

Bogusław Mucha

Muzyka religijna w Rosji na przełomie XVIII i XIX wieku

Acta Polono-Ruthenica 2, 91-102

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bogusław Mucha
Łódź

Muzyka religijna w Rosji na przełomie XVIII i XIX wieku

Rosyjska muzyka cerkiewna ma równie długi rodowód jak dzieje państwa Rurykowiczów i Romanowów. Jej rozwój rozpoczął się już od końca X wieku i był rezultatem przyjęcia z Bizancjum chrześcijaństwa wschodniego (prawosławia) przez Ruś Kijowską. Konsekwencją chryścianizacji stało się wzmożone zapotrzebowanie na piśmiennictwo religijne oraz inne dziedziny kultury mające związek z upowszechnieniem prawosławia.

Wśród nich istotne miejsce zajęła muzyka cerkiewna, powstająca początkowo pod silnym wpływem muzyki bizantyjskiej¹. Dość szybko wszakże duchowieństwo ruskie uniezależniło się od religijnych melodii bizantyjskich, powołując do życia własne szkoły śpiewaków cerkiewnych oraz tworząc rodzime modele wokalne dla celów liturgicznych. W następnych stuleciach centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego przeniesie się z Kijowa do Nowogrodu Wielkiego, a potem do Moskwy i Petersburga.

W XVIII wieku, w związku z ożywieniem kontaktów kulturalnych z Zachodem, intensyfikują się wpływy zachodnioeuropejskie w rosyjskiej muzyce świeckiej i cerkiewnej. Uprzywilejowane miejsce zajęli artyści włoscy, którzy obejmowali w państwie carów stanowiska nadwornych kompozytorów i kapelmistrzów². Tworzone przez nich i wystawiane w Petersburgu opery wpłynęły na rodzimą muzykę, co znalazło swój wyraz artystyczny w tzw. stylu włoskim, wypierającym przez kilka dziesięcioleci rosyjskie tradycje muzyczne.

Oddziaływanie włoskich mistrzów nie ograniczyło się tylko do muzyki świeckiej, ale także i cerkiewnej. Stało się tak za sprawą dwóch

¹ Z. Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1955, s. 50; *Leksykon muzyki*, z niemieckiego tłum. P. Dahling (i in.), Warszawa 1995, s. 73-74.

² L. Bazyłow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 150.

kompozytorów przebywających przez wiele lat w Petersburgu. Chronologicznie pierwszy z nich - Baldassare Galuppi (1706 - 1785) - autor prawie stu oper, dyrektor nadwornej kapeli śpiewaczej w nadnewskiej stolicy, tworzył też kompozycje religijne (prawosławne), wykonywane nierzadko jeszcze w XIX wieku. Właśnie on przyczynił się swymi dziełami do utrwalenia w rosyjskiej muzyce cerkiewnej „owego ckliwego, sentymentalnego, operowo-koncertowego stylu włoskiego, który panuje w niej do naszych czasów, kształtując gusty nie tylko społeczeństwa, ale i części duchowieństwa”³.

Większe wszakże osiągnięcia na tym polu miał rodak Galuppiego i zarazem jego następcą na stanowisku nadwornego kapelmistrza w Petersburgu - Giuseppe Sarti (1729 - 1802). Do Rosji przyjechał w 1784 roku i spędził w niej 17 lat. Był to najbardziej płodny okres w jego życiu. Tworzył muzykę do baletów dworskich, sztuk teatralnych, oper, koncertów religijnych, kantat i oratoriów. Operując po mistrzowsku środkami dźwiękowymi umiał osiągnąć niezwykle efekty akustyczne (odgłosy dzwonów, wystrzałów armatnich, fajerwerków itp.). Taki właśnie „dekoracyjny styl”⁴ przeniknął także do utworów religijnych Sartiiego: do kantaty *Te Deum* (wielokrotnie wykonywanej także na początku XIX wieku), do uroczystego oratorium *Niech zmartwychwstanie Bóg* czy też do kantaty *Chwała Bogu na wysokościach*.

Upowszechniony w muzyce cerkiewnej styl lekkiej włoskiej muzyki operowej skrzyżował się z tradycjami rosyjskimi w wydaniu cerkiewnym i dworskim. Powstały w efekcie muzyczny melanz stał się na kilka dziesięcioleci obowiązującym modelem dla wielu kompozytorów rosyjskich. Najsilniej był eksponowany w gatunku koncertu religijnego wykonywanego przez chóry podczas nabożeństw w świątyniach. Pod wpływem mody na koncerty duchowne „klirosy przekształciły się w jakieś estrady koncertowe, które pozwalały sobie na zbyt wiele...”⁵ Przeciwno takiej

³ С. Будич. *История русской музыки*. [w:] *Энциклопедический словарь*, издатель: Ф. Брокгауз, И. Ефрон, т. 28, Санкт-Петербург 1899, s. 695. Autor zarzucił kompozytorowi włoskiemu, że skierował rosyjską muzykę religijną „w nurt całkowitego italianizmu”, chociaż nigdy nie był „prawdziwym kompozytorem cerkiewnym”.

⁴ Określenie muzykologa rosyjskiego Borysa Asafjewa (Б. Асафьев. *Русская музыка от начала XVII века*, Москва 1930, s. 130).

⁵ А. Преображенский. *Культурная музыка в России*. Ленинград 1924, s. 70-71. Zagadnieniu wokalne muzyki religijnej poświęcono wiele prac: Д. Разумовский. *Цер-*

manierze kompozytorskiej i wykonawczej protestowali wierni i duchowieństwo, wychowani na starych tradycjach ojczystej muzyki cerkiewnej. Władze państwowe nawet dwukrotnie (1797, 1850) zakazywały wprowadzania do repertuaru religijnego utworów świeckich, ale nie odnosiło to pożądanego skutku. Siła przyzwyczajenia była zbyt duża. Ponadto wyeliminowanie wpływów stylu włoskiego, wtopionego organicznie w partytury kantat i koncertów religijnych, stało się niemożliwe.

Obydwaj kompozytorzy włoscy (Galuppi i Sarti) nie byłiby w stanie wpłynąć tak radykalnie na zmianę gustów muzycznych wyznawców prawosławia, gdyby nie znaleźli naśladowców wśród Rosjan, którzy w wielu wypadkach byli ich uczniami. Najwcześniej oddziaływaniom muzyki włoskiej uległ Maksym Berezowski (1745 - 1777), popularny także w XIX wieku. Ten zmarły śmiercią samobójczą był chłop pańszczyźniany studiował we Włoszech i otrzymał nawet tytuł akademika bolońskiej Akademii Muzycznej. Jednakże po powrocie do ojczyzny nie doceniono jego talentu kompozytorskiego, ani nawet największego dzieła - czterogłosowego koncertu cerkiewnego *Nie wzgardź mną w czasie starości*. Tworzył także inne dzieła religijne, ale znacznie słabsze i nie publikowane za życia autora.⁶

Berezowski długo pozostawał niedoceniony, co zapewne wynikało z faktu, że był w Rosji pierwszym przedstawicielem stylu włoskiego. Próbował go upowszechnić jeszcze przed przybyciem Galupiego i Sartiego do Petersburga, gdy opór Rosjan przed obcymi oddziaływaniami na muzykę religijną był silniejszy niż w późniejszym okresie triumfów obydwu Włochów.

Znacznie więcej szczęścia miał u współczesnych Dymitr Bortniański (1751 - 1825), uważany nie bez pewnej przesady za „wielkiego i uniwersalnego artystę, znanego klasyka rosyjskiej kultowej muzyki chóralnej”⁷.

ковное пение в России (опыт историко-технического изложения), выпуск 1-3, Москва 1867-1869; А. Пресображенский. *Краткий очерк церковного пения*, Санкт-Петербург 1907; В. Металлов. *Очерк истории православного церковного пения в России*. Москва 1915.

⁶ Zbeletyzowaną biografię Berezowskiego stworzył Nestor Kukolnik w opowieści *Максим Соколов Бerezовский*. Przedrukowano ją w tomie: *Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века*, Ленинград 1989.

⁷ *Краткий очерк истории русской культуры. С древнейших времен до 1917 года*. Ленинград 1967, s. 227. Biografii i działalności Bortniańskiego poświęcono w Rosji kilka monografii: Н. Лебедев. *Бerezовский и Бортнянский как композито-*

Swoją karierę muzyczną rozpoczął jako śpiewak w chórze chłopięcym na Ukrainie. Chór zaś działał w szkole muzycznej założonej na polecenie hrabiego Cyryla Razumowskiego w jego majątku Głuchowo. Hrabia był miłośnikiem muzyki i posiadał także kapelę domową. Na jednym z koncertów zwrócił uwagę na wyróżniającego się zdolnościami wokalnymi siedmioletniego Bortniańskiego. Postanowił zabrać go ze sobą do Petersburga i umieścić w nadwornej kapeli śpiewaczej.

Odtąd Bortniański szybko będzie się piął po szczeblach kariery muzycznej. Młody śpiewak trafił do nadnewskiej metropolii w okresie rozwoju „italiańszczyzny”, jak lekceważąco nazywano utrwalające się coraz silniej w muzyce ojczystej wpływy włoskie, akcentujące ekspresję, emocjonalność i wirtuozerię w komponowaniu i wykonywaniu dzieł wokalnych.

W tym samym czasie (1764) w Petersburgu już od roku przebywał jeden z najlepszych kapelmistrzów europejskich Baldassare Galuppi, zaproszony przez Katarzynę II na kilkuletni kontrakt. Plany miał ambitne. Chciał tworzyć opery i dzieła religijne w stylu włoskim oraz kierować nadworną kapelą śpiewaczą i kształcić nowych muzyków. Polecono mu Bortniańskiego jako zdolnego wokalistę.

Widocznie czynił on duże postępy pod patronatem sławnego maestro, gdyż po zakończeniu kontraktu Galuppi postanowił zabrać go ze sobą do Włoch, na co otrzymał zgodę Katarzyny II. Tak rozpoczął się kolejny okres w biografii Bortniańskiego - dziesięcioletni pobyt w Italii na koszt rządu rosyjskiego.

Czasu tego nie stracił. Uczył się w Wenecji, Bolonii, Rzymie i Neapolu. Tam też wystawił trzy swoje opery oraz skomponował wiele utworów chóralnych do tekstów niemieckich i łacińskich. Powodzenie za granicą zadecydowało o tym, że po powrocie do Rosji otrzymał godność nadwornego muzyka cesarzewicza Pawła.

Wkrótce doszły nowe obowiązki. Pracował przy petersburskim dworze jako kapelmistrz, kierował chórami w Lądowym Korpusie Szlachec-

ры церковного пения, Санкт-Петербург 1882; Б. Доброхотов, Д. С. Бортнянский, Москва - Ленинград 1950; М. Рыцарева, *Композитор Д. С. Бортнянский*, Москва - Ленинград 1979; В. Иванов, *Дмитро Бортнянский*, Киев 1980; К. Ковалев, *Бортнянский*, Москва 1989. Wiadomości o Bortniańskim opieramy głównie na książce Konstantego Kowalowa, wykorzystującego całą dotychczasową wiedzę o kompozytorze.

kim oraz w Instytucie Smolnym, uczył muzyki dzieci przyszłego cara Pawła I i pracował nad stworzeniem cyklu duchownych koncertów chóralnych. Tworzył także opery, muzykę na uroczystości dworskie i komedie wystawiane w cesarskim teatrze. Później zostanie jeszcze kierownikiem artystycznym (a potem dyrektorem) nadwornej kapeli śpiewaczej.

Najważniejszą wszakże dziedziną działalności Bortniańskiego była twórczość muzyczna. Artysta wyspecjalizował się w utworach religijnych wykonywanych podczas nabożeństw w świątyniach prawosławnych. Najczęściej kultywowanym gatunkiem był wtedy koncert duchowny na chór. (Cerkiew nie uznaje muzyki instrumentalnej, lecz wyłącznie wokalną). Koncerty śpiewano nie tylko w cerkwiach i soborach, ale także z okazji ważnych uroczystości państwowych, nie tylko w zamkniętych pomieszczeniach, lecz również na otwartym powietrzu.

Koncerty chóralne tworzyli w owym czasie prawie wszyscy kompozytorzy rosyjscy (mamy na myśli wyłącznie artystów interesujących się sztuką sakralną). Nie mógł zatem i Bortniański pozostać obojętny wobec tego gatunku. W ciągu trzydziestoletniej pracy twórczej skomponował ponad 50 koncertów chóralnych. Żaden z nich nie posiada daty i nie zachował się w rękopisie. Nie znamy też szczegółów dotyczących genezy i etapów pracy nad kolejnymi dziełami. Bortniański bowiem nie miał zwyczaju nikomu zwierzać się ze swych planów. Po prostu komponował, drukował partytury i przygotowywał je do realizacji w kierowanej przez siebie nadwornej kapeli śpiewaczej.

Był pierwszym kompozytorem rosyjskim, który po mistrzowsku opłonił technikę tworzenia linii melodycznych. Był też najlepszym „rosyjskim Włochem” - jak go nazywali współcześni. Wpływy szkoły włoskiej i „italiańszczyzny” są u niego bardzo silne. Nieprzypadkowo był przecież uczniem Galupiego i spędził wiele lat na studiach muzycznych w jego ojczyźnie. Bortniański uważał zresztą, iż rosyjskie śpiewy cerkiewne powinny się charakteryzować takimi samymi cechami jak styl szkoły włoskiej. Dlatego jego koncerty religijne, hymny, oratoria i kantaty wyróżniają się melodyjnością, liryzmem i subiektywizmem, dzięki czemu były łatwo przyswajane i zrozumiałe przez Rosjan niezależnie od pochodzenia i wykształcenia muzycznego.

Jako dyrektor nadwornej kapeli śpiewaczej Bortniański był odpowiedzialny za rozwój muzyki wokalnej w Petersburgu. Ponadto na mocy

specjalnego ukazu Aleksandra I z 1816 roku musiał pełnić obowiązki cenzora muzyki kościelnej. Chodziło o to, aby wyeliminować wpływy kompozycji świeckich na religijne. Dlatego wszystkie śpiewy wykonywane w świątyniach musiały opierać się albo na własnych partyturach Bortniańskiego, albo też - w przypadku innych kompozytorów - powinny posiadać jego imprimatur.

Najtrudniejszym wszakże zadaniem było stworzenie jednolitej liturgii ogólnopństwowej. Postulat taki wysunął rząd Aleksandra I dążący do tego, aby we wszystkich świątyniach prawosławnych na terenie Rosji wykonywano podczas nabożeństw takie same śpiewy liturgiczne. Chodziło tutaj bowiem o połączenie tradycji ze współczesnością. Bortniański musiał rozwiązać bardzo trudne zadanie wykorzystania starorusyjskich kompozycji religijnych, które należało przetransponować na aktualnie stosowane zapisy nutowe. Opracowane przez niego partytury dla chórów wydano w całości w 1822 roku. Staną się one obowiązujące w ciągu wielu dziesięcioleci. Ponieważ nie były to oryginalne dzieła Bortniańskiego, drukowano je anonimowo, bez wskazania nazwiska kompozytora, czy raczej autora adaptacji.

Jego stosunek do starorusyjskich śpiewów cerkiewnych był nazbyt dowolny. Wprawdzie marzył o wydaniu starocerkiewnego pisma nutowego w oryginalnej notacji (tzw. kriuki), ale skończyło się na projektach. Próby zharmonizowania partytur odznaczały się mimo wszystko naleciałościami stylu włoskiego, od którego Bortniański nie umiał się uwolnić. Zmieniał też same melodie, tworząc na ich kanwie własne pomysły. Dlatego jego dokonania były oceniane w XIX wieku nader krytycznie, o czym może świadczyć następująca opinia Piotra Czajkowskiego: „Trudno było mu [Bortniańskiemu] odmówić zdolności i znajomości chóru, ale brakowało mu inwencji, był monotony do znudzenia, zmanierowany, pospolity, a przede wszystkim - daleki od zrozumienia prawdziwych potrzeb naszej muzyki cerkiewnej”⁸.

Może dlatego Bortniański nie stworzył własnej szkoły w muzyce cerkiewnej. Nie znalazł także naśladowców z wyjątkiem trzeciorzędnych

⁸ Cyt. za: А. Преображенский. op. cit., s. 78. Na poprzedniej stronie autor krytycznie podsumował działalność Bortniańskiego pisząc, iż zajmuje on wyjątkowe miejsce w muzyce rosyjskiej tylko dlatego, że nie ma kogo mu przeciwstawić. Zob. również krytyczną ocenę 32 koncertu religijnego Bortniańskiego w zbiorze: П. Чайковский. *Музыкально-критические статьи*, Москва 1953, s. 187-188.

twórców, którzy przecież nie mieli decydującego wpływu na dalszy kierunek rozwoju muzyki ojczystej w jej odmianie sakralnej. Następcy Bortniańskiego, jakkolwiek też doświadczają na sobie oddziaływania stylu włoskiego, pójdą jednak własną drogą, preferując rosyjskie tradycje narodowe.

O wiele bardziej przybliżył się do zharmonizowania muzyki cerkiewnej w duchu staroruskiego śpiewu (tzw. znamienyj raspiew) Piotr Turczaninow (1779 - 1856). W odróżnieniu od cywila Bortniańskiego był duchownym prawosławnym (protopopem). Od młodości miał do czynienia z muzyką jako solista chóru wojskowego. Później uczył się u Sartiego, aby następnie kierować chórem w Kijowie. W 1803 roku przyjął święcenia kapłańskie, a w kilka lat potem zaproszono go do Petersburga, gdzie powierzono mu funkcję opiekuna chóru metropolitalnego⁹.

Turczaninow brał udział w różnych komisjach powołanych do opracowania i wydania dzieł muzycznych. Sam także dużo komponował. Były to przeważnie śpiewy żałobne. Jego utwory religijne wyróżniają się czystością stylu, melodyjnością i uczuciowością. Stały się własnością „całego świata prawosławnego i uważane są za wzory muzyki religijnej”¹⁰. Wszystkie jego transpozycje starodawnej muzyki cerkiewnej zachowały pierwotną fakturę, wyróżniając się majestatycznością i prostotą środków melodycznych.

Zupełnie inaczej ułożył się los Stiepana Diegtiariowa (1766 - 1813) - znanego kompozytora muzyki świeckiej i religijnej. W odróżnieniu od większości muzyków był chłopem pańszczyźnianym, uzależnionym całkowicie od swego właściciela - magnata Mikołaja Szeremietiewa. Na szczęście dbał on o rozwój kultury rosyjskiej i dużo dla niej uczynił jako założyciel słynnego na cały kraj teatru pańszczyźnianego i szkoły muzycznej.

Właśnie do niej trafił wyróżniający się uzdolnieniami wokalnymi Stiepan Diegtiariow. Szeremietiew zadbał o należyłą edukację swego poddanego¹¹. Jego nauczycielem został sam Sarti, który wówczas skom-

⁹ *Энциклопедический музыкальный словарь*, авторы-составители: В. Штейнпресс и И. Ямпольский. Москва 1966, s. 522.

¹⁰ Н. С. (оловьев), *Турчанинов Петр Иванович*, [w:] *Энциклопедический словарь...*, t. 34, s. 249.

¹¹ Н. Елизарова, *Театры Шереметевых*, под ред. В. Филиппова. Москва 1944, s. 331.

ponował pieśń *Ciebie Boże wychwalamy*. Później Diegtiariov został wysłany na dalsze studia do Rzymu, skąd powrócił już jako ukształtowany artysta.

W teatrze Szeremietiewa, założonym w jego podmoskiewskiej posiadłości Ostankino, czekały na niego liczne obowiązki. Najpierw został kapelmistrzem, potem solistą operowym, pianistą, dyrygentem i nauczycielem początkujących muzyków. W 1789 roku otrzymał tytuł „nauczyciela koncertów” przy „wokalne muzyce”¹². Ponadto był odpowiedzialny za repertuar i poziom artystyczny kapeli śpiewaczej złożonej z 43 chłopów pańszczyźnianych.

Diegtiariov dużo działał jako kompozytor. Na życzenie Szeremietiewa opracowywał partytury operowe zachodnioeuropejskich kompozytorów, adaptując je do możliwości wykonawczych kapeli hrabiego. W szczególności warta wzmianki jest jego wokalna partytura głośnego dzieła *Stabat Mater*, którego twórcą był Giovanni Battista Pergolesi.

Ogółem Diegtiariov stworzył około 60 koncertów cerkiewnych, oratoriów i innych gatunków muzycznych. Najbardziej znana jest jego kompozycja *Cherubińska* oraz *Ojciec nasz*. Utwory te były wykonywane dla szerokiej publiczności, gdyż wstęp do teatru Szeremietiewa był bezpłatny dla mieszkańców Moskwy.

Mimo dużego rozgłosu i dość dobrej sytuacji materialnej (otrzymywał stałą pensję w miarę zdobywanych sukcesów), Diegtiariov ciągle pozostawał chłopem poddanym. Dopiero na początku XIX wieku uzyskał wolność osobistą. Ale właśnie wtedy okazało się, że nie jest nikomu potrzebny. Teatr Szeremietiewa wraz ze szkołą muzyczną oraz orkiestrą uległ likwidacji. Diegtiariov musiał szukać pracy na prowincji i znalazł ją jako nauczyciel muzyki w rodzinie kurskiego ziemianina, co absolutnie nie odpowiadało jego aspiracjom. Nędzna egzystencja wpędziła go w alkoholizm, co przyspieszyło śmierć kompozytora¹³.

Pozostali twórcy muzyki religijnej nie musieli walczyć o wolność osobistą. Wywodzili się przeważnie z warstw uprzywilejowanych i mogli kształcić się zgodnie z własnymi uzdolnieniami, nie będąc materialnie uzależnionymi od protektorów. Należał do nich Artemiusz Wedel (1770 - 1806 lub 1810). Wykształcenie odebrał w kijowskiej szkole duchownej,

¹² *Очерки по истории русской музыки 1790 - 1825*, под ред. М. Друскина и Ю. Келдыша. Москва 1956, s. 155.

¹³ А. Никитенко, *Посмертные записки*, „Русская старина”, 1988, т. 40, s. 311.

w której zaangażował się jako chórzysta. Musiał się korzystnie wyróżniać, gdyż później mianowano go kierownikiem owego chóru. Jednakże szanse na zrobienie kariery muzycznej pojawiły się z chwilą wysłania go do Moskwy, gdzie Wedel założył kapelę. Miał bardzo dobre warunki głosowe, a przy tym znakomicie grał na skrzypcach.

Zajmował się również komponowaniem śpiewów cerkiewnych, dbając o zharmonizowanie melodii z tekstami, aby w ten sposób odtworzyć odpowiedni nastrój religijny. Większość jego partytur powstała w kijowskiej Akademii Duchownej i nie była ogłaszana drukiem¹⁴. Spośród kilku koncertów religijnych Wedela za najlepszy uważany jest koncert na dwa chóry *Apostol wiary*, a spośród kameralnych form muzycznych wyróżnia się trio *Ukaż mi drzwi pokuty*. We wszystkich jego utworach daje się zauważyć wpływ Sartiego.

Pod tym względem Wedel nie należał do wyjątków. Styl muzyki włoskiej wycisnął piętno na twórczości wielu kompozytorów rosyjskich końca XVIII i początków XIX stulecia. Należy tu wymienić Stiepana Dawydowa (1777 - 1825), który kształcił się u Sartiego w Petersburgu i wydał m.in. czterogłosową liturgię i kilka partytur dla chórów cerkiewnych¹⁵, oraz Andrzeja Esaulowa (ok. 1800 - ok. 1850), ulegającego zbyt niewolniczo sentymentalnemu stylowi włoskiemu panującemu w muzyce cerkiewnej tego okresu¹⁶.

Znaleźli się też kompozytorzy programowo odcinający się od wpływów obcych w muzyce religijnej. Należał do nich Aleksy Lwow (1798 - 1870), twórca narodowego hymnu *Boże chroń cara* (do tekstu Żukowskiego). Podjął on wysiłek zharmonizowania na nowo wszystkich śpiewów cerkiewnych. Po odbyciu podróży do Berlina i Lipska uległ wpływom niemieckiej muzyki (zwłaszcza Mendelssohna i Meyerbeera). W odróżnieniu od Bortniańskiego - zwolennika stylu włoskiego - Lwow należał do apologetów muzyki niemieckiej i w jej duchu próbował

¹⁴ Н. С. (оловьев). *Ведель Артемий Лукьянович*, [w:] *Энциклопедический словарь*, т. 5, s. 696-697. O Wedlu pisali: В. Аскоченский, *Киев с древнейшим его училищем и академиею*, Киев 1856; П. Перепелицын, *История музыки в России*. Санкт-Петербург 1886.

¹⁵ К. Розентиль, *Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк*, Москва 1964, s. 562.

¹⁶ А. Г. думов, *Музыкальный мир Пушкина*, Москва - Ленинград 1950, s. 235-240.

opracować stare śpiewy cerkiewne, odcinając się w ten sposób od staroruskich tradycji w muzyce religijnej. Eksperyment ten spotkał się ze sprzeciwem wyznawców prawosławia, którzy podobno opuszczali świątynie, gdy tylko chór rozpoczynał śpiewy liturgiczne w opracowaniu Lwowa¹⁷.

Miał on wielu przeciwników także w środowisku muzycznym, pragnącym skierować dalszy rozwój muzyki cerkiewnej na drogę narodową, wykluczającą wpływy włoskie i niemieckie. Głównymi promotorami tego procesu byli Dymitr Razumowski (1818 - 1889) oraz Włodzimierz Odojewski (1803 - 1869). Pierwszy z nich utrwalił się w dziejach kultury rosyjskiej jako teoretyk i historyk starej muzyki oraz archeolog i paleograf, autor wspomnianej już książki o śpiewach cerkiewnych w dawnej Rosji. Z zawodu był duchownym, co w połączeniu z doskonałą wiedzą muzyczną ułatwiło mu rewizję zapisów nutowych w duchu tradycji staroruskich¹⁸. Pomagał mu Odojewski - pisarz, kompozytor, teoretyk i krytyk muzyczny¹⁹. Dzięki ich działalności zmierzającej do odrodzenia oryginalnych śpiewów cerkiewnych muzyka religijna pokona obce wpływy, co nastąpi dopiero w drugiej połowie XIX wieku.

Nam zaś pozostaje wspomnieć o innych kompozytorach tworzących muzykę religijną na początku XIX wieku. Najogólniej rzecz ujmując można ich podzielić w zależności od rodzaju inspiracji. Najliczniej był reprezentowany styl europejski w dwóch odmianach: włoskiej i niemieckiej. (Lwow także znalazł naśladowców: Pawła Worotnikowa, Gabriela Łomakina i Mikołaja Bachmietewa).

Wpływy włoskie zaznaczyły się też w twórczości Józefa Kozłowskiego (1757 - 1831), który znaczną część życia spędził w Rosji jako kompozytor, dyrygent i pedagog muzyczny. Niektóre jego dzieła nawiązują do tematyki biblijnej. Tak było w przypadku dramatu Aleksandra Szachowskiego *Debora albo triumf wiary* (1810). Wykorzystany tu wą-

¹⁷ А. Преображенский. *op. cit.*, s. 94.

¹⁸ В. Грановский. *Д. В. Разумовский. Краткий очерк жизни и деятельности*. [w:] *Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского*, под ред. И. Кудрявцева. Москва 1960, s. 23-35.

¹⁹ В. Протопопов. *Избранные музыкально-критические статьи В. Ф. Одоевского*, Москва 1953; Д. Разумовский. *Музыкальная деятельность князя В. Ф. Одоевского*, [w:] *В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском*, Москва 1869, s. 35-42.

tek walki i zwycięstwa Izraelitów nad Chananejczykami został uwspółcześniony i dostosowany do aktualnych tendencji politycznych. W tej wersji Debora miała zagrzewać Rosjan do wojny z Napoleonem. Zasztyfrowany motyw starotestamentowy wykorzystano do wzmocnienia nastrojów patriotycznych. Tutaj decydująca rola przypadła Kozłowskiemu, który w uwerturze i chórach środkami muzycznymi spotęgował patriotyczny patos tragedii.

Do tematyki biblijnej nawiązywała także tragedia Pawła Katienina *Estera* (1816). Nie był to oryginalny utwór, lecz przekład sztuki Jeana Racine'a pod tym samym tytułem. Poeta rosyjski przystosował pierwowzór francuski do realiów rosyjskich i stworzył tekst przypominający staroruskie zabytki literackie. Kozłowski zaś skomponował do *Estery* uwerturę, chóry i arie w myśl zaleceń tłumacza.

Artysta polski tworzył też muzykę religijną, chociaż jego dorobek jest pod tym względem skromny. Wyczerpuje go *Te Deum laudamus* na solistę, chór i orkiestrę, pozostawione w rękopisie partytury sześciu mszy oraz najbardziej znany utwór - *Requiem (Missa pro defunctis)*. To ostatnie dzieło powstało jeszcze u schyłku XVIII wieku na zamówienie Stanisława Augusta Poniatowskiego, ale zostało wykonane po raz pierwszy podczas uroczystości żałobnych, trwających w Petersburgu ponad miesiąc po zgonie króla²⁰.

Missa pro defunctis składa się 12 części: *Requiem, Dies irae, Tuba mirum, Judex ergo, Confutatis, Lacrimosa, Domine Jesu Christe, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Quia pius es, Requiem*. Całość powstała pod wpływem muzyki włoskiej, tkwi jeszcze w epoce poprzedniej i „nie zdradza żadnych rysów oryginalnych”²¹. Mimo to krytyka nie szczędziła Kozłowskiemu pochwał, wśród których słowo „arcydzieło” nie należało do rzadkości. Na tak wysoką ocenę wpłynęły zapewne cenione wówczas cechy: melodyjność, patos i obecność stylu włoskiego. *Missa pro defunctis* była dość często wykonywana w Rosji i poza jej granicami z okazji uroczystości żałobnych znanych osobistości (np. w Warszawie w związku ze śmiercią Aleksandra I).

²⁰ I. Belza. *Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych*, z rosyjskiego tłum. S. Prus-Więckowski i E. Dziębowska. Kraków 1963, s. 32.

²¹ S. Gołachowski. „*Missa pro defunctis*” Józefa Kozłowskiego (1757 - 1831), „Kwartalnik Muzyczny”, 1932, z. 16, s. 684.

Ku muzyce cerkiewnej zwracali się sporadycznie także kompozytorzy dzieł świeckich: Aleksander Alabjew, Aleksy Wierstowski, Aleksander Warłamow, Lew Gurilow i inni. Znalazł się tu także największy kompozytor rosyjski pierwszej połowy XIX wieku - Michał Glinka (1804 - 1857). Nietypowy dla jego twórczości zwrot do muzyki kultowej wiązał się z wydarzeniem biograficznym: mianowanie go (w 1837 r.) na stanowisko kapelmistrza nadwornej kapeli śpiewaczej. Z myślą o jej repertuarze stworzył sześciogłosową partyturę *Cherubińską* oraz fugę, której wszakże nie ukończył²². Do muzyki religijnej powróci Glinka pod koniec życia, w 1855 roku. Będzie wówczas próbował skomponować dzieła zbliżone do oryginalnej muzyki cerkiewnej, ale śmierć udaremni realizację tych planów.

²² М. Глинка. *Записки*, Ленинград 1953, s. 124. W innym miejscu autor pisał: „Byłem bardzo pobożny, a obrzędy religijne, zwłaszcza w uroczyste dni świąteczne, napełniały moją duszę żywym poetyckim zachwytem. Opanowawszy bardzo wczesnie sztukę czytania uprawiałem w zdumienie moją babcię i jej rówieśnice lekturą świętych ksiąg” (s. 23). Od czasu pełnienia stanowiska nadwornego kapelmistrza Glinka miał obowiązek ciągłego uczestnictwa w nabożeństwach dworskich w Pałacu Aniczkowskim oraz w Pałacu Zimowym. O tym okresie jego życia zob. А. Орлова. *Михаил Иванович Глинка. Календарь к столетию со дня рождения*, Ленинград 1954, s. 32-33.