

Koncepcja organizacji chóru cerkiewnego w ujęciu Pawła Czesnokowa

Pavel Chesnokov's Organisational Concept of an Orthodox Church Choir

Słowa kluczowe: prawosławie, śpiew cerkiewny, Czesnokow, chór, intonacja, dynamika, rytm

Keywords: Orthodox church, Orthodox singing, Tchesnokov, choir, intonation, dynamics, rhythm

Streszczenie

W cerkwi prawosławnej śpiew zajmuje miejsce szczególne. Wszystkie nabożeństwa rozbrzmiewają śpiewem. Na chórzystach i dyrygencie spoczywa ogromna odpowiedzialność. To właśnie oni w dużej mierze są odpowiedzialni za właściwy i czytelny przekaz treści teologicznych zawartych w tekstach liturgicznych, oraz za piękno nabożeństwa w całości. Paweł Czesnokow jest prekursorem rosyjskiej chóralistyki. Przedstawiona przez niego koncepcja pracy z chórem ma wymiar ponadczasowy i uniwersalny. To pierwsza praca metodyczna z dziedziny dyrygentury chóralnej. Jest wyjątkowo rzetelna, zrozumiała i aktualna również współcześnie. Jej główne założenia można wykorzystać w pracy z chórem cerkiewnym również na gruncie polskim. Każdy chór powinien zachwycać odbiorcę wirtuozerią wykonania, do osiągnięcia której niezbędne są: prawidłowa intonacja, wyrównane brzmienie i prawidłowo zastosowane niuanse dynamiczne.

¹ Ks. mgr Sergiusz Bowtruczuk, Katedra metropolitalna p.w. św. Marii Magdaleny w Warszawie.

Abstract

Singing plays a special role in the Orthodox Church. It reverberates during every divine service. Both choir members and the conductor bear a great responsibility on their shoulders. It is they who are largely responsible for both the appropriate, clear conveying of the theological content which is incorporated in liturgical texts and for the overall beauty of the divine service. Pavel Chesnokov is the forefather of Russian choral studies. His concept of working with a choir has a timeless and universal dimension. His work is the first methodical paper in the field of choral conducting. It is uniquely thorough, understandable, and relevant even today. Its main assumptions may be applied during work with an Orthodox Church choir also in Poland. Every choir should ravish the audience with the virtuosity of performance by implementing the following crucial elements: proper intonation, balanced tone quality and adequately applied dynamic nuance.

Śpiew w tradycji Kościoła prawosławnego zajmuje szczególne miejsce. „Iść na śpiew” oznaczało niegdyś „iść na nabożeństwo”. Czysto wokalny charakter śpiewów liturgicznych wynika nie tylko z ascetycznego charakteru teologii prawosławnej, ale też z wczesnochrześcijańskiej praktyki liturgicznej. *‘Piesnopienija’*, czyli pieśni cerkiewne przekazują wiernym prawdy wiary, zawierają naukę dogmatyczną o osobie Jezusa Chrystusa, tajemnicę Jego wcielenia, zjednoczenia boskiej i ludzkiej natury, wysławiają Bogurodnicę i świętych. W prawosławnej świątyni wszystko ma swoje określone miejsce, a w śpiewie podczas prawosławnego nabożeństwa uczestniczą wszyscy zebrani w cerkwi: wierni i duchowieństwo, a w sposób szczególny oczywiście chór. O konieczności właściwego przygotowania śpiewów może świadczyć 15. postanowienie soboru w Laodycei (367): „Nie należy, aby w świątyni poza należącymi do kleru kantorami, którzy wchodzą na ambonę i śpiewają podług księgi, intonowali niektórzy inni” (Znosko 2000, 156) oraz 45. VI Soboru Powszechnego w Konstantynopolu (680), gdzie nakazano, aby „przychodzący do cerkwi dla śpiewu nie wykonywali licznych lamentów, nie wydobywali z siebie nieestetycznych krzyków i nie wnosili niczego niestylowego i niewłaściwego Cerkwi, ale z wielkim zrozumieniem i radością zanosili psalmy Bogu” (Wołosiuk 2005, 12). Postanowienia te niejako obligowały

do tworzenia chórów o wysokim poziomie wokalnym i artystycznym. Wraz z przyjęciem chrztu Ruś przejęła z Bizancjum przebogată kulturę muzyczną. Aktywna działalność przybyłych nauczycieli śpiewów bułgarskich i bizantyjskich doprowadziła do szybkiego pojawienia się na Rusi własnych dobrze wykształconych śpiewaków i dyrygentów. Najważniejszym i najstarszym centrum rozwoju sakralnej kultury śpiewaczej był Kijów, gdzie od 1051 roku istniała szkoła śpiewaków i dyrygentów, a także Nowogród (Kutuzov 2008, 127-140) i Moskwa. Zachowały się imiona wybitnych znawców śpiewu cerkiewnego, teoretyków, nauczycieli sztuki wokalne i dyrygenckiej tzw. *razpiewszczikow*, takich jak Stefan, Kirik, Łukasz, bracia Sawa i Wasilij Rogow, Iwan Łukaszow, Iwan Nos, Fiodor Krestianin, Faddiej Nikitin, Markel Bezboroduj i Iwan Szajdurow (Garder 2004, 400-401). Ogromną rolę w kształtowaniu rosyjskiej kultury muzycznej na przestrzeni kilku wieków miała powołana w 1479 roku zawodowa korporacja – chór państwowych diaków [Хор государственных дяков] oraz Moskiewska Szkoła Synodalna [Московское Синодальное Училище] (por. Wołoskiuk 2005, 130-139). Te dwa profesjonalne chóry wyróżniające się wysokim poziomem artystycznym były przykładem i wzorcem do naśladowania dla innych chórów, nie tylko cerkiewnych. Moskiewska Szkoła Synodalna wykształciła wielu wybitnych kompozytorów i dyrygentów takich jak m.in. Nikołaj Danilin, Aleksander Swieszniukow i Paweł Czesnokow. Stała się ona podstawą tzw. moskiewskiej szkoły kompozytorskiej charakteryzującej się powrotem do staroruskiego śpiewu liturgicznego i stworzeniem rosyjskiego narodowego stylu śpiewu jako przeciwwagi dla ‘zachodnioeuropejskiej’ ‘petersburskiej szkoły śpiewu cerkiewnego’. Wybitnymi kompozytorami moskiewskiej szkoły byli Aleksandr Greczaninow, Wiktor Kalinnikow, Siergiej Rachmaninow i Paweł Czesnokow. Kompozytorzy szkoły moskiewskiej starali się, pomimo nowoczesnej formy, zachować archaiczny charakter ‘*znamienno* *raspiewa*’, a także szczególnie klimat ciepła i serdeczności dawnych pieśni (Wołoskiuk 2005, 267-304). Elementy te można odnaleźć także w twórczości Pawła Grigoriewicza Czesnokowa.

Dorobek muzyczny Pawła Czesnokowa to około 60 świeckich utworów na chór mieszany oraz ponad 500 sakralnych, w tym wielogłosowe opracowania dawnych pieśni cerkiewnych. Jest wśród nich kilka kompletnych cykli liturgicznych i „Całonocnych czuwań [Всенощное бдение]”, w tym zbiór pieśni „Do Przenajświętszej Bogurodzicy [Ко Пресвятей Богородице]”, „Do Pana Boga’ [Ко Господу Бору]” czy też „W dni wojny [Во дни брани]”². Ten ostatni utwór został napisany w roku 1915 w reakcji na wydarzenia wojenne i zachodzące zmiany polityczne. W dorobku kompozytora znajduje się też wiele pieśni skomponowanych do wierszy rosyjskich poetów. Styl Czesnokowa zasługuje na najwyższe uznanie. Piękno harmonii, emocjonalna głębia i czystość, otwartość w wyrażaniu uczuć religijnych, melodie tworzone pod wpływem wielkiego natchnienia – oto cechy twórczości Czesnokowa, stawiające go w szeregu najwybitniejszych kompozytorów prawosławnej muzyki chóralnej. Na szczególną uwagę zasługuje jego pionierska praca pt. „Chór i prowadzenie go [Хор и управление им]” (Česnokov 1961)³ na temat organizacji i prowadzenia chóru.

Chór jest pojęciem bardzo szerokim, dlatego też w literaturze muzykologicznej znajdziemy różne definicje czym jest chór⁴. Można go rozumieć jako:

- wokalno-wykonawczy zespół, który z uwagi na swój poziom artystyczny jest w stanie pokazać treść i formę wykonywanych utworów, przekazać myśli oraz subtelne, duchowe przeżycia,
- jako wokalno-muzyczny instrument – chór jest zespołem wokalnych unisonów⁵.

² Wydanie drugie miało miejsce w Sankt-Peterburgu w 1993 roku.

³ Książka ta po raz pierwszy ukazała się drukiem w czerwcu 1940 roku nakładem 3000 egzemplarzy. Następne wydania miały miejsce w 1952 i 1961 roku.

⁴ Chór – zespół muzyczny składający się z wokalistów wykonujący utwór jedno- lub wielogłosowy, a capella bądź z akompaniamentem. Najczęściej prowadzony przez dyrygenta lub chórmistrza („Chór”).

⁵ Unison – jest to pełne zjednoczenie wszystkich komponentów wykonania, a więc artykulacji, dykcji, dynamika, intonacji i rytmu.

Z uwagi na liczbę uczestników chór jest największym zespołem wokalnym. Uzyskanie pełnej jedności jest najważniejszym celem w pracy z chórem.

1. Określenie pojęcia chór

A.A. Jegorow określa chór *a capella* – jako „swego rodzaju wokalną orkiestrę, która na podstawie muzyki i słowa przekazuje za pomocą swych wokalnych barw ideowo-artystyczne obrazy muzycznego dzieła” (Egorov 1951, 6). Definicja ta podkreśla znaczenie barwy dźwięku, która, wg autora, jest istotą chóralnego brzmienia.

Według W.G. Sokołowa, chórem, w pełnym znaczeniu tego słowa, można nazwać taki zespół, który w wystarczający sposób włada technicznymi i artystycznymi środkami wyrazu chóralnego wykonawstwa, niezbędnymi do przekazania myśli i uczuć oraz treści zawartej w wykonywanym utworze” (Sokolov 1967, 7).

Podobnie pojęcie chóru definiuje K.K. Pigrow, „Chór to twórczy zespół, którego głównym celem działalności jest ideowo-artystyczne i estetyczne wychowanie mas ludu” (Pigrov 1964, 21).

W pojęciu P.P. Lewando chór jest „zorganizowanym zespołem śpiewaków, którego cechą charakterystyczną jest posiadanie charakterystycznego chóralnego brzmienia, powstającego w rezultacie połączenia indywidualnych solistycznych tembrów” (Levando 1971, 33). Takie określenie chóru jest bliskie definicji W. Krasnoszczekowa, który nazywa chór „zespołem wokalnych unisonów” (Krasnošekov 1969, 81).

Definicje te mają co prawda świecki charakter, ale ich poszczególne elementy z powodzeniem można przenieść także na grunt wokalistyki cerkiewnej. Dotyczy to przede wszystkim takich zagadnień jak: dykcja, artykulacja, intonacja, dynamika, rytm oraz praca z zespołem nad osiągnięciem pełnej jedności tych elementów.

Twórca rosyjskiej chóralistyki Paweł Czesnokow określa chór w następujący sposób: „Chór jest to zgromadzenie śpiewających, których brzmienie głosów stanowi ściśle zrównoważony zespół o dokładnej

intonacji i artystycznie opracowanych niuansach” (Česnokov 1961, 25-26).

Z definicji tej wynika, że chór musi mieć wypracowane trzy podstawowe elementy:

- zespołowość – wyrównane brzmienie,
- strojność – czystość intonacji,
- niuanse dynamiczne.

2. Zespołowość

Według Pawła Česnokowa do osiągnięcia pełnej zespołowości, czyli zrównoważonego brzmienia chóru, niezbędne są:

- jednakowa ilość śpiewających w każdej partii,
- jednakowa jakość głosów pod względem siły i brzmienia.

Dopuszcza jednak wyjątki od tej reguły dla podkreślenia:

- głównej melodii utworu,
- oddzielnych jej fragmentów,
- melodyczno-rytmicznych figur.

Do wyjątków należą także:

- wydzielenie poszczególnych partii głosowych,
- wydzielenie solistów,
- podkreślanie głównego tematu muzycznego, np. w fugach⁶.

Brak zespołowości oraz spójności brzmienia uniemożliwia osiągnięcie pożądaných rezultatów artystycznych. Zadaniem dyrygenta chóru jest regulowanie siły dźwięku poszczególnych partii chóralnych oraz poszczególnych osób naruszających ogólną lub częściową zespołowość.

Realizację takiej zespołowości według P. Česnokowa umożliwiają następujące elementy:

⁶ Fuga (wł. ucieczka) – wielogłosowy utwór wokalny zbudowany na zasadzie imitacji; temat przeprowadzony w jednym głosie, jest przejmowany przez głosy następne, powtarzające go po kolei w formie odpowiedzi; nazwa utworu ilustruje gonitwę głosów; fuga jest najważniejszą formą muzyczną polifonii. Liczba głosów w fudze waha się od 2 do 6 (Bender 2002, 42; por. Wójcik 1997, 76).

- pobudzenie chórzysty,
- pobudzenie całej partii,
- uspokojenie chórzysty,
- uspokojenie całej partii (Česnokov 1961, 145)

Należy podkreślić, że ogromną rolę w prowadzeniu chóru odgrywają ręce dyrygenta. Są one niejako centrum dowodzenia. Stanowią one zasadniczy środek porozumiewania się dyrygenta z chórzystami. Najważniejszym elementem są dłonie dyrygenta, dzięki którym może on realizować wszystkie elementy zespołowości (Matveev 1998, 67-68). Wszystkie jego gesty i ruchy rąk muszą być czytelne oraz wcześniej pokazane i wyjaśnione chórzystom. Pobudzenie lub uspokojenie wykonawców osiąga się za pomocą następujących gestów dyrygenckich:

- Lewa ręka z otwartą pionowo ustawioną dłonią zwróconą w kierunku chórzysty w połączeniu z ostrzegającym wzrokiem dyrygenta, powinna go uspokoić.
- Ruch ręki od chóralnej partii do dyrygenta oraz jego ostrzegawczy wzrok powinien uspokoić całą partię.
- Gest lewej ręki i pobudzający wzrok dyrygenta oznacza, że dyrygent potrzebuje od chórzysty większej aktywności i siły głosu.
- Zdecydowany wzrok dyrygenta połączony z zaciśniętą pięścią lewej ręki przy piersi, oraz nieco silniejsze ruchy prawej ręki skierowane w stronę słabnącej partii są sygnałem do pobudzenia całej partii, gdy jest ona słabo słyszalna na tle całego zespołu.

3. Czystość intonacji

Następnym ważnym elementem poprawności wykonania utworu jest intonacja⁷, czyli wykonanie dźwięków na odpowiedniej wysokości. Zapis

⁷ Intonacja (od łac. czasownika *intonare* – krzyczeć, grzmieć, wydawać dźwięk, zabrzmieć). Termin ten ma dwa znaczenia: 1. wydobyć dźwięku o określonej wysokości; można mówić o czystej, chwiejnej lub fałszywej intonacji, określając w ten sposób stopień dokładności wydobywania dźwięku (zwłaszcza w śpiewie lub w grze na instrumentach

nutowy utworu odnosi się bowiem do konkretnego następstwa dźwięków takich, a nie innych. Każda zmiana dźwięku, jego podwyższenie, lub obniżenie, jest wypaczeniem zamysłu kompozytora.

Podstawą prawidłowej intonacji jest świadome wykonywanie interwałów i akordów. Czysta intonacja wymaga ciągłej uwagi i koncentracji wykonawców na wszystkich etapach wykonawczych. Drobne niedokładności w intonacji kilku osób, a nawet jednej osoby mającej większą siłę głosu, mogą doprowadzić do zachwiania tonacji. Należy zaznaczyć, że nawet krótka chwila nieuwagi i braku koncentracji najczęściej doprowadza do zaniżenia tonacji całego chóru (por. Matveev 1998, 42-43). Dlatego też Paweł Czesnokow jako podstawę metodologii nauczania prawidłowej intonacji chóralnej zaleca czyste śpiewanie interwałów, które gwarantują prawidłowe brzmienie akordów.

Sposób wykonywania akordów według Paweł Czesnokowa (Česnokov 1961, 59-85):

- Czyste interwały intonować pewnie, zdecydowanie, statecznie;
- Interwały wielkie wykonywać szeroko:
 - dźwięki idące ku górze trzeba śpiewać z tendencją do podwyższania,
 - dźwięki idące w dół wykonywać z tendencją do obniżenia;
- Interwały małe wykonywać z tendencją do zmniejszenia:
 - dźwięki idące ku górze trzeba śpiewać nieco nie dociągając,
 - dźwięki idące ku dołowi trzeba śpiewać nieco zawyżając;
- Interwały zwiększone wykonywać bardzo szeroko:
 - dźwięk wysoki wykonywać z tendencją do podwyższania,
 - dźwięk niski wykonywać z tendencją do obniżenia;
- Interwały zmniejszone wykonywać wąsko:
 - dźwięk wysoki wykonywać z tendencją do obniżenia,
 - dźwięk niski wykonywać z tendencją do podwyższenia;

smyczkowych) 2. podawanie przez jedną osobę pierwszego tonu rozpoczynającego śpiew zespołowy, czyli intonowanie śpiewu (Bender 2002, 58).

- Przy wykonywaniu półtonu chromatycznego do góry dźwięk intonować z tendencją do podwyższenia go, zaś przy wykonaniu do dołu z tendencją do obniżenia.

Należy zauważyć że wskazówki te nie wyczerpują wszystkich niuansów stroju chóralnego, ale mogą być pomocne w pracy nad intonacją chóru. Tabele przedstawiają sposoby intonacji poszczególnych stopni gamy (zob. Tabela 1 oraz Tabela 2).

Stopień gamy	Dźwięki wschodzące	Dźwięki opadające
I	Intonuje się czysto	Z tendencją do podwyższenia
II	Intonuje się wysoko	Nisko
III	Nisko	Wysoko
IV	Z tendencją do obniżenia	Nisko
V	Z tendencją do podwyższenia	Czysto
VI	Intonuje się wysoko	Nisko
VII	Intonuje się wysoko	Wysoko
VIII	Intonuje się czysto	Czysto

Tabela 1: Intonacja dźwięków w gamie durowej.

Stopień gamy	Dźwięki wschodzące	Dźwięki opadające
I	Wysoko	Czysto
II	Wysoko	Wysoko
III	Nisko	Nisko
IV	Wysoko	Nisko
V	Wysoko	Wysoko
VI	Nisko	Nisko
VII	Nisko	Nisko
VIII	Wysoko	Czysto

Tabela 2: Intonacja dźwięków w gamie molowej.

Do błędów intonacyjnych należą:

- detonacja – zespół kończy niżej, niż zaczął;
- hipertonacja – zespół kończy utwór wyżej, niż zaczął (Szulik 2012, 139).

Należy zaznaczyć, że wyeliminowanie błędów intonacyjnych chóru jest procesem długotrwałym i skomplikowanym. Czysta intonacja wymaga bowiem od śpiewających ciągłej uwagi i skupienia na każdym etapie wykonawczym. Od dyrygenta zaś wymagana jest nieustanna kontrola strojliwości śpiewu całego zespołu. Dyrygent nie może pozwolić nawet na najdrobniejsze fałsze.

Dla poprawy intonacji Paweł Czesnokow zaleca chórzystom wykonywanie następujących ćwiczeń:

- utrzymywać dźwięk na niezmiennym poziomie, tzn. nie podwyższać i nie obniżać;
- emitować dźwięk z myślą o podwyższeniu;
- emitować dźwięk z tendencją do obniżenia (Maciuka 2005, 96).

W odniesieniu do intonacji dyrygent działa na chór w dwóch przeciwnych do siebie kierunkach: w stronę podwyższenia dźwięku lub jego obniżenia. Dotyczy to sygnału dyrygenta, jego gestu do:

- podwyższenia dźwięku dla:
 - pojedynczego chórzysty,
 - całej partii;
- obniżenia dźwięku:
 - pojedynczego chórzysty,
 - całej partii.

Jeśli chórzysta 'nie stroi' w swojej partii, nie stapia się z nią w dokładny unison, zaniża, to dyrygent daje mu określony znak podnosząc lewą rękę. Gest ten powinien być krótki i odnosić się tylko do osoby, która zaniża. Dopełniającym gestem jest wzrok dyrygenta z lekko podniesionymi brwiami.

Jeśli zaniża jedna osoba, to psuje brzmienie tylko swojej partii, jeśli jednak zaniża cała partia, to psuje brzmienie całego chóru. Naturalnym jest, że dyrygent zwraca uwagę tej partii, która obniża tonację. Nachmurzone brwi, ostry wzrok, lekko napięta twarz dyrygenta wraz z powolnym podnoszeniem lewej ręki są sygnałem do korekty intonacji. Gest ten nie powinien być zbyt długim, w przeciwnym wypadku stanie

się mało wyraźnym. Jeśli zachodzi taka potrzeba, należy powtórzyć ten gest w przeciągu 2-3 sekund. Przy ledwo zauważalnych obniżeniach najczęściej wystarcza tylko gest podnoszącej się lewej ręki (Česnokov 1961, 149-150).

Gestem obniżającym intonację jednego śpiewaka jest obniżenie lewej ręki z lekko zaokrąglonymi palcami dłoni oraz nieznaczne opuszczenie głowy dyrygenta. Gest ten powinien być wykonany w kierunku jednego śpiewaka. W ten sam sposób dyrygent pokazuje potrzebę obniżenia intonacji również dla całej partii. Należy więc stwierdzić, że wszelka niedokładność intonacyjna powinna być natychmiast wskazana i wyjaśniona przez dyrygenta oraz poprawiona przez chór.

W czasie pracy nad intonacją utworu to na dyrygencie spoczywa szczególna odpowiedzialność. Musi on wskazać trudne intonacyjnie miejsca odpowiednimi gestami. Wszelka niedokładność stroju powinna być natychmiast wskazana, wyjaśniona i poprawiona. Ponieważ dyrygent nie jest w stanie pokazać, na ile należy podwyższyć lub obniżyć dźwięk, to chórzycy powinni nauczyć się dokładnie kontrolować zmiany wysokości dźwięku, wsłuchując się w ogólne brzmienie chóru. Fałszywe śpiewanie narusza bowiem spójność brzmieniową utworu.

4. Niuanse dynamiczne

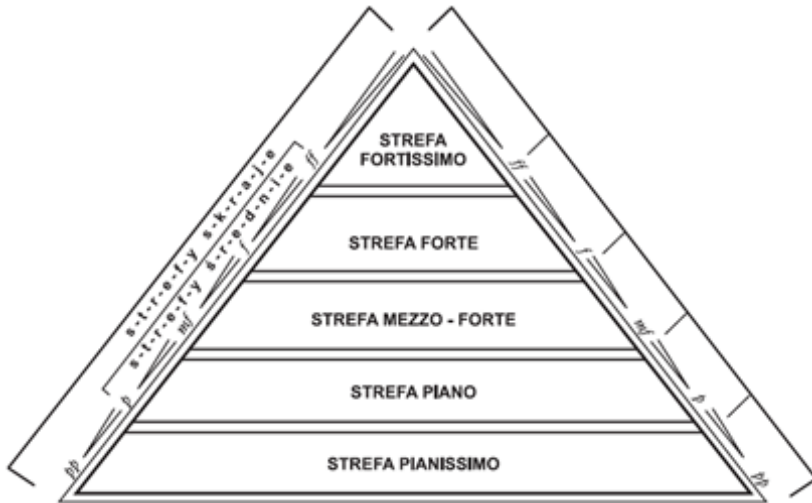
Po wypracowaniu przez chór zespoowości i ustabilizowaniu intonacji dyrygent przechodzi do pracy nad prawidłowym zastosowaniem niuansów dynamicznych. Ze względu na właściwości głosu ludzkiego chór ma bardzo duże możliwości formowania zmian dynamicznych i ich odcieni. Zastosowanie niuansów dynamicznych to najbardziej szeroki obszar chóralistyki. Niuanse pomagają ukazać wewnętrzną treść utworu i nadać mu właściwy artystyczny wyraz. Paweł Česnokov klasyfikuje niuanse jako ruchome i nieruchome.

Niuanse ruchome:

- *crescendo*,
- *dominuendo*;

Niuanse neruchome:

- *pianissimo*,
- *piano*,
- *mezzo-forte*,
- *forte*,
- *fortissimo*.



Rys. 1: Skala dynamiczna wg Pawła Czesnokowa (Česnokov 1961, 97).

Najtrudniejszymi do prawidłowego wykonania i zarazem najrzadziej stasowanymi niuansami są *pianissimo* i *fortissimo*. Siedem wymienionych niuansów tworzy najbogatszą skalę dynamiczną (zob. rys. 1), za pomocą której uwidocznione jest prawidłowe wykorzystanie niuansów ruchomych jako dynamicznych ‘przejęć’ od jednego niuansu do drugiego. Chcąc uzyskać stopniowane napięcie dynamiczne, należy zastosować zasadę skrajności. I tak na przykład, jeżeli realizujemy *crescendo*, które ma wyeksponować końcowe *forte*, to należy zawsze rozpocząć je od *mezzo-piano*, gdyż w przeciwnym razie zmiana głośności będzie zbyt mała. Ponieważ nie wszystkie utwory zawierają wskazania dynamiczne, Paweł Czesnokow zaleca, by każdy dyrygent dokonał własnej analizy

zapisu nutowego partytury, wyszukał i zaznaczył naturalne dla danego utworu niuansy. Wszystkim niuansom dynamicznym, ruchomym i nieruchomym, odpowiadają określone ruchy rąk dyrygenta, różniące się wielkością oraz płaszczyzną ich wykonania. Dynamika utworu jest więc zależna od ruchu rąk dyrygenta. Tę zależność przedstawia tabela 3.

Zakres ruchu rąk dyrygenta	Siła dźwięku	Zapis w partyturze
Bardzo małe	Bardzo ciche	pp
Małe	Ciche	p
Średnie	Średnie	mf
Wielkie	Mocne	f
Bardzo wielkie	Bardzo mocne	ff
Małe rozszerzenie	Niewielkie zgłośnienie	p - crescendo - mf
Średnie rozszerzenie	Średnie zgłośnienie	p - crescendo - f
Wielkie rozszerzenie	Wielkie zgłośnienie	p - crescendo - ff
Małe zwężenie	Małe ściszenie	ff - diminuendo - mf
Średnie zwężenie	Średnie ściszenie	ff - diminuendo - f
Wielkie zwężenie	Wielkie ściszenie	ff - diminuendo - p

Tabela 3.

Tabela wskazuje zależność siły dźwięku od płaszczyzny rąk dyrygenta. Płaszczyzna ta powinna być ograniczona do czubka głowy i poziomu pasa dyrygenta w pionie i w poziomie do szerokości wyciągniętych zgiętych w łokciach rąk (rys. 2-4) (Česnokov 1961,153).



Rys. 2.



Rys. 3.



Rys. 4.



Rys. 5.

Rysunek nr 5 należy interpretować w następujący sposób:

- ruchom bardzo małym, ledwie zauważalnym, wykonanym na wysokości pasa dyrygenta odpowiada dźwięk bardzo cichy, oznaczony jako (pp);
- ruchom małym, wykonanym na poziomie środkowej części klatki piersiowej odpowiada dźwięk cichy, oznaczony jako (p);
- średnim ruchom rąk, wykonanym na wysokości ramion odpowiada dźwięk dość głośny, oznaczony jako (mf);
- dużym ruchom rąk na wysokości oczu dyrygenta odpowiada dźwięk głośny, oznaczony jako (f);
- ruchom bardzo wielkim, szerokim, wykonanym na wysokości czubka głowy odpowiada dźwięk bardzo mocny, skrajnie silny, oznaczony jako *forte fortissimo* (ff).

Niuanansom ruchomym – *crescendo* odpowiadają podnoszące i rozszerzające się ręce na wysokości nie wyżej niż czubek głowy dyrygenta. *Dominuendo* to opadający i zwężający się ruch rąk dyrygenta, kończący się na płaszczyźnie pasa dyrygenta. Paweł Czesnokow podkreśla, że gesty dyrygenta muszą być czytelne i zrozumiałe dla całego chóru. Muszą wypływać z teologicznej treści i muzycznej formy, a przede wszystkim dyrygent musi wiedzieć, co chce przekazać swemu zespołowi.

Na podstawie własnych doświadczeń w pracy z chórem Paweł Czesnokow opisuje dyrygowanie chórem jako proces, w którym dyrygent powinien skoncentrować uwagę chóru na swojej osobie i nawiązać

łączność z chórem. Ważne jest, aby dyrygent umiał w sposób prawidłowy i precyzyjny pokazać moment rozpoczęcia utworu oraz jego tempo. Według Pawła Czesnokowa skupienie chórzystów na osobie dyrygenta jest podstawowym elementem prawidłowego rozpoczęcia utworu, zaś każda nierówność jest efektem spóźnionego oddechu.

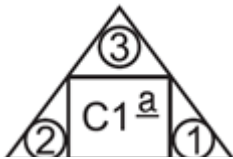
Dopełnieniem niuansów dynamicznych są rytm, tempo i dykcja. Są to środki udoskonalające interpretację utworu. Paweł Czesnokow rytm określa jako 'serce', a tempo nazywa 'duszą'. Nadmieniając o rytmiczności wymowy, podkreśla decydujące znaczenie dykcji. Dlatego też dyrygent musi zwracać szczególną uwagę na czytelność tekstu.

W tym miejscu należy jeszcze raz zaznaczyć, że wszystkie gesty wykorzystywane przez dyrygenta w pracy z chórem muszą być czytelne, przemyślane, celowe, jasno sprecyzowane i przećwiczone na próbie. Dyrygent musi wiedzieć, co chce przekazać chórzystom. Jego gesty i mimika służą przekazaniu właściwych uczuć wykonawcom.

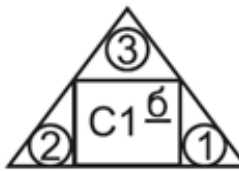
5. Wokalna organizacja chóru

Ustawienie chóru – jest to system ustawienia śpiewających w celu wspólnej realizacji wykonawczej. Wybitny dyrygent Władysław Sokołow zauważa: „Dla efektywnej pracy chóru wielkie znaczenie ma konkretne ustawienie w czasie prób i występów koncertowych, stała zarówno dla wykonawców, jak i dyrygenta” (Sokolov 1967,41). Ustawienie chóru powinno gwarantować wykonawcom maksymalnie najlepsze warunki sprzyjające wspólnemu muzykowaniu. Istotną rolę odgrywa także prawidłowa organizacja chóru pod względem wokalnym. Cechy charakterystyczne poszczególnych głosów składają się na ogólny obraz brzmieniowy chóru.

Na szczególną uwagę zasługuje rozwinięta przez P. Czesnokowa tzw. tembrowa organizacja chóru. Dzieli on każdą partię chóralną na komórki trzyosobowe, dobrane z chórzystów o głosach słabych, średnich i mocnych.



Rys. 6.



Rys. 7.



Rys. 8.

Tembrowa organizacja partii sopranowej przedstawia się następująco:

- w skład pierwszej komórki wchodzi trzy lekkie głosy, o delikatnej sile brzmienia i tembrze⁸. Siła głosu jest tutaj nie wskazana. Charakterystyczną cechą tych głosów jest lekkość i delikatność (zob. rysunek 6).
- Drugą komórkę tworzą trzy lekkie, elastyczne głosy o średniej sile (zob. rysunek 7).
- W trzecią komórkę wchodzi głosy o nasycionym, mocnym brzmieniu i tembrze przypominającym mezzosopran. Łączy ona partię pierwszego sopranu z partią drugiego sopranu. Tak zorganizowana partia pierwszych sopranów składa się z dziewięciu osób (zob. rysunek 8).

Taki sam schemat stosuje Paweł Czesnokow do organizacji partii drugich sopranów, altów i tenorów. Tak zorganizowana grupa głosów żeńskich liczy trzydzieści sześć osób, zaś partia tenorowa liczy osiemnaście osób.

Cechą charakterystyczną rosyjskiej szkoły śpiewu chóralnego jest dominacja niskich głosów męskich. W ujęciu Pawła Czesnokowa zasada ta znalazła odbicie w ich organizacji. Niskie głosy męskie dzielą się na: barytony, centralne basy i tzw. oktawistów w następującej proporcji: dziewięć, dwanaście, sześć. Łącznie partia basowa składa się z dwudziestu siedmiu osób. Tak zorganizowany chór liczy 81 osób, podzielonych na

⁸ Tembr jest to cecha dźwięku, która pozwala odróżnić brzmienia różnych instrumentów lub głosów. Uzależniona jest od ilości, rodzaju i natężenia tonów składowych („Tembr”).

27 trójek. Należy zauważyć, że jest to model teoretyczny, możliwy do realizacji raczej w wielkich chórach zawodowych. Z uwagi na ilość osób niezbędnych do realizacji tej koncepcji, w chórach czysto cerkiewnych system ten nie jest wykorzystywany.

Paweł Czesnokow zwraca też uwagę na ustawienie chóru podczas nabożeństw. Chór powinien być ustawiony na specjalnym podium, twarzą do centrum świątyni i na w pół obrócony do ikonostasu, półkołem, w dwóch rzędach (pierwszy żeński, drugi męski). Z prawej strony dyrygenta powinny znajdować się soprany i tenory, a z lewej alty i basy. Zdaniem Czesnokowa chór lokując się nad zgromadzonym w cerkwi ludem i kierując swój śpiew na środek świątyni, niezwykle zyskuje na brzmieniu.

Czysto wokalny charakter muzyki cerkiewnej ma za zadanie pomagać wiernym w koncentrowaniu się na treściach zawartych w wykonywanych podczas nabożeństw śpiewach. Trzeba pamiętać o tym, że śpiew w Cerkwi to nie koncert, ale przede wszystkim modlitwa. Słowa modlitwy do Pana Boga, Przenajświętszej Bogurodzicy, świętych oraz teksty rocznego cyklu liturgicznego upiększone muzyczną partyturą obligują dyrygenta i wykonawców do poszukiwania piękna i dążenia do ideału w wykonaniu.

Prawosławie przywiązuje wielką wagę do śpiewu liturgicznego. Śpiew towarzyszy wszystkim nabożeństwom, udzielaniu sakramentów i procesjom. Według tekstów liturgicznych człowiek jako istota stworzona przez Boga na Jego obraz i podobieństwo łączy się z aniołami w śpiewaniu chwały Bożej. Piękno liturgii cerkiewnej jest odbiciem piękna liturgii niebiańskiej, a śpiew jest kontynuacją śpiewu anielskiego.

Bibliografia

- Bender, Eugenia. 2002. *Leksykon ucznia*. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- Česnokov, Pavel. 1961. *Hor i upravlenie im. Rosobie dlâ horovih dirižerov*. Moskva: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdarel'stvo.

- „Chór.” *Wikipedia*. Dostęp 29.10.2016. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%B3r>.
- Egorov, Aleksandr. 1951. *Teoriâ i praktika raboty s horom*. Moskwa: Muzgiz.
- Garder, Ivan. 2004. *Bogoslužebnoe penie Russkoj pravoslavnoj cerkvi*. Tom 1. Moskwa: Pravoslavnyj Svâto-Tihonovskij Bogoslovskij Institut.
- Krasnošekov, Viktor. I. 1969. *Voprosy horovedeniâ*. Moskwa: Muzyka.
- Kutuzov, Boris. 2008. *Russkoe znamennoe penie*. Moskwa: Izdatel' Andrej Rublev.
- Levando, Petr P. 1971. *Horovedenie: Učebnoe posobie: Osnovy vuzovskog kursa*. Leningrad: Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Kul'tury im. N.K. Krupskoi.
- Maciuka, Marek. 2005. *Paweł Czesnokow jako pedagog i kompozytor muzyki cerkiewnej*. Praca magisterska, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.
- Matveev, Nikolaj. 1998. *Horovoe penie. Učebnoe posobie po «Horovedeniû»*. Moskwa: Izdatel'stvo Bratstva bo imâ svâtego kniâzâ Aleksandra Nevskogo.
- Pigrov, Konstantin Konstantinovič. 1964. *Rukovodstvo horom*. Moskwa: Muzyka.
- Sokolov, Vladislav G. *Rabota s horom*. Moskwa: Muzyka.
- Szulik, Michał Roman. 2012. *Chór w kościele. Podręcznik*. Lublin: POLIHYMIA.
- „Tembr.” *Wikipedia*. Dostęp 13.06.2018. https://pl.wikipedia.org/wiki/Barwa_d%C5%BAwi%C4%99ku.
- Wołoskiuk, Włodzimierz. 2005. *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej.
- Wójcik, Danuta. 1997. *ABC Form muzycznych*. Kraków: Musica Iagellonica.

Znosko, Aleksy. 2000. *Kanony Kościoła Prawosławnego*. Hajnówka:
Bratczyk.

CHRZEŚCIJAŃSKA AKADEMIA TEOLOGICZNA
w WARSZAWIE

Rok LXIII

Zeszyt 1

ROCZNIK TEOLOGICZNY

WARSZAWA 2021

REDAGUJE KOLEGIUM

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

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

prof. dr hab. Tadeusz J. Zieliński

dr hab. Borys Przedpełski, prof. ChAT

dr hab. Jerzy Sojka, prof. ChAT – sekretarz redakcji

MIĘDZYNARODOWA RADA NAUKOWA

JE metropolita prof. dr hab. Sawa (Michał Hrycuniak), ChAT

bp prof. dr hab. Wiktor Wysoczański, ChAT

abp prof. dr hab. Jerzy Pańkowski, ChAT

bp prof. ucz. dr hab. Marcin Hintz, ChAT

prof. dr hab. Atanolij Aleksiejew, Państwowy Uniwersytet w Petersburgu

prof. dr Marcello Garzaniti, Uniwersytet we Florencji

prof. dr hab. Michael Meyer-Blanck, Uniwersytet w Bonn

prof. dr hab. Antoni Mironowicz, Uniwersytet w Białymstoku

prof. dr hab. Wiesław Przyczyna, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

prof. dr hab. Eugeniusz Sakowicz, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie

prof. dr hab. Tadeusz Stegner, Uniwersytet Gdański

prof. dr Urs von Arx, Uniwersytet w Bernie

prof. dr hab. Piotr Wilczek, Uniwersytet Warszawski

Redakcja językowa – Kalina Wojciechowska

Skład komputerowy – Jerzy Sojka

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

BWHEBB, BWHEBL, BWTRANS [Hebrew]; BWGRKL, BWGRKN, and BWGRKI [Greek]
PostScript® Type 1 and TrueType fonts Copyright ©1994-2013 BibleWorks, LLC.

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

ISSN 0239-2550

Wydano nakładem

Wydawnictwa Naukowego ChAT

ul. Broniewskiego 48, 01-771 Warszawa, tel. +48 22 635-68-55

Objętość ark. wyd.: 16

Druk: druk-24h.com.pl

ul. Zwycięstwa 10, 15-703 Białystok

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY

- JAKUB SŁAWIK, *Co nowego w historii starożytnego Izraela? O książce: Niesiołowski-Spanò, Łukasz i Krystyna Stebnicka. 2020. Historia Żydów w starożytności: Od Thotmesa do Mahometa. Warszawa: PWN* 7
- EWA SOŁTYS, *Komunikacja niewerbalna w Biblii i świecie starożytnym – główne kierunki badań* 63
- JONASZ OŚWIECIŃSKI, *Teologia midraszu do Księgi Jonasza* 93
- RAJMUND PIETKIEWICZ, *Recepcja chrześcijańskiego hebraizmu w I Rzeczpospolitej w dobie renesansu* 107
- JERZY OSTARCZUK, *Оглавления Евангелия от Луки в старопечатных кириллических богослужебных Евангелиях тетр. Текстологическая характеристика* 143
- MARINA ЧИСТЯКОВА, *Поучение Иоанна Златоуста о милостыне в церковнославянском Прологе* 161
- НАТАЛЬЯ АНУФРИЕВА, *Эсхатологическая схема спасения и райского воздаяния (по миниатюрам лицевых рукописей книжных коллекций Уральского региона)* 183
- MAGDALENA PŁOTKA, *Contingit enim aliquem ex gaudio vel tristitia vel amore mortem incurrere. Św. Tomasz z Akwinu o uczuciach i afektach* 215
- SERGIUSZ BOWTRUCZUK, *Koncepcja organizacji chóru cerkiewnego w ujęciu Pawła Czesnokowaj* 243
- ZBIGNIEW KAŻMIERCZAK, *O kluczowej decyzji terminologicznej w pluralizmie religijnym Johna Hicka* 263
- KRYSTYNA HELAND-KURZAK, *Doświadczenie jako kategoria religijności dziecka w dyskursie pedagogicznym* 289
- TADEUSZ J. ZIELIŃSKI, *Ekspresja religijna w systemie edukacyjnym Republiki Irlandii (aspekt prawny)* 319

RECENZJE

Podzielny, Janusz. 2020. <i>Praca ludzka w ujęciu ewangelickiej (lutrańskiej) etyki teologicznej</i> . Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO, ss. 230, ISBN 978-83-65860-61-3 (MARCIN HINTZ).	355
Wykaz autorów	362

Contents

ARTICLES

- JAKUB SŁAWIK, *What's New in Ancient Israel's History? On the Book: Nie-siołowski-Spanò, Łukasz and Krystyna Stebnicka. 2020. Historia Żydów w starożytności: Od Thotmesa do Mahometa [History of the Jews in Antiquity: From Thotmes to Muhammad].* Warsaw: PWN 7
- EWA SOŁTYS, *Nonverbal Communication in the Bible and the Ancient World – the Main Research Topic* 63
- JONASZ OŚWIECIŃSKI, *The Theology of Midrash to the Book of Jonah.* 93
- RAJMUND PIETKIEWICZ, *Reception of Christian Hebraism in the Polish-Lithuanian Commonwealth during the Renaissance* 107
- JERZY OSTAPCZUK, *Chapter Titles of the Gospel of Luke in Early Printed Cyrillic Liturgical Tetraevangelions. Text Critical Research*..... 143
- MARINA CHISTIAKOVA, *St. John Chrysostom's Sermon on Alms in the Church Slavonic Prologue* 161
- NATAL'Ā ANUFRIEVA, *Eschatological Scheme of Redemption and Paradisal Reward (based on Miniatures of the Illuminated Manuscripts of Ural Region Book Collections)*..... 183
- MAGDALENA PŁOTKA, *Contingit enim aliquem ex gaudio vel tristitia vel amore mortem incurrere Saint Thomas Aquinas on Passions and Affection*..... 215
- SERGIUSZ BOWTRUCZUK, *Pavel Chesnokov's Organisational Concept of an Orthodox Church Choir* 243
- ZBIGNIEW KAŻMIERCZAK, *On the Key Terminological Decision in John Hick's Religious Pluralism* 263
- KRYSTYNA HELAND-KURZAK, *Experience as a Category of Child Religiosity in Pedagogical Discourse* 289
- TADEUSZ J. ZIELIŃSKI, *Religious Expression in the Education System of the Republic of Ireland (legal aspect)* 319

REVIEWS

Podzielny, Janusz. 2020. *Praca ludzka w ujęciu ewangelickiej (lutrańskiej) etyki teologicznej*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego UO, pp. 230, ISBN 978-83-65860-61-3 (MARCIN HINTZ). 355

List of authors 362

Wykaz autorów

Jakub Ślawik, j.slawik@chat.edu.pl, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Władysława Broniewskiego 48, 01-771 Warszawa

Ewa Sołtys, esoltys@o2.pl, Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu, ul. Katedralna 9, 50-328 Wrocław

Jonasz Oświeciński, yonabenziv@gmail.com, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Władysława Broniewskiego 48, 01-771 Warszawa

Rajmund Pietkiewicz, pietkiewicz@pwt.wroc.pl, Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu, ul. Katedralna 9, 50-328 Wrocław

Jerzy Ostapczuk, j.ostapczuk@chat.edu.pl, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Władysława Broniewskiego 48, 01-771 Warszawa

Marina Čistiakova, mcistiakova@gmail.com, Lietuvių kalbos institutas, P. Vileišio g. 5, LT-10308 Vilnius, Lietuva / Lithuania

Natal'â Anufrieva, nvr.anufrieva@gmail.com; Россия, г. Екатеринбург, ул. Белинского, 177-1 (Rossiya, g. Ekaterinburg, ul. Belinskogo, 177-1)

Magdalena Płotka, m.plotka@uksw.edu.pl, Instytut Filozofii, ul. Wóycickiego 1/3, bud. 23, 03-149 Warszawa

Sergiusz Bowtruczuk, sergiusz.katedra@wp.pl, Katedra Metropolitalna p.w. św. Marii Magdaleny w Warszawie, ul. św. Cyryla i Metodego 4/8, Warszawa 03-408

Zbigniew Kaźmierczak, z.kazmierczak@uwb.edu.pl, Instytut Filozofii Uniwersytetu w Białymstoku, Plac NZS 1, 15-420 Białystok

Krystyna Heland-Kurzak, kheland@aps.edu.pl, Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Wydział Pedagogiki, Katedra Pedagogiki Społecznej, ul. Szczęśliwicka 40, 02-353 Warszawa

Tadeusz J. Zieliński, tjz@onet.eu, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, ul. Władysława Broniewskiego 48, 01-771 Warszawa