po dwóch jednotaktowych frazach następuje dwutaktowa (1+1+2), tym samym kończąc budowę. Okresowość jest właściwa dla tej części. Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie, końcowa – na tonice. Brak wyrazistej kulminacji. Druga część (refren) to okres nieregularny o powtarzającej się strukturze (4+6), utrzymany w jednej tonacji. Zdanie drugie

³⁸² Tamże.

rozszerzone dzięki rozwinięciu harmonicznemu, poza tym część druga strukturalnie powtarza pierwszą. Zwrotka jednogłosowa, natomiast refren jest napisany w dwugłosie (Przykład 64.).

Przykład 64. H. Smolak *Капалева Хеба* (takty: 9-16):



Melodia przebiega w głosie najwyższym, więc głos niższy jest dublujący w kadencji, w tereji, sekście i unisonie. Linia melodyczna zbudowana jest na połączeniu ruchu obiegającego i stopniowanego. Refren charakteryzuje się dużym rozwojem melodycznym: wschodzący skok o septymę małą jest równoważony schodzącym ruchem stopniowym. Fraza początkowa w obu zdaniach, a także w refrenie ma schodzące powtórzenie sekwencyjne. Wszystkie cztery zdania są o jednakowej budowie rytmicznej. W rytmice można wydzielić synkopowanie w pierwszych dwóch frazach każdego zdania. Tonacja, to jasny C-dur. Pulsacja harmoniczna równomierna, po każdym takcie, za wyjątkiem kadencji końcowych, gdzie zmiana harmonii następuje dwukrotnie w przedostatnim takcie formy. Harmonia zbudowana jest przeważnie na trójdźwiękach, lecz dominanty kadencyjne są używane w postaci akordu septymowego lub w połączeniu z partią wokalną, tym samym tworząc dominantę z sekstą. W kadencji końcowej refrenu następuje odchylenie do minoru równoległego, po czym kadencja powtarzana wraca do tonacji podstawowej. Współdziałanie struktur muzycznych i literackich jest zgodne. Na jedną sylabę przypada jeden dźwięk.

10.5. *Маѝи з Фаѝимы* (*Matko z Fatimy*)

Utwór jest przeznaczony na dwugłosowy chór żeński z akompaniamentem, o formie zwrotkowej i obejmuje 12 taktów. Zwrotka jest dwuczęściowa, bez reprzyzy, gdzie pierwsza część jest zwrotką, a druga refrenem. Rok powstania - 1996³⁸³. Pierwsza część (zwrotka) to okres regularny o niepowtarzającej się strukturze (4+4), utrzymany w jednej tonacji. Okres dzieli się na dwa zdania, które składają się z dwóch dwutaktowych fraz (2+2+2+2). Okresowość jest właściwa dla tej części. Kadencja połowiczna znajduje się na tonice, końcowa na dominancie. Punkt kulminacyjny przebiega w takcie 7 przez skok melodii w górę o sekstę. Następnie w opadającym ruchu melodii kulminacja odchodzi. Druga część (refren) - to okres symetryczny powtarzający się (4+4), utrzymany w jednej tonacji. Zdanie drugie powtarza pierwsze bez zmian. Każde z nich składa się z czterech rytmicznie jednakowych fraz (1+1+1+1). Dla tej części jest również właściwa

³⁸³ Tamże.

okresowość. Ze względu na powtórzenia zdań brak wyrazistej kulminacji. Zwrotka jest jednogłosowa, natomiast refren - dwugłosowy. Melodia przebiega w głosie najwyższym, więc głos niższy jest dublującym, w tercji, sekście i rzadko w unisonie (Przykład 65.).

Przykład 65. H. Smolak *Мауї з Фауїмы* (takty: 9-12):



uwagę fakt, że w refrenie zdania nie są podzielone na frazy, możliwe jest odnotowanie dla całego wersetu rodzaju struktury - sumowania (2+2+2+2 +4+4). W utworze nie ma wyraźnej kulminacji (Przykład 66.).

Przykład 66. H. Smolak *Радуйся, Марыя!* (takty: 9-16):



Melodia znajduje się w głosie najwyższym. W części pierwszej głos najniższy pełni funkcję wtórną na końcu fraz. W części drugiej głos niższy pełni rolę głosu dublującego w tercji. Linia melodyczna charakteryzuje się ruchem stopniowym, opiewającym oraz sekwencyjnym w obu częściach. Kompozycja utrzymana w metrum 4/4. W zwrotce melodia rytmicznie zorganizowana równomiernymi wartościami ósemkowymi z zatrzymaniem na końcu fraz. W refrenie rytmiczna organizacja jest bardziej różnorodna, poprzez stosowanie synkop. Tonacja całości - to C-dur. Podstawa harmoniczna zwrotki to pełny przewrót harmoniczny T-II-D₇-T, przeprowadzony dwukrotnie. Pulsacja harmoniczna zrównoważona, stopniowa. W refrenie, w związku z rozszerzeniem struktury tematycznej, hamuje rozwinięcie harmoniczne. Więc, cała część druga (refren) połączona jest jedną linią rozwinięcia harmonicznego, u podstaw której założone jest odejście do tonacji II stopnia w zdaniu pierwszym i następny powrót do tonacji podstawowej w zdaniu drugim: T ---- D₇>II – D₇-----T. Ambitus melodii wynosi rozpiętość od a-c².

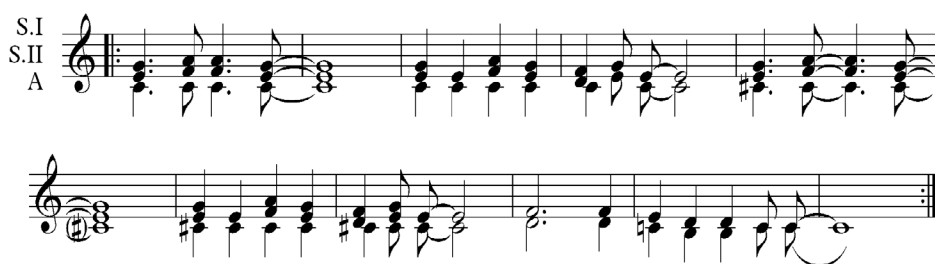
10.7. *Марыя, вядзі нас за сабой!* (Maryjo, Prowadź Nas Ze Sobą!)

Kompozycja jest przeznaczona na trzygłosowy chór żeński z akompaniamentem. Posiada formę zwrotkową, zwrotka - to dwuczęściowa forma bez reprzyzy, gdzie pierwsza część jest zwrotką, a druga refrenem. Całość powstała w 1996 roku³⁸⁵ i obejmuje 23 takty. Część pierwsza (zwrotka) – okres niesymetryczny o powtarzającej się strukturze (6+6), utrzymany w jednej tonacji i dzieli się na dwa zdania, które zbudowane są z dwóch trzytaktowych fraz (3+3+3+3), tym samym tworząc okresowość. Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie, końcowa na tonice. Druga część (refren) to dwukrotnie powtarzany nieregularny okres, który się składa z trzech zdań (4+4+3) i utrzymany w jednej tonacji. Zwrotka jest jednogłosowa. Falista melodia, zbudowana na ruchu stopniowym w połączeniu z ruchem obiegającym i charakteryzuje się rozwinięciem

³⁸⁵ Utwór ten udało się odnaleźć w Bibliotece Narodowej w Mińsku, ofiarowany przez kompozytorkę H. Smolak w 1997 roku. Zbiór nosi tytuł *Каралева Неба*.

sekwencyjnym. Skoki w melodii kompensują się ruchem stopniowym lub skokiem w kierunku przeciwnym. Równomierna pulsacja rytmiczna łączy się z synkopowaniem wewnątrz taktów. Refren jest utrzymany w trzygłosie. Faktura akordowa. Melodia znajduje się w głosie najwyższym, głosy pozostałe pełnią rolę harmonicznego wypełnienia. Linia melodyczna zbudowana jest według ruchu stopniowego i obiegającego, w zwrotce ma rozwinięcie sekwencyjne. Rytm synkopowany nadaje muzyce wyrazistości (Przykład 67.).

Przykład 67. H. Smolak *Марыя, вядзі нас за сабой!* (takty: 13-23):



Tonacja utworu to przejrzysty C-dur, w połączeniu z metrum 4/4 oraz precyzyjną rytmiką sprzyja nadaniu utworowi charakteru hymnicznego. Nie patrząc na podstawową tonację durową, w środku przeważają brzmienia minorowe - akordy VI i II stopnia. W refrenie po przedstawieniu tonacji za pomocą przewrotu autentycznego ma miejsce odejście do tonacji II stopnia z kolejnym powrotem oraz utrwaleniem toniki tonacji głównej. Ambitus chóru wynosi: a-a¹.

Kompozytorka H. Smolak tworzy utwory, które są najbardziej zrozumiałe dla szerszego kręgu słuchaczy i dostępne do wykonania przez muzyków - amatorów. Ich struktura i melodie są proste, zbudowane na rozwinięciu sekwencyjnym. Kompozycje te mogą być wykonane w świątyniach podczas nabożeństw maryjnych.

11. Utwory maryjne w twórczości V. Shmata

11.1. *Марыя, Анякунка Беларусі*³⁸⁶ (*Maryjo, Opiekunko Białorusi*)

Kompozycja jest przeznaczona na trzygłosowy chór mieszany z akompaniamentem organów. Całość obejmuje 14 taktów. Nie udało się ustalić dokładnego roku powstania³⁸⁷. Utwór jest napisany w formie zwrotkowej, w której zwrotka jest małym okresem regularnym (2+2) o strukturze uzupełniającej, utrzymanym w jednej tonacji. W ostatniej zwrotce zdanie drugie powtarza się dwukrotnie. Okres zbudowany jest z dwóch wznoszących się sekwencyjnych

³⁸⁶ Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 115-118.

³⁸⁷ Prawdopodobnie, utwór ten był skomponowany na uroczystości jubileuszowe w Sanktuarium Maryjnym w Budślawiu.

jednotaktowych fraz w zdaniu pierwszym oraz łączącej opadającej frazy dwutaktowej w zdaniu drugim. W ten sposób, strukturę budowy można określić jako sumowanie (1+1+2).

Kadencja końcowa reprezentuje typ kadencji doskonałej, autentycznej (T-D7-T). Moment kulminacyjny znajduje się w taktie trzecim. W zdaniu pierwszym kulminacja została przygotowana ruchem sekwencyjnym i wznoszącym. Znajduje się na dźwięku najwyższym i została osiągnięta skokiem na mocnej części taktu. Odejście od kulminacji dokonuje się poprzez opadający ruch melodii.

Faktura utworu jest akordowa z logicznym rozmieszczeniem głosów. Melodia znajduje się w głosie najwyższym, a głos najniższy pełni funkcję fundamentu, zaś środkowy jest wypełnieniem harmonicznym. Melodia składu wokalnego jest falista, zbudowana według „zasad melodycznej przeciwwagi”, tzn., że szerokie skoki w jednym kierunku rekompensowane są ruchem w kierunku przeciwnym. Melodia zaczyna się jambiczną wznoszącą kwartą od V do I stopnia, co w połączeniu z tempem szybkim *Allegretto*, metrum 4/4 oraz przejrzystą tonacją G-dur nadaje kompozycji uroczysty hymniczny charakter (Przykład 68.).

Przykład 68. V. Shmata *Марыя, Анякунка Беларусі* (takty: 1-2):



Ambitus melodii mieści się w obrębie oktawy d¹-d². Rytmiczny miarowy ruch ćwierćnutowy w zdaniu pierwszym staje się bardziej intensywnym w zdaniu kolejnym. Frazy mają początek w przedtaktach. W zdaniu pierwszym w rozwinięciu harmonicznym można zauważyć odejście do tonacji II stopnia (a-moll). Dynamiczność rozwinięcia zawiera się w komplikacji partii akompaniamentu: w zwrotce pierwszej partia organowa dubluje głosy chóralne, zaś w drugiej i trzeciej rozwija się kosztem figuracji harmonicznej i melodycznej.

11.2. *Цешся, Уладарка (Нябесная)*³⁸⁸ (*Ciesz się, Władczyni Niebiańska*)

Utwór jest napisany na dwugłosowy chór żeński z towarzyszeniem organów w formie zwrotkowej, dwuczęściowej. Całość kompozycji obejmuje 12 taktów. Nie udało się określić dokładnego roku powstania. Kompozycja zaczyna się czterotaktowym wstępem instrumentalnym (Przykład 69.).

³⁸⁸ Т. Гажэўская, *Табе, Прачыстая Багародзіца*, dz. cyt., s. 159-161.

Przykład 69. V. Shmata *Цешся, Уладарка (Нябесная)* (takty: 1-4):



Pierwsza część jest okresem symetrycznym, uzupełniającym (2+2). Niezbyt dużą liczbę taktów uwarunkowuje metrum 12/8. W całości zwrotka charakteryzuje się okresowością (1+1+1+1). Modulacja w okresie przechodzi w daleką tonację II stopnia obniżonego F-dur. Kadencja połowiczna znajduje się na dominancie molowej, zaś końcowa na dominancie nowej tonacji. Ostatnia część formy jest momentem kulminacyjnym, przygotowanym poprzez ruch wznoszący. Wierzchołek kulminacji znajduje się na dźwięku najwyższym w okresie i podkreślony jest akordem modulacyjnym. Druga część ma analogiczną budowę, w której powraca tonacja podstawowa. Zdanie pierwsze składa się z dwóch wznoszących się fraz sekwencyjnych, natomiast drugie zmierza w kierunku opadającym. Okresowość również jest właściwa dla części drugiej (1+1+1+1). W takcie trzecim znajduje się kulminacja na dźwięku najwyższym, podkreślona akordem II stopnia obniżonego (Przykład 70.).

Przykład 70. V. Shmata *Цешся, Уладарка (Нябесная)* (takt: 11):

Linia melodyczna umieszczona jest w partii sopranowej. Partia altowa pełni funkcję naśladowczą. Melodia składu wokalnego posiada budowę falistą. W części pierwszej w taktach nieparzystych zakończenia fraz skierowane są do góry, a w parzystych mają tendencję opadającą, co nadaje zdaniom melodycznej okrągłości. W części drugiej melodia zbudowana jest w oparciu

o wariacyjność i sekwencyjność. Ambitus melodii wynosi d^1-es^2 . W warstwie rytmicznej dominują wartości ósemkowe z wydłużeniem wartości na końcu fraz. Podstawową tonacją jest e-moll. Utwór tonacyjnie jest niestabilny. Plan harmoniczny zbudowany jest na ciągłych modulacjach, także do dość dalekich tonacji. Tonika podstawowej tonacji wyeksponowana jest we wstępie i pojawia się na początku głównego rozdziału formy. W planie tonacyjnym kompozycja wygląda następująco: e-moll–F-dur–g-moll–e-moll. Strefy kulminacyjne podkreślone są wyrazistymi w brzmieniu przesunięciami tonacyjnymi.

11.3. *Paдa бyдзь Ты, нaшa Maцi*³⁸⁹ (*Radosna bądź Ty, Matko nasza*)

Kompozycja napisana jest na chór żeński z akompaniamentem organów i zawiera 19 taktów. Nie udało się odnaleźć dokładnego roku powstania. Forma przechodząca oparta jest na nieprzerwanym odnawianiu materiału muzycznego zgodnie z ruchem tekstu. Metoda tematycznego rozwinięcia określa osobliwości budowy formy w postaci nieprzerywanego rozwijania materiału muzycznego. Ten sposób charakterystyczny jest dla form pozbawionych kontrastów, posiadających dużą spójność faktury i melodii. Forma ta uwarunkowana jest tekstem zawierającym nie zmianę postaci, a jedynie odcienie stanu psychologicznego. Styl ten można określić niemieckim terminem *durchkomponiert*³⁹⁰. Rozdział chóralny lamują wstęp instrumentalny i zakończenie, w którym brzmi melodia partii organowej przechodząca kontrapunktem przez cały utwór. W formie można wydzielić kilka rozdziałów: pierwszy to takty 5-8. Ten rozdział zbudowany jest na dwukrotnym powtórzeniu frazy wznoszącej o charakterze hymnicznym. W melodii wyróżnia się motyw kwarty wznoszącej oraz ruch po dźwiękach akordu. Materiał chóralny na przestrzeni dwóch taktów stopniowo rozrasta się od jednogłosu do czterogłosu. W ten sposób melodia obejmuje ambitus oktawy, zatrzymując się w końcu frazy na dźwięku najwyższym. Właściwości te nadają brzmieniu charakterystyczną fanfarrowość (Przykład 71.).

Przykład 71. V. Shmata *Paдa бyдзь Ты, нaшa Maцi* (takt: 5-8):



Drugi rozdział utworu to takty 9-10. Fraza trwa jeden takt z powtórzeniem sekwencyjno-wariacyjnym. Dla melodii charakterystyczny jest stopniowy ruch obiegający. W planie rytmicznym występują wartości mniejsze niż w rozdziale pierwszym. Trzeci obejmuje takty 11-

³⁸⁹ Tamże, s. 148-153.

³⁹⁰ Por. [МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА | Энциклопедия Кругосвет \(krugosvet.ru\)](http://muzykalnayaforma.ru) (dostęp: 12.04.2021).

14. Pojawia się w nim rozwinięcie sekwencyjne elementu melodycznego, brzmiącego w takcie 10, w partii sopranowej na tle figuracji rytmicznej w partii altowej oraz kulminacyjnie finalizująca fraza. Rozwinięcie rytmiczne staje się jeszcze bardziej intensywnie, przywodząc do kulminacji (t.14) przygotowanej ruchem wznoszącym arpedżiowym w równoległych sektach. Moment kulminacyjny znajduje się na dźwięku najwyższym (Przykład 72.).

Przykład 72. V. Shmata *Рада будзь Ты, наша Маці* (takt: 14):



Odejście od kulminacji jest podkreślone spowolnieniem i opadającym ruchem melodii. Plan harmoniczny zbudowany jest na zestawieniu brzmień durowych i molowych, co oznacza organizację foniczną. Występuje też skala miksolidyjska. Melodia wyróżnia się w głosie najwyższym. Ambitus melodii wynosi decymę d^1-f^2 .

W twórczości kompozytora V. Shmata można wymienić dwa kierunki muzyki religijnej. Dla szerszego kręgu, parafian, utwory te mogą być wykonane podczas Mszy świętej, np. „Maryjo, Opiekunko Białorusi”. Cechami charakterystycznymi są: dość prosta budowa melodii w obrębie oktawy, prosta harmonia, faktura standardowo trzygłosowa, niewielkie rozmiary formy, powtarzalność. Utwory dla profesjonalnego składu wykonawców, podczas koncertów to np.: „Ciesz się, Władczyni”, „Radosna bądź Ty, nasza Matko”. W tych utworach większą rolę pełni partia akompaniamentu, ponieważ kompozytor jest organistą, dlatego podchodzi do tego bardzo szczegółowo. Faktury chóralne są dość skomplikowane i bardziej rozwinięte. Występują niezwykle zestawienia akordów, modulacje do dalekich tonacji, a melodia wykazuje większy ambitus.

12. Utwór o tematyce maryjnej w twórczości K. Yaskoua

12.1. *Stabat Mater*³⁹¹

Utwór napisany jest na chór mieszany *a cappella* do kanonicznego tekstu katolickiej sekwencji. Dziewiętnaście z dwudziestu trzyliniowych strof podzielonych jest na kilka rozdziałów

³⁹¹ Nuty ze strony internetowej Biblioteki Narodowej w Mińsku.

o zróżnicowanej strukturze muzyczno-tematycznej. Jednocześnie rozdziały te nie mają wyraźnej odrębności jako części kantaty, co przyczynia się do ciągłości rozwoju oraz jednolitości utworu. W ten sposób powstaje forma w formie. Faktura całej kompozycji wykazuje cechy homofoniczne i polifoniczne. Całość obejmuje 276 taktów. Rok powstania - to 2018.

Wstęp (t. 1-16, strofa tekstu 1) jest osobliwą preambułą dzieła, w której tkwi najwyższa intensywność cierpienia i smutku. Formę warunkowo można zdefiniować jako okres. Z jednej strony istnieje poczucie trójstopniowej struktury tekstu, a z drugiej strony po dwóch pierwszych strofach odpowiadających dwóm frazom pierwszego zdania okresu, następuje fraza jednocząca, wydłużona przez powtórzenie tekstu (drugie zdanie). Na tej podstawie możemy przedstawić strukturę jako 4 (+1)+4 (+1)+3+2 (+1). Faktura rozdziału jest akordowo-chorałowa, nasycona ze względu na dużą liczbę partii chóralnych. Melodia wyróżnia się w głosie najwyższym. Początkowa wschodząca kwarta fis-h od V do I stopnia jest „ziarnem” intonacyjnym, z którego rozwijają się tematy melodyczne kilku rozdziałów. Taka intonacja świadczy o skoncentrowanym elemencie statycznym (Przykład 73.).

Przykład 73. K. Yaskoua *Stabat Mater* (takt: 1):



Melodia posiada budowę falistą, gdzie ruch stopniowy łączy się ze skokami i ruchem obiegającym. Ambitus melodii wynosi fis¹a². Rytmiczna organizacja o charakterze deklamacyjnym jest całkowicie podporządkowana tekstowi. Wyraża się to w ciągłych zmianach metrum, obecności wstrzymanych taktów i odchyleniach tempa. Charakterystyczną cechą dzieła są synkopy. Dla harmonii właściwa jest dysonansowość. Cała akordyka, oprócz początkowej toniki, jest skomplikowana przez tony poboczne, zarówno zstępujące, jak i wstępujące (tonika z sekundą, kwartą itd.). Unikanie w akordach dominantowych VII stopnia prowadzi do poczucia naturalności, przybliżając charakter brzmienia do chóralu gregoriańskiego. W całości rozwój harmoniczny rozdziału warunkowo układa się w oparciu o klasyczne funkcyjne połączenia akordów: T–S–T, S–D, VI–S–D, VI–S–T–D. Do tworzenia charakteru przyczyniają się takie środki języka muzycznego jak: wolne tempo i napięta dynamika od *forte* do *forte fortissimo* (*ff-fff-f*). W całości formy rozdział ten ma znaczenie wstępu, prologu.

Pierwszy rozdział A (t. 17-89, strofy 1-4) jest napisany w formie zwrotkowo-wariacyjnej i składa się z czterech podrozdziałów, z których każdy jest wariacyjną wersją pierwszego. Ujęcie faktury jest polifoniczne. Można wyróżnić cechy polifonii zarówno imitacyjnej, jak i

kontrastującej. Pojawia się interakcja na zasadzie kontrapunktycznego współdziałania głosów. W tym samym czasie powstaje rodzaj faktury ze współdziałaniem głosu i warstwy chóralnej. Można wyróżnić cztery warstwy, które równocześnie współdziałają między sobą:

1 – temat. Opiera się na rozwoju intonacyjnego „ziarna” tematu wstępu (kwarta wschodząca). Jego głównym elementem jest ciągle pojawiający się V stopień na mocnej części taktu. Synkopa umieszczona w temacie dodatkowo podkreślona jest akcentami. Dla tematu charakterystyczne jest rozłożenie pomiędzy partiami chóralnymi, np. w podrozdziale a1 między sopranem I i sopranem II.

2 – ostinato, trwały V stopień (Przykład 74.).

Przykład 74. K. Yaskoua *Stabat Mater* (takty: 17-24):



3 – temat - kontrapunkt. W tym rozdziale występuje mało rozwinięty melodycznie i rytmicznie drugi temat.

4 – temat-kanon (Przykład 75.).

Przykład 75. K. Yaskoua *Stabat Mater* (takty: 33-41):



Wszystkie podrozdziały oprócz pierwszego mają formę okresu regularnego, uzupełniającego, utrzymanego w jednej tonacji. Podrozdział a1 rozszerzony jest o temat kontrapunktu. Główny temat, zaczynając z drugiego prowadzenia, traci synkopę z powodu rytmicznego skomplikowania melodii równomiernym ruchem obiegającym oraz ruchem po dźwiękach akordów. Tonacją jest h-moll. Harmoniczną podstawą każdego zdania są diatoniczne przewroty autentyczne T-D. Tylko w ostatnim zdaniu podrozdziału a4 harmonię komplikuje wprowadzenie akordów II i IV stopnia. Dla planu dynamicznego właściwe jest stopniowe

narastanie głośności od *piano* do *fortissimo* (p-mf-f-ff). Drugi rozdział B (t. 90-115, strofy 5-8) jest napisany w formie zwrotkowo-wariacyjnej i ma cztery podrozdziały, z których trzy posiadają fakturę polifoniczną, a czwarty akordową. W pierwszych trzech podrozdziałach wyróżniają się trzy warstwy: temat, kontrapunkt i ostinato. Temat brzmi na początku w partii głosów męskich (Przykład 76.).

Przykład 76. K. Yaskoua *Stabat Mater* (takty: 94-96):



Później ukazuje się w sopranie, a w trzecim przeprowadzeniu w sopranie i w głosach męskich. Linia melodyczna tematu odznacza się stylem deklamacyjnym. Zwarta jest w ambitusie kwarty, a w ostatnim przeprowadzeniu - kwinty. Rytmicznie, melodia podporządkowuje się tekstowi. Partia *ostinato*, jak w poprzednim rozdziale, podkreślona jest V stopniem skali. Tonacją jest h-moll. Ze względu na przyspieszenie rytmiczne w postaci ruchu ósemkowego w kontrapunkcie tworzy się efekt rosnącego napięcia. W temacie kontrapunktu pojawia się tekst pierwszej strofy. Czwarty podrozdział napisany jest w fakturze chóralnej. Zachowana jest w nim rytmiczna podstawa tematu. Kolorystyka i linia melodyczna zmieniają się nieco. Trzeci rozdział C (t. 156-191, strofy 9-14) zawiera intensywną imitację kanoniczną, prowadzącą do żywego dysonansowego punktu kulminacyjnego akordów (t. 180-186) (Przykład 77.).

Przykład 77. K. Yaskoua *Stabat Mater* (takty: 180-186):

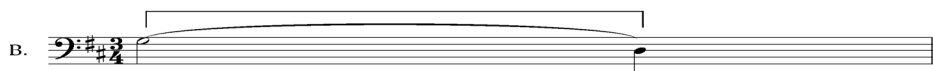
The image shows the beginning of the choral parts (S. I., S. II., A. I., A. II., T., B.) in 3/4 time, key of D major. The melody is complex and rhythmic, with a long note on the final syllable.

W tym rozdziale można zauważyć wyraziste elementy kanonu w postaci nakładania warstw strof tekstu. W ten sposób powstaje efekt intensywnego napięcia, który wzmacnia się za

pomocą rosnącej dynamiki od *mezzopiano* w pierwszym przeprowadzeniu tematu do *fortissimo possibile* w kulminacji. Napięcie tworzy również brak konkretyzacji tonalnej: niejawny fis-moll jest określany pośrednio przez ościnowy dźwięk cis, pojawiający się jako dominanta tonacji. Melodia tematu w zakresie małej seksty (gis-e) zbudowana jest na połączeniu ruchu stopniowego z obiegającym. Temat jest dwukrotnie przeprowadzany w partiach głosów męskich. Organizacja rytmiczna jest równomierna w postaci ósemek z późniejszym wydłużeniem wartości.

W planie harmonicznym cały rozdział niesie dominantowy koloryt brzmienia. Czwarty rozdział D (t. 192-251, strofy 15, 17-19) dość wyraziście kontrastują swoim jasnym, podwyższonym kolorytem dźwięku z poprzednimi rozdziałami formy. Na pierwszy plan wysuwa się fakturalne wzbogacenie brzmienia poprzez kanoniczne dołączanie głosów solistów i towarzyszących im partii chóralnych. Forma rozdziału jest przechodząca (*сквозная*) i podporządkowana tekstowi. Warunkowo można ją podzielić na dwa podrozdziały: 1 – (d1) napisany jest w tonacji G-dur z wysokim IV stopniem (lidyjskim). Tonika podkreślona ruchem w partii drugiego altu i tenoru, a także intonacją kwartową w partii basowej (Przykład 78.).

Przykład 78. K. Yaskoua *Stabat Mater* (takt: 192):



Melodia tematu powierzona została solistom i ma kierunek schodzący. 2 – (d2) utrzymany jest w tonacji C-dur z wysokim IV stopniem (lidyjskim). W tym rozdziale na tle pierwszego tematu w partii pierwszego sopranu solo pojawia się nowy temat w kierunku wznoszącym. Na końcu rozdziału ma miejsce przejście do tonacji podstawowej h-moll, której towarzyszy stopniowy spadek dynamiki (Przykład 79.).

Przykład 79. K. Yaskoua *Stabat Mater* (takty: 245-251):

Ostatni rozdział jest kodą (t. 252-276, strofa 20). Następuje powrót do głównego tematu pierwszego rozdziału. W ten sposób powstaje swoista klamra, która łączy wszystkie utwory. Pod względem dynamiki w kodzie utwór jakby „rozpuszcza się” przechodząc od *piano* do *pianissimo possibile*. Charakter tekstu poetyckiego i jego treści określany jest za pomocą stabilnych środków ekspresji muzycznej, którymi charakteryzują się wszystkie utwory *Stabat Mater* jako swego gatunku muzycznego: tonacją molową, zwiększonym poziomem dysonansowości, zaburzeniem rytmicznego uporządkowania poprzez stosowanie synkop oraz przewagą dwóch typów przeplatających się faktur – chorałowej i imitacyjnej.

Po przeanalizowaniu *Stabat Mater* K. Yaskoua można stwierdzić, że utwór przeznaczony jest do wykonania koncertowego przez profesjonalnych muzyków. W fakturze całej kompozycji widoczne są cechy homofoniczne i polifoniczne. Charakteryzuje się wielką objętością, strukturą i harmonią. Warto podkreślić, że rozdziały w tym utworze nie mają wyraźnej odrębności jako części kantaty, co przyczynia się do ciągłości rozwoju oraz spójności utworu.

Wybrane utwory reprezentują formy wokalne i wokarno-instrumentalne. Do tych pierwszych należą cztery utwory na chór mieszany *a cappella* oraz cztery kompozycje na chór żeński (jeden z tych utworów także może być przeznaczony na chór dziecięcy) *a cappella*. Zatem pozostałe kompozycje są przeznaczone na chóry z towarzyszeniem instrumentów. To utwory: na chór żeński z organami – 7, na chór żeński z organami i skrzypcami – 2, na chór żeński z organami i dzwoneczkami, na chór żeński z akompaniamentem – 4. Chórom mieszanym towarzyszą organy, fortepian lub orkiestra.

W sumie 19 utworów zostało przeznaczonych na skład żeński, pozostałe 12 na chór mieszany.

Zebrany materiał muzyczny reprezentuje zróżnicowany układ formalny począwszy od różnorodnych form pieśniowych na wielkich formach cyklicznych skończywszy. Niestety, z braku danych, nie udało się ustalić dokładnych dat powstania niektórych kompozycji maryjnych. Warto położyć akcent także na to, iż wyżej przedstawiony materiał w znacznym stopniu ale małymi krokami sprzyja odrodzeniu kultury religijnej rytu katolickiego. A dzieje się tak za sprawą dość skromnej, ale budzącej się z roku na rok twórczości religijnej wyżej wymienionych kompozytorów.

Zakończenie

Głównym celem niniejszej pracy było zebranie i omówienie utworów chóralnych o tematyce maryjnej, wybranych kompozytorów białoruskich urodzonych po 1945 roku.

Poprzez przedstawienie zarysu chóralnej profesjonalnej twórczości muzycznej na Białorusi po II wojnie światowej udało się zapoznać czytelnika w jakich kierunkach i jakie tematy inspirowały kompozytorów przez trzy okresy chóralistyki białoruskiej.

Ważną rolę w wychowaniu i tradycji pokoleń odgrywają wiodące zespoły chóralne. Muzyka sakralna, wcześniej zabroniona na Białorusi, po długim okresie ateizmu i prześladowań przez zwolenników ideologii komunistycznej, dostała szansę na nowy rozkwit i zaistnienie w kulturze muzycznej narodu białoruskiego.

W omawianym okresie, zainteresowania kompozytorów z racji historycznych i politycznych, bardziej koncentrowały się na muzyce świeckiej, dlatego, że moda na skomponowanie utworów o tej tematyce była dominująca i bliższa ogółowi. Natomiast muzyka religijna, która odgrywa najważniejszą rolę w kształtowaniu duchowości, nie rozwija się tak intensywnie. Zakaz wyznawania i praktyk religijnych spowodował ogromne luki w rozwoju m.in. tradycji liturgicznej.

Ze względu na wyraźnie odradzający się kult maryjny, powstało szereg nowych utworów poświęconych Matce Bożej, chociaż stanowią one niewielki procent w twórczości chóralnej w ogóle. Źródłem inspiracji dla komponowania muzyki tego typu posłużyły teksty liturgiczne, które powstawały w ciągu wieków istnienia chrześcijaństwa, a także liryczno-filozoficzne wiersze znanych białoruskich poetów, w tym również samych kompozytorów.

Dla potrzeb dysertacji odnaleziono, przebadano i przeanalizowano 31 kompozycji współczesnych twórców. Wybrane utwory - to formy wokalne i wokально-instrumentalne. W sumie 19 utworów na chór żeński, a pozostałe 12 na skład mieszany. Ten materiał muzyczny zawiera różnorodny układ formalny od mniejszych form pieśniowych do wielkich form cyklicznych. Z braku dokładnych danych źródłowych nie udało się ustalić daty powstania niektórych kompozycji o omawianej tematyce maryjnej. Warto zaznaczyć, że kultura religijna na terenie Białorusi małymi krokami, i w dość skromnym zakresie twórczości kompozytorskiej ożywia się ku chwale Matki Bożej. Przedstawiona praca stanowi kolejny przyczynek do badań nad religijną, muzyczną kulturą, który może stać się załączkiem i zachętą do dalszych poszukiwań i badań naukowych, obejmujących nieznane jeszcze obszary powyższego tematu.

Marian works of selected Belarusian composers born after 1945. Vocal and vocal-instrumental forms

Abstract

Choral music, both secular and sacred, holds an important place in Belarusian musical literature and plays a significant role in educating future generations. For this reason, the opportunity to become familiar with the appropriate repertoire is of key importance, as it serves as a kind of bridge between the performer and the audience.

Christian musical culture in Belarus has developed over many centuries and has deep roots. However, the geopolitical situation and the strong tensions characterizing historical development have created significant obstacles in the study of musical culture. The Belarusian lands were often the site of destructive wars, during which most of the cultural achievements and relics, including many related to music, were destroyed or taken abroad. The attainment of independence in 1991 initiated a process of cultural renewal, in which choral music reached a new level due to the professionalization of musical culture. An important role in this was played by the interest and comprehensive support from the state. In this way, choral performance became not only a cultural phenomenon but also a social and political one.

After a rather long period of atheism and persecution by supporters of communist ideology, a new stage of a revival of previously concealed truths began. Information about the collectivization of villages, the Stalinist Gulag, the Chernobyl tragedy, and the persecution that banned religious practices became available. History shows that religious policy did not function in Belarus for a long time, which contributed to stagnation in the development not only of religious traditions but of society as a whole. The new stage that finally emerged in Belarusian society allowed the Catholic Church to develop consciously and gradually as well. The introduction of the Belarusian national language into the liturgy became one of the key points of the forthcoming changes and created the need for the preparation of appropriate musical scores in this regard. A strong emphasis on creating new religious works can be seen in the compositions of numerous contemporary composers.

This work is an attempt to present the output of selected contemporary Belarusian choral composers born after 1945 and the stylistic tendencies present in their Marian-themed works. Due to the clearly resurgent Marian cult, a number of new works dedicated to the Virgin Mary have been created, and these will be the subject of detailed analysis.

Thus, 31 compositions by well-known contemporary composers were selected: Uladzimir Garkusha (born in 1948), Halina Smolak (born in 1956), Sergey Khvoshchinsky (born in 1957), Ales Kamotski (born in 1958), Uladzimir Karalchuk (born in 1958), Alexander Litvinovsky (born

in 1962), Alena Atrashkevich (born in 1966), Alina Bezenson (born in 1971), Sviatlana Niemahay (born in 1974), Viktar Kisten (born in 1977), Valery Shmat (born in 1980) and Kanstantin Yaskou (born in 1981).

The source of inspiration for the creation of the discussed works were liturgical texts, shaped over centuries of Christianity, as well as lyrical and philosophical poems by well-known Belarusian poets.

The collected musical material presents a diverse formal arrangement, ranging from various song forms to large cyclical forms. It is divided into four chapters. The first covers the historical aspects of the background for musical creativity in Belarus after World War II. The second chapter presents the profiles of selected Belarusian choral music composers. The central and most extensive issue addressed in the proposed dissertation is a detailed analysis of the collected material, encompassing the integral texts and their related compositions. This will lead to a synthetic understanding of the musical language used in the religious music of the selected composers.

Addressing this issue seems very timely, as no synthesis providing a deeper analysis of Marian-themed choral works has been published so far. An equally important argument comes from the Belarusian context itself: the creation of compositions that serve to represent Belarusian culture.

This dissertation is addressed to a wide audience, including musicologists, composers, conductors, choirmasters, and amateurs leading choral ensembles. The research material can also be used in choral music literature.

Bibliografia

Źródła nutowe:

1. Атрашкевіч А., Снітко А., Кулагіна І., *Беларуская музыка Раства*, Мінск 2021.
2. Безенсон А., *Te Deum laudamus*, Мінск 2021.
3. *Вітай у Будславе, Марыя*. (рэд.) С. Вятлугін і інш., Мінск 2005.
4. Гажэўская Т., *Табе, Прачыстая Багародзіца*, Мінск 2009.
5. Гаркуша У., *Беларусанька Вакальныя творы на вершы Валянціны Гіруць-Русакевіч*, Мінск 2011.
6. Горелова Г., *Произведения композиторов – преподавателей Белорусской государственной академии музыки: для хора*, Мінск 2017.
7. Літвіноўскі А., *A Capella Зборнік твораў для змешанага хору на беларускія тэксты*, Мінск 2015.
8. Смоляк Г., *Каралева Неба*, Мінск 1996.

Opracowania:

1. Bartkowski B., *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.
2. Dąbek S., *Twórczość litanijna Stanisława Moniuszki i jej konteksty*, Warszawa 2011.
3. Falconer K., *Regina Caeli Laetare*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*, Vol. 21, (red.) S. Sadie i in., s. 102.
4. Franków-Żelazny A., *Współczesna chóralistyka I Wartości, konteksty, perspektywy*, Wrocław 2018.
5. *Gazeta Festiwalowa*, Nr 2, Hajnówka 1993.
6. Glenc J., *Twórczość chóralna Jacka Glenca – zamysł kompozytora a interpretacja*, Katowice 2011.
7. Handke R., *Poetyka dzieła literackiego*, Warszawa 2008.
8. Ingram J. S. / Falconer K., *Salve Regina*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*, Vol. 22, (red.) S. Sadie i in., s.186.
9. Ivashkevich T., *Śpiewy maryjne w Sanktuarium Matki Bożej Budzławskiej*, Lublin 2018. (magisterium w Archiwum KUL).
10. Jasina P., *Salve Regina*, [w:] *Encyklopedia Katolicka Tom XVII*, (red.) E. Gigilewicz i in., s. 944.
11. Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
12. Krzymowska-Szacoń K., *Twórczość Maryjna Andrzeja Nikodemowicza*, *Roczniki Teologiczne* T. LXIV, z. 13-2017, s. 64-84.
13. Kulawik A., *Poetyka wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990.

14. Lijka K., *Stabat Mater Dolorosa*, [w:] Encyklopedia Katolicka T. XVIII, (red.) E. Gigilewicz i in., s. 753.
15. Łukaszewski M., *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945-2000*, Lublin 2007.
16. Napiórkowski S. (ks.), Paprocki H. (ks.), *Zdrowaś Maryjo*, [w:] Encyklopedia Katolicka T. XX, (red.) E. Gigilewicz i in., s. 1325.
17. Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów kościoła*, Lublin 2000.
18. Pudlik J., *Współczesna muzyka chóralna inspirowana sacrum a kształtowanie tożsamości kulturowej*, Wrocław 2017.
19. Shenton A., *Avro Pärt. Słyszalne światło*, Warszawa 2019.
20. Sikorski K., *Harmonia*. Cz. I, Kraków 2011.
21. Straszewicz M., *Regina Caeli*, [w:] Encyklopedia Katolicka T. XVI, (red.) E. Gigilewicz i in., s. 1319.
22. Trayanouskaya T., *Śpiewy liturgiczne w języku białoruskim na podstawie śpiewników funkcjonujących na Białorusi*, Lublin 2009 (magisterium w Archiwum KUL).
23. Wołoskiuk W., *Istota fenomenu wschodniosłowiańskiego śpiewu liturgicznego*. „Ateneum Kapłańskie” Zeszyt 3 (667), Tom 174, Włocławek 2020.
24. Wołoskiuk W., *Tendencje repertuarowe Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce latach 1982-2001. Studium teologiczno-muzyczne*, Warszawa 2024.
25. W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005.
26. Wójcik D., *ABC Form muzycznych*, Kraków 2003.
27. Zoła A., *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003.

Bibliografia obcojęzyczna:

1. Абакумова Н., *Музыка Беларуси часть II*, Минск 2018.
2. Атаян М., *Особенности исполнения хоровой партитуры на фортепиано*, Могилёв 2009.
3. Вилькина Е., *Белорусская хоровая культура*, Могилёв, 2010.
4. Вилькина Е., *Состояние хоровой культуры на современном этапе. Актуальные проблемы педагогики искусства: материалы второй Международно-практичной конференции (22-23 апреля 2010 г.)*, Могилёв 2010.
5. Габрошук Е., *Духовная тема в творчестве Е. Поплавского*, [w:] *Музычная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты*, (ред.) І. Назіна, Мінск 2002.

6. Гажэўская Т., *Духоўная музыка ў эстэтычным развіцці асобы*, Социальная работа: теория, подготовка кадров, практика: материалы Междунар. науч.-практ. конф., г. Минск, 2-3 нояб., 2006 г., (ред.) Э. Зборовский і ін., Минск 2007, s. 298-299.
7. *Гісторыя беларускай савецкай музыкі*, Мінск 1971.
8. Глінская Л., *Летуценні: Вершы*, Мінск 2001.
9. Глушчанка Г., Мухарынская Л., Нісневіч С., Сцепанцэвіч К., Шчэрбакова Т., *Гісторыя беларускай савецкай музыкі*, Мінск 1971.
10. Грамовіч І., *Педагагічныя аспекты навучання народнай манеры спеваў з улікам рэгіянальных песенных традыцый Беларусі*, Мінск 1998. (dysertacja naukowa)
11. Густова Л., *Музыкальна-певчэскае искусство православной церкви в Беларуси*, Минск 2001. (dysertacja naukowa).
12. Дабаева И., *Музыкальный энциклопедический словарь*, Ростов-на-Дону 2010.
13. Дадзіёмава В., *Музычная культура Беларусі і свету ў навуковым асэнсаванні*, Мінск 2014.
14. Дмитриевская К., *Анализ хоровых произведений*, Москва 1965.
15. Дмитриевский Г., *Хороведение и управление хором*, Москва 2018.
16. Елисеева-Шмидт Э., *Энциклопедия хорового искусства*, Москва 2016.
17. Коленько Р., *Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие*, Минск 2013.
18. Кулешова Г., *Белорусская кантата и оратория*, Минск 1987, (dysertacja naukowa).
19. Левандо П., *Анализ хоровой партитуры*, Ленинград 1971.
20. Манукян И., *Stabat Mater*, [w:] Музыкальная энциклопедия, Т. 5, (ред.) Ю. Келдыш і ін., Москва 1981, s. 249.
21. Мацаберидзе Н., Бодяко И., *Новая белорусская хоровая музыка: прочтение национальной традиции в условиях XXI века*, Хоровое искусство Беларуси XX – начала XXI, [w:] теория, практика и актуальные формы художественного контекста: Ч. 1: Хоровая музыка белорусских композиторов XX – начала XXI [w:] вопросы формообразования, жанра, стиля : материалы конференций, (ред.) С. Герасимович, Минск 2021.
22. Мдивани Т., Гудей-Каштальян В., *Композиторы Беларуси*, Минск 2014. 2`1`12345.
23. Мдзівані Т., Сергіенка Р., *Кампазітары Беларусі*, Мінск 1997.
24. *Навуковы пошук у сферы культуры і мастацтва: матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу БДУКМ, прысвеч. Году культуры ў Рэспубліцы Беларусь*, Мінск, 24 лістап. 2016 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; (рэд.) Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск: БДУКМ, 2018, s. 294-297 (publikacja pokonferencyjna).

25. Назіна І., Дадзіёмава В., *Музычная культура Беларусі і свету: традыцыі вуснай і пісьмовай творчасці*, Мінск 2015.
26. Назіна І., *Музычная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты*, Мінск 2002.
27. Немагай С., *Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя*, Мінск 2007.
28. Нечай А., *Православные богослужебные музыкально-певческие традиции в творчестве белорусских композиторов рубежа XX-XXI веков*, Матэрыялы XX Міжнародных Кірыла-Мяфодзіеўскіх чытанняў, прысвечаных Дням славянскага пісьменства і культуры (Мінск, 20-23 мая 2014 г.), (ред.) В. Языковіч і ін., Мінск 2014, с. 169-172.
29. Нечай А., *Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия*, Минск 2006, (dysertacja naukowa).
30. Пікарда Г., *Царкоўная музыка на Беларусі*, Мінск 1995.
31. Прыйма Е., Сернова Т., Черняк В., *История развития хоровой музыки Беларуси*, Минск 2000.
32. Рагойша В., *Паэтычны слоўнік*, Мінск 2004.
33. Смагін А., *Беларуская харавая літаратура*, Мінск 1998.
34. Смагін А., *Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя*, Мінск 1998. (dysertacja naukowa).
35. Смагін А., *Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя*, Мінск 1998. (monografia)
36. Холопова В., *Формы музыкальных произведений: учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры* [изд. 4 испр.], Санкт-Петербург 2013.
37. *Хор академический национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь* [w:] *Большой белорусский энциклопедический словарь*, (ред.): Т. Белова і ін., Минск 2011.
38. Цмыг Г., *Хоровой концерт: вопросы стиля, жанра, фактуры*, Минск 2005. (dysertacja naukowa).
39. Черняк В., *Белорусская хоровая музыка а cappella 60-80 годов (к проблеме жанрового синтеза)*, Минск 1998. (dysertacja naukowa).

Strony internetowe:

1. C3E8F0F3F2FC2DD0F3F1E0EAE5E2E8F72E696E6464 (4-4.by)
2. Catholic.by - Ксёндз Адам Станкевіч — святар, грамадзянін, беларус
3. [Co to jest motyw stabat mater dolorosa i w jakich utworach został wykorzystany?](http://Co.to.jest.moty.w.stabat.mater.dolorosa.i.w.jakich.utworach.zostal.wykorzystany?) - SkupSzop.pl

4. [G.I. Tsitovich Folk Choir \(imtqy.com\)](http://imtqy.com)
5. <http://be.convdocs.org/docs/index-18796.html>
6. <http://composer.by/Bezenson/>
7. <http://compositor.by/>
8. <http://etnomuseum.pl/o-matko-boska/matka-boska-ostrobramska>
9. <http://fatimskayanavenna.blogspot.com/pl/1917.html?m=1>
10. <http://graecolatini.bsu.by/htm-texts/ave-maria.htm>
11. <http://kisten.by/radio/>
12. https://afisha.tut.by/concert/smak_listapada_ales_kamocki/
13. <https://ave-maria.by/prayers/novena/978-navennafcimskaya>
14. <https://brewiasz.pl/czytelnia/swieci/11-16d.php3>
15. <https://budslau.by/historyja>
16. <https://catholic.by/3/liturgy/saints/4412-svyaty-laurensij-dyyakan-i-muchanik>
17. <https://catholic.by/3/pub/trans/14614-13-recha-yakiya-varta-vedats-pra-matsi-bozhuyu-fatimskuyu>
18. <https://fest-sbv.by/about>
19. <https://hor.by/composers-bel/yauhen-paplauski/>
20. <https://hor.by/composers-bel/yauhen-paplauski/>
21. <https://jasnagora.pl/pl/dla-pielgrzymow/>
22. <https://media.catholic.by/ave/index.htm?/ave/n151/art10.htm>
23. <https://pdf.vlib.by/BS-2019/Vitebski-kraj-4.pdf>
24. <https://philharmonic.by/ru/artists/bezenson-alina>
25. <https://philharmonic.by/ru/artists/poplavskiy-evgeniy>
26. <https://rh.by/2019/10/04/muzika/>
27. <https://teologiapolityczna.pl/ks-janusz-pasierb-matka-boska-czestochowska-w-kulcie-i-kulturze-polskiej>
28. https://vk.com/topic-79550805_35953243
29. <https://www.belcanto.ru/spbconservatory.html>
30. https://www.palace.by/en/presidential_orchestra/
31. https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1164&view=czlowiek&litera=18
32. [libcat.basnet.by/opac/pls/!search.http_keyword?query=a001="BY-SEK-425911"&lst_siz=20](http://libcat.basnet.by/opac/pls/!search.http_keyword?query=a001=)
33. [Maryja w muzyce - Sacrum i muzyka - Opiekun - Dwutygodnik Diecezji Kaliskiej](#)
34. [Regina Coeli - Opus Dei](#)

35. [Salve Regina - Opus Dei](#)
36. [Stabat Mater – dzieło niekończących się inspiracji - Liturgia.pl](#)
37. [Wiszniew - wieś w Wołóżyńskim powiatu, Mińskiego obwodu Białorusi. Kościół, Cerkiew. Atrakcje i Zabytki, Podróż i Turystyka, Pomniki architektury. \(vedaj.by\)](#)
38. [www.bezenson.com](#)
39. [Академический хор Белтелерадиокомпаний | ХОР.by \(hor.by\)](#)
40. [Академический хор Национальной государственной телерадиокомпаний Республики Беларусь | Беларуская дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)](#)
41. [Валянціна Францаўна Гіруць-Русакевіч — Вікіпедыя \(wikipedia.org\)](#)
42. [Володкович – Белорусская хоровая музыка 1960-1980 годов \[1997\] | ХОР.by \(hor.by\)](#)
43. [Гіруць-Русакевіч Валянціна Францаўна \(1953\) | Ашмяншчына ў асобах і падзеях \(bibdetoshm.by\)](#)
44. [Гіруць-Русакевіч Валянціна Францаўна \(litpremia.by\)](#)
45. [Государственная академическая хоровая капелла им. Г.Ширмы, заслуженный коллектив Республики Беларусь | Белорусская государственная филармония \(philharmonic.by\)](#)
46. [Дзяржаўны камерны хор Рэспублікі Беларусь, заслужаны калектыв Рэспублікі Беларусь | Беларуская дзяржаўная філармонія \(philharmonic.by\)](#)
47. [ДУКСА \(pisateli.by\)](#)
48. [Дукса Мар'ян Мікалаевіч \(shliah.by\)](#)
49. [Камоцкі Алесь | Experty.by – беларуская музыка](#)
50. [КОЛЛЕКТИВ — Национальный Академический концертный оркестр Беларуси \(orchestra.by\)](#)
51. [Корольчук Владимир Николаевич - Белорусская государственная академия музыки \(bgam.by\)](#)
52. [Костел Святого Лаврентия в Ушачах | Планета Беларусь \(planetabelarus.by\)](#)
53. [Массовая песня. Советская песня. Краткая история \(norma40.ru\)](#)
54. [Национальный академический народный хор РБ им. Г. Цитовича | ХОР.by \(hor.by\)](#)
55. [Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г. И. Цитовича - История создания \(belhor.by\)](#)
56. [Рыгор Барадулін | Беларускія народныя пісьменнікі і паэты \(bsu.by\)Святая крыніца \(vishneva.by\)Часопіс "НАША ВЕРА" :: 2/2001 :: Мар'ян ДУКСА – ВЕРШЫ \(catholic.by\)Часопіс "НАША ВЕРА" :: 2/2001 :: Мар'ян ДУКСА – ВЕРШЫ \(catholic.by\)](#)

57. [Эволюция вокально-симфонического жанра в творчестве белорусских композиторов - Развитие вокально-симфонического жанра в творчестве Е.В. Поплавского \(studwood.net\)](#)
58. [Янум Ольга \(дирижёр\) | Белорусская государственная филармония \(philharmonic.by\)](#)