

Włodzimierz Wołosiuk

Sakralna muzyka bizantyjska i jej wpływ na staroruską muzykę cerkiewną

Elpis 13/23-24, 59-86

2011

Artykuł został 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.



Włodzimierz Wołosiuk

**SAKRALNA MUZYKA
BIZANTYJSKA I JEJ WPŁYW
NA STARORUSKĄ MUZYKĘ
CERKIEWNĄ**

Słowa kluczowe: liturgia, muzyka, śpiew, prawosławna muzyka liturgiczna

Ustanowiony przez Jezusa Chrystusa Kościół otrzymał wszystkie środki służące uświęceniu i zbawieniu człowieka. Nauka naszego Zbawiciela i ustanowione przez Niego sakramenty, oprócz swych nadprzyrodzonych skutków, mają również wpływ na umiłowanie Prawdy, Dobra i Piękną. To ostatnie objawia się w malarstwie, rzeźbie, poezji i muzyce. Muzyka, jako jedna z najwspanialszych przejawów ludzkiej myśli i duchowości od początku swego istnienia była nierozzerwalnie związana ze sferą *sacrum*. We wszystkich niemal religiach i najrozmaitszych kulturach towarzyszyła różnego rodzaju rytuałom i obrzędom. Muzyka (łac. *musica*, gr. *musicē*) to wszelka sztuka i nauka będąca pod opieką muz. W Średniowieczu muzykę określano jako sztukę piękną, przebiegającą w czasie, której materiałem są dźwięki lub inne odgłosy (np. szmery) wydawane przez ludzki głos lub różnego rodzaju instrumenty posiadające: określoną głośność, czas trwania, sposób ich wydobycia, brzmiące pojedynczo lub we współbrzmieniu, posiadając melodykę, harmonię, rytm – słowem swoistą formę. Rozróżniamy muzykę instrumentalną i wokalną, a w niej świecką i religijną. W ramach muzyki religijnej można mówić o muzyce sakralnej o czym decyduje rzecz jasna tekst. Znaczne różnice występujące w strukturze

nabożeństwa prawosławnego i Kościoła rzymskokatolickiego, a tym bardziej w strukturze nabożeństw Kościołów protestanckich warunkują i wywołują odmienne poglądy na temat znaczenia elementu muzyki w chrześcijaństwie w ogóle, a w szczególności funkcję muzyki cerkiewnej jej istoty i doniosłości. Obowiązkiem nas prawosławnych jest odpowiednie sprecyzowanie naszego prawosławnego poglądu na temat rozumienia śpiewu cerkiewnego, bowiem w przeciwnym razie możemy się spotkać z licznymi niewłaściwymi ocenami i zupełnie niezauważalnie przyjąć tę niewłaściwą ocenę i błędną interpretację. W Kościele prawosławnym muzyka cerkiewna – to muzyka wokalna, odtwarzana ludzkim głosem. W połączeniu z tekstem liturgicznym stanowi śpiew towarzyszący nabożeństwom i jest ich integralną częścią. Cerkiew nie przyjęła muzyki instrumentalnej do nabożeństw, gdyż jej nabożeństwo składa się tylko ze słowa poprzez które można wyrazić konkretne myśli (egzegeza, zwiastowanie, psalmodia¹, ekfonetyka² i inne). Muzyka instrumentalna z natury swojej nie jest zdolna do przekazywania prawd wiary wiernym zebranim w świątyni może tylko wyrazić i wywoływać elementy emocjonalne, które przez różnych ludzi są odbierane subiektywnie a zatem różnie postrzegane i wyrażane³.

Reasumując możemy powiedzieć, iż śpiew cerkiewny (monodyczny i polifoniczny) zawsze służy słowu nie pomniejszając jego roli i nie odsuwając na drugi plan, co byłoby absolutnie sprzeczne z jego liturgicznym charakterem.

-
- 1 Psalmodia (łac. *retro tono*, cs. *cztienije na raspiew*) – jest to sposób śpiewnego czytania tekstów liturgicznych (psalmów i modlitw) zwany również recytacją lub melorecytacją. Zob. E. Bogdanow, *Posobije k cerkownomu cztieniju*, Moskwa 1891, s. 7.
 - 2 Ekfonetyka – wygłaszanie aklamacji liturgicznej o charakterze doksolologicznym rozpoczynająca lub kończąca nabożeństwo, niekiedy jego poszczególne części cs. *wozgłas*. Muzyka aklamacji została zapisana na przełomie VIII i IX wieku. Por.: A. Malinowski, *Aklamacje w ceremoniach bizantyjskich*, Bydgoszcz 1985, s. 322-323.
 - 3 Zagadnienie to szerzej opisuje J. Gardner, *O instrumentalnoj muzykie i o chorowom polifoniceskom pienii w prawosławnojj Cerkwi*, Warszawa 1937, s. 9-12.

Ponad tysiącletnia historia słowiańskiego prawosławia dowiodła, że poszczególne narody po swojemu kształtowały element muzyczny nabożeństw. Podczas gdy rytuał i teksty liturgiczne są zgodne, to system muzyczny spadkobierców Bizancjum wykazuje znaczne różnice.

Śpiew bizantyjski z uwagi na swój złożony charakter stanowi trudny a zarazem interesujący problem badawczy. W historii sakralnej kultury muzycznej prawosławia jesteśmy świadkami stałej przemiany form śpiewu liturgicznego. Zmiany te każdorazowo są konsekwencją zmian rzeczywistości w której żyjemy. Przyjęcie wielogłosowego śpiewu cerkiewnego przez Wschodnich Słowian wcale nie musi oznaczać odrzucenie prastarych modeli melodycznych w pierwszym rzędzie greckich a później słowiańskich to jest starobułgarskich i staroruskich.

U podstaw wschodniosłowiańskiego śpiewu liturgicznego leży muzyka bizantyjska, która jest śpiewem sakralnym Kościołów chrześcijańskich, należących do obrządku wschodniego. Sakralna tradycja muzyczna obejmująca świat języka greckiego rozwijała się w Bizancjum od czasu, kiedy Konstantynopol stał się stolicą Cesarstwa (330) – dzisiejszy Istanbuł – który w owym czasie był centralnym punktem chrześcijaństwa prawosławnego „Nowym Rzymem” Wschodu aż do jego upadku (1453).

Powszechnie uważa się, iż muzyka bizantyjska wywodzi się z trzech źródeł: „liturgii niebiańskiej” – według wierzenia inspiracja prawosławnej muzyki pochodzi od aniołów; muzyki synagogałnej, oraz starogreckiej teorii muzyki.

Według pierwszego źródła, kompozytorzy bizantyjscy działali w ramach tak zwanej „teologii Wschodu”, która głosiła, że prototypy melodii liturgicznej były anielskimi pieśniami chwały niesłyszalnymi przez zwykłych ludzi. Odbierali je tylko natchnieni hymnografowie przekazując je następnie wiernym. Kompozytorzy mieli za zadanie umożliwić słyszenie tej „niesłyszanej melodii” po uprzedniej

modlitwie i prośbie by Bóg objawił ten niebiański wzorzec mającym czyste serce⁴. Według Aleksandra Schmemanna „Wzór w bizantyjskiej hymnografii (jest) rozumiany jako koncepcja «metafizyczna», a nie zaś jako obiekt prostej imitacji”⁵. Z kolei ks. Henryk Paprocki pisze: „Idea oświecenia twórcy wiąże się z bizantyjską koncepcją podarowania sztuk pięknych przez niebo ludziom. Zgodnie z Dionizym Areopagitą «hymny kościelne są kopiami niebiańskich archetypów» i dlatego powinny naśladować wzory niebiańskie”⁶.

Tak więc melodie te nie należą do śpiewaków lecz do niebiańskiej hierarchii. Zadaniem wykonawców jest odtworzenie boskiego wzorca przekazanego za pomocą muzyczno-sakralnych archetypów.

Muzyka bizantyjska ma swoje źródła pochodzące z praktyki żydowskiej Synagogi. Pierwsi chrześcijanie wywodzili się bowiem w dużej części z Żydów. Naród żydowski został wybrany na świadków i głosicieli Objawienia Bożego. Dla chrześcijan historia tego ludu ma pierwszorzędne znaczenie. Muzyka żydowska spokrewniona z muzyką ludów wschodnich służyła niemal wyłącznie celom liturgicznym. Śpiew solowy i muzyka instrumentalna przyczyniły się do zwiększenia świętości religijnego ceremoniału w czasie składania ofiar, oraz publicznych i prywatnych uroczystości (uczty, pogrzeby itp.), co zresztą jest udokumentowane w źródłowym materiale ikonograficznym (malowidła ścienne i freski o tematyce muzycznej) i literackim (Księgi Pisma Świętego Starego Testamentu). Przypuszczalnie formuł melodycznych uczono się na pamięć i przekazywano je drogą tradycji ustnej bo były one stosunkowo proste. Źródła naukowe potwierdzają iż Żydzi stosowali w swoim śpiewie synagogałnym „ześlizgujące się”

4 Por.: S. Torgrimson, *Chorał bizantyjski i jego najważniejsze formy*, Warszawa 2010, s. 2 (maszynopis).

5 A. Schmemann, *Introduction to Liturgical Theology*”, Crestwood 1986, cyt. za: S. Torgrimson, op. cit.

6 H. Paprocki, *Teologia muzyki sakralnej*, na stronie internetowej parafii prawosławnej św. męczennika archimandryty Grzegorza Peradze, <http://www.liturgia.cerkiew.pl/texty> – dostęp: 24.10.2006, s. 4.

interwały mniejsze od półtonów, zaś rytm był specyficzny, trudny do zapisania⁷.

Najpiękniejszy okres rozkwitu synagogałnego śpiewu liturgicznego przypada na okres działalności króla Dawida, który sam był twórcą śpiewu na cześć Boga, oraz założył przyświątynną szkołę śpiewu, gdzie sam osobiście uczył. Król Dawid był autorem przepięknych w formie i głębokich w treści utworów zebranych w księdze zwanej „Psałterzem”. Po powrocie Żydów z niewoli babilońskiej wykształtowały się stałe formy śpiewu responsorialnego coś na wzór cerkiewnych ektenii. Od czasów Syracha praktykowany był już śpiew na poszczególne tryby (tony), które początkowo stanowiły tajemnicę kapłanów. Praktyka ta przeniknęła do Kościoła chrześcijańskiego (jego wschodniej części) pod nazwą *Oktoechos* w zachodnim występuje jako *Modi*. Melodie synagogałne – monodyczne to jest jednogłosowe, budowane były na recytatywie oraz na melizmatyce, a wykonywali je profesjonalni śpiewacy⁸.

Starożytnych Greków nazywano narodem artystów. Wśród ogólnego entuzjazmu dla ocalałych z przeszłości zabytków poezji, architektury, rzeźby obudziło się pragnienie, by wskrzesić także muzykę starogrecką i odrodzić ją tak samo jak odrodzono inne dziedziny sztuki greckiej. Lecz ta, na pozór prosta sprawa natrafiła na wiele trudności, ponieważ znaleziono kilka traktatów teoretycznych o muzyce, lecz nie wniosły one nic na temat brzmienia muzyki i form w jakich powstawała i ją uprawiano. System muzyczny Greków opierał się na odmiennych podstawach, aniżeli słowiański. Najbardziej charakterystyczną cechą naszej muzyki jest harmoniczna wielogłosowość; ludy orientalne zaś uważają ją za hałaśliwą gdzie jedna melodia przytłacza drugą i stanowi dla niej przeszkodę. Najlepiej znamy rytmiczną stronę muzyki greckiej, gdyż wyczerpującym komentarzem są nie tylko pisma Pitagorasa, Didymosa, Arystoksenesa i innych, lecz także bogate zabytki poezji helleńskiej, będące miarą muzycznej

7 Por.: S. Torgrimson, op. cit., s. 3.

8 Por.: W. Miałłłow, *Istorija prawosławnogo cerkownogo pienija*, Moskwa 1896, s. 1-2.

rytmiki. Nasz system muzyczny opiera się na dwóch skalach – durowej i molowej. Tego podziału starożytność nie znała. Muzyka grecka, rozporządzała bogatszym zasobem pierwiastków muzycznych to jest trzema odrębnymi systemami tonalnymi:

- zbliżoną do naszej „skalą diatoniczną”, której podstawą był tetrachord, a nie oktawa;
- skalą chromatyczną złożoną z dwóch półtonów i następującej po nich małej tercji;
- skalą enharmoniczną dzielącą półton na dwa ćwierćtony, po których następowała tercja wielka⁹.

Najdawniejszymi formami muzycznymi w Grecji były według podania: hymny ku czci Apollina, jako opiekuna muzyki; rozmaite pieśni ludowe przy pracy, żniwach, winobranii i inne; żałobne pieśni jesienne i radosne wiosenne.

Artystyczną formę zyskały starogreckie śpiewy dopiero w utworach noszących nazwę *nomów* to jest stałych melodii, śpiewanych podczas pewnych uroczystości religijnych. Ważną rolę w życiu Greków odgrywały prostsze formy muzyczne, towarzyszące gimnastykom (*gymnopedie*), formy taneczne (*hyporchemy*) i pieśni wojenne (*pyrhichie*) według tradycji ośmiu trybów to jest ośmiu tonów stosowanych w praktyce liturgicznej. Jednakże współczesne badania muzykologiczne wykazały, że jest mało prawdopodobne, aby wspomniane tryby pochodziły faktycznie ze Starożytnej Grecji, chociaż nie wykluczają całkowicie filozoficznych podstaw tego systemu. „Do niedawna – pisze Egon Wellesz – współcześni naukowcy utożsamiali osiem echosów muzyki bizantyjskiej z ośmioma modusami greckiej teorii muzyki. To błąd gdyż greckie „skale” – jeśli nam wolno użyć tego słowa – liczone były z góry do dołu, podczas gdy bizantyjscy teoretycy budowali modusy od dolnego dźwięku wzwyż...”¹⁰. Bardziej prawdopodobna wydaje się teza – według Sheri Torgrimsona – że

9 Por.: M. Tomaszewski, *Kształtowanie się bizantyjskich form śpiewu liturgicznego w nabożeństwie XI-XII wieku na Rusi*, Warszawa 1999, s. 7 (maszynopis).

10 E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, s. 88.

echosy bazowały na modusach żydowskich, arabskich, lub nawet babilońskich¹¹.

Po upadku starożytnej Hellady muzyka przestała rozwijać się, żyjąc tylko wspomnieniami wspaniałej tradycji. Należy stwierdzić, iż siła tradycji była tak ogromna, że wyrastający na gruzach przeszłości świat chrześcijański, zaczerpnął do swojej muzyki wiele wzorów starogreckiej melodii. Tak więc muzyka narodu greckiego była czynnikiem dominującym w formowaniu sztuki wokalne na potrzeby Cerkwi.

Bizantyjskie manuskrypty śpiewu cerkiewnego pochodzą wprawdzie z IX w. lecz powszechnie wiadomym jest, iż materiał muzyczny w nich zawarty wykształtował się znacznie wcześniej. Do dnia dzisiejszego istnieją rozproszone egzemplarze tekstów hymnicznych, pochodzących nawet z pierwszych wieków chrześcijaństwa greckiego. Podstawę melodii greckiej stanowi tetrachord, to jest czterodźwięk, który składał się z dwóch całych tonów i jednego półtonu. Poszczególne dźwięki (nie sąsiadujące ze sobą) tetrachordu tworzyły ze sobą różne interwały. Tak więc, w zależności od interwałów, rozróżniano jego trzy rodzaje: diatoniczny, chromatyczny i enharmoniczny. Tetrachord diatoniczny składał się z dwóch sekund wielkich i sekundy małej; tetrachord chromatyczny z tercji małej i dwóch sekund małych, a tetrachord enharmoniczny z dwóch ćwierćtonów i tercji wielkiej. Najpopularniejszym układem dźwięków była u Greków skala muzyczna zwana gamą diatoniczną, również zbudowana ze wspomnianych wyżej tetrachordów. Wytworzyły one tak zwane *modi*, które składały się z różnych połączeń tetrachordów. Podstawą były skale: dorycka, frygijska, lidyjska i mikso-lidyjska z której powstało osiem tonacji: cztery autentyczne i cztery plagalne.

– dorycka – *mode I*

– lidyjska – *mode II*

11 S. Torgrimson, op. cit., s. 3.

- frygijska – *mode III*
- mikosolidyjska – *mode IV*
- hypodorycka – *mode I* plagalny
- hypolidyjska – *mode II* plagalny
- hypofrygijska – *mode III* plagalny
- hypomiksolidyjska – *mode IV* plagalny¹².

Wymienione tonacje legły u podstaw śpiewu liturgicznego w Bizancjum i dały początek systemowi ośmiu trybów melodycznych potocznie zwanych w praktyce cerkiewnej „*osmogłasijem*”¹³.

Każda tonacja posiadała melodię dla poszczególnych form śpiewu liturgicznego, tak więc w ramach tonacji doryckiej istniała swoista melodia dla troparionów, kontakionów, kanonów, stychr i innych.

Należy jednak zaznaczyć iż tworzenie się ośmiu trybów melodycznych dla poszczególnych form śpiewu trwało dość długo. Już w piątym wieku istniał prototyp „*osmogłasija*” w postaci tak zwanego śpiewu ambrożyjskiego. Św. Ambroży zebrał śpiewy regionalne praktykowane w swojej diecezji i zreferował je wprowadzając do użytku kościelnego tonacje: dorycką (*tonus protus*), frygijską (*tonus deuterus*), lidyjską (*tonus tritus*) i miksolidyjską (*tonus tetrardus*). Św. Ambroży przyjął więc grecki system tonacyjny oraz trzy główne czynniki, które stanowiły istotę muzyki wokalne stosowanej na nabożeństwach: rytm, metrum i melodię. Śpiewy ambrożyjskie, które stanowiły pierwszy etap późniejszego systemu ośmiu trybów, charakteryzowały się prostotą i powagą, będąc przy tym łagodnymi i miłymi w odbiorze przez wiernych¹⁴.

Śpiew bizantyjski rozwijał się w klasztorach, cerkwiach i cesarstwach. W klasztorach na pustyni mnisi „intonowali wersety wolno i donośnym głosem” zazwyczaj w pozycji siedzącej, ponieważ byli osłabieni częstymi i długimi postami. W tych warunkach odbywało

12 Por.: *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 107.

13 Od gr. *okto* – osiem + *echos* – dźwięk, głos, tonacja.

14 Por.: M. Abijski, *Główne etapy rozwoju bizantyjskiej muzyki cerkiewnej*, Warszawa 2010, s. 14-15 (maszynopis).

się mało ceremonii a głównym celem modlitwy była medytacja. Niektórzy mnisi wierzyli, że śpiew i muzyka mogłyby odwozić kogoś od Słowa Bożego. Ceremonie odbywały się częściej w miastach a wspólna celebracja (*koinonia*) była ogromnie ważna. Ludziom wyznaczano aktywną rolę w rytuale, szczególnie w odpowiedziach po psalmach. Później, kiedy rytuały i ceremonie stawały się coraz bardziej skomplikowane, szczególnie po wybudowaniu świątyni Hagia Sophia, śpiew bizantyjski zaczęto wykonywać w sposób bardziej profesjonalny. Zwykle wykonywały go dwa chóry stojące o dwóch stronach prezbiterium – *protopsaltes* po prawej stronie i *lampadarijos* po lewej – każdy z chórów miał swojego prowadzącego oraz solistę (*domestos* lub *kanonarch*). Do chóru *protopsaltes* należało zwykle więcej zdolnych i wykształconych wokalistów, którzy śpiewali bardziej skomplikowaną muzykę. Z czasem antyfonalne wykonania stały się raczej specjalnością solistów i chórów niż „dialogami” pomiędzy chórem a zgromadzeniem¹⁵.

Inną przyczyną kształtowania się śpiewów w ośrodkach miejskich były herezje. Heretycy korzystali z hymnów aby promować swoje przekonania, na co Kościół również odpowiadał hymnami, które miały nauczać również ortodoksyjnej doktryny, oraz skłaniać ludzi do pozostania w Kościele i zniechęcać do przyłączania się do ruchów heretyckich.

Dla potrzeb śpiewu udoskonalono i rozwinięto system neumatyczny wspomnianą wyżej notację ekfoniczną. W XII w., kiedy muzyka stawała się coraz bardziej skomplikowana dodano nowe symbole rytmiczne i dynamiczne. W wieku XV użyto nowych znaków, aby pomagały uchwycić bogactwo ornamentacji (ten system został zrewidowany i uproszczony w XIX w. przez Chysanthusa). Jednak po pewnym czasie nie było już nikogo kto potrafiłby odczytać stare bizantyjskie zapisy. Dziś większość tajemnic średniego i późnego systemu notacji została odkrytych i bez większych problemów można tworzyć

15 Ibidem, s. 31-36.

transkrypcję melodii, jeśli oczywiście manuskrypt nie zawiera zbyt wielu błędów¹⁶.

Wiele tekstów śpiewu bizantyjskiego jest przypisanych do tych samych melodii więc czasem trudno dopasować jeden element do drugiego. Nowy tekst musiał zgadzać się z tekstem muzycznym pod względem ilości sylab i nut, do tego akcenty słowne musiały pasować do akcentów muzycznych, co nie było łatwym zadaniem. We współczesnym języku muzycznym zwie się to kontrafakturą. Kompozytor musiał nie tylko sprawnie poruszać się w systemie melodycznych formuł, lecz również przekazywać zasady dogmatyki i moralności chrześcijańskiej, ponieważ zadaniem muzyki liturgicznej, jest jak wspomniano, nauczanie prawosławnej doktryny.

Za pierwszy etap rozwoju śpiewu bizantyjskiego uważa się okres zwykle od V do VIII wieku. Pod koniec tej ery rozpoczął się ikonoklazm, ale nawet prześladowania nie zahamowały rozwoju bizantyjskiej hymnodii, szczególnie kanonu, który osiągnął w tym czasie prawdziwy szczyt. Najlepszymi hymnografami tego okresu byli: Roman Melodos, Jan Damasceński, Andrzej z Krety i Kosmas z Jerozolimy. W następnym okresie (IX–XII w.) centrum hymnografii stał się klasztor Studios w Konstantynopolu. Pod koniec VIII wieku przeorem tego klasztoru został Teodor Studyta, postać znacząca dla sztuki kompozycji i kaligrafii. Jego kontakiony były wyraźnie zależne od Romana Melodosa; co dzisiaj może wydawać się kopiowaniem (a nawet plagiatem) niż kompozycją. Jednak trzeba pamiętać, że jedną z podstawowych zasad kompozycji muzyki w Kościele prawosławnym jest imitacja tego, co jest „dane z nieba” – ziemską kopią „prawdziwego modelu” – a to nie pozostawia kompozytorowi zbyt wielkiej swobody. Oprócz św. Teodora Studyty do ważnych postaci tego okresu uważa się św. Teofanesa i św. Metodego, a nieco później działali Józef Hymnograf i Metrofanes. Udział w tworzeniu cerkiewnej muzyki Bizancjum mieli też cesarze: (Leon

16 O notacji bizantyjskiej szerzej patrz: M. Abijski, op. cit., s. 25-29.

VI i Konstantyn Porfirogeneta) oraz mniszka (Kasja/Kassjana). Ostatnim wielkim kompozytorem tej ery był Mauropos. Egon Wellesz twierdzi, że w tym okresie było w repertuarze tak wiele hymnów, że autorytety kościelne zabroniły wręcz pisania nowych. Artystyczne ambicje skierowano wtedy w stronę wykonawstwa, ku samemu śpiewowi, coraz bardziej ozdobnemu¹⁷.

Ostatni okres rozwoju śpiewu bizantyjskiego rozpoczął się wraz z panowaniem dynastii Paleologów (1259–1453) a zakończył upadkiem Konstantynopola. Czasami nazywa się ten okres, okresem „*maistores*” (okresem mistrzów), z których najbardziej znanym był J. Koukouzelis (ok. 1280–1370). Mistrzowie, czyli zdolni, biegli, profesjonalni śpiewacy i kompozytorzy stworzyli wysoce skomplikowany system śpiewu kalofonicznego, upiększając jeszcze bardziej chorał, który już był niezwykle misterny i dopracowany w szczegółach. Rola muzyki rosła coraz bardziej. Stworzono surowe zasady ozdabiania melodii; nie było miejsca na improwizację a „ornamentyka” doprowadziła do swojego rodzaju manieryzmu (teretyzm), maniery polegającej na użyciu sylab *tere-rem* przy śpiewaniu długich koloratur, jako wstawek zwanych „*kratematami*” co było charakterystyczne dla wspomnianego kwiecistego stylu kalofonicznego¹⁸.

Przyczyn upadku Cesarstwa Wschodniego, kiedy Turcy najechali Konstantynopol, jest wiele. Prawdopodobnie jedną z nich była głęboka wiara w wielkość i niezniszczalność cesarstwa. Kolejną – zaangażowanie w wewnętrzne sprawy i rozgrywki, co znacznie osłabiło Bizancjum. Muzyka bizantyjska odzwierciedlała stan cesarstwa. Wokaliści rywalizowali między sobą. Ta sytuacja utrzymywała się jeszcze długo po upadku cesarstwa, aż do XIX wieku, kiedy Chrystanthos z Madytos zreformował muzykę cerkiewną, aby była bardziej dostępna dla zwykłych ludzi; próbowano też przywrócić liturgii wcześniejszą czystą formę. Kontakt z muzyką zachodnią zaowocował wprowa-

17 Por.: W. Wołoskiuk, *Bizantyjska muzyka cerkiewna* [w:] *Prawosławie*, Lublin 1999, s. 376-377.

18 Por.: M. Abijski, op. cit., s. 26.

dzeniem do chorału elementów harmonicznych. Przez jakiś czas panowała także tendencja do stosowania stylu koncertującego, jednak w XIX w. odrzucono go. W kilku cerkwiach Aten do dziś wykonuje się chorał harmonizowany w stylu XVII i XVIII wiecznym, ale w większości klasztorów i katedr tak nie jest. Większość chórów zakonnych zachowuje siedemnastowieczną tradycję śpiewania na dwa głosy (to jest z drugim głosem jako burdonem).

Nawet po upadku cesarstwa w Konstantynopolu pod panowaniem tureckim, oraz w krajach gdzie Kościół prawosławny wysyłał misjonarzy (np. Bułgaria, Rosja, Ukraina), utrzymywała się cerkiewna tradycja bizantyjska. Oczywiście w krajach misyjnych adaptowano ją do lokalnych potrzeb i umieszczano w miejscowym kontekście kulturowym. W śpiewie liturgicznym Bizancjum wykształtowało się wiele różnych jego form od prostych – jednozwrotkowych utworów – do hymnów bardziej złożonych.

Najbardziej podstawową formą hymnu jest troparion. Najprostsze z nich składają się z jednego tylko wersetu, bardziej rozbudowane z 5–8 zdań. Początkowo były to krótkie poetyckie modelitwy umieszczone pomiędzy wersetami psalmu, z muzyką skomponowaną w prosty sposób, aby ludzie mogli bez trudu zapamiętać utwór. Teksty śpiewano sylabicznie, a przeplatanie się słów psalmu i słów troparionu przypominało wykonywanie zachodnich antyfon. Troparion można też definiować jako „krótką pieśń liturgiczną, która wyraża istotę święta lub życie i zasługi świętego, któremu jest poświęcony”. Jak wspomniano – były one wykonywane pomiędzy wersetami psalmu, ale mogły też funkcjonować jako samodzielne utwory (np. pieśni procesyjne). Tropariony weszły również w skład takich form jak stychyry i kanony. Z czasem zaczęto łączyć tropariony; najstarszy znany zbiór tej formy bizantyjskiego śpiewu liturgicznego pochodzi z IX wieku. Egon Wellesz pisze, że chociaż początkowo były one grupowane dość swobodnie i przypadkowo, później można zauważyć łączącą je wspólną myśl, wspólny temat, np.

pochwałę czynów świętego lub tematykę święta w roku kościelnym jak też wydarzenie z życia Kościoła¹⁹.

Wiadomo, że tropariony wykonywane było już od IV/V wieku. Za ich twórców uważa się Antemusa i Tymoklesa, choć z ich kompozycji żadna się nie zachowała. Na początku sposób wykonywania przekazywany był ustnie i być może praktyka wykonawcza różniła się nieco od znanej z późniejszych zapisów. Od XIII/XIV po wprowadzeniu notacji neumatycznej serie znaków (neum) wskazywały jak należy śpiewać tropariony oraz inne hymny. Zapisywano długość i wysokość dźwięków, oraz sposób deklamacji. Z czasem system znaków stał się tak skomplikowany, że tylko dobrze wykształcony śpiewak mógł je prawidłowo odczytać i kierować się nimi przy wykonywaniu pieśni liturgicznych.

Kontakiony były dłuższymi hymnami, które składały się z 30 lub więcej wersów ułożonych w strofy. Bazowały na tradycyjnym wzorze nazywanym *hirmoi*, który określał ilość wierszy w każdej strofie oraz liczbę sylab i miejsce akcentów w każdym wierszu. Początkowe litery każdego wersu tworzyły akrostych, który mógł układać się w imię świętego, nazwę święta, lub uroczystości na którą kontakion został skomponowany. Czasem w ten sposób ujawniono imię autora hymnu. Każda strofa opatrzona była krótkim refrenem przeznaczonym do wykonania przez chór czy zgromadzenia. Na kontakionu składały się następujące elementy: *kukulion* – strofa główna (część najobszerniejsza), *ikos* – druga co do wielkości strofa, oraz *efomion* – refren, który stanowił ostatnią część kontakionu i składał się z reguły z jednego wiersza. Ustalony w pierwszej strofie wzorzec metryczny i melodyczny był stały i obowiązywał w całej kompozycji.

Tematami kontakionów są głównie żywoty świętych, wydarzenia z historii kościoła, oraz teksty biblijne. Forma ta ma prawdopo-

19 Zob. M. Skabałanowicz, *Tołkowyj Tipikon*, Kijów 1910, s. 365. Por.: M. Tomaszewski, op. cit., s. 24-25.

dobnie źródło w modlitwie mnichów, którzy śpiewali takie hymny w trakcie nocnej modlitwy. Za najbardziej znanego kompozytora kontakionów uważany jest Roman Melodos tworzący w VI wieku. Skomponował on około tysiąca kontakionów, chociaż możliwe że wśród nich są też utwory innych kompozytorów przypisywane również Romanowi. Jego preludium do kontakionu na Narodzenie Chrystusa „Panna dziś” (cs. „*Diewa dnies*”) jest śpiewany do dziś na Boże Narodzenie i prawdopodobnie jest to jeden z ulubionych hymnów Kościoła prawosławnego. Ze względu na stopień trudności kontakionów ich wykonanie powierzano zwykle profesjonalnym chórom i wokalistom, których w swoich kościołach i katedrach zatrudniali biskupi. Najtrudniejsze części, zwane *psaltika*, śpiewane były przez najlepszych solistów, części zwane *asmatika* przeznaczone były dla chóru²⁰. Wydaje się nawet, że w późniejszym okresie rozwoju kontakionów (złoty wiek bizantyjskiej muzyki) udział w zgromadzeniach ich wykonaniu był bardzo ograniczony albo wierni w ogóle nie śpiewali, ponieważ muzyka okazywała się dla nich za trudna.

Stychyra, jest to pieśń liturgiczna, która składa się z szeregu wierszy o ściśle ustalonej rytmice. Pierwsze wiadomości o stychyrach i ich połączeniu z wierszami psalmowymi pochodzą z IV wieku. Początkowo stychiry nazywano troparionami. Po raz pierwszy z terminem stychyra zetknięto się w zabytkach Saudyjskiej Reguły Zakonnej. Jest to typowa pieśń chrześcijańska, która zawiera w sobie tematykę danego dnia, wydarzenia lub święta, któremu poświęcone jest nabożeństwo. Dzięki ściślemu związkowi z tekstem liturgicznym, stychiry głęboko zapadały w myśli i serca wiernych. Tworzyli je anonimowi kompozytorzy, nieznanymi z nazwiska. Bizantyjscy poeci pisząc stychiry należeli do różnych grup etnicznych i pochodzili z całego obszaru Morza Śródziemnomorskiego, począwszy od Włoch, aż po Syrię i Palestynę. Niezależnie od tego, jakie były ich korzenie, to jedna

20 Por.: M. Florynski, *Istoria bogosłużeńnych piesnopienij prawosławnoji kafoliczeskoji wostocznoji Cerkwi*, Kijów 1881, s. 82. Por.: M. Lenczewski, *Liturgika*, Warszawa 1981, s. 85.

wiara oświecała ich wizję Boga i świata. Jakikolwiek był by ich język ojczysty, to zasadniczo pisali po grecku, czyli w języku, który uważano za najważniejsze dziedzictwo starożytności klasycznej i traktowano jako ośrodek porozumienia w świecie prawosławnym²¹.

Tak więc pomimo różnorodności tekstowej i melodycznej, stychiry należą do jednej tradycji, która swoje korzenie ma w VI wieku. Jednym z wybitniejszych autorów stychyr był św. Anatol, patriarcha konstantynopolitański (V w.). Jego stychiry składały się z szeregu wierszy o jednakowym układzie rytmicznym i były połączone z wierszami psalmów 116, 129, 140, 141. Nazywały się one stychirami na *Gospodi wozzwach* i w księdze liturgicznej Oktoichu oznaczone są mianem *Anatoljewy stichiry*²².

Na Rusi w starosłowiańskich księgach liturgicznych stychiry te oznaczone były jako wschodnie – *wostocznyje*. Stychiry były szczególnie reprezentowane w staroruskich nabożeństwach XI–XII wieku²³.

Kanon jest najbardziej złożoną formą bizantyjskiej muzyki liturgicznej; w VIII w. niemal zupełnie zastąpił kontakiony. Uważa się, że przyczyną takiego stanu rzeczy mogły być kontrowersje ikonoklastyczne i sugeruje się, że w okresie prześladowań elegancja i dykcja nie należały do priorytetów. Większość manuskryptów tego czasu została zniszczonych przez obrazoburców, którzy chcieli utrudnić lub nawet uniemożliwić śpiewanie utworów innych niż te, które były już dobrze znane i łatwe do zaśpiewania z pamięci. Egon Wellesz także sugeruje, że powrót homilii do nabożeństwa spowodował konieczność skrócenia liturgii a więc odrzucenia jakiegoś elementu. Ikonoklastów można w pewnym sensie porównać z angielskimi purytanami z epoki Tudorów, nic dziwnego, że Słowo było dla nich ważniejsze niż celebra i muzyka.

21 Ibidem, s. 85.

22 Zob.: *Oktoich sirecz Osmogłasnik*, Warszawa 2007, s. 4.

23 Por.: N. Sieragina, *Piesnopenija russkim Swiatym*, Sankt Petersburg 1994, s. 59.

Kanony składały się z poetyckich części nazwanych odami – każdy temat ody oparty został na jednej z dziewięciu pieśni biblijnych. Ostatnią odą jest hymn na cześć Marii. Pierwsza strofa ody (*hirmos*) jest zwykle zaczerpnięta z tekstu biblijnego; czasem może to być parafraza; po niej następuje kilka troparionów naśladowujących metryczny i melodyczny wzorzec *hirmosu*. Odę kończy strofa zwaną *katawasją*, która może być powtórzeniem strofy pierwszej – *hirmosu*. Dla każdej ody przewidziana jest inna melodia, którą anonsuje *hirmos*. Kanony często mają ugruntowane schematy akrostyczne.

Pierwotnie kanony komponowano na Wielki Post, później także pisane były na inne uroczystości. Ponieważ są to na ogół bardzo długie formy, w całości można je usłyszeć najczęściej w klasztorach i katedrach, w czasie najważniejszych świąt i uroczystości roku kościelnego np. w okresie Wielkiego Postu (oda druga ze względu na swój pokutny charakter wykonywana jest wyłącznie w tym okresie). Pomiędzy poszczególnymi pieśniami kanonu umieszczone są inne hymny i czytania liturgiczne²⁴.

Po okresie ikonoklazmu liturgia znów mogła rozkwitnąć i stawała się coraz bardziej okazała, zaczęto więc przykładać większą wagę do muzyki kanonu. Początkowo strofy były śpiewane sylabicznie, ale z czasem *hirmosy* stały się dużo bardziej ozdobne, a to oznaczało, że wokalista musiał wykazywać się prawdziwą wirtuozerią.

Prekursorem formy kanonu był św. Andrzej z Krety. Jego Wielki Kanon Pokutny wykonywany w okresie Wielkiego Postu – jak wskazuje tytuł – składał się z 250 troparionów tworzących dziewięć pieśni²⁵. Matecznikiem innych twórców kanonów stał się klasztor św. Saby; stamtąd wywodzili się m.in. św. Jan Damasceński (670–780) i św. Kosmas z Jerozolimy, biskup Majumy. Kosmas urodził się w Jerozolimie ale rodzice św. Jana Damasceńskiego wychowali go w swoim domu. Ks. Mikołaj Lenczewski tak o nim pisze: „Każdy, kto głę-

24 Zob. N. Skowroński, *Geneza i struktura kanonu na jutrzni prawosławnej*, Warszawa 1986, s. 12 (maszynopis).

25 Por.: *Kanon Wielikij, Tworenije Swiatago Andreja Kritskogo*, Moskwa 1915, s. 5 i n.

biej pozna jego bezcenne hymny może twierdzić, że one robią większe wrażenie i wywołują głębsze przeżycia religijne niż nawet hymny św. Jana z Damaszku²⁶. Utwory Jana urzekają głęboką treścią moralną i dogmatyczną oraz pięknymi poetyckimi formami.

Według tradycji Jan Damasceński autor 64 kanonów na różne święta oraz niedziele, uchodzi za twórcę systemu zwanego *Oktoechos* (8 tonów), który funkcjonuje w nabożeństwie prawosławnym. System ten reguluje śpiewy liturgiczne w ciągu roku w taki sposób, że co osiem tygodni cały cykl się powtarza i co tydzień śpiewa się hymny w innym tonie (*etosie*). Egon Wellesz pisze: „...ichosów muzyki bizantyjskiej nie należy postrzegać jedynie jako skal w dzisiejszym znaczeniu tego terminu, lecz jako grupy melodii pewnego typu, zbudowane z szeregu podstawowych, charakterystycznych dla danego echosu formuł... Możemy zatem wyciągnąć wniosek, że ton (*modus*) nie jest po prostu „skalą”, lecz zbiorem wszystkich formuł, które składają się na charakter ichosu²⁷”.

W śpiewie bizantyjskim istnieje wiele innych form zarówno prostych jak i bardziej złożonych. Do nich w pierwszym rzędzie należy zaliczyć Akatyst – prawdziwy klejnot poezji maryjnej – który przez długi czas kształtował pobożność maryjną prawosławnych chrześcijan bizantyjskiego Wschodu.

Akatyst oznacza hymn śpiewany na stojąco (dosłownie – *nie klęcząc*). O pochodzeniu hymnu niewiele jednak wiadomo. Z wielu poglądów na ten temat na największą uwagę zasługuje hipoteza greckiego profesora i teologa Ateńskiego Uniwersytetu Teologicznego Andreu Theodoru, który uzasadnia iż autorem akatysty jest św. Roman Melodos.

Pierwszy Akatyst został skomponowany z okazji święta ku czci Najświętszej Marii Panny, po cudownym wstawiennictwie Bogurodzicy przy obronie Konstantynopola przed Awarami. Zdobył on sobie szczególną popularność wśród pobożności ludu Bizancjum.

26 M. Lenczewski, op. cit., s. 80.

27 E. Wellesz, op. cit., s. 161.

Na pamiątkę tego wydarzenia ustanowiono specjalny dzień, w którym uroczystie celebrowano tę formę liturgicznej poezji. Na początku był to dzień 8 sierpnia w rocznicę obrony, później 28 marca w dzień Zwiastowania, a od IX w. w piątą sobotę Wielkiego Postu. Akatyst nazywany jest często hymnem dziękczynienia Kościoła bizantyjskiego i składa się z 12-stu kontakionów i 12-stu troparionów²⁸.

W środowisku bizantyjsko-słowiańskim forma ta stała się impulsem do tworzenia nowych akatystów ku czci Zbawiciela oraz świętych²⁹.

Do „innych” form śpiewu liturgicznego należy zaliczyć także: prokimenony – wersety z Biblii, śpiewane przed czytaniem Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentów, alleluariony – śpiewane na różne melodie słowa *Alliłuja* wraz z wersetami psalmowymi, *eksapostilariony*³⁰ – śpiewane po kanonie na jutrzni; wiele innych mniejszych form.

Wymienione formy śpiewu cerkiewnego rozwijały się na ziemiach wschodniosłowiańskich, głównie na Rusi.

Chrzest Rusi (988), to znaczy pojawienie się na terytorium Wschodnich Słowian greckiej formy chrześcijaństwa, był kluczowym wydarzeniem w kwestii formowania się wschodniosłowiańskiej, ruskiej, sakralnej sztuki wokalne. Należy pamiętać iż Kościół prawosławny na Rusi był kierowany formalnie przez greckich metropolitów, tym samym był w pełni zależny od konstantynopolińskiego patriarchy. Powszechnie panuje przekonanie iż śpiew liturgiczny na Rusi w jego początkowym okresie organizacji był grecki, zarówno pod względem zapisu nutowego jak i sposobu wykonania, manier

28 Por.: *Triod' Postnaja*, Moskwa 1992, s. 393-400. Por.: *Akatyst Przenajświętszej Marii Panny*, Hajnówka 1993, s. 3 i dalej.

29 Por.: *Akafistnik*, Moskwa 1985.

30 *Eksapostello* – posyłam: troparion czytany lub śpiewany podczas Jutrzni niedzielnych i świątecznych. Eksapostilarionów niedzielnych jest 11 – zgodnie z liczbą czytanych podczas Jutrzni, Ewangeli; jest w nich mowa o głoszeniu prawdy Zmartwychwstania Chrystusa.

śpiewaczych. Później przyjęte z Bizancjum formy śpiewu zostały przez ruskich śpiewaków odpowiednio przerobione i powoli usamodzielniały się.

Książę Włodzimierz, niemal od razu po chrzcie podległego mu narodu, wybudował w Kijowie cerkiew pod wezwaniem Przenajświętszej Bogurodzicy i wyznaczył na jej utrzymanie oraz pracujący tam kler dziesiątą część swoich dochodów, dlatego też cerkiew tą nazwano „Dziesięciną”, (cs. *Diesiatinnoju Cerkowiju*³¹). Zwyczaj oddawania dziesiątej części swoich dochodów jest zwyczajem zachodnim, a nie bizantyjskim. Około 50 lat później syn Włodzimierza – Jarosław I Mądry w 1037 r. wybudował sobór Świętej Sofii w Kijowie, w 1045 r. sobór w Nowogrodzie Wielkim, a także cały szereg innych cerkwi. Nie należy także zapominać o tym, iż pod koniec XI w. powstał w Kijowie również Monaster Piecherski. Jednakże do momentu powstania wspomnianego klasztoru, w Kijowie istniało już kilka innych monasterów³².

Kiedy książę Włodzimierz postanowił przyjąć wraz ze swoim ludem chrześcijaństwo, to z formalnego punktu widzenia ludowi jemu podległemu było wszystko jedno, jakiego pochodzenia będzie to chrześcijaństwo: wschodniego czy zachodniego. Jednakże św. Włodzimierz większym szacunkiem i poważaniem darzył tę pierwszą formę kultury, przez co wprowadził swój naród w strukturę europejskiej wspólnoty chrześcijańskiej. Bizantyjska kultura i cywilizacja była bardziej związana z Kościołem prawosławnym i jego nauką, a także posiadała dla Włodzimierza następujące korzyści:

- dopuszczenie do nabożeństw języka słowiańskiego, co w znacznym stopniu ułatwiłoby rozpowszechnienie chrześcijaństwa wśród mas,
- bizantyjska kultura i cywilizacja przeżywały wówczas apogeum swojego rozwoju i uważana była za „największą kulturę” spośród wszystkich ochrzczonych ówczesnie państw.

31 Por.: N. Uspienski, *Drewniorusskoje piewczeskoje iskusstwo*, Moskwa 1965, s. 28.

32 Ibidem, s. 31.

Wraz z księżną Anną (chrześcijańską żoną księcia Włodzimierza), przybył do Kijowa także kler grecki, dyrygenci i śpiewacy. Ten ostatni był jednak przeznaczony jedynie na usługi księżnej, z powodu czego został nazwany *cs. carycionoj czadiu*³³. Z tego powodu chór ten w małym stopniu przyczynił się do rozwoju śpiewu cerkiewnego na Rusi.

Tak więc śpiew liturgiczny w jego pierwotnym stanie na Rusi był z całą pewnością śpiewem grecko-słowiańskim, zaś „materiałem śpiewanym” pozostawały formy sakralnej muzyki bizantyjskiej.

Przyjęty śpiew grecki na Rusi oparty był na systemie ośmiu skal modalnych, *cs. osmogłasija* i składał się z 4 skal autentycznych i 4 skal plagalnych. Powyższy śpiew, jak było powiedziane, opracował jeszcze w VIII w. św. Jan z Damaszku, w dziele „Oktoechos”, *cs. Oktoich*, co znaczy osiem melodii. Zakres używanych dźwięków w tych śpiewach zamykał się w diapozonie 1 i ½ oktawy. Skala dzielona była na 4 odcinki, tak zwane *sogłasija*. Każda tonacja miała swoje motywy melodyczne – *cs. głasys*, swój ton panujący – odpowiednik dominanty i swój ton kończący – odpowiednik *finalis*, które jednak nie pozostawały w stałym stosunku wzajemnym, lecz były zmienne.

Harmonii w obecnym rozumieniu, jeszcze wtedy nie znano. Repertuar był przekazywany następnym pokoleniom drogą tradycji ustnej. Ciągłość tradycji śpiewaczych zapewniała wielka muzykalność narodu ruskiego oraz działalność szkół śpiewaczych, które przygotowywały, zarówno śpiewaków, jak i dyrygentów chórów cerkiewnych. Już w 1504 r. działała w Kijowie profesjonalna szkoła śpiewaków i dyrygentów cerkiewnych³⁴.

Spośród nauczycieli zasłynęli na Rusi: Emanuel, który uczył śpiewu greckiego, Łukasz – uczący śpiewu duchowieństwo, Dymitr z Przemyśla, oraz działający w okresie późniejszym Mitus i Bojan.

33 Zob.: W. Mietałłow, *op. cit.*, s. 37.

34 Por.: N. Uspienski, *op. cit.*, s. 22.

Spośród chórów początkowego okresu wślawiły się: kijowski, nowogrodzki, włodzimierski i wiele innych³⁵.

W 1274 r. sobór we Włodzimierzu wyraził życzenie, aby śpiewy cerkiewne były wykonywane, przez osoby które zostały wyświęcone. Wówczas to kantorzy ubrani w specjalne szaty recytowali Pismo Święte i śpiewali z miejsc wzniesionych cs. *klirosów*³⁶. Do najdawniejszych kompozycji liturgicznych na Rusi należą: „służba” do św. Teodozjusza Pieczerskiego, ku czci książąt Borysa i Gleba, oraz służba na pamiątkę przeniesienia relikwii św. Mikołaja do Bari³⁷.

Tatarska niewola odcięła Ruś od Zachodu i spowodowała przeniesienie punktu ciężkości do Nowogrodu. Zarówno w Kijowie jak i w Nowogrodzie, a później także w Moskwie, jako w kolejnych centrach rozwoju, królował jeden system melodyczny, który zwie się śpiewem neumatycznym cs. *znamiennym* (od *znamia* – znak, nuta)³⁸.

Najstarsze księgi nutowe były pisane znakami neumatycznymi. Znaki te umiejscowione były nad tekstem starocerkiewno-słowiańskim, i jak świadczą historycy śpiewu cerkiewnego, były one pochodzenia greckiego. Na gruncie słowiańskim znaki te przybrały nieco odmienne symbole, aczkolwiek były one podobne do oryginalnych z greckich neum.

Śpiew neumatyczny jak wspomniano zwany był *znamiennym*, *stołpowym* – słupkowym, *kciukowym* – haczykowym, lub po prostu nutowym, w przeciwieństwie do śpiewu wyuczonego ze słuchu.

W śpiewie neumatycznym istniały melodie dla wszystkich form śpiewu liturgicznego, które Ruś przyjęła z Bizancjum. Niektóre formy śpiewu posiadały melodie podobne lub niemal identyczne (tropario-

35 Por.: I. Gardner, *Bogosłużeбноje pienije russkoj prawosławnoje Cerkwi*, t. 1, Jordanville 1978, s. 72.

36 *Kliros* – (z gr. skrawek, część); miejsce po prawej i lewej stronie ambony przeznaczone dla śpiewaków.

37 Por.: N. Sieragina, op. cit., s. 68.

38 Więcej informacji na temat notacji neumatycznej można znaleźć: B. Kutuzow, *Ruskoje znamiennoje pienije*, Moskwa, 2002, oraz w cytowanych pozycjach N. Uspienskiego, I. Gardniera i innych.

ny i kontakiony). Pozostałe zaś, takie jak kanony, stychyry, prokimny i alleluariony, posiadały melodie odmienne, niekiedy bardzo różniące się od prawzorów.

Księgi nutowo-liturgiczne owych czasów zawierają znaki bizantyjskiej notacji zarówno w śpiewie kondakarnym³⁹ jak i znamienym. W rękopisach nutowych spotkać można pozostałości greckich słów, zapisanych literami słowiańskimi (*to ikumeni, To Feos, to pneumaty*), a także greckie terminy muzyczne, to jest *neagije, neanije, anananje* – wskazujące na użycie określonych formuł melodycznych.

Notacja śpiewu neumatycznego uformowała się w oparciu o znaki prozodii, ekfonetyki i częściowo wczesno-bizantyjskiej notacji, kondakarna zaś na podstawie przyswojenia znaków chierononii.

Dowodem na bizantyjskie pochodzenie obu notacji neumatycznej i kondakarnej mogą posłużyć konkretne przykłady w postaci bizantyjskiej i staroruskiej stychyry ku czci św. Jana Chryzostoma. Bizantyjski wariant tej stychyry składa się z 7-miu zdań. Ilość sylab w greckim oryginale odpowiada staroruskiemu wariantowi. Ponadto znaki notacji omawianej stychyry, są niemal identyczne na początku i na końcu zdań muzycznych.

Podobieństwo znaków w obu notacjach jeszcze bardziej widoczne jest w stychrze na wigilię Bożego Narodzenia. *Awguštu jediononaczalstwujuszczu na ziemi* (Gdy jednowładcą był August).

W staroruskiej wersji tej stychyry nie tylko w pełni została zachowana zasada budowy formy śpiewu liturgicznego i paralelizmu wierszy według znaczenia i treści gdzie występują w nich te same znaki notacji zarówno w oryginale jak i w kopii⁴⁰.

Świadczy to, iż staroruscy śpiewacy korzystali nie tylko ze schematu kompozycji lecz także z melodii bizantyjskiej stychyry, przysposabiając ją do tekstu słowiańskiego.

39 Śpiew kondakarny – nazwa pochodzi od słowa „kondak” oznaczającego krótki hymn. Notowany był dwurzędową notacją neumatyczną śpiewu melizmatycznego od XI do XIV w.

40 Por.: G. Pożydajewa, *Rusko-wizantyjskoje paralleli w rukopisnoj tradicii prostrannago pienija XI-XVII ww.* [w:] *Wizantija i Wostocznaja Jewropa*, Moskwa 2003, s. 200-201.

Charakterystyczne jest to, że znaki notacji muzycznej stosowane w wymienionych staroruskich formach śpiewu liturgicznego pochodzą z notacji ekfonetycznej i prozodycznej.

Jest to bardzo ważne, ponieważ w sposób przekonywujący pokazuje, iż na staroruską notację wielki wpływ wywarło bizantyjskie pismo nutowe różnych okresów.

Można w tym miejscu wskazać na podobieństwo recytacji na przykładzie dwóch fragmentów bizantyjskiej i ruskiej Ewangelii z XI wieku.

Tekst grecki posiada większą liczbę znaków, ponieważ występowały tu jeszcze dodatkowo akcenty i przydechy. Jeżeli odrzucimy wspomniane akcenty i przydechy ilość znaków muzycznych będzie taka sama w obu wariantach przytoczonego fragmentu Ewangelii.

Ciekawe, że gdy w greckim tekście nie występują znaki na niektórych sylabach, brak jest ich w staroruskim przekładzie co pokazuje iż ruski kopista wiernie kopiował grecki oryginał⁴¹.

Aby porównać notację kondakarną i bizantyjską należy odnieść się do zapisu stychyry greckiej i słowiańskiej na dzień 14 września *Dnień proroczeństwo* (Dziś spełniło się proroctwo) pochodzące z tak zwanego *Błagowieszczenskago kondakaria*⁴². Grecki zapis to oryginał zaś słowiański to kopia. Znaki muzyczne obu notacji są jednakowe przy czym kopista w sposób sztuczny rozdrabnia niektóre słowa powtarzając pólсамogłoski.

Nie notowane teksty liturgiczne zawarte w rękopisach przeznaczone były do śpiewania na tak zwany *podobien*⁴³ – kontrafaktura. Jest to bezsprzecznie bizantyjski sposób rozśpiewywania tekstów liturgicznych nie posiadających znaków muzycznych nad tekstem. Rusini starali się wiernie skopiować oryginalną melodię grecką i grec-

41 Ibidem, s. 202.








42 Jest to rękopis z połowy XII w. swoją nazwę otrzymał od klasztoru nowogrodzkiego ku czci Zwiastowania Najświętszej Marii Panny (cs. *Błagowieszczeniija*). Por.: I. Gardner, *Bogosłużeбноje...*, op. cit., s. 258-259.

43 *Podobien* – wzorcowy hymn, według nuty którego śpiewane są inne hymny.

kie oznaczenie określające kontrafakturę – to jest *podobna* w postaci znaków *omoija* zafiksowany dokładnie na tych słowach co w greckim oryginale.

Bizantyjskie pochodzenie posiada również staroruski system ośmiu skal modalnych tak zwanego *osmogłasija* z ich strukturą tak zwanych *popiewek*, to jest fraz melodycznych. Zależność staroruskiego systemu ośmiu trybów od bizantyjskiego udowodniona została na podstawie analizy konkretnych rękopisów co szczególnie widoczne jest w porównaniu stychy najbardziej uroczystych świąt bizantyjskich (Archanioła Michała, Męczennika Jerzego lub Dymitra z Tesaloniki), z ruskimi św. Borysa i Gleba czy Teodozjusza Pieczerskiego.

Zależność staroruskiej notacji od bizantyjskiej także nie budzi wątpliwości co potwierdza niniejsze porównanie wybranych znaków:

	greckie	słowiańskie	
	<i>ison</i>	<i>stopica</i>	– znak początkowy
	<i>oksija</i>	<i>streła, mieczik</i>	– ruch melodyczny do góry i lekki akcent
	<i>petasma</i>	<i>kriuk</i>	– mały interwał do góry i lekki akcent
	<i>ipsili</i>	<i>soroczaja nożka</i>	– skok do góry – interwał większy – akcent
	<i>warija</i>	<i>pałka</i>	– sekunda do dołu
	<i>elawton</i>	<i>roh</i>	– interwał do dołu lekki akcent
	<i>dipli</i>	<i>statija</i>	– powtórzenie nuty

Niektóre znaki zachowały nazwy greckie (*paraklit*, *kulizma*, *chamiła*, *fita*), inne zaś zostały nazwane od podobnych w brzmieniu greckich określeń (*kriuk* – gr. *chrecho*; *pauk* od *pauo*) itd.⁴⁴

44 Por.: Monachinia Olga (Wołodina), *Muzykalnaja kultura Wizantii*, Moskwa 1988, s. 112-113.

Jednym z najbardziej wymownych przykładów zmiany znaczenia (interpretacji) bizantyjskich znaków neumatycznych jest zastosowanie tak zwane *fity*⁴⁵. W śpiewie bizantyjskim za pośrednictwem tego znaku oznaczona była modulacja. W staroruskich rękopisach znak ten wykorzystany był w tych samych fragmentach pieśni co w oryginale bizantyjskim. Ten skrótowy znak zawierający fragment melodii wykorzystywany w danym miejscu utworu jest niewątpliwie greckiego pochodzenia o czym świadczy nazwa *fity* – *habuwy* od gr. sylab *ha-bu-a*. W początkowym okresie ruska *fita* zachowywała swoje bizantyjskie znaczenia modulującego znaku, później znak ten był używany zamiast kilku neum ruskich, oznaczający konkretny fragment melodii.

Analogicznie (znakiem skracającym) oznaczane były tak zwane *głasowyja popiewki* to jest frazy melodyczne których ilość na Rusi znacznie wzrosła.

Tak więc nutowe księgi liturgiczne z ich gatunkową i muzyczną treścią przyjęte były z Bizancjum. Zasoby śpiewników śpiewu melizmatycznego w Bizancjum i na Rusi były podobne.

Badane źródła posiadające znaki śpiewu melizmatycznego *Asmatikon* i *Psaltikon* zawierały śpiewy chóralne i solowe wykonywane na nabożeństwach katedralnych.

Psaltikon – księga dla śpiewaka solisty zawierała wybrane formy wieczerni i jutrzni min. kondakiony, prokimny, alleluariony, 8-miu tonów.

Asmatikon – księga dla śpiewu chóralnego, zawierająca śpiewy na nieszpory, jutrznię lub cyklów zmiennych, a także Świętej Liturgii.

Odpowiednikiem na Rusi tych ksiąg były staroruskie kondakariony gdzie zawarte są kondakiony świąt z cyklu 12-stu, oraz ruskich świętych Borysa i Gleba, tropariony i wiersze komunijne ważniejszych świąt Pańskich (Podwyższenia Krzyża Pańskiego, Bożego

45 *Fita* – fraza melodyczna, która oznaczona była grecką literą F.

Narodzenia i Chrztu Pańskiego), fragmentu z Trodionów Postnego i Kwietnego oraz wiele innych.

Porównanie ruskich kondakarionów z Psałtikionem i Asmatikionem bizantyjskim wskazuje na ich zbieżność (podobieństwo) w szczególności zaś: cykl roczny śpiewów oraz zasada śpiewu na osiem tonów.

Papadika – zachowująca wzorce śpiewu kalofonicznego jest podobna do ruskich śpiewników użytkowych (*obichodów*) co do repertuaru (psalmy, tropariony i in.). W *papadiku* greckie śpiewy są wyrażone w rodzaju kalafonicznym zaś w ruskim *obichodie* w tradycji melizmatycznej.

W XVII w. powstają zbiory pieśni wybranych cykli, rozdziały gdzie zawarte są m.in. stychiry Jana Kukuzela. Na Rusi odpowiednikiem jest *Stichirar Miesiacznyj* zawierający tak zwane *stawniki*⁴⁶, wyrażane poprzez wielki śpiew neumatyczny. Widoczna jest także tradycja bizantyjskiej kalofonii w cyklu Stychyr Ewangelicznych autorstwa Fiodora Chrześcijanina. Melizmatyczny śpiew grecki na Rusi w XVI w. przechodzi do wielogłosu i zawarty jest w tak zwanych *obichodach*. Oprócz tego w wielogłosowym śpiewie brzmi cały szereg greckich tekstów *Ispolla, Doxa si, O Theos* i inne.

Uczeni podkreślają iż także śpiew wielogłosowy – użytkowy (cs. *obichodnyj*), opierał się o bizantyjskie wzorce co widoczne było we fragmentach melodycznych oraz terminologii *Obichod Prostnyj i Postnyj, Trezwony*, oraz *Diemiestwiennik*.

Wzorce bizantyjskie występujące nie tylko w monodii lecz także w wielogłosowości świadczą o tym, że były one zawsze aktualne i co pozwala mówić, iż Ruś stała się realnym spadkobiercą prawosławnych, greckich, tradycji w nowych warunkach sakralnej kultury muzycznej na całym wschodzie Europy.

Powstanie nowych modeli melodycznych – demestwennego⁴⁷, liniowego, wielkiego śpiewu neumatycznego i przeróżnych redakcji

46 *Słownik* – tak nazywano zapisy nutowe hymnów doksologicznych w szczególności Doksologii wielkiej.

47 *Znaczy* – śpiewu domowego.

monasterskich w niczym nie umniejsza greckiego wpływu muzycznego na wschodzie Europy z tak zwanego okresu, postbizantyjskiego. W opisanych formach śpiewu liturgicznego bizantyjskiego i ruskiego występuje zasada ortodoksji tzn. obowiązywania śpiewu zgodnego z prawosławną wiarą i nauczaniem. Niezależnie od tego, czy w sposób jawny czy ukryty, teologia stanowi istotny element bizantyjskich hymnów. Hymnografowie, lepiej i bardziej bezpośrednio niż uczeni teologowie przekazywali pokoleniom prawosławnych wiernych ducha i teologiczne podstawy ich wiary.

Bizantyjska i staroruska hymnografia jest bezcennym dziedzictwem i bogactwem całego Kościoła prawosławnego. Ta skarbnica pieśni sakralnych jest jednak czymś więcej niż spuścizną przeszłości. Jest ona przede wszystkim darem, który należy zachować i darzyć należnym szacunkiem. Hymny, psalmy i pieśni duchowne zasługują na to, by je studiować, włączyć do modlitwy i śpiewać z miłością i zrozumieniem. Śpiewać te pieśni (cs. *piesnopenija*) tak, jak powinny być śpiewane, oznacza modlić się w duchu i prawdziwie, a tym samym zbliżyć się do Boga.

SUMMARY

Włodzimierz Wołosiuk

Sacred byzantine music and its influence on old East Slavic Orthodox music

Keywords: liturgy, music, chant, Orthodox Church music

Sacred Byzantine music originates from three sources: “the liturgy of heaven”, synagogue music as well as old Greek theory of music and lays at the bottom of the East Slavs liturgical chant. The tonal base

of the Byzantine music formed tetrachords. From them the so called Diatonic mode took shape. It was the easiest and the most popular sound arrangement stemming from Greek music. The Cristian Church considered it to be in accordance with its Spirit and needs. From the tetrachords mentioned above other tones were created, namely Doric tones, Lydian, Phrygian and Mixolydian and, together with all their derivatives they gave beginning to the Oktoechos tradition. Byzantine music was flourishing in monasteries and in town areas and many different forms were elaborated on like troparions, kontakions, stichiry, canons, etc. If one speaks about composers then certainly some names cannot be omitted. These are: St. Anatolius (Patriarch of Constantinople), St. Andrew of Crete, St. Romanos the Melodist, St. Sophronius of Jerusalem and, above all, St. John of Damascus who collected and systematized the liturgical chants creating mentioned Oktoechos. The acceptance of the Greek form of Christianity by Rus' caused a cultivation of the sacred Greek vocal art on its territory which manifested in a form of so called Znamenny chant. This type of chant was at first similar to the Greek model but later on it moved away from it. Musical notation of the Old East Slavic singing was based on neumes which names in Old East Slavic have changed a little and only few survived. Furthermore, liturgical note books together with their genre and music content have been taken over from Byzantium. Especially visible in the Old East Slavic monody, Byzantine patterns were pervading also the later polyphony which proves they were always current. Moreover, this allows to claim that Rus' became the real successor of the Greek Orthodox traditions in new circumstances of sacral musical culture in the whole Eastern Europe.