

KSIĄDZ HENRYK NOWACKI (1891–1968) I JEGO BADANIA NAD MUZYKĄ CERKIEWNĄ

Obecność liturgii Kościoła wschodniego, a co za tym idzie, także i muzyki na terytorium Polski w jej dawnych i obecnych granicach jest ściśle związana z działalnością uczniów świętych Cyryla i Metodego, którzy dali początek obrządkowi słowiańskiemu na tych terenach. Prawdziwy rozkwit wschodnio-chrześcijańskiej sztuki muzycznej nastąpił wraz w przyjęciem przez Ruś Kijowską chrztu w 988 r. Wówczas przybyli na Ruś misjonarze pochodzący głównie z Bułgarii, a wraz z nimi także teoretycy i wykonawcy śpiewu cerkiewnego, przez kronikarzy nazywani domestykami (cerkiewno-słowiańskie, dalej: cs. *демественники*). Przyniesione przez tychże śpiewaków wzorce monodycznego śpiewu cerkiewnego, opartego na bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych (cs. *осмогласия*) zostały rozprzestrzenione na terytorium całej Rusi, a także za sprawą ożywionych kontaktów między państwami przenikały na terytorium państwa pierwszych Piastów. Śpiew liturgiczny Kościoła wschodniego był stale obecny w życiu liturgicznym Cerkwi prawosławnej, a od 1596 r. także unickiej przez cały okres bytu polskiej państwowości, a także w okresie, gdy Polska znajdowała się pod zaborami. Przez wielu utożsamiany z jednym z zaborców, a mianowicie z Rosją, nie doczekał się w literaturze polskiej należytego opracowania. Także w kręgach naukowych reprezentujących te Kościoły przez długi okres czasu nie widziano potrzeby zajmowania się muzyką cerkiewną od strony naukowej, co w rezultacie przyczyniło się do zaniku wielu jego form, szczególnie tych funkcjonujących w obiegu ustnym.

W przeciwieństwie do kwestii teologicznych, które dzieliły i nadal dzielą, śpiew liturgiczny w swoich niezliczonych formach melodycznych stanowił istotny czynnik, łączący obydwie konfesje. Ekumeniczny wymiar muzyki cerkiewnej był bardzo bliski ks. Henrykowi Nowackiemu (1891–1968), wybitnemu muzykologowi i znawcy i propagatorowi śpiewu gregoriańskiego. W niniejszej pracy postaram się przedstawić dorobek naukowy ks. Nowackiego dotyczący problematyki muzyki cerkiewnej.

1. Stan badań do końca lat 20. XX w.

Zagadnienia związane z historią i teorią śpiewu cerkiewnego, tak monodycznego jak i wielogłosowego, niemal do końca 1. połowy XIX w. pozostawały całkowicie poza zainteresowaniem uczonych. Sytuacja uległa diametralnej zmianie pod koniec 1. połowy XIX w., za sprawą wybitnego znawcy śpiewu cerkiewnego – ks. Dymitra

Razumowskiego¹. Badania ks. D. Razumowskiego kontynuowali m.in. Stefan Smoleński², Antonin Preobrażenski³ oraz ks. Bazyli Mietałłow, który po śmierci mistrza objął funkcję kierownika Katedry Historii Śpiewu Cerkiewnego w Konserwatorium Muzycznym w Moskwie. Ks. B. Mietałłow opublikował szereg publikacji, poświęconych historii i teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego⁴. Wśród uczonych ukraińskich na uwagę zasługują prace ks. Porfiriusza Bażanskiego⁵ oraz ks. Borysa Kudryka⁶. W ślad za uczonymi rosyjskimi swoje własne badania prowadzili także uczeni emigracyjni, w szczególności ks. Filip Gardner⁷. Problematyka śpiewu cerkiewnego praktykowanego przez staroobrzędowców zamieszkujących Rzeczypospolitą w jej dawnych granicach (do 1939 r.) była przedmiotem badań prowadzonych przez profesora Uniwersytetu w Wilnie – Erwina Koschmidera. W swoich dwóch pracach uczoney omówił szereg zagadnień natury historycznej i teoretycznej. Co ciekawe, E. Koschmider nie ograniczył się do przytoczenia suchej faktografii i, zawartej w opracowaniach rosyjskich, lecz m.in. dokonał samodzielnej analizy wybranych śpiewów praktykowanych przez staroobrzędowców Wilna⁸.

Prace wszystkich tych uczonych wywarły niebywały wpływ na publikacje ks. Henryka Nowackiego, wybitnego muzykologa, kompozytora oraz znawcy chorału gregoriańskiego. Jego zainteresowania muzyką cerkiewną oraz publikacje dotyczące tej problematyki jak dotąd nie doczekały się należytego opracowania. Zanim przejdę do właściwego omówienia dorobku ks. H. Nowackiego w dziedzinie historii muzyki cerkiewnej pozwolę sobie przytoczyć kilka faktów, które dały początek jego zainteresowaniom tą problematyką.

¹ И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, t. I, Москва 2004, s. 342.

² Ст. Смоленский, *Извещение о согласнейших пометах*, Казань 1888, ТЕНЖЕ, *О древнерусских певческих нотациях*, Москва 1901, ТЕНЖЕ, *Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм церковных песнопений в крюковом письме*, „Церковное Пение” 3 (1909), s. 65–83.

³ А. Преображенский, *Культурная музыка в России*, Ленинград 1924.

⁴ В. Металлов, *Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет*, Москва 1899, ТЕНЖЕ, *Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам*, Москва 1899, ТЕНЖЕ, *Осмогласие знаменного распева по гласовым попевкам*, Москва 1899, ТЕНЖЕ, *Русская симеография*, Москва 1912, ТЕНЖЕ, *Очерк истории Православного церковного Пения*, Москва 1915.

⁵ П. Бажанский, *История русского церковного пения*, Львов 1890.

⁶ Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995, ТЕНЖЕ, *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*, Przemyśl 2001.

⁷ D. SAWICKI, *Problemy ruskiej muzycznej simiografii epoki „starego istinnorieczija”*, w: *Cyryl i Metody w duchowym dziedzictwie Słowian. Materiały III i IV Konferencji Cyrylometodieńskiej w Białej Podlaskiej*, Biała Podlaska 2009, s. 284–285.

⁸ E. KOSCHMIDER, *Przyczynki do zagadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich*, Wilno 1932, ТЕНЖЕ, *Teoria i praktyka rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji staroobrzędowców wileńskich*, „Ateneum Wileńskie” 10 (1935), s. 295–305.

2. Ks. Henryk Nowacki i jego wkład w badania nad muzyką cerkiewną



Fot. 1. Ks. Henryk Nowacki. Zbiory SS. Benedyktynek Samarytanek Krzyża Chrystusowego w Niegowie

Ks. prałat Henryk Nowacki urodził się 19 stycznia 1891 r. w Opatowie, w byłej guberni radomskiej. W 1906 r. wstąpił do seminarium duchownego w Sandomierzu, gdzie po zakończeniu studiów w 1913 r. przyjął z rąk ks. bpa Mariana Józefa Ryksa święcenia kapłańskie. Marzeniem młodego księdza było podjęcie studiów muzycznych w Rzymie, lecz na przeszkodzie stanęła choroba, która zmusiła go do przerwania studiów, czego następstwem był powrót do Polski.

Dla podratowania zdrowia młodego duchownego bp Kubicki wysłał go do majątku hrabiego Tyszkiewicza w Spiczynach k. Kijowa, gdzie miał pełnić funkcję kapelana hrabiego i jego rodziny⁹. W ciągu przeszło trzyletniego pobytu na Kresach ks. Nowacki wielokrotnie stykał się z liturgią Kościoła wschodniego¹⁰.

⁹ P. KARWOWSKI, *Ks. Prałat Henryk Nowacki (1891-1968)*, „Muzyka w Liturgii. Pomoce dla organistów i muzyków kościelnych” 1 (2017), s. 31.

¹⁰ P. GETKA, *Działalność ks. Henryka Nowackiego w Parafii Świętej Trójcy w Niegowie*, Warszawa

Jej niebywałe piękno, a nade wszystko bogactwo form śpiewu liturgicznego skłoniło młodego badacza do szerszego zgłębienia jego historii. W przeciwieństwie do większości duchowieństwa rzymskokatolickiego, które wówczas było nieprzychylnie nastawione zarówno do wyznawców prawosławia, jak również do grekokatolików, ks. H. Nowacki był wielkim orędownikiem zbliżenia obydwu Kościołów: wschodniego i zachodniego oraz pojednania pomiędzy prawosławnymi a grekokatolikami. W odpowiedzi na nieprzychylnie głosy ze strony braci w kapłaństwie mawiał, iż „miarą katolicyzmu człowieka jest jego stosunek do Wschodniej Cerkwi”¹¹.



*Pałac Hrabiego Tyshkewicza
w Spiczynivach na Ukrainie.
Ks. Henryk w latach 1916-1918
pełnił funkcję kapelana domu*

Fot. 2. Ze zbiorów Zgromadzenia Sióstr Benedyktynek
Sarmarytanek Krzyża Chrystusowego w Niegowie

Będąc wielokrotnie w Kijowie ks. H. Nowacki miał możliwość uczestniczyć w nabożeństwach cerkiewnych. Zaznajomił się także z żywą tradycją śpiewu diakowskiego, tzw. „jerozolimki”¹². Większość melodii tego typu zapisywano za pomocą tradycyjnej kijowskiej notacji kwadratowej, którą pospolicie nazywano „irmologijną”, bądź przekazywano ustnie¹³. Śpiew diakowski szczególnie był popularny na parafiach prawosławnych i unickich na prowincji Ukrainy, gdzie brakowało ludzi dostatecznie obeznanych z zasadami muzyki, którzy mogliby uczyć śpiewu wielogłosowego.

2003, s. 22. Niepublikowana praca magisterska, Papieski Wydział Teologiczny w Warszawie.

¹¹ Отец Митрат Зенон Злочовский Композитор Української Священної музики, Виннипег 1991, s. 22.

¹² Jerozolimka, często stosowane na Ukrainie określenie śpiewu ludu, któremu przewodniczył psalmista (diak). Б. Кудрик, *Огляд історії*, s. 83.

¹³ D. SAWICKI, *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża*, „Rocznik Białskopodlaski” 24 (2016), s. 100.

W cerkwiach stołecznego miasta Kijowa ks. H. Nowacki miał możliwość słuchać wykonywanych przez profesjonalne chóry śpiewów wielogłosowych. Wówczas zainteresował się twórczością czołowych kompozytorów muzyki cerkiewnej, w szczególności: Artemiusza Wedela, Maksyma Berezowskiego, Dymitra Bortniańskiego, Aleksego Lwowa, Michała Winogradowa i innych twórców, o których nie omieszczał wspomnieć w swoich pierwszych publikacjach¹⁴.

Z czasem także zaczął zgłębiać dostępną tam literaturę przedmiotu, w szczególności uczonych rosyjskich i ukraińskich. Ks. H. Nowacki zaprzyjaźnił się z ks. Zenonem Złoczowskim (1916–1993) – kapłanem greckokatolickim, a zarazem kompozytorem ukraińskiej muzyki cerkiewnej. Wskutek represji ze strony władz komunistycznych ks. Z. Złoczowski opuścił Ukrainę. Na krótko zamieszkał w Polsce, gdzie m.in. pełnił funkcję kapelana ss. sakramentek w Fiszorze, miejscowości, która wówczas należała do parafii i w Niegowie, gdzie przebywał ks. H. Nowacki¹⁵.



Fot. 3. ks. Henryk Nowacki. Ze zbiorów
Zgromadzenia Sióstr Benedyktynek
Samarytanek Krzyża Chrystusowego w Niegowie

¹⁴ W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005, s. 22.

¹⁵ P. GETKA, *Działalność ks. Henryka Nowackiego*, s. 8.

W latach 1929–1939 ks. H. Nowacki redagował czasopismo poświęcone szeroko pojętej problematyce muzyki kościelnej. Równocześnie prowadził Biuro Propagandy Liturgicznej *Vol.*, które m.in. rozpowszechniało książki, nuty i obrazki¹⁶. W siedzibie Biura mieściła się także redakcja czasopisma *Hosanna*, które do 1935 r. ukazywało się jako miesięcznik, a następnie jako dwumiesięcznik¹⁷. Druk czasopisma realizowała tarnowska drukarnia Zygmunta Jelenia. To właśnie na łamach czasopisma *Hosanna* ks. H. Nowacki opublikował kilkanaście prac poświęconych tematyce muzyki cerkiewnej. Dorobek naukowy ks. H. Nowackiego cechuje szerokie spektrum omawianych zagadnień, począwszy od starożytności bizantyjskiej, a skończywszy na rosyjskiej i ukraińskiej wielogłosowości. Dla potrzeb niniejszego opracowania pozwolę sobie podzielić wszystkie publikacje ks. Nowackiego na dwie grupy: a) odnoszące się do śpiewu monodycznego; b) poruszające problematykę wielogłosowości.

2.1. Monodia

Publikacje ks. H. Nowackiego dotyczące muzyki cerkiewnej otwiera cykl czterech artykułów, dotyczących bizantyjskiej muzyki i hymnografii. Przyjęta przez autora chronologia nie odbiega od innych autorów rosyjskich i obejmuje: a) czasy starożytne do św. Jana Damasceńskiego (675–749); b) za czasów św. Jana Damasceńskiego; c) od czasów św. Jana Damasceńskiego do upadku Cesarstwa Bizantyjskiego. We wstępie do pierwszego artykułu¹⁸ ks. H. Nowacki zwraca uwagę na fakt, iż problematyka śpiewu liturgicznego Kościoła wschodniego, a szczególnie jego wpływu na tradycję muzyczną Kościoła zachodniego nie doczekała się wyczerpującego opracowania¹⁹. Co więcej, autor stawia śmiało jak na owe czasy tezę, jakoby muzyka liturgiczna pierwszych chrześcijan na Wschodzie stała się impulsem dla rozwoju życia muzycznego na Zachodzie. Jak słusznie zauważył ks. H. Nowacki: „Zanim św. Grzegorz Wielki na Zachodzie uporządkował śpiewy liturgiczne, już w końcu trzeciego wieku na Wschodzie melodie do służby bożej były układane na podstawie pewnych określonych praw muzycznych. Te prawa to – starożytne skale kościelne”. Wierząc w wyższość bizantyjskiej tradycji muzycznej nad zachodnią, autor odwołuje się do dziedzictwa Ojców Kościoła, dla których śpiew liturgiczny ujęty w normy był orężem w walce z herezjami, jakie wówczas szerzyły się w Kościele. Wśród Ojców Kościoła wschodniego, którzy szczególnie zasłużyli się dla muzyki liturgicznej, ks. H. Nowacki wymienia świętych: Bazylego Wielkiego, Jana Złotoustego, Efrema Syryjczyka, czy Atanazego Aleksandryjskiego. W zakończeniu pracy *Śpiew Liturgiczny na Wschodzie*, ks. Nowacki stwierdził, iż uporządkowanie

¹⁶ P. KARWOWSKI, *Ks. Pralat Henryk Nowacki*, s. 31.

¹⁷ P. GETKA, *Działalność ks. Henryka Nowackiego*, s. 27.

¹⁸ H. NOWACKI, *Śpiew Liturgiczny na Wschodzie do czasów św. Jana Damasceńskiego*, „Hosanna”, 10 (1929), s. 142–143.

¹⁹ Autor podejmie ten problem na nowo w 1938 r., przy okazji omawiania dziejów śpiewu gregoriańskiego. H. NOWACKI, *Śpiew grecko-rzymski*, „Hosanna”, 2 (1938), s. 11, „Hosanna” 3 (1938), s. 1–3.

śpiewu liturgicznego, który swój ostateczny kształt przyjął w czasach św. Jana Damasceńskiego, rozpoczął św. Jan Złotousty. W mojej ocenie ani w pismach św. Jana Złotoustego, ani w innych źródłach, a także w dostępnej literaturze przedmiotu wyżej postawiona teza nie znajduje potwierdzenia. Reasumując należy podkreślić fakt, iż ks. H. Nowacki w omawianej pracy po raz pierwszy zastosował pojęcie „ośmiu starych tonacji” (kościelnych – DS.), których wynalezienie przypisuje patriarche Konstantynopola Anatoliuszowi (449–458 r.), w ślad za ks. D. Razumowskim²⁰.

Druga część cyklu, w założeniu autora, miała dotyczyć śpiewu liturgicznego, praktykowanego za czasów św. Jana Damasceńskiego²¹. Niestety autor skoncentrował się głównie na żywocie św. Jana, który cytuje słowo w słowo za ks. D. Razumowskim²². Oprócz tego autor skoncentrował się na szerokim spektrum działalności św. Jana z Damaszku na płaszczyźnie teologicznej i hymnograficznej. W przedmowie do artykułu ks. H. Nowacki pisze: „W czasach tego świętego (675–749) największego śpiewotwórcy²³ Kościoła Wschodniego, śpiew liturgiczny był zupełnie wykończony w szczegółach i jego ośmiotrybowość do dziś dnia zachowują wszystkie poszczególne Kościoły na Wschodzie”. W tej konkretnej kwestii autor niejako minął się z prawdą. Otóż w opisywanym przez niego okresie swój ostateczny kształt przyjęła jedynie poetycka strona hymnografii, zaś muzyczna na przestrzeni lat ulegała nieustannym przemianom. Najwięcej przemian miało miejsce na płaszczyźnie notacji muzycznej, gdzie tym samym znakom w różnych odstępach czasu przypisywano inne znaczenie. Co więcej, w miejsce niektórych starych znaków pojawiały się nowe, łatwiejsze do odczytania. Niemniej jednak autor wprowadza do użytku określenie, które w przyszłości na trwałe wejdzie do literatury przedmiotu. Mam na myśli określenie: „śpiew ośmiotrybowy”, czyli śpiew oparty na bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych (cs. осмогласия)²⁴, gdzie całość materiału liturgicznego została podzielona według ośmiu skal modalnych (cs. глас). Każdy ton, inaczej *глас*, zawierał materiał liturgiczny na kolejne siedem dni, stąd poszczególne *гласы* powtarzały się co 8 tygodni. W ślad za ks. D. Razumowskim autor stwierdza, że: „Św. Jan Damasceński nie był twórcą ośmiotrybowości, on ją uregulował ostatecznie i wykończył zarówno w teorii, jak i w praktyce”²⁵. Tak więc

²⁰ Пор. Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 13.

²¹ H. NOWACKI, *Śpiew liturgiczny na Wschodzie za czasów św. Jana Damasceńskiego*, „Hosanna”, 11 (1929), s. 157–158.

²² Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 39–43.

²³ *Śpiewotwórca*, dosł. tłum. cs. *piesnotworiec* – śpiewak opiewający chwałę Bożą, hymnograf. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 228–229.

²⁴ W dostępnej w Polsce literaturze tematu występuje ponadto pojęcie śpiewu „ośmiogłosowego”. Niekiedy pojęcie to może być rozumiane jako śpiew wykonywany na osiem partii głosowych. Cyt. za: D. SAWICKI, *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców popowców w XIX i na początku XX wieku*, „Elpis”, 17 (2015), s. 132 przyp. 64. Por. U. WÓJCIŚKA, *Wariacje na temat muzyki (Próba usystematyzowania staroruskich motywów muzycznych w literaturze XI-XV wieku)*, w: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, t. VII, Bydgoszcz 1985, s. 47–48.

²⁵ Пор. Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 43–44.

ks. Henryk Nowacki, podobnie jak inni badacze tego tematu, był zwolennikiem teorii, jakoby św. Jan Damasceński był redaktorem ostatecznej wersji *Oktoicha*²⁶.



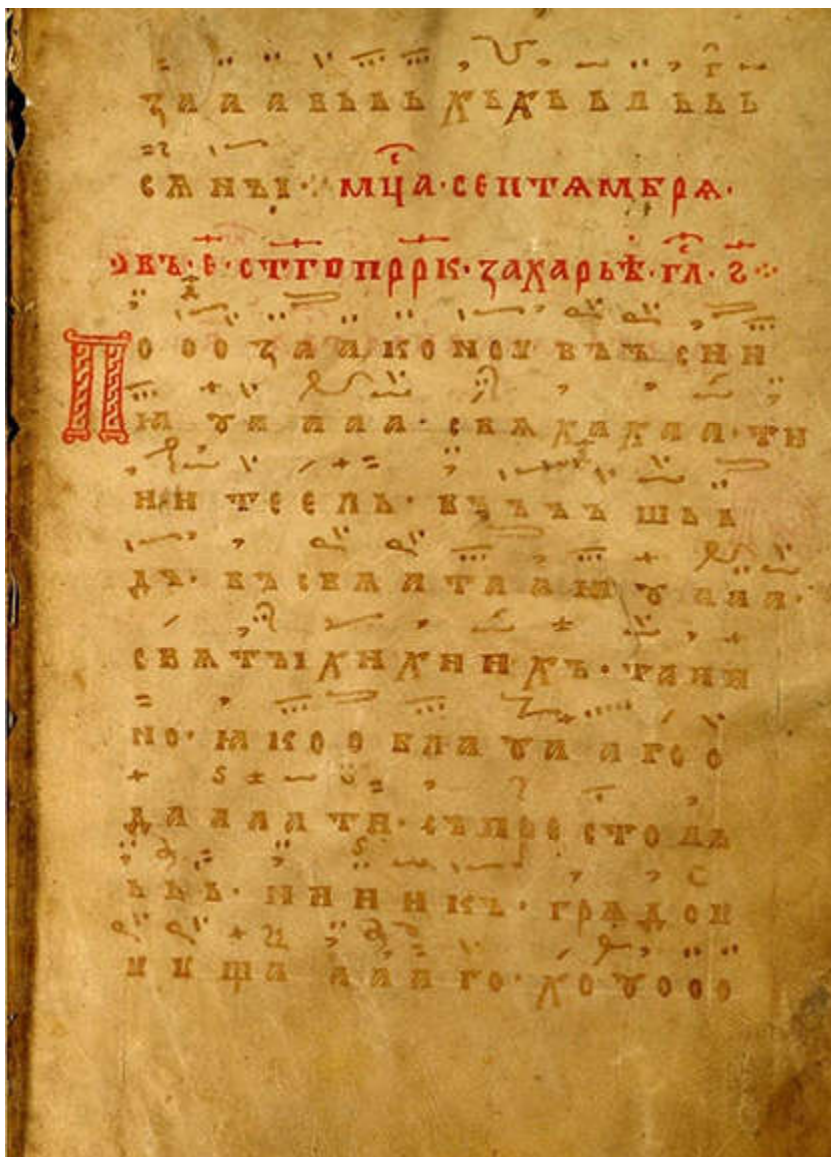
Fot. 4. Bizantyjski Sticherar (XIII w.). Paryż, Biblioteka Narodowa Francji, cod. Coislin 41

W trzeciej, przedostatniej części cyklu ks. H. Nowacki podjął próbę omówienia dziejów śpiewu bizantyjskiego od czasów św. Jana Damasceńskiego do upadku Cesarstwa Bizantyjskiego²⁷. Na wstępie autor wskazuje na wielką rolę klasztoru św. Saby w Jerozolimie, a także klasztoru Studyckiego w Konstantynopolu w rozwój hymnografii i Kościoła wschodniego. Posiłkując się dostępną literaturą rosyjskojęzyczną,

²⁶ *Oktoich* (gr. Οκτώηχος) – Księga liturgiczna autorstwa św. Jana z Damaszku zawierająca porządek nabożeństw na niedziele i dni cyklu tygodniowego rozdzielonego w ciągu roku wg ośmiu tonów cs. głosów. Z biegiem czasu w skład *Oktoicha* weszły stichery ewangeliczne, których autorstwo przypisuje się Leonowi Mądrymu, synowi Aleksandra Macedończyka. Z czasem utrwalił się współcześnie znany podział *Oktoicha* na Mały i Wielki. Zob.: арх. Модест, *О церковном октоихе*, Вильна 1865, s. 59–77, роґ. Д. Разумовский, *Богослужебное пение*, s. 32.

²⁷ H. NOWACKI, *Śpiew bizantyjski od czasów św. Jana Damasceńskiego aż do upadku cesarstwa bizantyjskiego*, „*Hosanna*”, 12 (1929), s. 176–178.

w szczególności pracami abpa Filareta (Gumilowskiego)²⁸ oraz ks. D. Razumowskiego, autor podkreśla rolę św. Teodora Studyty (zm. 826 r.) jako obrońcy czci obrazów oraz wybitnego hymnografa. Asceta wychował wielu uczniów, którzy kontynuowali jego dzieła. Wśród wielu z nich ks. H. Nowacki wymienia rodzzonego brata św. Teodora – Józefa Studytę, a także Symeona, Mikołaja, Klemensa, Cypriana.



Fot. 5. Kondakar nr 23 (2. poł. XII w.).
Ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej

²⁸ Ф. Гумилевский, *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой Церкви*, Санкт-Петербург 1902.

W dalszej kolejności autor podejmuje próbę omówienia wybranych zagadnień z zakresu organizacji śpiewu w Bizancjum. Na początku swoich rozważań autor scharakteryzował podstawowe funkcje śpiewacze, począwszy od funkcji kierownika prawego i lewego chóru, którego nazywano *protopsaltą*, a skończywszy na solistach wykonujących śpiewy świąteczne, tj. *lampadiuszy*. Autor zwrócił uwagę na tryb powoływania śpiewaków, którzy aby móc wykonywać śpiew w cerkwi, musieli posiadać błogosławieństwo biskupa. Odziani w długie suknie z szerokimi rękawami, tj. w stichar stali przy jednym z dwóch chórów, które nazywano *klirosami*.

O samym śpiewie bizantyjskim autor wyraża się nieprzychylnie. W jego ocenie: „Śpiew bizantyjski odznaczał się sztucznością, pretensjonalnością, był czasem głośnym, aż do krzyku, to znów tak cichy, że nie było słycać słów, czasem nawet świecczyzną... Do tekstu dodawano różne zmiany”. Być może autor miał tutaj na myśli szczególnego typu melizmaty, tzw. „ananejki” i „chabuba”. Z reguły umieszczano je na początku lub na końcu wyrazu i nie miały żadnego związku z tekstem liturgicznym. Ich obecność w tym, czy innym miejscu danej melodii miała za zadanie upiększać ją, a także nadać jej większej melizmatyczności i blasku²⁹. W dalszej kolejności autor dokonał lakonicznego omówienia dziejów śpiewu bizantyjskiego, wskazując na wielką rolę dworu cesarskiego w Konstantynopolu. Pod patronatem kolejnych cesarzy i patriarchów działało i tworzyło wielu wybitnych śpiewaków, jak: Emanuel Chrysanfa, teoretyk śpiewu Emanuel Wereniusz i inni³⁰.

Okres od XII do XIV w. był w dziejach śpiewu liturgicznego w Bizancjum czasem istotnego przełomu zarówno jeśli chodzi o kwestie wykonawcze, jak i teorię. Pojawienie się tzw. notacji średnibizantyjskiej zapoczątkowało dynamiczny rozwój zarówno starych melodii, jak i powstawanie nowych, które cechował większy indywidualizm³¹. Wówczas powstały liczne traktaty teoretyczne, wśród których czołowe miejsce zajmuje traktat autorstwa mnicha Jana Kukuzelisa pt. Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς, znany jako *Koło* (gr. Τροχός). Istota traktatu została przedstawiona w postaci kręgu, w którym Jan Kukuzelis wkomponował sygnatury poszczególnych tonów (gr. ἦχος)³². Przy okazji omawiania działalności J. Kukuzelisa Ks. Henryk Nowacki użył pojęcia *semiografii*³³. Autor utożsamia *semiografię*

²⁹ D. SAWICKI, *Psalm 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVIII-wiecznego Obichodnika*, Lublin-Radzyń Podlaski 2018, s. 37.

³⁰ H. NOWACKI, *Śpiew bizantyjski*, s. 177.

³¹ E. Герцман, *Византийское музыкознание*, Ленинград 1988, s. 207.

³² ТАМЖЕ, s. 163.

³³ Termin *Semiografia* (od gr. σημείον – znak i γράφω – pismo), oznacza pismo nutowe. Z czasem terminem tym zaczęto określać naukę będącą gałęzią paleografii zajmującą się badaniem pisma muzycznego w ujęciu historycznym, archeologicznym i paleograficznym. Obok ruskiej *semiografii* wykształciła się grecka i łacińska. Ruska zajmuje się badaniem rękopisów muzycznych powstałych na przestrzeni od XI do XVIII w., zapisywanych za pomocą *znamion* lub *kriuków*, zaś samo słowo *znamia* (gr. σημά – oznacza widoczny znak). Określenie „*kriukowej semiografii*” funkcjonuje nie tylko dla tego, że podstawowy znak *kriuk* jest najczęściej używany, lecz także dla tego, że swoją formą zapisu służy jako podstawa dla innych znaków. Grecka *semiografia* dzieli się na dwie gałęzie tj. starsza – greko-

z pismem nutowym jako takim, a nie z dyscypliną naukową, zajmującą się badaniem pisma nutowego. Semiografia jako nauka będąca gałęzią paleografii, pojawia się pod koniec XIX w. za sprawą prac uczonych rosyjskich, w szczególności autora pierwszego podręcznika semiografii A. Puzyrewskiego³⁴ oraz ks. B. Mietłałowa.

Wraz z upadkiem Konstantynopola, miano centrów rozwoju śpiewu cerkiewnego zyskują miasta Rusi (Rosji). Wśród nich ks. H. Nowacki wymienia: Kijów, Moskwę, a nawet Petersburg, gdzie „przy dworze carskim odżyje miniona sława dawniejszych kapeli bizantyjskich, już nie tylko w unisonie, ale przede wszystkim w majestatycznych i wzniosłych melodiach harmonijnych”. Teza ta wprawdzie podparta jest autorytetem uczonych rosyjskich, niestety nie znajduje potwierdzenia w źródłach. Począwszy od końca XIV w. na Rusi dochodzi do stopniowego odchodzenia od śpiewów bizantyjskich na korzyść rodzimych śpiewów neumatycznych, tj. znamienego, diemiestwiennego, putiewego raspiewow. Owe zerwanie z bizantyjską „macierzą” przejawiało się także w nagłym zaniku melizmatycznego śpiewu kondakarnego. Wspólne cechy pisowni staroruskich kriuków i neum bizantyjskich, na które wielokrotnie wskazał ks. H. Nowacki, również nie miały przełożenia na ich znaczenie muzyczne, które wówczas na Rusi było zupełnie inne, aniżeli w Bizancjum³⁵. Co więcej, także zależność staroruskich melodii cerkiewnych od greckiego systemu ośmiu skal modalnych była w omawianym okresie czysto formalna, a według Maksyma Braźnikowa – praktycznie żadna³⁶. Mimo wszystko, w notacji kriukowej tego okresu da się zauważyć pozostałości po notacji paleobizantyjskiej. W XII w. w Bizancjum weszła do użytku notacja średniobizantyjska. Jej zaleta tkwiła w możliwościach precyzyjnego określenia odległości interwałowych pomiędzy sąsiadującymi dźwiękami. Staroruska notacja kriukowa dawała możliwość przedstawienia jedynie całych formuł melodycznych, bez podania dokładnych odległości pomiędzy dźwiękami³⁷.

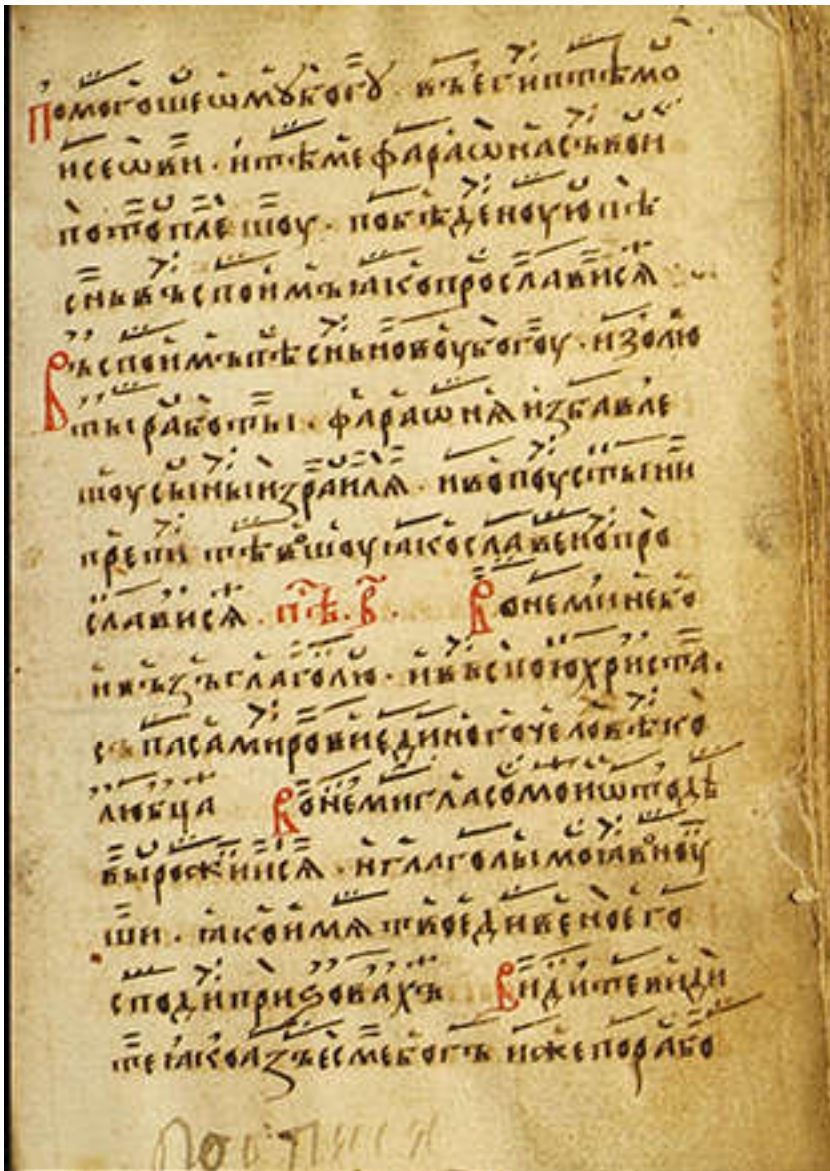
syryjska, stworzona przez św. Jana z Damaszku i św. Kosmę Majumskiego oraz młodsza, pozostająca w zależności od swojej poprzedniczki, wypracowana przez nadwornych śpiewaków bizantyjskich. Cyt. za: D. SAWICKI, *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 s. 13 (rozprawa doktorska, Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie), por. В. Металлов, *Азбука крюкового*, s. 2–3.

³⁴ А. Пузыревский, *Обиця основания знаменной (крюковой) семеіографіи*, Санкт-Петербург 1896.

³⁵ Inne zdanie na ten temat ma historyk religii Stefan Pastuszewski, który twierdzi, iż znaki te wyrażają wysokość, długość trwania jednego, lub grupy dźwięków. Twierdzenie to jest nieprawdziwe, bowiem precyzyjne określenie wysokości dźwięku było możliwe dopiero od momentu wprowadzenia do użytku tzw. *kinowarnych pomiet*. Ponadto, redaktorzy najwcześniejszych elementarzy do nauki śpiewu nie wspominają ani o długości trwania dźwięku, lub grupy dźwięków, ani też o rytmie staroruskich melodii cerkiewnych, który na przestrzeni wieków ulegał zmianom. Zob.: S. PASTUSZEWSKI, *Leksykon religijno-kulturowy staroprawosławia*, Bydgoszcz 2015, s. 108.

³⁶ М. Бражников, *Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII-XVIII веков*, Москва-Ленинград 1972, s. 92.

³⁷ D. SAWICKI, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik



Fot. 6. Sticherar nr 408 (XV w.).

Ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej

Blok prac ks. H. Nowackiego poświęconych śpiewowi liturgicznemu Kościoła wschodniego wieńczy krótki artykuł, którego tytuł wskazuje, iż jest on poświęcony pismu nutowemu w dawniejszym Kościele wschodnim. W rzeczywistości autor dokonał lakonicznego przedstawienia notacji muzycznych obowiązujących w staro-

żytnej Grecji, Bizancjum, Rosji i – co ciekawe – także na Zachodzie³⁸. Przy okazji autor dokonał ciekawego podziału pisma nutowego na: proste i kombinacyjne. Pierwotnie starożytni Grecy zapisywali melodie za pomocą liter alfabetu. Wraz z rozwojem melodyki pojawiły się pierwotne wersje pisma neumatycznego. Początki pisma neumatycznego znanego w Bizancjum zdaniem ks. H. Nowackiego sięgają III w. po Chr. Wskazując na fakt, iż notacja neumatyczna po dziś dzień jest wykorzystywana w Kościele greckim, ormiańskim, autor od razu przechodzi do omówienia dziejów notacji neumatycznej na „rosyjskim wchodzie”, gdzie określa się ją mianem notacji kriukowej. Autor wprowadza do obiegu pojęcie notacji „haczykowatej” i to tylko dlatego, że podstawowy znak staroruskiej notacji – kriuk, oraz pokrewna mu stopica I mają kształt haczyka.



Fot. 7. Fragment dogmatyka tonu 1, z *Irmologionów*:
Ławrowskiego (XVI w., lewa strona) i *Supraskiego* 1598–1601 (prawa)

Drugi, ostatni akapit poświęcony jest notacjom używanym w Kościele wschodnim, w szczególności notacji neumatycznej, którą w Rosji zachowują „zwolennicy starożytnego obyczaju”, tacy jak staroobrzędowcy i bezpopowcy, przy czym autor tych drugich do staroobrzędowców nie zalicza. Autor dokonał przy tym jeszcze jednego przekłamania, a mianowicie starał się udowodnić, iż „Cerkiew rosyjska używała notacji neumatycznej do 1772 r., w tym to roku bowiem po raz pierwszy liturgiczne księgi do śpiewu z inicjatywy Synodu były wydane nutami kwadratowymi, które po-

³⁸ H. NOWACKI, *Pismo nutowe w dawniejszym Kościele Wschodnim*, „Hosanna” 1 (1930), s. 5.

wstały w Kijowie prawdopodobnie w pierwszej połowie XVII w. i znane są pod mianem kijowskiej notacji³⁹. W tym konkretnym fragmencie pracy ks. H. Nowackiego rzucają się w oczy trzy nieścisłości.

Po pierwsze, Cerkiew rosyjska po reformach liturgicznych patriarchy Nikona (1652–1658 r.) oraz po soborach 1666–1667 r., które je zatwierdziły, zaczęła stopniowo odchodzić od notacji kriukowej, którą zaczęto utożsamiać ze staroobrzędowcami oraz oporem przeciwko reformom⁴⁰. Po drugie, kwadratowa notacja kijowska pojawiła się w praktyce liturgicznej Cerkwi prawosławnej na południowo-zachodniej Rusi nie, jak wskazuje autor, w 1. połowie XVII w., lecz co najmniej o sto lat wcześniej, czego przykładem są zachowane do naszych czasów *Irmologiony*⁴¹ Lwowski (XVI w.) oraz Supraski (1598–1601). Po trzecie, kwadratowa notacja kijowska pojawia się w Państwie Moskiewskim już w 1. połowie XVII w. za sprawą napływających wówczas śpiewaków ukraińskich, którym patronował car Aleksy Michajłowicz⁴². W 1651 r. źródła moskiewskie odnotowały obecność ukraińskiego śpiewaka Oleksy Wasiliewa⁴³. Napływ śpiewaków wywodzących się z terytorium dzisiejszej Ukrainy nasilił się w 1654 r., tj. po ugodzie perejaśławskiej⁴⁴. Gorącym zwolennikiem wprowadzania nowinek w śpiewie był patriarcha Nikon, który jeszcze jako metropolita nowogrodzki polecił wprowadzić do liturgii wielogłosowe melodie znane jako śpiew: grecki, kijowski, bułgarski⁴⁵. Pisząc o pierwszych wydaniach śpiewników zrealizowanych w latach 1770–1772 z inicjatywy Świętobliwego Synodu Cerkwi Rosyjskiej, autor pominął fakt, iż początki drukarstwa muzycznego sięgają 1700 r. Na tym bazylianie nie poprzestali, bo już w 1700 roku⁴⁶ we Lwowie zakon opublikował pierwsze drukowane wydanie *Irmologionu*.

³⁹ ТАМЖЕ.

⁴⁰ D. SAWICKI, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, „Elpis” 19 (2017), s. 67–78.

⁴¹ *Irmologion* – cs. Księga liturgiczna zawierająca w sobie *irmosy* tj. pieśni z Oktoicha, śpiewane m.in. podczas jutrzni. Całość materiału podzielona jest na 8 skal modalnych (cs. *głasow*). Księga zajmuje ważne miejsce w liturgii staroobrzędowców. E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311, por. Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 323. Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całonocnego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*. Zob.: W. WOŁOSIUK, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, 46 (2004) 2, M. АВИЅКИ, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, w: *Latopisy Akademii Supraskiej*, vol. 1, *Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej*, Białystok 2010, s. 49–58.

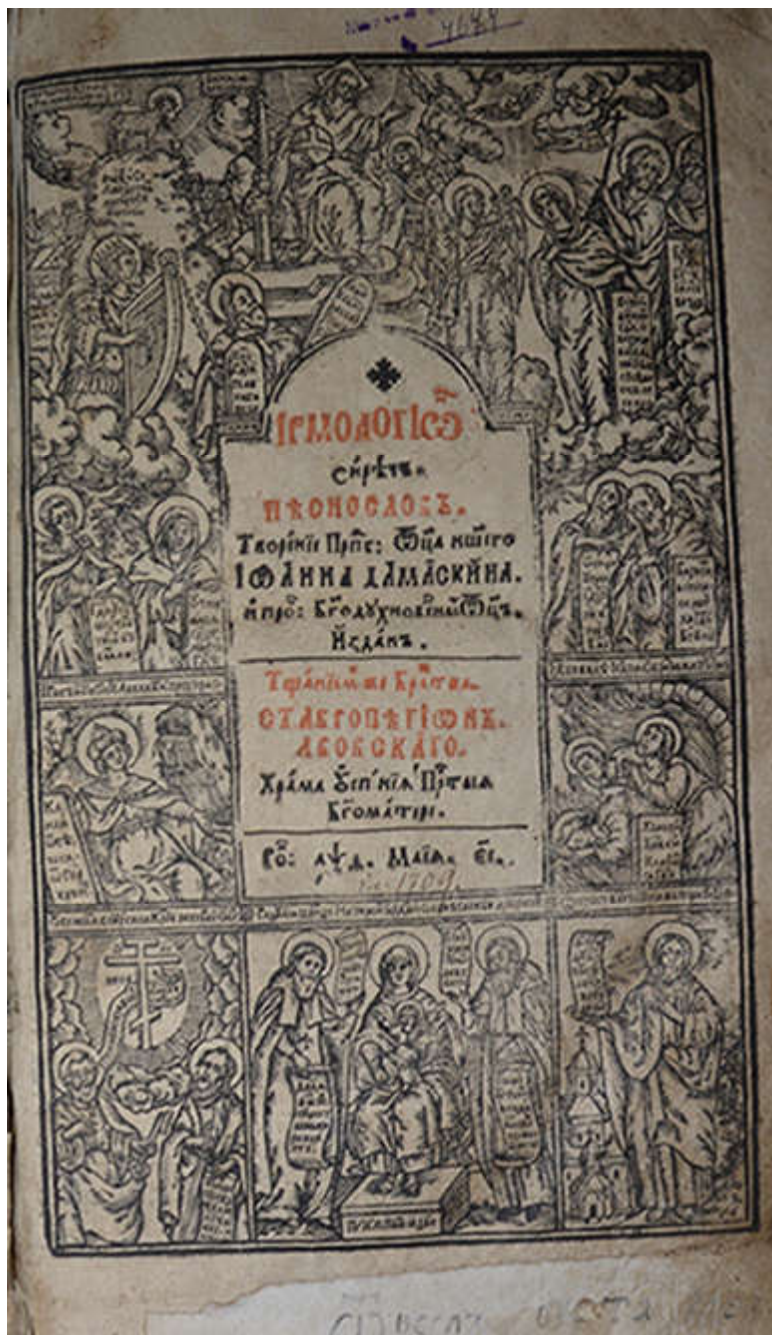
⁴² И. Вознесенский, *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков*, Moskwa 1898.

⁴³ Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995, s. 18.

⁴⁴ W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*, s. 71.

⁴⁵ D. SAWICKI, *Kwestia „razdzielnorieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, „Elpis” 16 (2014), s. 206–208.

⁴⁶ Pierwsze lwowskie wydanie *Irmologionu*, obok pieśni z Oktoechosu, zawierało także śpiewy niezmiennie z Całonocnego Czuwania, Świętej Liturgii oraz Triodionów. Por. M. FLORCZAK, *Śpiewy*



Fot. 8. Strona tytułowa *Irmologionu* z 1709 r.
Ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku

Zapoczątkowane wtedy prace były w różnym odstępie czasu kontynuowane w oficynach wydawniczych przy klasztorach we Lwowie i Poczajowie⁴⁷. Niezależnie od bazylianów, prace nad wydawaniem śpiewników rozpoczęła oficyna Bractwa Stauropigialnego we Lwowie⁴⁸. W nagrodę za przystąpienie do unii Bractwo otrzymało w 1708 r. prawo do drukowania ksiąg liturgicznych na użytek cerkiewny, które wcześniej przysługiwało lwowskim bazylianom. Staraniem Bractwa Stauropigialnego we Lwowie w 1709 r. ukazało się nowe – poprawione wydanie *Irmologionu*⁴⁹, które tylko w niewielkim stopniu różniło się od bazylikańskiego z 1700 r. Wkrótce, w latach 1766, 1775 i 1794, pojawiły się nowe nakłady *Irmologionu* – poprawione i uzupełnione. Odtąd *Irmologion* lwowski stał się podstawowym śpiewnikiem liturgicznym używanym w klasztorach Ukrainy, tak prawosławnych, jak i unickich⁵⁰. Wydawane przez Bractwo oraz bazylianów *Irmologiony* za sprawą śpiewaków ukraińskich dotarły na Białoruś i do Mołdawii⁵¹. Regularnie przemycano je także do Rosji, jednakże tamtejsi śpiewacy odnosili się do nich z dużym dystansem⁵². Wzmianka o pierwszym wydaniu lwowskim pojawia się u ks. H. Nowackiego dopiero w kolejnym artykule cyklu, a ściślej w kontekście reform śpiewu, jakie miały miejsce w XVII w. w Państwie Moskiewskim⁵³.

Kolejny blok prac ks. H. Nowackiego dotyczących muzyki cerkiewnej otwiera cykl pięciu artykułów poświęconych śpiewowi liturgicznemu od czasów przyjęcia chrześcijaństwa przez Ruś Kijowską do reform liturgicznych, jakie miały miejsce w Państwie Moskiewskim w II połowie XVII w. Chociaż autor bezpośrednio o tym nie mówi, to stosuje przyjętą przez ks. D. Razumowskiego periodyzację dziejów śpiewu cerkiewnego w Rosji, które ten ostatni podzielił na trzy epoki:

- starej mowy prawdziwej (cs. старого истинноречия in. праворечия),
- chomonii (in. раздельноречия),
- nowej mowy prawdziwej (cs. нового истинноречия)⁵⁴.

⁴⁷ M. PRZYWECKA-SAMECKA, *Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1993, s. 205–213; M. PIDŁYPCZAK-MAJEROWICZ, *Bazylianie w Koronie i na Litwie. Szkoły i książki w działalności zakonu*, Warszawa – Wrocław 1986, s. 72, por. И. Гарднер, *Богослужбное пение*, t. II, s. 111.

⁴⁸ Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській реценції ранньо-модерного часу*, Львів 2011, s. 348.

⁴⁹ We wstępie do poprawionego wydania *Irmologionu* czytamy: „Ірмологіон сирѣчь пѣснословъ. Твореніе преподобнаго отца нашего Іоанна Дамаскина и прочихъ богодухновенныхъ Отец. Изданъ: Тщаніємъ же братства Ставропигіонъ Львовскаго храма Успенія Пресвятыя Богоматере. Року 1709. Маія 15-го”. Сут. за: *Ірмологіон нотный*, Львов 1709, Biblioteka Narodowa, Сут. 455.

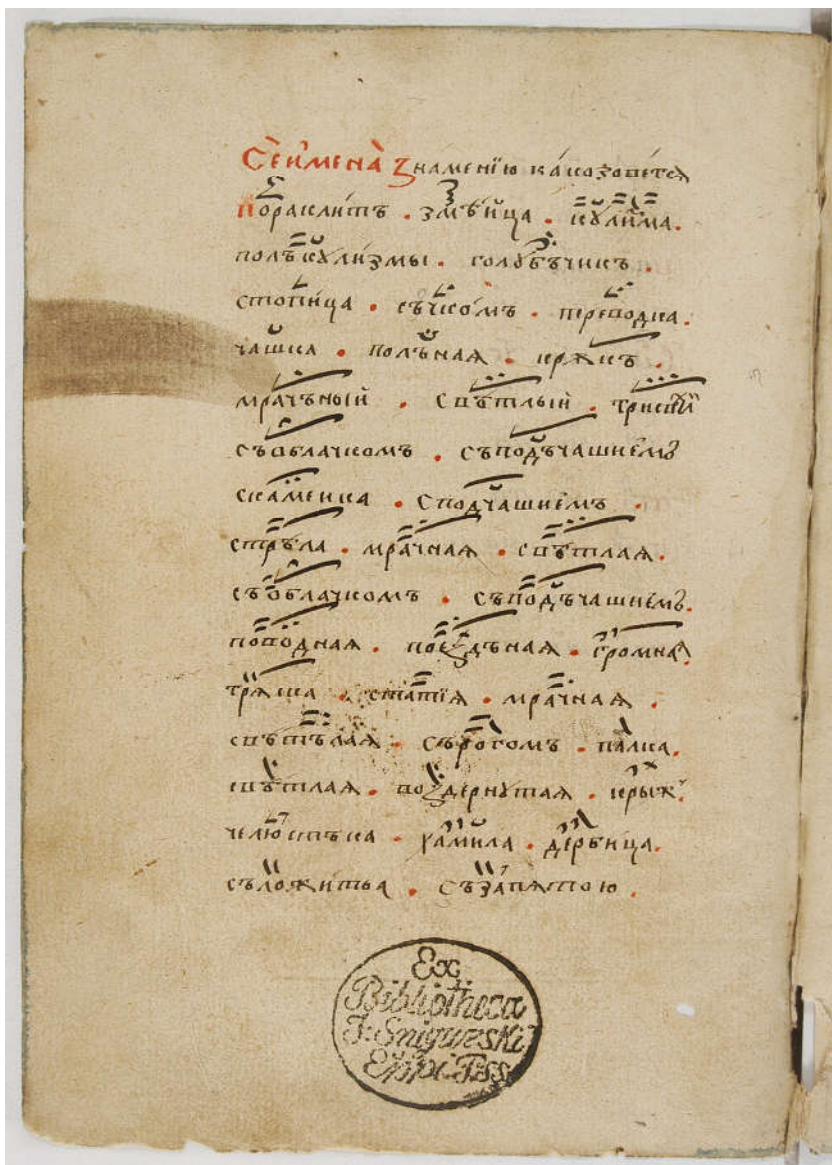
⁵⁰ W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*, s. 102.

⁵¹ Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія*, s. 357.

⁵² D. SAWICKI, *Rozwój drukarstwa muzycznego*, s. 129.

⁵³ H. NOWACKI, *Reforma śpiewu w XVII w. w Rosji*, „Hosanna” 4 (1930), s. 58.

⁵⁴ Podział ten po raz pierwszy zastosował ks. D. Razumowski. Zob.: Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 63–64; D. SAWICKI, *Staroje istinnorieczije i razdielnorieczije jako dwie główne epoki w dziejach*



Fot. 9. Fragment Azbuki pierieczislienije z Irmologionu Ławrowskiego (XVI w.)

Pierwsza praca w całości poświęcona jest początkom śpiewu cerkiewnego na Rusi Kijowskiej⁵⁵. Już na wstępie autor udowodnił, że nie rozróżnia pojęć Ruś i Rosja, zważywszy na fakt, iż drugie pojęcie wchodzi do powszechnego użytku dopiero w XVIII

śpiewu liturgicznego na Rusi od XI w. do XVII w., w: *Z badań nad językiem i kulturą Słowian*, red. P. Sotirov, P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169-178.

⁵⁵ H. NOWACKI, *Śpiew liturgiczny w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na Rusi*, „Hosanna”, 2 (1930), s. 22-23.

w. za sprawą reform państwowych Piotra I. W ślad za ks. D. Razumowskim autor wskazuje na dwa źródła przenikania śpiewu na Ruś. Na pierwszy plan wysuwa Bułgarię, skąd przybyło do Kijowa prawosławne duchowieństwo a wraz z nim duchowieństwo niższego rzędu, wśród którego znajdowali się także i wykonawcy śpiewu cerkiewnego. Natomiast, jak wskazuje autor, „cały ustrój śpiewu został wzięty do Rosji od Greków”. W dalszej kolejności autor zwraca uwagę na fakt powstawania na Rusi wyspecjalizowanych zespołów śpiewaczych, a w rezultacie także szkół kształcących śpiewaków. Ponadto w ślad za ks. D. Razumowskim autor wymienił imiona kilku czołowych śpiewaków tego okresu, w szczególności Emmanuela Greka oraz Łukasza z Włodzimierza. Niestety autor nie wspomina o wielu innych równie wybitnych osobistościach, których imiona zapisały się w dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi. Do takich z całą pewnością należy mnich Stefan, śpiewak i kompozytor działający przy Kijowsko-Pieczerskiej Ławrze, uczeń św. Teodozjusza Pieczerskiego, o którym pisał ks. D. Razumowski⁵⁶. Gdyby autor zapoznał się ze źródłami kronikarskimi, do których odwołują się m.in. badacze rosyjscy, wówczas z pewnością dotarłby do imion kolejnych śpiewaków. Mam tutaj na myśli Kirika diakona⁵⁷, który działał w nowogrodzkim monasterze św. Antoniego⁵⁸. Oprócz wyżej wymienionych kroniki informują o znakomitych śpiewakach – Grekach, którzy przybyli za panowania księcia Mściława⁵⁹, Dymitrze z Przemyśla oraz działających tam w XIII w. Mitusie⁶⁰ czy Bojanie⁶¹. O tych także autor milczy.

Drugą część cyklu autor poświęcił tematyce piśmiennictwa muzycznego na Rusi Kijowskiej, a następnie w Państwie Moskiewskim⁶². Już pobieżna analiza tekstu skłania do refleksji, ponieważ autor nie dokonał uporządkowania wiedzy, którą dysponował. Na wstępie autor próbuje zmierzyć się z rosyjskojęzycznymi pojęciami muzycznymi. Obok cytowanego wcześniej pojęcia śpiew/zapis „haczykowy”, autor wprowadził pojęcie tzw. śpiewu „słupkowego”, jako odpowiednik określenia „śpiew stołpowy” oraz „notacja stołpowa”⁶³, jak się wyraził: „dla odróżnienia od śpiewu wy-

⁵⁶ Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 61.

⁵⁷ Е. Голубинский, *История Русской Церкви*, t. I, Москва 2004, s. 793.

⁵⁸ *Лавретьевская летопись. Полное Собрание Русских Летописей*, t. I, Санкт-Петербург 1872, s. 370–371.

⁵⁹ В. Ундольский, *Замечания для истории церковнаго пения в России*, Москва 1846, s. 2.

⁶⁰ Е. Голубинский, *История Русской*, t. I, s. 547, przyp. 2.

⁶¹ W. WOŁOSIUK, *Śpiew liturgiczny w Kościele*, s. 382.

⁶² H. NOWACKI, *Dzieje neumatycznego śpiewu w Rosji*, „Hosanna” 3 (1930), s. 39–41.

⁶³ Notacja stołpowa – termin ten wywodzi się od ośmiotygodniowego cyklu zmiany ośmiu tonów. Dla tego też termin „stołpoweje pienie” jest synonimem śpiewu ośmiotrybowego (1 stołp=1 głos). W literaturze muzycznej terminem *stołp* określa się również tzw. pamięciowy znak, tj. znak dźwięku, od którego rozpoczynała się melodia. Problem był dość istotny w okresie, kiedy jeszcze nie funkcjonował system tzw. kinowarnych pomiet. Jednak wybitny znawca tematu, ks. Jan Gardner uważa takie określenie za mylne, skłaniając się ku określeniu *stołpa*, jako przynależności tonalnej danej melodii. Zob. И. Гарднер, *Богослужбное пение*, t. I, s. 205.

uczonego ze słuchu”. Właściwe rozważania na temat śpiewu neumatycznego na Rusi autor rozpoczyna od postawienia nieprawdziwej z punktu widzenia wcześniejszych i obecnych badań tezy, w świetle której śpiew cerkiewny w okresie XII–XIV w. nie przeszedł zasadniczych zmian zarówno na płaszczyźnie melodycznej, jak również pisowni neum. Twierdzenie to jest nieprawdziwe choćby z uwagi na fakt, iż śpiew cerkiewny od zarania dziejów chrześcijaństwa na Rusi nieustannie ewoluował, co skutkowało pojawianiem się coraz to nowych form melodycznych, a z czasem także zanikaniem starych, czego przykładem jest choćby śpiew kondakarny, który wraz z notacją nagle zaniknął pod koniec XIV w.

Ponadto już na początku XV w. wśród śpiewaków pojawiła się potrzeba uporządkowania zasad czytania notacji neumatycznych, które dotąd przekazywano ustnie z pokolenia na pokolenie⁶⁴. Autor wskazuje na ważny aspekt piśmiennictwa muzycznego na Rusi, jakim było pojawienie się na Rusi pierwszych podręczników do nauki śpiewu, a ściślej: spisów znaków, tzw. *Азбук перечислений*, które pierwotnie dołączano do ksiąg liturgicznych⁶⁵.

W ślad za ks. D. Razumowskim, ks. H. Nowacki wskazuje na przełom w dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi, jaki miał miejsce w XVI w. Wiek XVI, przez rosyjskich badaczy staroruskiego śpiewu cerkiewnego nazywany czasem nieporządku, w rzeczywistości był okresem prawdziwego rozwoju rodzimych jego form. Mimo wielu uchybień w przestrzeganiu przepisów liturgicznych śpiew cerkiewny rozwijał się m.in. w takich ośrodkach, jak Nowogród Wielki i Moskwa. Różnorodność form, a szczególnie stale rosnący stopień złożoności zapisu muzycznego niejako wymusił proces uporządkowania śpiewu, który zapoczątkowały obrady Soboru Stu Rozdziałów (1551 r.)⁶⁶. Powstawanie coraz to nowych szkół kształcących śpiewaków zaowocowało rozwojem twórczości indywidualnej poszczególnych mistrzów śpiewu, co szło w parze z powolnym odchodzeniem od wypracowanych przez wieki norm kanonicznych. Jak słusznie zauważył ks. H. Nowacki: „rozwój melodii w XVII w. doprowadził do olbrzymiej ilości bezliniowych opracowań; wielka ilość śpiewaków, z których każdy po swojemu wynajdował sposoby [wykonywania] tych samych znaków zrodziła potrzebę ujednoczenia interpretacji melodii cerkiewnych”⁶⁷. Do takich śpiewaków z całą pewnością należał Longin z Ławry Troicko-Siergiejewskiej, który odznaczał się umiejętnością śpiewania danej melodii na kilkadziesiąt sposobów, czym zyskał sobie zarówno licznych zwolenników, jak i całą rzeszę zagorzałych przeciwników⁶⁸.

Trzeci artykuł cyklu poświęconego staroruskiej monodii cerkiewnej w pierwotnym założeniu autora miał dotyczyć reform śpiewu cerkiewnego w Państwie

⁶⁴ H. NOWACKI, *Śpiew liturgiczny*, s. 22.

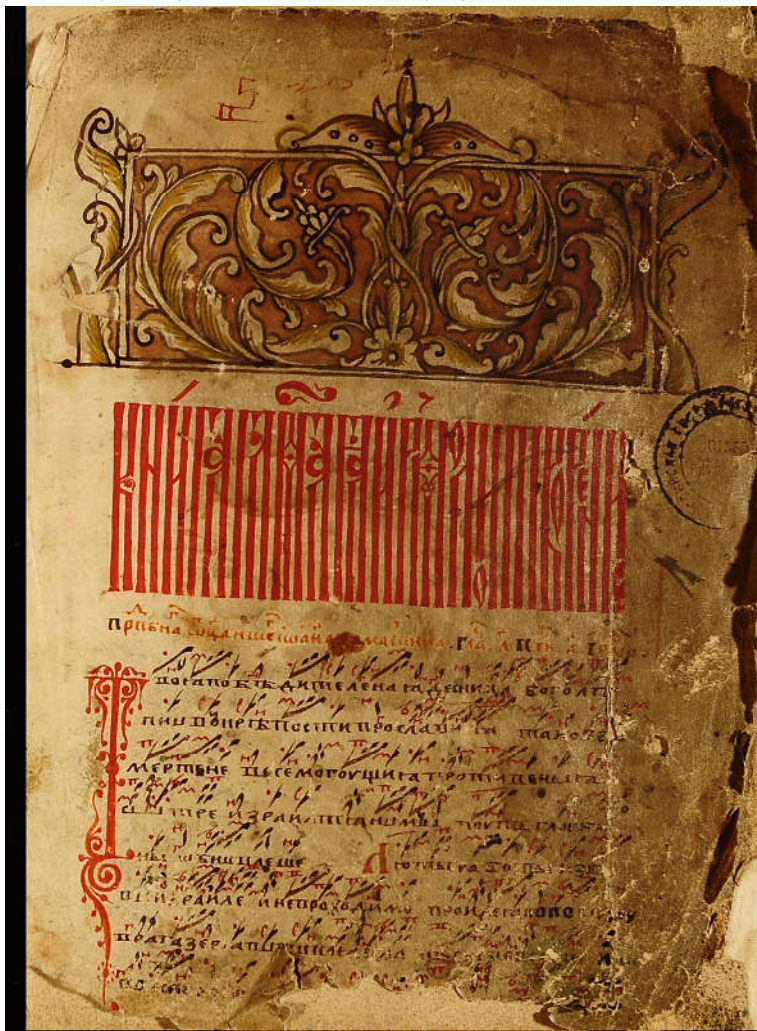
⁶⁵ D. SAWICKI, *Staroruski neumatyczny*, s. 35–36.

⁶⁶ TENŻE, *Twórczość indywidualna i jej wpływ na rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego w XVI i XVII w. Działalność Longina – śpiewaka z Ławry Troicko-Siergiejewskiej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 15 (2018), s. 9–11.

⁶⁷ H. NOWACKI, *Dzieje neumatycznego*, s. 40.

⁶⁸ D. SAWICKI, *Twórczość indywidualna*, s. 17–18

Moskiewskim, jakie z przerwami miały miejsce w latach 1652–1670. Na taką treść wskazuje tytuł pracy⁶⁹. W rzeczywistości autor nie zadał sobie trudu w odtworzeniu genezy i przebiegu tychże reform, jak to czynili badacze rosyjscy. Autor nie sięgnął do odpowiednich źródeł, choćby do *Izwiestczienija o soglasniejszych pomietach*, gdzie we wprowadzeniu został zawarty przekaz opisujący przebieg reform. Ponadto autor powtarza, bez żadnej krytyki, tezy XIX-wiecznych badaczy rosyjskich, jakoby członkowie I i II Komisji korzystali z rękopisów mających przeszło 400 lat.



Fot. 10. Zbiór staroruskich śpiewów cerkiewnych (2. poł. XVII w.)
Ze zbiorów ks. D. Razumowskiego

Otóż podobnie jak niegdyś, tak również współcześnie do badań porównawczych nadają się rękopisy nie starsze niż XV-wieczne, ponieważ zmiany, jakie na przestrze-

⁶⁹ H. NOWACKI, *Reforma śpiewu w XVII w. w Rosji*, „Hosanna” 4 (1930), s. 57.

ni wieków zaszły w śpiewie liturgicznym na Rusi, oraz uwarunkowania historyczne, w jakich śpiew funkcjonował i rozwijał się, przerwały nić łączącą obydwie epoki. Uczni wprawdzie podejmują liczne próby odczytania rękopisów XIV-wiecznych, a także starszych, w tym pisanych notacją kondakarną, lecz badania te dają jedynie połowiczny wynik. W rzeczywistości trzonem materiału porównawczego były księgi muzyczne powstałe w okresie rządów patriarchy Józefa (1642–652)⁷⁰. Autor wskazuje na przerwę w pracach Komisji, spowodowaną epidemią dżumy, oraz istotny wkład w jej prace ze strony Aleksandra Miezienieca. W rzeczywistości A. Miezieniec pracował dla niej w okresie od 8 lutego 1669 do 1 maja 1670 r.⁷¹, czyli stosunkowo krótko. Ks. H. Nowacki zwraca uwagę na jedną bardzo istotną kwestię, a mianowicie na podejmowane w 2. połowie XVII w. próby wydrukowania śpiewników zawierających kriuki. W ocenie autora przedsięwzięcie zakończyło się niepowodzeniem wskutek „rozbieżności poglądów śpiewaków”. Kolejną równie istotną przeszkodą była kwadratowa notacja kijowska, która stopniowo wypierała rodzimy zapis kriukowy. O ostatecznym niepowodzeniu tego przedsięwzięcia zadecydowały względy techniczne, a ściślej: ograniczenia wynikające z ówczesnie stosowanych technik drukarskich. Wydrukowanie ksiąg zawierających jakiegokolwiek nuty, a tym bardziej kriuki, a do tego opatrzone tzw. cynobarnymi pomietami⁷², wymagało zastosowania techniki podwójnego druku, co przy możliwościach ówczesnych pras drukarskich było nie lada wyzwaniem. Wprawdzie rozważano zastąpienie kinowarnych pomiet innymi znakami w kolorze czarnym, co mogło uprościć druk, ostatecznie, ze względu na wysokie koszty druku, władze Pieczętnego Dworu zdecydowały zawiesić prace na bliżej nieokreślony czas⁷³.

Czwarty tekst cyklu ks. H. Nowacki poświęcił zespołom śpiewaczym na Rusi⁷⁴. Podstawowym opracowaniem, jakim posiłkował się autor, jest książka ks. D. Razumowskiego. Autor w ślad za ks. D. Razumowskim wskazuje na wielką rolę szkoły działającej przy soborze św. Sofii w Nowogrodzie. W dalszej kolejności nawiązuje do uchwały Soboru Stu Rozdziałów (1551 r.), nakazującej duchowieństwu zakładanie szkół przyparafialnych, a nadto przywołuje szereg ważnych osobistości, które wniosły wielki wkład w rozwój śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim⁷⁵. Spośród wybitnych śpiewaków autor wymienia: Iwana Szajdurowa, braci Sawę i Bazylego Rogowych, Teodora Christjanina, Stedfana Gołysza, Iwana Łukoszkowa i innych⁷⁶.

⁷⁰ D. SAWICKI, *Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi. Działalność I i II Komisji (1652–1670)*, „Elpis” 15 (2013), z. 27 (40), s. 142.

⁷¹ TAMŻE, s. 143.

⁷² *Cynobarne pomiety* – znaki pomocnicze staroruskiej notacji neumatycznej, wprowadzone w celu precyzyjnego określenia wysokości dźwięku. Por. В. Металлов, *Очерк истории*, s. 50.

⁷³ D. SAWICKI, *Rozwój drukarstwa*, s. 128.

⁷⁴ H. NOWACKI, *Szkoła śpiewu i chóry w Rosji w wieku XVII*, „Hosanna” 5 (1930), s. 70–71.

⁷⁵ Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 65–66.

⁷⁶ TAMŻE, s. 69.

Autor jest pełen podziwu dla profesjonalizmu ówczesnych zespołów śpiewaczych, pośród których prym wiodły chóry carski oraz patriarszy. Autor zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną kwestię, a mianowicie na wielki wkład monasterów w rozwój śpiewu cerkiewnego na Rusi w XVI w. Druga część omawianego opracowania poświęcona jest dziejom śpiewu cerkiewnego na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej. Autor zwraca uwagę na wielką rolę bractw cerkiewnych, których zadaniem było podniesienie kultury życia duchowego Cerkwi prawosławnej, aby w ten sposób móc przeciwstawić ją kulturze katolickiej. Każde prawosławne bractwo posiadało własną szkołę śpiewu oraz własny chór, który, jak podkreśla ks. H. Nowacki, „swoim wysokim poziomem artystycznym miał przyciągać wszystkich, uwiedzionych czarem katolickiej polifonii, która wtedy w układzie Gomółki, Zieleńskiego, Szadka, Lepolity rozbrzmiewała w Kościołach w Polsce”⁷⁷. W tej kwestii poglądy ks. H. Nowackiego są w pełni zgodne z ustaleniami rosyjskiego badacza S. Smoleńskiego⁷⁸. Ostatnia część omawianej pracy poświęcona jest śpiewom wielogłosowym, jakie w XVII w. rozbrzmiewały w Kijowie. Autor wskazuje na dobre zorganizowanie procesu nauczania śpiewu, który odznaczał się systematycznością, wynikającą z wielogodzinnych prób. W ślad za ks. D. Razumowskim autor wskazuje na praktyczność zastosowania kwadratowej notacji kijowskiej, w oparciu o którą uczono śpiewu w prowadzonych przez bractwa cerkiewne szkołach⁷⁹. Jej łatwa przyswajalność sprawiła, „że śpiew cerkiewny w Rosji w XVII i XVIII w. wzniósł się na wyżyny prawdziwej, wielkiej sztuki, mało nam znanej niestety, ale jakże wielce podziwianej przez obcych”⁸⁰. Autor pisze te słowa z perspektywy kapłana rzymskokatolickiego, któremu nie jest dane na co dzień obcować z muzyką cerkiewną. Mimo to nie szczędzi słów podziwu dla śpiewów, które dane mu było słyszeć podczas pobytu na Kresach Rzeczypospolitej.

Piąta część cyklu stanowi kontynuację, a zarazem uzupełnienie treści poprzednich prac i poświęcona jest dziejom śpiewu cerkiewnego na Rusi w XVII w. Już na wstępie autor stara się wniknąć w teologiczny aspekt śpiewu, porównując go do starej kanonicznej ikony rosyjskiej. „Muzyka cerkiewna ówczesnych wieków jest jak ikona rosyjska. W ikonie niema nic materialnego, w muzyce cerkiewnej również: ikona posiada dziewiczą czystość i czarującą prostotę muzyka, muzyka cerkiewna również; z ikony uderza w nas blask boskości, z muzyki cerkiewnej również”⁸¹.

Dalej rozważania ks. H. Nowackiego w mojej ocenie idą w parze z nauczaniem staroobrzędowców rosyjskich, którzy w komponowanych w oparciu o wzorce zachodnie śpiewach wielogłosowych widzieli zaczątek duchowego upadku Cerkwi⁸².

⁷⁷ H. NOWACKI, *Szkoła śpiewu*, s. 70.

⁷⁸ Ст. Смоленский, *Музыкальная грамматика Николая Дилецкаго*, Москва 1910, s. V.

⁷⁹ Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 81.

⁸⁰ H. NOWACKI, *Szkoła śpiewu*, s. 71.

⁸¹ TENŻE, *Dzieje śpiewu cerkiewnego w Rosji w XVII wieku*, „Hosanna” 6–7 (1930), s. 84–86.

⁸² Zob.: D. SAWICKI, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich*, s. 76–77.

W ocenie ks. H. Nowackiego: „upadek stylu ikony pójdzie w parze z upadkiem prawdziwej muzyki cerkiewnej, przyjdą wpływy włoskie, niemieckie i zniekształcą ową dziewiczą urodę liturgicznego śpiewu cerkiewnego”⁸³.

Podobny punkt widzenia reprezentowali czołowi teolodzy rosyjscy, w szczególności św. Ignacy (Brianczaninow). W jednym z jego pism czytamy: „Wszyscy Rosjanie zrozumieli, że włoskie obrazki nie mogą być uznane za święte ikony. Ich obecność w cerkwiach od momentu wejścia Rosji na arenę europejską jeszcze bardziej oddala staroobrzędowców od pojednania się z Cerkwią prawosławną”. Podobnie było ze śpiewem, gdzie Św. Ignacy zauważył pozytywne przemiany w postrzeganiu jego roli w liturgii: „wielu zaczęło rozumieć, że włoski śpiew nie pasuje do prawosławnego nabożeństwa...”⁸⁴. Św. Ignacy słusznie zwrócił uwagę na fakt, iż przeszkoda do przewyciężenia Raskołu tkwi nie w uporze raskolników, jak „nikoniańskie” prawosławie zwykło obelżywie nazywać staroobrzędowców, lecz w zmianach w obowiązującej obrzędowości, które były dla tych ostatnich nie do przyjęcia⁸⁵. Natomiast czołowy apologeta „starej wiary” oraz wielki orędownik zbliżenia prawosławnych ze staroobrzędowcami – abp Andrzej Uchtomski naucza, iż staroruski śpiew cerkiewny „to świętość, jaką pozostawili nam Święci Ojcowie”⁸⁶.

W drugiej części pracy ks. H. Nowacki odwołuje się do dziedzictwa wielkich mistrzów śpiewu przełomu XVI i XVII w., takich jak np. Marcel Biezborodow – autor melodii do Psalterza, czy Iwan Nos, śpiewak, który przeszedł do historii jako redaktor melodii Triodionów⁸⁷. Pojawienie się wielkiej liczby melodii niejako wymusiło na śpiewakach ich uporządkowanie. Jak wskazuje autor „w tym czasie zjawia się księga: wsienoszczojne bdienije (nabożeństwo nocne)⁸⁸ i trezwon (małe święta)⁸⁹, pojawiają

⁸³ H. NOWACKI, *Dzieje śpiewu cerkiewnego*, s. 84–85.

⁸⁴ И. Брянчанинов, *Понятие о ереси и расколе*, w: *Полное собрание творений Святителя Игнатия Брянчанинова*, t. IV, Moskwa 2002, s. 468.

⁸⁵ D. SAWICKI, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich*, s. 68.

⁸⁶ А. Ухтомский, *О древнерусском церковном пении*, w: *Священномученик архиепископ уфимский Андрей Ухтомский*, w: *Архиепископ уфимский Андрей Ухтомский, Труды*, Санкт-Петербург 2013, s. 630.

⁸⁷ Triodion – pod tym pojęciem rozumie się dwie księgi liturgiczne tj. Triod’ Postną, która zawiera materiał liturgiczny przypadający na okres Wielkiego Postu, oraz Triod’ Kwiecistą, która zawiera materiał liturgiczny dla świąt przypadających w okresie wielkanocnym. Por. A. ZNOSKO, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, s. 350.

⁸⁸ Autor z całą pewnością miał na myśli Obichod neumatyczny, czyli księgę liturgiczną codziennego użytku, składającą się z dwóch części. Część pierwsza zawiera śpiewany materiał liturgiczny Wieczerni i Jutrzni, druga zaś św. Liturgii. Poza materiałem wspomnianych nabożeństw znajdują się w nim teksty nutowe do służb świątecznych pochodzące z innych ksiąg liturgicznych. W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

⁸⁹ Trezwony – księga ta jest odpowiednikiem wcześniejszych *Sticherarow* cyklu rocznego, i zawiera materiał liturgiczny małych i wielkich świąt ułożony chronologicznie (oprócz Dwunastu Wielkich Świąt) oraz wielkich świątecznych. Repertuar Trezwonu nie jest jednakowy, uzależniony od czasu i miejsca powstania, charakteru obchodzonych lokalnie świąt i wspomnień świątecznych. Por. E. Григорьев, *Пособие*

się śpiewy: powszednie, małe i średnie, mające na celu zwężenie zbyt długich czytań i śpiewów⁹⁰. Mówiąc o śpiewach powszednich, małych i średnich, autor miał na myśli melodie wielkiego i małego śpiewu znakowego, tj. neumatycznego (bolszoy i małyj znamienyj raspiew). Autor wskazuje także na śpiew kijowski, który „jest redakcją wielkiego znakowego śpiewu, ale nosi na sobie charakter miękkości i rzewności krain naddnieprzańskich”⁹¹. Melodyka zachodnioruskiej monodii, mimo iż nieco różni się od śpiewów praktykowanych w Państwie Moskiewskim, posiada wspólny rdzeń, jakim jest śpiew cerkiewny Rusi Kijowskiej. Materialnym dowodem świadczącym o prawdziwym bogactwie form zachodnioruskiej monodii cerkiewnej są licznie zachowane zbiory śpiewów użytkowych, tzw. *Irmologiony*, i to zarówno te pisane kriukami, jak również kwadratową notacją kijowską (tzw. kijewskoje znamia)⁹². Ową miękkość i rzewność autor dostrzegł nie tyle w śpiewach zawartych na kartach *Irmologionów*, co w żywym śpiewie diakowskim, praktykowanym w wiejskich parafiach prawosławnych i greckokatolickich na Ukrainie. W dalszej kolejności autor wspomina o zachodnioruskich wariantach śpiewów greckiego i bułgarskiego, będących owocem żywych kontaktów Cerkwi prawosławnej na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej z Bizancjum, św. Górą Atos oraz innymi krajami Półwyspu Bałkańskiego. Ta konkretna teza znajduje pełne potwierdzenie w źródłach oraz w *Irmologionach* napisanych na terytoriach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy, gdzie zachowało się ok. 400 zapożyczeń melodycznych w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich czy też mołdawsko-wołoskich⁹³.

Najbardziej podatne na przenikanie nowych tradycji śpiewu były prawosławne monasterie, wśród których prym wiodły: monaster Zwiastowania NMP w Supraślu, czy monaster św. Onufrego w Ławrowie⁹⁴. Wśród monasterów Zakarpacia na pierwszy plan wysuwa się Skit Maniawski – ostoja „twardej wiary” i niekwestionowany autorytet duchowny w całym Kościele ruskim⁹⁵, w którym wykształciła się lokalna szkoła śpiewu cerkiewnego oraz piśmiennictwa muzycznego, czego dobrym przykładem są powstałe w Skicie *Irmologiony*. W *Irmologionach* maniawskich obok rodzimych śpiewów neumatycznych znalazły się śpiewy: bułgarskie, skickie, kijowskie ostrogskie, wołyńskie i inne. Nagromadzenie melodii sygnowanych jako „śpiew buł-

по изучению, s. 311.

⁹⁰ H. NOWACKI, *Dzieje śpiewu cerkiewnego*, s. 85.

⁹¹ ТАМЖЕ.

⁹² И. Вознесенский, *Осмогласные распевы трех последних веков Православной Русской Церкви: I. Киевский распев и дневные стихирные напевы на «Господи, воззвах» (техническое построение)*, Киев 1888, s.13.

⁹³ О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII століття*, Київ – Львів – Полтава 2002, s. 19.

⁹⁴ D. SAWICKI, *Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 15 (2018) 1, s. 23–50.

⁹⁵ W. OSADZCY, *Święta Ruś. Rozwój i oddziaływanie idei prawosławia w Galicji*, Lublin 2007, s. 61.

garski” pozwala twierdzić, iż w Skicie Maniawskim działała szkoła ośmiotrybowego, czyli opartego na bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych śpiewu bułgarskiego. Bułgarska badaczka E. Tonczewa ustaliła, iż bułgarski śpiew cerkiewny oraz związane z nim piśmiennictwo muzyczne trafiły na terytoria Mołdawii i Rusi Halickiej wraz ze zdobyciem Bułgarii przez Turków w 1396 r. Czołowym centrum rozwoju bułgarskiego śpiewu cerkiewnego był monaster Putna, skąd śpiew ten przeniknął do praktyki liturgicznej Skitu Maniawskiego⁹⁶. Pierwotnie śpiewy te zapisywano za pomocą bizantyjskiej notacji neumatycznej, bądź przekazywano ustnie. Niewykluczone, iż to właśnie mnisi ze Skitu Maniawskiego jako pierwsi dokonali zapisu tychże śpiewów za pomocą kwadratowej notacji kijowskiej, co w rezultacie pozwoliło zachować je przed bezpowrotnym zapomnieniem⁹⁷. Ks. H. Nowacki tak oto opisuje cechy praktykowanych na terytoriach dawnej Ukrainy śpiewów greckich i bułgarskich: śpiew „grecki w melodii, rytmie i charakterze różni się od znakowego śpiewu, zbliżając się do bułgarskiego. Bułgarski śpiew ma charakter słowiański, jest melodyjny i ma w sobie właściwą nutę”⁹⁸. Przy tej okazji autor ośmielił się postawić śmiałą, lecz nie mającą podstaw tezę, jakoby kijowska, grecka i bułgarska nuta obracała się „w ośmiu trybach gregoriańskich”. Być może autor miał na myśli bizantyjski i staroruski system „ośmiu skal modalnych”.

Cerkiew prawosławna na Ukrainie po zawarciu unii brzeskiej znalazła się w bardzo trudnym położeniu, co niejako zmuszało ją do szukania sojuszników w innych krajach prawosławnych, w szczególności w Państwie Moskiewskim. Odbiło się to na śpiewie, albowiem do Cerkwi ukraińskiej wsiąkały najszlachetniejsze i najpiękniejsze melodie liturgiczne Cerkwi sąsiednich⁹⁹. Równie często wzajemne przenikanie melodii cerkiewnych odbywało się w przeciwną stronę, czego przykładem jest pojawienie się w praktyce liturgicznej Cerkwi moskiewskiej melodii wielogłosowych znanych jako śpiew: kijowski, grecki czy bułgarski. Ich upowszechnieniem zajmowali się śpiewacy przybyli z terytoriów dzisiejszej Ukrainy i Białorusi, którym patronował car Aleksy Michajłowicz. Pierwsze informacje o masowym osiedlaniu się śpiewaków kijowskich w Państwie Moskiewskim pochodzą z 1652 r. Jeden z dokumentów opublikowany przez W. Undolskiego mówi o przybyciu do Moskwy śpiewaków z Kijowa: Jakuba Ilina, Piotra Iwanowa, Iwana Sylwestrowa, Mychajła Osipowa, Romana Pawłowa, Grzegorza Iwanowa, Stiepana Timofiejewa, Iwana Diektariewa¹⁰⁰.

⁹⁶ E. Tonczewa, *Манастирът Голям Скит — школа на «болгарский распев»*. Скитски «болгарски» ирмолози от XVII–XVIII в., red. K. Станчев, Ст. Кожухаров, t. I, София 1981, s. 146–147.

⁹⁷ M. Кутутяк, *Великий Скит у Марковой пустынї: український духовний і культурно-історичний феномен*, t. III, Львів 2017, s. 123–124.

⁹⁸ H. Nowacki, *Dzieje śpiewu cerkiewnego* s. 85.

⁹⁹ Тамże.

¹⁰⁰ В. Ундольский, *Замечания для истории*, s. 16.

Przywiezione przez nich wielogłosowe melodie cerkiewne były doskonałym narzędziem w walce z wpływami Cerkwi unickiej¹⁰¹. Gorącym zwolennikiem wprowadzania do liturgii śpiewów wielogłosowych był patriarcha moskiewski Nikon, mimo iż melodie te wywoływały wielkie zgorszenie wśród przywiązanych do starych tradycji Rusinów. Fakt ten z wiadomych względów przemilczał I. Szuszerin, biograf Nikona. Zauroczony bogactwem melodycznym wprowadzanych przez Nikona śpiewów Szuszerin pisał: „Przewielebny metropolita Nikon najpierw polecił śpiewy greckie i kijowskie w Soborowej Cerkwi wykonywać z należytą pilnością i na chwałę zebrał klirosy (chóry) złożone z przedziwnych śpiewaków o pięknych głosach; śpiew był uduchowiony w przeciwieństwie do dźwięku organów – nieposiadających ducha. Takiego śpiewu jak u metropolity Nikona u nikogo nie było”¹⁰². Równocześnie do Moskwy przenikały nowe wzorce śpiewów monodycznych, w szczególności śpiew grecki (bizantyjski) oraz wzorowany na nim śpiew bułgarski. W odniesieniu do tego ostatniego ks. H. Nowacki pisze: „Co się tyczy nuty bułgarskiej, to tę studiowali rosyjscy mnisi na Atosie”¹⁰³.

2.2. Śpiew wielogłosowy

W rozważaniach ks. H. Nowackiego na temat muzyki cerkiewnej równie istotne miejsce zajmuje muzyka wielogłosowa. To właśnie w wielogłosowości autor widział szansę dla zbliżenia pomiędzy Kościołami wschodnim i zachodnim, stąd poświęca jej cykl aż ośmiu artykułów. Pierwszą pracę ks. H. Nowacki poświęcił na omówienie przyczyn pojawienia się śpiewów wielogłosowych w praktyce liturgicznej Cerkwi prawosławnej na Rusi. Otóż przywiązanie Rusinów do śpiewu monodycznego było tak mocne, że potrzeba było silnego wstrząsu estetycznego, aby nowe trendy w muzyce mogły przeniknąć do liturgii, aby z czasem zyskać miano kanonicznych. Takim wstrząsem była niewątpliwie unia brzeska, w zawarciu której kluczową rolę odegrała Rzeczpospolita. Autor wskazuje na wielką rolę zakonów, w szczególności jezuitów oraz unickiego zakonu bazylianów, w propagowaniu unii wśród miejscowej ludności prawosławnej. Jednym ze środków stosowanych w krzewieniu unii była estetyka katolickich nabożeństw, którym towarzyszył harmonijny śpiew wielogłosowy, wykonywany przy akompaniamencie organów. Żywym zainteresowaniem szerokich mas Rusinów cieszyła się także muzyka instrumentalna. Istotną rolę w pojawieniu się w liturgii Kościoła wschodniego pierwszych kompozycji wielogłosowych, a także znanych współcześnie śpiewów „partesnych” odegrała twórczość kompozytorów polskich XVI w. Pojawienie się śpiewów wielogłosowych w praktyce liturgicznej Cerkwi unickiej sprawiło, iż wielu prawosławnych poczęło przechodzić do unitów. Temat szybko podchwyciły bractwa prawosławne i poprzez swój patronat nad wprowadzaniem do świątyni prawosła-

¹⁰¹ И. Гарднер, *Богослужбное пение*, t. II, s. 82 ; D. SAWICKI, *Kwestia „razdielnorieczija”*, s. 206–207.

¹⁰² И. Шушерин, *Известие о рождении и о воспитании и о житии Святейшаго Никона патриарха Московскаго и всяя России*, Moskwa 1871, s. 21 (tłum. autora artykułu).

¹⁰³ H. NOWACKI, *Dzieje śpiewu cerkiewnego*, s. 85.

wnych śpiewu wielogłosowego próbowały zatrzymać wiernych przy „wierze ojców”. Ks. H. Nowacki podkreśla, iż „wysiłki Polski nad zjednoczeniem Kościołów w XVI w. dały w praktyce większy wynik artystyczny, niż apostołski”¹⁰⁴. W tym miejscu każdy prawosławny teolog przyzna autorowi rację. Otóż unia sama w sobie była tworem sztucznym, a nade wszystko środkiem tymczasowym, w dalszej perspektywie mającym na celu przyciągnięcie prawosławnych Rusinów do obrządku łacińskiego.

W drugiej części swojej pracy autor dokonał swoistego przekłamania. Otóż jego zdaniem: „śpiew wielogłosowy (ros. партесное пение, in. партес) w Rosji od pierwszych czasów swego istnienia wzbudzał entuzjazm nie tylko rosyjskiego ludu, ale i sąsiednich narodów”¹⁰⁵. Faktycznie wielkim entuzjastą śpiewu wielogłosowego był car Aleksy Michajłowicz, który ochoczo zachęcał śpiewaków ukraińskich do przyjazdu i osiedlania się w Moskwie. Gorącym zwolennikiem śpiewu partesnego był także patriarcha Nikon, który jeszcze jako metropolita Nowogrodu począł zakładać chóry złożone ze śpiewaków pochodzących z terytoriów Ukrainy i Białorusi, przez co popadł w ostry konflikt z ówczesnym patriarchą – Józefem (1642–1652)¹⁰⁶. Inaczej na te rozmaite nowinki w śpiewie zapatrywało się duchowieństwo niższego szczebla, oraz lud. Wprowadzanie do praktyki liturgicznej śpiewów wielogłosowych wywoływało w tych grupach wielkie niezadowolenie, a wręcz zgorzenie. Atmosferę sprzeciwu wobec wszelkich nowinek w liturgii podgrzały reformy liturgiczne patriarchy Nikona oraz kłątwy rzucone na „wyznawców dawnych obyczajów cerkiewnych” na soborze 1666–1667 r. Ogólnonarodowe niezadowolenie ze zmian estetycznych, jakie zaszły w śpiewie za sprawą samowolnych, często także nieprzemysłanych działań reformatorów, znalazło swoje odzwierciedlenie w dziełach polemicznych autorstwa staroobrzędowców, w szczególności protopopa Awwakuma. W jednym ze swoich pism protopop pisał: „Teraz w wielu cerkwiach śpiewają pieśni, a nie boski śpiew, reguły mają łacińskie, machają rękami, kiwają głowami, tupią nogami, tak jak to czynią łacinnicy przy wtórze organów”¹⁰⁷. Ten konkretny fragment, lecz w nieco zmienionej formie cytuje także ks. Henryk Nowacki. Główną przyczyną nieporządków w śpiewie cerkiewnym, był, zdaniem Awwakuma, brak jednolitej teorii śpiewu oraz wszechobecna swoboda w interpretacji kriuków¹⁰⁸.

W kolejnym artykule cyklu poświęconego śpiewom wielogłosowym autor omówił początki śpiewu wielogłosowego w Państwie Moskiewskim¹⁰⁹. W ślad za ks. D. Razumowskim autor podaje, iż wspomniany sobór uchwalił, aby śpiewać tylko

¹⁰⁴ H. NOWACKI, *Śpiew wielogłosowy w Rosji*, „Hosanna” 8 (1930), s. 103.

¹⁰⁵ ТАМЖЕ, s. 104.

¹⁰⁶ W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*, s. 71.

¹⁰⁷ *Матерьялы для истории...*, t. II, s. 7, рог. П. Паскал, *Протопоп Аввакум и начало раскола*, Москва 2016, s. 395.

¹⁰⁸ D. SAWICKI, *Nauczanie staroobrzędowców*, s. 69.

¹⁰⁹ H. NOWACKI, *Charakter pierwotnego śpiewu wielogłosowego w Rosji*, „Hosanna” 9 (1930), s. 124–125.

jednogłosowo i na „mowę prawdziwą”¹¹⁰. Już na pierwszy rzut oka widać, iż ks. H. Nowacki nie odróżniał obecnego od wieków na Rusi śpiewu jednogłosowego, tj. znamiennego raspiewa oraz śpiewu partiesnego od jedno- wielogłosowości w sprawowaniu nabożeństw. Otóż jednogłosowość, o której mówią dokumenty soborowe, na które powoływali się zarówno uczeni rosyjscy, jak i nasz autor była zaprzeczeniem wielogłosowości. Ta z kolei polegała na jednoczesnym sprawowaniu kilku fragmentów danego nabożeństwa, co w rezultacie dawało znaczną oszczędność czasu. Cały mechanizm był niesłychanie prosty i łatwy do przeprowadzenia. Tego typu praktyki wymuszała wprowadzona na Rusi w XV w. reguła jerozolimska, którą cechowała wyjątkowa długotrwałość nabożeństw, przez co wypełnienie całego rytuału było możliwe jedynie w klasztorach. Wprowadzenie praktyki mnogogłosija do cerkwi parafialnych sprawiło, że wierni nie musieli spędzać większości dnia w cerkwiach na długotrwałych, dla niektórych także monotonicznych, nabożeństwach¹¹¹. Tak z wielogłosowością, jak i z wieloma innymi wypaczeniami w życiu liturgicznym Cerkwi moskiewskiej próbowali walczyć kolejni patriarchowie, w szczególności Hermogen (1606–1612) oraz Józef. W dziele propagowania wielogłosowości niechlubnie zasłynął patriarcha Joasaf (1634–1640). Gdy w 1636 r. oficjalnie zezwolił na praktykowanie mnogogłosija, wówczas popi poczęli odprawiać nabożeństwa z zastosowaniem już nie dwu- i trzygłosowości, lecz nawet pięciogłosu i więcej. Dwa lata później patriarcha przekonał się o absurdalności swego wcześniejszego zarządzenia, w rezultacie czego wydał memorandum, ograniczające praktykowanie wielogłosowości do dwóch, a w razie potrzeby – trzech głosów¹¹².

Faktycznie kwestia dopuszczalności wprowadzania do liturgii śpiewów wielogłosowych nie była poruszana na soborze 1666–1667 r., który skupił się głównie na osądzeniu staroobrzędowców i doborze kar dla nich¹¹³. Wszystkim uroczystym nabożeństwom w trakcie obrad soborowych towarzyszyła wielogłosowość śpiewów, która, jak podkreśla ks. H. Nowacki: „zdążyła już wejść mocno w duszę narodu rosyjskiego”¹¹⁴.

Podobnie jak niegdyś mędrzy ze Wschodu opuścili Ziemię Świętą i „inną drogą udali się do swojej ojczyzny” (por. Mt 2, 12), tak zdaniem autora również śpiewacy kijowscy w końcu opuścili Moskwę, pozostawiając wychowanych przez siebie uczniów Wielkorusów, jak Sifof, Djakowskij, Bielajew, Protopopow i w in.¹¹⁵ W tej kwestii autor miał jedynie częściową rację. Otóż wielu śpiewaków ukraińskich czy białoruskich, którzy w różnych okresach czasu przybywali do Moskwy dożywało tam swych ostatnich dni, nie zobaczywszy ojczyzny. Często nie mieli także dokąd wracać, bowiem większość diecezji, które niegdyś były prawosławne z dnia na dzień stały się unickie.

¹¹⁰ Ст. Смоленский, *Извещение о согласнейших*, s. 46.

¹¹¹ D. SAWICKI, *Pierwsze próby reform*, s. 139–140.

¹¹² Там же, s. 140.

¹¹³ И. Гарднер, *Богослужбное пение*, s. 58.

¹¹⁴ H. NOWACKI, *Charakter pierwotnego śpiewu*, s. 124.

¹¹⁵ Там же.

Pierwsze partytury wielogłosowe pisano bądź to kriukami (tzw. stroczojne pieni-je), bądź przyniesioną przez śpiewaków ukraińskich i białoruskich kwadratową notacją kijowską. Jak zauważa ks. H. Nowacki: „partytury pisano bez oznaczenia ani rytmu, ani tempa, nie dbano również o znaki dynamiczne”. Często brakowało także jednolitej wykładni teorii muzyki, stąd w sercu mistrza śpiewu XVII w. – Mikołaja Dyleckiego zrodziła się potrzeba napisania jednolitego podręcznika, swoistej gramatyki muzycznej, która byłaby pomocna zarówno na płaszczyźnie wykonawczej, jak również kompozytorskiej. Pierwsze wydanie gramatyki muzycznej M. Dyleckiego w języku polskim ukazało się w 1675 r. w Wilnie, a w 1677 r. w Smoleńsku. Natomiast w 1679 r. oraz w 1681 r. gramatyka M. Dyleckiego ukazała się w Moskwie w języku cerkiewnosłowiańskim¹¹⁶. Dokonania M. Dyleckiego na polu sztuki kompozytorskiej oraz teorii muzyki zaowocowały powstaniem szeregu kompozycji, wśród których ks. H. Nowacki wymienia autorskie dzieła Wasyla Titowa, Fiodora Redrykowa, Mikołaja Bowykina, czy Michała Winogradowa. Jak podkreślił ks. H. Nowacki „utwory te miały dobrą technikę kontrapunktyczną i znały arkana efektów”¹¹⁷. Dzieła tych kompozytorów cieszyły się w Rosji wielką popularnością mniej więcej do 1725 r., kiedy to z inicjatywy Piotra I zaczęli przybywać Włosi. Wówczas polski styl koncertowy w śpiewie cerkiewnym zaczyna ustępować stylowi włoskiemu. Styl ten, jak zauważa ks. H. Nowacki: „w Rosji panował stosunkowo niedługo, ale od którego do dnia dzisiejszego Polska nie może się uwolnić”. Na pierwszy rzut oka słowa te wydają się nie mieć większego znaczenia, lecz jeśli spojrzymy na nie z punktu widzenia współcześnie obowiązujących w liturgii Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego oraz Kościoła greckokatolickiego trendów muzycznych, to stają się one na nowo aktualne, a nade wszystko zmuszają do refleksji...

Wielką rolę w propagowaniu komponowanej w stylu włoskim wielogłosowej muzyki cerkiewnej odegrał rosyjski dwór cesarski. Zapoczątkowany przez Piotra I proces europeizacji muzyki rosyjskiej, w tym także cerkiewnej, kontynuowali jego następcy. Jak podaje ks. H. Nowacki, cesarzowa Anna sprowadziła w 1735 r. włoskiego kapelmistrza Francesco Araja, który w ciągu 25 lat przeorganizował muzykę i śpiew na dworze. Za czasów carycy Elżbiety (1741–1762) włoski styl muzyczny mocno zakorzenia się w muzyce cerkiewnej. Co więcej, chóry cerkiewne same niejednokrotnie biorą udział w przedstawieniach operowych, dzięki czemu łatwo przyswajają sobie włoską stylizację muzyczną¹¹⁸. Wówczas osiem skal modalnych na dobre zastąpiła sentymentalna harmonia obecna we włoskiej muzyce operowej, a śpiew cerkiewny zaczęto tworzyć w oparciu o zasady muzyki zachodnioeuropejskiej¹¹⁹. Często bywało tak, że chór muzyczny w cerkwi (cs. *kliros*) zamieniał się w teatr, gdzie do tekstów liturgicznych wykonywano muzykę świecką. Dla przykładu: śpiew *Tobie śpiewamy*,

¹¹⁶ ТАМЖЕ, s. 125, por. Ст. Смоленский, *Музыкальная грамматика*, s. VIII.

¹¹⁷ H. NOWACKI, *Charakter pierwotnego śpiewu*, s. 125.

¹¹⁸ ТЕНЖЕ, *Śpiew wielogłosowy koncertowo-włoski w Rosji*, „Hosanna” 10 (1930), s. 133.

¹¹⁹ И. Заволоко, *О Знаменном распеве*, „Родная Старина” 2 (1928), s. 25.

Ciebie błogosławimy wykonywano na melodię z opery Gaspare Spontiniego *Westalka*. *Pieśń Cherubinów* śpiewano na melodię zaczerpniętą z jednego z oratoriów Franza Josepha Haydna¹²⁰. Z czasem kompozytorami na dworze cesarskim w Petersburgu zostawali głównie Włosi i to oni prowadzili nadworne kapele śpiewacze, a także wyznaczyli trendy obowiązujące w życiu muzycznym XVIII-wiecznej Rosji. Zorganizowane przez włoskich mistrzów kapele śpiewacze często brały udział w uroczystościach o charakterze cerkiewnym, gdzie wykonywały utwory w znanym im stylu, tj. koncertowo-włoskim. Dla przykładu: w latach 1764–1768 kompozytorem przy dworze cesarskim był Baldassare Galuppi, którego kompozycje miały niewiele wspólnego z liturgiczną muzyką cerkiewną. W rzeczywistości były to włoskie kompozycje świeckie, w mniej lub bardziej udolny sposób dostosowane do wymogów tekstu cerkiewno-słowiańskiego. Od 1784 r. do 1801 r. funkcję nadwornego kompozytora sprawował G. Sarti, którego kompozycja autorska do *Pieśni Cherubinów* po dziś dzień rozbrzmiewa w wielu świątyniach prawosławnych w Polsce. Niestety w mojej ocenie prosty lud, oczarowany bogactwem brzmień, nie zdawał i nadal nie zdaje sobie sprawy, iż nie jest to melodia *sensu stricto* cerkiewna, lecz utwór świecki nieudolnie dostosowany do tekstu liturgicznego. Dokonując generalnej oceny tychże „uduchowionych” kompozycji, ks. H. Nowacki pisał: „Tego rodzaju utwory olśniewając na zewnątrz, nie budowały nikogo swoją treścią, której ubóstwo było wielkie. Ani jeden utwór religijny tych kompozytorów nie zasługuje na to, aby powiedzieć o nim, że jest to dzieło prawdziwej sztuki. Albowiem tekst liturgiczny był tylko okazją dla popisu muzycznego śpiewaka. Muzyka nie wyrażała głębi treści, zawartej w tekście świętym. Między słowem i muzyką nie było najmniejszego porozumienia, ani logiki ani harmonii”¹²¹.

Punkt widzenia ks. H. Nowackiego na temat śpiewów wielogłosowych w wielu aspektach jest bliski nauczaniu staroobrzędowców, w szczególności bezpopowców pomorskich. Autorzy *Odpowiedzi Pomorskich* – głównego dzieła polemicznego, skierowanego przeciwko reformom patriarchy Nikona, pokusili się o porównanie popularnego w XVIII w. w Rosji śpiewu koncertowo-włoskiego do muzyki świeckiej, której wykonaniu często towarzyszy próżność i pijaństwo¹²².

Muzyka włoska oraz tworzony na jej modę śpiew „cerkiewny” wywarły przemożny wpływ na twórczość kompozytorów rosyjskich, wśród których ks. H. Nowacki wymienia: Arseniusza Wedela, Diegtiariewa, Dawydowa oraz wychowanka Kijowskiej Akademii Duchownej – Maksyma Bierzowskiego¹²³. Niestety w tych kompozycjach rolę pierwszorzędną pełniła muzyka, a tekst zszedł na dalszy plan. Koniec XVIII i początek XIX w. był okresem przełomowym w dziejach wielogłosowej muzy-

¹²⁰ D. SAWICKI, *Nauczanie staroobrzędowców*, s. 75.

¹²¹ H. NOWACKI, *Śpiew wielogłosowy koncertowo-włoski*, s. 133.

¹²² *Поморские Ответы. Репринтное воспроизведение издания осуществленного в 1884 году священноиноком Арсением (Швецовым) в типографии Мануйловского монастыря*, Москва 2016, s. 212–214, por. D. SAWICKI, *Nauczanie staroobrzędowców*, s. 74–75.

¹²³ H. NOWACKI, *Śpiew cerkiewny wielogłosowy w Rosji*, „Hosanna” 11 (1930), s. 151–153.

ki cerkiewnej tak na Ukrainie, jak i w Rosji. Wówczas, jak zauważył ks. H. Nowacki: „ulubione włoskie motywy, efekciarstwo zewnętrzne, sztuczne konstrukcje harmoniczne wychodzą z użycia, natomiast na pierwszy plan wysuwa się tekst liturgiczny”. Odtąd „charakter muzyki zaczyna być prosty, niewyszukany, szczerzy, a więc głęboki i dostępny tym, co w muzyce szukają modlitwy”¹²⁴. W tym okresie na pierwszy plan wysuwa się twórczość Dymitra Bortniańskiego (1752–1825) oraz Piotra Turczaninowa (1779–1856). Mimo iż były to kompozycje wielogłosowe, to odznaczają się symetrycznym rytmem, przy jednoczesnym zastosowaniu niesymetrycznych melodii jednogłosowych, które często jako *cantus firmus* widnieją tam co do nuty¹²⁵. Zarówno utwory Turczaninowa, jak i Bortniańskiego zyskały szerokie uznanie w kręgach cerkiewnych. Nic dziwnego, że Świątobliwy Synod formalnie dopuścił je do wykonywania w czasie nabożeństw, co, zdaniem ks. H. Nowackiego, przyczyniło się do podniesienia poziomu muzyki cerkiewnej w Rosji¹²⁶.

Blok prac poświęconych wielogłosowej muzyce cerkiewnej wieńczy cykl czterech tekstów zatytułowany *Nowe prądy w wielogłosowym cerkiewnym śpiewie w Rosji*¹²⁷. Autor tym razem skupił się na twórczości czołowych kompozytorów rosyjskiej muzyki cerkiewnej, w szczególności Aleksego Lwowa (1799–1870), którego utwory ze względu na wielką wartość liturgiczną Świątobliwy Synod także polecił do użytku liturgicznego¹²⁸. Wielki wkład w rozwój i popularyzację w Rosji wielogłosowej muzyki cerkiewnej miał także Mikołaj Bachmietiew (1807–1891)¹²⁹. Jego zbiory kompozycji wielogłosowych były popularne m.in. na Chełmszczyźnie i Podlasiu, gdzie obok synodalnych wydawnictw śpiewów jednogłosowych stały się jednym z czynników zeświecczenia śpiewu liturgicznego na tych terenach. Wprowadzenie do użytku liturgicznego śpiewników pod redakcją Lwowa–Bachmietiewa, jak również narzucenie parafi om wiejskim wydawnictw synodalnych, za które parafie miały słono płacić, przyczyniło się do gwałtownego wyparcia ze świadomości dyrygentów i śpiewaków cerkiewnych rodzimych melodii cerkiewnych, przekazywanych ustnie, jak również tych, które znajdowały się w rękopiśmiennych *Irmologionach*¹³⁰.

Reasumując, należy przyznać rację W. Wołosiukowi, który stwierdził, iż ks. H. Nowacki w sposób zwięzły, a zarazem zrozumiały dokonał podsumowania rosyjsko- i ukraińskojęzycznej literatury, przedstawiając czytelnikowi interesującą treść, która dotąd dla czytelnika polskiego była niedostępna¹³¹.

¹²⁴ ТЕНЖЕ, *Nowe prądy w wielogłosowym cerkiewnym śpiewie w Rosji*, „Hosanna” 12 (1930), s. 165.

¹²⁵ ТАМЖЕ, s. 166.

¹²⁶ ТАМЖЕ, s. 167.

¹²⁷ „Hosanna” 12 (1930), s. 165–167; 1 (1931), s. 8–10; 2 (1931), s. 23–24; 3 (1931), s. 39–41.

¹²⁸ ТАМЖЕ, 1 (1931), s. 8–9.

¹²⁹ И. Гарднер, *Богослужбное пение*, т. II, s. 292.

¹³⁰ D. SAWICKI, *Z badań nad śpiewem*, s. 103.

¹³¹ W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*, s. 22.

3. Wartość naukowa prac ks. H. Nowackiego

Cechą charakterystyczną wszystkich prac ks. H. Nowackiego, która jako pierwsza rzuca się w oczy, jest znaczne uzależnienie od publikacji badaczy rosyjskich, w szczególności od opracowań klasyków przełomu XIX i XX w., takich jak: ks. D. Razumowski, ks. B. Mietalłow, S. Smoleński, abp Filaret (Gumilowski) i innych. Ten konkretny aspekt dzieł ks. H. Nowackiego mógłby być mocnym argumentem podważającym ich wartość naukową. Autor, podobnie ks. D. Razumowski, nie zastosował odpowiedniego aparatu naukowego, a do zebranych z różnych źródeł informacji często odnosił się bezkrytycznie. Zależność od pracy ks. D. Razumowskiego jest szczególnie widoczna w opracowaniach dotyczących dziejów śpiewu cerkiewnego w Rosji. Często autor cytuje przekazy kronikarskie, zawarte w książce ks. D. Razumowskiego, uprzednio nie weryfikując ich w źródłach¹³².

Drugim istotnym mankamentem prac ks. H. Nowackiego jest brak bezpośredniego odniesienia do źródeł, i to zarówno do zapisów kronikarskich, jak też do ksiąg liturgicznych. Autor ogranicza się tylko do cytowania dzieła A. Miezienieca *Izwieszczenie o sogłasniejszych pomietach*, które przytacza za wydaniem S. Smoleńskiego. Wprawdzie autor wymienia na końcu swojej ostatniej pracy archeologów i historyków śpiewu cerkiewnego, z których prac korzystał, lecz brak odpowiedniego aparatu naukowego w wielu przypadkach utrudnia czytelnikowi odseparowanie treści cytowanych od oryginalnych tez autora¹³³.

Prace ks. H. Nowackiego zawierają także szereg braków rzeczowych. Dla mnie, jako badacza staroruskiego śpiewu cerkiewnego, zauważalny jest m.in. brak odniesienia do śpiewu jednogłosowego, jeżeli chodzi o okres od XVIII do XIX w. Otóż śpiew ten zarówno w Rosji, jak i na Ukrainie przeżywał swój prawdziwy rozwój, o czym świadczy choćby fakt wydania w latach 1883–1885 pełnego cyklu śpiewników zawierających kriuki, przeznaczonych do użytku liturgicznego wspólnot staroobrzędowców popowców. Za godny uwagi należy uznać fakt, iż w tym, jak na owe czasy, karkołomnym przedsięwzięciu brał czynny udział nie kto inny, jak wielokrotnie wspomniany ks. D. Razumowski. Druk i kolportaż finansował wielki mecenas sztuki, moskiewski fabrykant - staroobrzędowiec Arseniusz Iwanowicz Morozow (1850–1932). Zadziwiające wydaje się także to, iż autor, który swoje badania prowadził w Kijowie, nie zwrócił uwagi na prowadzoną tam od 1908 r. przez Łazarza Fiodorowicza Kałasznikowa działalność wydawniczą. Prowadzone przez Ł. Kałasznikowa wydawnictwo *Znamiennoje pienije* wydrukowało szereg ksiąg liturgicznych zawierających kriuki w wysokim, jak na owe czasy, nakładzie kilku tysięcy egzemplarzy. Wydania Kałasznikowa w przeciwieństwie do wydań A.I. Morozowa zyskały aprobatę staroobrzędowej hierarchii cerkiewnej. Wydawnictwo prowadziło także

¹³² H. NOWACKI, *Szkoła śpiewu*, s. 71; por. Д. Разумовский, *Церковное пение*, s. 208.

¹³³ Wśród badaczy śpiewu cerkiewnego ks. H. Nowacki wymienia: D. Bortniańskiego, W. Undolskiego, W. Sacharowa, księcia B. Odojewskiego, A. Lwowa, oraz ks. D. Razumowskiego, St. Smoleńskiego, J. Arnolda oraz ks. J. Wozniesieńskiego. Zob. H. NOWACKI, *Nowe prądy*, „Hosanna” 3 (1931), s. 41.

zakrojoną na szeroką skalę działalność dydaktyczną, której przejawem było ukazanie się szeregu podręczników do nauki śpiewu. Organem prasowym wydawnictwa był miesięcznik *Церковное Пение*, który od 1910 do 1918 r. dołączano do czasopisma *Старообрядческая мысль*. Autorami zamieszczanych na łamach *Церковного Пения* tekstów byli dyrygenci i śpiewacy cerkiewni, w szczególności: J. Pospiełow, Ł. Bystrow, J. Bogatienko oraz P. Cwietkow. Z redakcją stale współpracował wspomniany wcześniej S. Smoleński, którego cykliczne artykuły z dziedziny historii i teorii śpiewu cieszyły się wśród staroobrzędowców wielką popularnością, zaś sam autor nie krył także swojej sympatii dla tejże grupy wyznawców prawosławia¹³⁴. Niestety zarówno staroobrzędowe periodyki, jak też inne wydania realizowane przez tę grupę wyznawców prawosławia pozostały poza obszarem zainteresowania autora. Gdyby autor do nich dotarł, to z całą pewnością jego przekaz byłby o wiele bardziej bogaty.

Szereg istotnych luk zawierają także prace ks. H. Nowackiego dotyczące śpiewów wielogłosowych. Na niektóre z nich zwrócił uwagę W. Wołosiuk, w szczególności na brak informacji na temat kształtowania się nowych kierunków twórczości w muzyce cerkiewnej. W. Wołosiuk zwraca także uwagę na brak odniesienia w pracach ks. H. Nowackiego do dokonań szkół: moskiewskiej i petersburskiej¹³⁵.

Równie istotnym niedociągnięciem prac ks. H. Nowackiego jest brak jakiegokolwiek odniesienia do twórczości paraliturgicznej, z którą autor z całą pewnością zetknął się w trakcie swego pobytu na Ukrainie. Mam tutaj na myśli pieśń nabożną, w której to krzyżują się i wzajemnie uzupełniają wpływy wschodnie i zachodnie. Już nie wspomnę o znanych na Rusi Kijowskiej oraz Moskiewskiej wierszach duchownych (duchownych stichach), które pierwotnie zapisywano za pomocą staroruskiej notacji neumatycznej.

Równie bezkrytycznie autor odniósł się do szeregu przekłamań historycznych, zawartych w rosyjskiej literaturze przedmiotu. Dla przykładu: autor z jednej strony dokonuje jednoznacznej, pozytywnej oceny tego, w jaki sposób przyjęto śpiew wielogłosowy w Państwie Moskiewskim, gdzie pisze: „śpiew wielogłosowy (partiesnoje pienije, inaczej partes) w Rosji od pierwszych czasów swego istnienia wzbudzał entuzjazm nie tylko rosyjskiego ludu, ale i sąsiednich narodów”¹³⁶. Z drugiej strony wskazuje na liczne głosy sprzeciwu, m.in. staroobrzędowców, których wyrazicielem był protopop Awwakum. W jednym z artykułów poświęconych dziejom śpiewu wielogłosowego autor podaje tezę, jakoby: „pierwszymi kompozytorami i dyrygentami dla Rosji w tych pierwszych wielogłosowych zespołach rosyjskich byli Polacy”. Za to nieco wcześniej podaje informację o przybyciu do Moskwy w 1663 r. na zaproszenie cara Aleksego Michajłowicza jedenastu śpiewaków z monasteru brackiego w Kijowie¹³⁷. Autor nie rozróżnia pojęć związanych ze śpiewem cerkiew-

¹³⁴ D. SAWICKI, *Rozwój drukarstwa muzycznego*, s. 136.

¹³⁵ W. WOŁOSIUK, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy*, s. 22.

¹³⁶ H. NOWACKI, *Śpiew wielogłosowy*, s. 104.

¹³⁷ TAMŻE.

nym oraz kwestiami liturgicznymi. Jako przykład można podać choćby problem jedno- wielogłosowości w sprawowaniu nabożeństw, którą autor utożsamia ze śpiewem jedno- wielogłosowym.

Mimo szeregu niedoskonałości autor dokonał jednej ważnej rzeczy, a mianowicie podjął próbę przełożenia na język polski obowiązującej w Kościele wschodnim terminologii muzycznej, którą dotąd cytowano w jej rosyjsko- i greckojęzycznej wersji. Dobrym przykładem jest termin: śpiew „ośmiotrybowy”, czyli śpiew oparty na zasadzie ośmiu skal modalnych. Niektóre tłumaczenia terminologiczne dokonane przez ks. H. Nowackiego mogą wydawać się śmieszne, jak np. pojęcie notacji „haczykowatej”. Często autor tłumaczy pojęcia zbyt dosłownie, czego dobitnym przykładem jest określenie „śpiewotwórca”, które można rozumieć trojako, a mianowicie jako twórcę tekstów liturgicznych (hymnografa), kompozytora melodii cerkiewnych, a w końcu także śpiewaka, który w danym momencie wykonuje dany utwór z pamięci. Niemniej jednak zastosowana przez ks. H. Nowackiego terminologia muzyczna może stanowić punkt wyjściowy dla powstania słownika wschodnio-chrześcijańskiej terminologii muzycznej.

4. Podsumowanie

Wszystkie omówione przeze mnie opracowania ks. Nowackiego dotyczące muzyki liturgicznej Kościoła wschodniego, mimo wielu niedociągnięć natury merytorycznej, mają ogromną wartość naukową i poznawczą. Prace ks. H. Nowackiego stanowią pierwszą wydaną w języku polskim próbę systematyzacji dziejów śpiewu liturgicznego Kościoła wschodniego, uwzględniającą zarówno tradycję bizantyjską, jak i dzieje śpiewu cerkiewnego na Rusi i w Rosji. Ponadto, jak słusznie zauważa W. Wołosiuk, prace te są syntetycznym zarysem dziejów autorskiej muzyki cerkiewnej, a nadto stanowią ważny wkład w poznaniu dróg jej rozwoju na wschodzie Europy. Wszystkie prace ks. H. Nowackiego cechuje rzetelność naukowa, szczególnie w odniesieniu do kwestii natury teologicznej. Co więcej, w pracach ks. H. Nowackiego na próżno jest szukać jakichkolwiek przejawów prozelityzmu oraz manifestacji wyższości spuścizny duchowej jednego Kościoła nad drugim, co wśród teologów jemu współczesnych należało do rzadkości. Z kolei w pracach ks. Nowackiego zauważalna jest wielka fascynacja duchowością, śpiewem Kościoła wschodniego, z którymi zetknął się w trakcie swego kilkuletniego pobytu na Kresach Rzeczypospolitej. Analizując stan muzyki liturgicznej obrządku grecko-słowiańskiego, która odznaczała się bogactwem form, ks. H. Nowacki stawiał go na równi z chorałem gregoriańskim, zaś nieustanne praktykowanie jego pierwotnych form uważał za jeszcze jedną przesłankę dla prowadzonej działalności, zmierzającej do odrodzenia pierwotnych form chorału gregoriańskiego¹³⁸.

Mimo wielu braków i licznych niedociągnięć prace ks. Henryka Nowackiego stały się i nadal są silnym impulsem dla dalszych badań nad muzyką cerkiewną w Polsce, które przed wybuchem II wojny światowej prowadził ks. Borys Kudryk, z którym

¹³⁸ H. NOWACKI, *Nauczanie śpiewów gregorz. i muzyki w seminarjach*, „Hosanna” 11 (1932), s. 189.

ks. H. Nowacki utrzymywał kontakty. Tezy zawarte w pracach ks. H. Nowackiego przyczyniły się do wytyczenia nowych kierunków badań, które podjęli Jerzy Gołoś oraz W. Wołosiuk. Niektóre kwestie poruszone w omawianych pracach znalazły także rozwinięcie w badaniach naukowych autora niniejszego opracowania.

Mam głęboką nadzieję, iż poruszona w niniejszej pracy problematyka choć po części przyczyni się do przybliżenia postaci ks. prałata Henryka Nowackiego jako wybitnego znawcy śpiewu liturgicznego Kościoła wschodniego, a przede wszystkim jako człowieka dialogu i ekumenizmu.

STRESZCZENIE

W prezentowanym artykule autor przedstawił sylwetkę ks. Henryka Nowackiego, wybitnego muzykologa, historyka oraz badacza muzyki cerkiewnej. Autor dokonał szczegółowej analizy krytycznej prac ks. Nowackiego z dziedziny muzyki cerkiewnej, publikowanych w latach 1929–1931 na łamach czasopisma *Hosanna*. Autor zwraca uwagę na liczne braki merytoryczne i warsztatowe oraz istotne uzależnienie głównych tez autora od literatury rosyjskiej. Mimo wielu niedociągnięć prace ks. Henryka Nowackiego stały się, zdaniem autora, silnym impulsem dla dalszych badań nad muzyką cerkiewną w Polsce.

SUMMARY

REV. HENRYK NOWACKI (1891–1968) AND HIS RESEARCH ON THE ORTHODOX CHURCH MUSIC

The author of the article familiarized us with father Henryk Nowacki, a distinguished musicologist, historian and a researcher of the Orthodox church music. The author made thorough critical analysis of the articles published by father Nowacki from 1929 to 1931 in : *æð`S`S* journal. Furthermore, he points out father Nowacki's paucity on basis of content and elaboration. Next, the author of the article claims that father Nowacki's main thesis were the result of making use solely from Russian sources concerning the Orthodox music. In spite of the above-mentioned reservations, the author of the article stands in a position that father Nowacki's elaborations concerning the Orthodox church music became a stimulant to further studies on the Orthodox church music in Poland.

Słowa kluczowe: ks. Henryk Nowacki, śpiew liturgiczny Kościoła prawosławnego, muzyka cerkiewna, znamieny śpiew.

Keywords: liturgical singing of the Orthodox Church, Orthodox church music, znamenny chant.