

ks. Henryk Paprocki
Uniwersytet w Białymstoku

Śpiewając z aniołami. Podstawy teologii muzyki sakralnej w prawosławiu

Rozważania na temat teologii muzyki sakralnej w prawosławiu należy zacząć od przypomnienia faktu, że cała liturgia jest precyzyjnie opisana w księdze zwanej „typikon”. Pierwsze typikony powstały w okresie od VII do X wieku¹. Równocześnie od IV wieku rozwijają się zewnętrzne ceremonie oraz kalendarz świętych. Dopiero od IX wieku możemy mówić o ukształtowanym typie liturgicznym bizantyjskim oraz o syntezie bizantyjskiej².

Ważną rolę w rozwoju greckich form liturgicznych odegrała ewolucja księgi typikon (od gr. τυπος – wzór), która reguluje porządek wszystkich nabożeństw. Pierwszymi próbami regulacji nabożeństw były lekcjonarze z wykazem czytań biblijnych i niektórych pieśni liturgicznych, na przykład *Lekcjonarz jerozolimski* z lat 417–439.

Zarówno w historii rozwoju typikonu, jak i samej liturgii można wyróżnić kilka zasadniczych dat związanych z dwoma ośrodkami liturgicznymi Wschodu, Jerozolimą i Konstantynopolem. Dla Jerozolimy są to lata 614 (pogrom miasta dokonany przez Persów) i 1009 (pogrom dokonany przez kalifa Hakima). Po roku 1009 cała Palestyna zaakceptowała *Typikon ławry św. Saby* w miejsce *Typikonu bazyliki Anastasis*. Dla Konstantynopola ważne daty to rok 726 (początek ikonoklazmu) i rok 1204 (zajęcie miasta przez krzyżowców). Zaprzestano wtedy celebrowania nabożeństwa zwanego *asmatike akolouthia* według *Typikonu Wielkiego Kościoła* (Konstantynopola) i przyjęto *Typikon ławry św. Saby*.

Źródłem typikonu należy upatrywać w regułach zakonnych, które dawały podstawowe wskazówki liturgiczne, na przykład reguła św. Pachomiusza (zm. 348),

¹ M. Arranz, *Istorija tipikona. Opyt*, Leningrad 1978, s. 6. Na temat historii godzin kanonicznych patrz: R. Taft, *The Liturgy of the Hours in the Christian East*, Karikkamuri 1984; R. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West*, Collegewille (MN) 1986.

² A. Schmemmann, *Introduction to Liturgical Theology*, London 1966, s. 73; (*Wwiedeniye w liturgičeskoje bogosłowije*, Paris 1961, s. 107); A. Schmemmann, *Aspects historiques du culte orthodoxe*, „Irenikon” 46 (1973) z. 1, s. 6.

św. Bazylego Wielkiego (zm. 379), reguła św. Benedykta z Nursji (zm. 543), a także w pismach mnichów, na przykład w utworach św. Jana Kasjana i w opowieści Sofroniusza i Jana Moschosa o odwiedzinach u abby Nila.

Ze wszystkich lokalnych typikonów, związanych z określonymi monasterami, zasadniczą rolę odegrały *Typikon ławry św. Saby* (jerozolimski), *Typikon studytów* (konstantynopolitański) i *Typikon Wielkiego Kościoła* (konstantynopolitański).

Typikon jerozolimski, czyli ławry św. Saby, odbija tradycje palestyńskich monasterów w klasycznej epoce ich historii. Po pogromie w 614 roku patriarcha Jerozolimy Sofroniusz wprowadził *Typikon bazyliki Anastasis*, który utrzymał się tylko przez cztery wieki. Przed XI wiekiem liturgię według *Typikonu ławry św. Saby* celebrowano w Kościołach jerozolimskim, aleksandryjskim (melchickim) i antiocheńskim (melchickim). Główną przyczyną rozprzestrzeniania się tego typikonu był autorytet św. Saby i ascetów Ziemi Świętej. W Konstantynopolu przyjęcie *Typikonu ławry św. Saby* nastąpiło w XII wieku, gdy po wyprawach krzyżowych studyci stracili w tym mieście pierwszoplanowe znaczenie, ale niektóre z ich zwyczajów przeszły do *Typikonu ławry św. Saby*. Znaczenie utracił także *Typikon Wielkiego Kościoła*.

Typikon studytów to reguła monasteru Hagios Ioannis Prodomos założonego w 463 roku przez patrycjusza Studiosa w Konstantynopolu. W Konstantynopolu monaster ten odgrywał takie samo znaczenie jak ławra św. Saby w Palestynie. Początkowo pozostawał pod silnym wpływem monasteru akoimetów (gr. ακοιμητες – „ci, którzy nie śpią”), o których wiemy tylko tyle, że podzieleni na grupy, sprawowali liturgię przez 24 godziny bez przerwy. Pierwsi mnisi monasteru studyjskiego pochodzili z akoimetów. Początkowa wersja monasterskiego *Typikonu studytów* była bardzo krótka i została rozbudowana w X–XI wieku. Według *Typikonu studytów* celebrowano nabożeństwa w Konstantynopolu, w niektórych regionach Małej Azji, na Atosie, w południowej Italii i początkowo na Rusi.

Do IX wieku świątynie parafialne posiadały własny typikon ασματικη ακολουθια ułożony w Antiochii i Jerozolimie. W Jerozolimie, w bazylice Anastasis, panował porządek zwany ασματικη, o czym świadczy Egeria. Ostateczny kształt typikon ten uzyskał w Konstantynopolu i otrzymał nazwę *Typikonu Wielkiego Kościoła* (czyli zarazem miasta i katedry Hagia Sophia). Katedra patriarchy w Konstantynopolu była centrum szczególnej kultury liturgicznej i posiadała swój własny typikon, odnaleziony w 1895 roku przez Aleksego Dmitrijewskiego. *Typikon Wielkiego Kościoła* zawierał liturgię, nieszpory, jutrznię, panichidę i *tritekty*. Panichida odpowiadała wielkiej komplecie i miała charakter czuwania, natomiast w Wielkim Poście celebrowano *tritekty*, czyli połączenie tercji i seksty. Cechą charakterystyczną tego typikonu są wspólne modlitwy duchowieństwa i ludu (gr. συναπτη), po których następował śpiew antyfony, czyli psalmu bądź pieśni biblijnej z responsoriami po każdym wersecie (stąd określenie ασματικη – „śpiewane”).

Od czasu wypraw krzyżowych nabożeństwo to nie było już celebrowane, ale jeszcze w końcu XV wieku w Konstantynopolu miało miejsce trzy razy w roku: w święto Podwyższenia Krzyża (14 września), w święto Jana Chryzostoma (13 listopada) i w święto Zaśnięcia Matki Bożej (15 sierpnia). Najdłużej typikon ten miał zastosowanie w Tesalonice w katedrze Hagia Sophia, o czym świadczy Symeon z Tesaloniki (XV wiek).

Typikon Ewergetis, czyli typikon monasteru Bogurodzicy Ewergetydy (założony w 1048 roku) koło Konstantynopola, był kompilacją różnych typikonów i głównie traktował o służbie Bożej. Jego ostateczna redakcja pochodzi z XII wieku.

Po wyprawach krzyżowych cały Wschód prawosławny przyjął stopniowo *Typikon ławry św. Saby*. Pozwolę sobie przytoczyć z *Typikonu ławry św. Saby* pierwszy rozdział, poświęcony nieszporom.

Obrzęd małych nieszporów

Przed zachodem słońca [czyli o godzinie 10] w dzień sobotni przychodzi paraeklezjarcha (lub kandelaptes) do przełożonego i kłania się mu, oznajmiając swym przyjściem, że nadszedł czas dzwonienia. Po otrzymaniu błogosławieństwa wychodzi i uderza w mały dzwon. Gdy bracia zgromadzą się w narteksie, kapłan zaczyna, mówiąc *Błogosławiony Bóg nasz [w każdym czasie, teraz i zawsze, i na wieki wieków]*. Wyznaczony lektor mówi *[Amen]. Chwała Tobie, Boże nasz, chwata Tobie*. Także *Królu niebieski, trisagion, [Przenajświętsza Trójco]* i *Ojcze nasz* z ekfonesis kapłana; następnie lektor czyta według zwyczaju dziewiątą godzinę. Po jej skończeniu i po rozesłaniu wchodzimy do świątyni i każdy staje na swoim miejscu. Jeżeli dziewiątą godzinę odmawia się w świątyni, to wtedy nie daje się rozesłania tej godziny, ale kapłan zaczyna, mówiąc *Błogosławiony Bóg nasz, [w każdym czasie, teraz i zawsze, i na wieki wieków]*. Lektor mówi *Przyjdźcie, pokłońmy się [Królowi naszemu Bogu]* trzy razy oraz psalm wieczorny *Błogosław, duszo moja, Pana [Ps 103]* cichym i łagodnym głosem. Po skończeniu psalmu mówi *Chwała, i teraz* oraz *Alleluja. [Alleluja. Alleluja, chwata Tobie, Boże]* trzy razy. Kapłan nie mówi ektenii, ale lektor mówi trzy razy *Panie, zmiłuj się, Chwała, i teraz* oraz *Panie, wołam [do Ciebie, Ps 140]*. Dajemy też cztery stichosy i śpiewamy trzy stichery niedzielne według tonu, powtarzając je raz jeden, *Chwała, i teraz* oraz teotokion. Także [hymn] *Pogodna świątliwości* oraz prokimenon *Pan zakrólował, [w majestat jest obleczony]* ze stichosem *Obleczony jest Pan, przepasany potęgą* i znowu *Pan zakrólował*. Także modlitwa *Pozwól, Panie, w wieczór ten* i śpiewamy jeden apostiches niedzielny. Także inne stichery Bogurodzicy, trzy prosomiony z ich responsoriami, *Chwała, i teraz* oraz teotokion. Także *Teraz pozwól odejść [Łk 2, 29–32]*,

trisagion [*Najświętsza Trójco*], *Ojcze nasz*, troparion niedzielny, *Chwała, i teraz* oraz jego teotokion. Następnie kapłan odmawia ektenię *Zmiłuj się nad nami, Boże, według wielkiego miłosierdzia Twego, prosimy Cię, wysłuchaj i zmiłuj się*. Chór: *Panie, zmiłuj się* trzy razy. *Jeszcze módlmy się za cesarza naszego [...], Jeszcze módlmy się ze wszystkich braci naszych i za wszystkich chrześcijan*. Ekfonesis *Albowiem jesteś Bogiem miłosiernym, Przyjacielem człowieka, i Tobie chwałę oddajemy, Ojcu i Synowi, i Świętemu Duchowi, teraz i zawsze, i na wieki wieków*. Także *Chwała Tobie, Chryste Boże [Nadziejo nasza, chwała Tobie]*, małe rozesłanie i życzenia długich lat.

Patrz: Po wejściu do trapezy [jadalni zakonnej] mówimy *Niech ubodzy jedzą i nasycą się, niech wysławiają Pana ci, którzy Go poszukują, niech ich serce żyje na wieki*. [Ps 21, 27], *Chwała, i teraz, Panie, zmiłuj się* trzy razy, *Pobłogosław*. Kapłan błogosławi posiłek, a my spożywamy podane nam potrawy z umiarem, abyśmy nie ociągali się potem na czuwanie. Po spożyciu [mówimy] *Chwała, i teraz, Bogurodzico, łono Twoje stało się świętym ołtarzem, noszącym chleb niebieski, Chrystusa naszego Boga, kto go pożywa nie umrze, jak powiedział Żywiciel wszystkich*. Następnie *Czczigodniejszą od Cherubinów oraz Rozradowałaś nas, Panie, przez Twoje dobra i jesteśmy pełni wesela z powodu dzieł ręki Twojej* [Ps 91, 4]. *Zwróć ku nam światłość oblicza Twego, Panie, memu sercu dałeś radość większą, niż kiedy obrodzi pszenica i wino. W spokoju układam się do snu, w spokoju zasypiam, bo tylko Ty, Panie, pozwalasz mi spocząć bezpiecznie* [Ps 4, 7–9]. *Chwała, i teraz, Panie, zmiłuj się* trzy razy, *Pobłogosław*. Kapłan *Z nami Bóg, przez swoją łaskę i przyjaźń do człowieka, w każdym czasie, teraz i zawsze, i na wieki wieków. Amen*.

Obrzęd wielkich niesporów, czyli całonocnego czuwania i niedzielnej Jutrznii

Gdy słońce nieco zajdzie, przychodzi kandelaptes i kłania się przełożonemu, a następnie odchodzi i uderza niezbyt szybko w wielki dzwon, śpiewając *Nieskalani* [Ps 118] lub odmawiając cicho dwanaście razy Psalm 50. Potem wraca [do cerkwi], zapala lampy i przygotowuje kadzielnicę. Odchodzi znowu i uderza we wszystkie dzwony, powraca do cerkwi, zapala świecę w świeczniku i stawia [pośrodku cerkwi] na przeciw królewskiej bramy [blisko]. Kłania się także kapłanowi, którego kolej właśnie wypada. Kapłan wstaje, kłania się przełożonemu, odchodzi i kłania się trzy razy przed świętą bramą i obu chórom, bracia zaś wszyscy siedzą. Po wejściu do prezbiterium zakłada epitachelion, pocałowawszy krzyż na jego szczycie, bierze kadzielnicę, staje przed świętym ołtarzem, wkłada kadzidło

i odmawia cicho modlitwę nad kadzidłem. Okadza też święty ołtarz około w formie krzyża i całe prezbiterium oraz otworzywszy świętą bramę, wychodzi. Kandelaptes bierze świecę stojącą pośrodku cerkwi i donośnie mówi *Powstańcie*, trzymając w ręku świecznik z zapaloną świecą, i wszyscy wstają. Kapłan wychodzi przez świętą bramę i czyni przed świętą bramą krzyż kadzielnicą, podnosząc kadzielnicę wertykalnie i horyzontalnie; idzie i okadza święte ikony według porządku, najpierw z prawej strony, a następnie z lewej, potem przełożonego i oba chóry według porządku. Paraeklezjarcha zaś poprzedza go ze świecą. Gdy kapłan uczyni krzyż kadzielnicą, to kłania się nieco, a wraz z nim kłania się też paraeklezjarcha. Wychodzi też do nartekstu i okadza według porządku będących tam bracia, znowu powraca do cerkwi i stanąwszy pośrodku obu chórów, czyni kadzielnicą krzyż, patrząc na Wschód, i donośnie mówi *Panie, błogostaw*. Następnie okadza ikony Chrystusa Zbawiciela i Bogurodzicy oraz przełożonego na jego miejscu, i wszedłszy do prezbiterium, staje przed świętym ołtarzem, czyni trzykrotnie krzyż kadzielnicą, a potem mówi *Chwała świętej i współistotnej, i życiodajnej, i niepodzielnej Trójcy, w każdym czasie, teraz i zawsze, i na wieki wieków*. Zaczyna przełożony lub eklezjarcha *Amen*. *Przyjdźcie, pokłońmy się Królowi naszemu Bogu* [Ps 94, 6], niskim i cichym głosem. Także powtórnie nieco wyżej *Przyjdźcie, pokłońmy się i przypadnijmy do Chrystusa, Króla naszego i Boga*. Trzeci raz wyższym jeszcze głosem *Przyjdźcie, pokłońmy się i przypadnijmy do samego Chrystusa, Króla i Boga naszego*. Także w szczególnie sposób *Przyjdźcie, pokłońmy się i przypadnijmy do Niego*. Następnie przełożony lub eklezjarcha zaczyna wyższym głosem, według ósmego tonu, *Błogostaw, duszo moja, Pana* [Ps 103], niezbyt szybko, co śpiewają też pozostali bracia. Responsorium *Błogostawiony jesteś, Panie*. Także drugi śpiewak prawego chóru *Panie Boże mój, wielki jesteś bardzo. Błogostawiony jesteś, Panie*, lekko i harmonijnie, a pozostali bracia [śpiewają] razem z nim. Kapłan z paraeklezjarchą wychodzi z prezbiterium i uczyniwszy trzy pokłony przed świętą bramą, kłania się następnie przełożonemu, a także chórom po jednym razie oraz odchodzą i stają na swych miejscach. (W świątyniach katedralnych i parafialnych kapłan odprawia w felononie, a diakon w sticharionie).

Gdy [chórzyści] zaczną śpiewać *Wszystkieś w mądrości uczynił* oraz *Chwała Tobie, Panie, który wszystko stworzyłeś*, wtedy kapłan, mając założony epitachelion, podchodzi przed świętą bramę i stojąc z odkrytą głową, odmawia modlitwy światłości. Po skończeniu psalmu mówi wielką ektenię *W pokoju do Pana módlmy się*, a po ektenii ekfonesis *Albowiem przynależy*

Tobie [wszelka chwata, cześć i pokłon, Ojcu i Synowi, i Świętemu Duchowi, teraz i zawsze, i na wieki wieków]. Także recytujemy Psalterz, według ósmego tonu, pierwszą antyfonę [Ps 1–3], pierwszej kazyzmy *Błogosławiony mąż*. Drugą [Ps 4–6] i trzecią [Ps 7–8] antyfonę śpiewamy według tonu dnia. Po każdej antyfonie mała ektenia i ekfonesis³.

Ten dość długi opis pozwala skonstatować, że typikon jest zarazem scenariuszem i partyturą nabożeństwa. *Typikon* wprowadza uporządkowanie w żywioł modlitwy, równocześnie kładąc nacisk na piękno.

Dlatego też takie pojęcia, jak artysta, sztuka, twórczość, zajmują ważne miejsce w myśli ojców Kościoła. Najbardziej ceniono, za myślą antyczną, twórczość poetycką i muzyczną jako w szczególny sposób przypominającą stworzenie *ex nihilo*. Równie ważne było pojęcie piękna – piękno Boga znajduje odbicie w dziele Jego stworzenia oraz w twórczości człowieka. Wykorzystywano także paralelę stworzenia „na obraz i podobieństwo”. Sztuka powinna być również „obrazem i podobieństwem” boskiego Archetypu. Ikona wyjawia „obraz i podobieństwo” Archetypu, który przedstawia przy pomocy środków malarskich. Śpiew liturgiczny dąży do „podobieństwa i obrazu” śpiewu aniołów.

Przy pomocy systemu ośmiu tonów ustalono surowy porządek muzycznego zorganizowania liturgii. Ogromną rolę odgrywa w tym zasada *προσομοιον* – podobieństwa. Istniały zbiory wzorów ikonograficznych dla zachowania kanonu. Podobne zbiory istniały również w odniesieniu do muzyki. „Im bardziej niezmienny jest wzorzec, tym głębiej i czystiej wyraża on sprawy ducha” – pisze Paweł Florenski⁴. Kanon ten jest dziełem soborowym, wspólnym dla całego Kościoła. Praca hymnografa, podobnie jak architekta i ikonografa, była bardzo wysoko ceniona. Większość hymnografów została zaliczona do grona świętych. Hymnograf dążył do tego, żeby wierni „jednymi ustami i jednym sercem sławili i opiewali najczcigodniejsze imię Ojca i Syna, i Świętego Ducha”. Równocześnie miał ciągle na uwadze anielski wzorzec, który starał się przekazać w swoich kompozycjach. W tym sensie muzyka cerkiewna jest wyrazem soborowego doświadczenia całego Kościoła.

Istota tej muzyki sprowadza się do nieustannego dążenia do niebiańskiego archetypu celem osiągnięcia jedności świata boskiego i świata ludzi. Muzyka liturgiczna jest więc jednym ze sposobów przewyciężenia stanu upadku i przywracania utraconej jedności. Rolę muzyki liturgicznej można więc porównać do roli ikony. Ikona pokazuje rzeczywistość świata przemienionego, a muzyka litur-

³ *Tipikon, si'est oustaw*, Moskwa 1854, s. 3–6 [reprint Graz 1964].

⁴ S. Trubaczow, *Muzykalnyj mir P. A. Florenskogo*, „Sowietskaja Mjuzika” (1988) z. 9, s. 99–103.

giczna jest również przewycięzeniem „ociężałości materii”. Twórcy teorii „śpiewu podobnego do anielskiego” kładli nacisk na to, że muzyka liturgiczna musi w istotny sposób różnić się od tak zwanej „muzyki świeckiej”. Inaczej nie odda rzeczywistości przemienionego świata i harmonii kosmosu. Jako „śpiew podobny do anielskiego” jest też uprzedzeniem nadejścia królestwa Bożego. Jest więc w pewnym sensie ikoną królestwa, podobnie jak obraz sakralny. Wynika to z faktu, że jest dziełem Kościoła, który sam jest ikoną królestwa Bożego w warunkach świata empirii⁵.

Monumentalność śpiewu liturgicznego wiązała się pierwotnie z niezwykle skromnymi środkami wyrazu – śpiew *unisono*. Według Pawła Florenskiego tego typu śpiew jest „dotykaniem wieczności”. Wieczność jest przedstawiana przy pomocy skromnych środków, ale właśnie te środki przenoszą człowieka w inny świat. W artykule *Świątynia jako synteza sztuk* Florenski nazywa liturgię „dramatem muzycznym”: „Wszystko jest podporządkowane jednemu celowi: uzyskanie katharsis przy pomocy dramatu muzycznego i dlatego wszystko jest podporządkowane tej idei”. Wszystkie sztuki łączą się w świątyni z ogromną mocą oddziaływania na uczucia człowieka, przenoszą go w świat noumenalny przez kontemplację ikony, słuchanie śpiewu. Procesje, okadzenia, płomienie świec, promienie światła wpadającego przez okna – wszystko to stwarza podniosły nastrój. Sztuka cerkiewna odrywa człowieka od problemów dnia dzisiejszego i skierowuje ku wieczności⁶. W takim ujęciu świątynia jest syntezą sztuk. Ojciec Paweł Florenski uważał, że świątynia syntetyzuje w sobie sztukę ognia (oświetlenie ikon rozedrganymi płomykami świec i lampek oliwnych), sztukę kadzielnego dymu (wnosi on pogłębienie i złagodzenie perspektywy oglądu oraz rozszerza przestrzeń architektoniczną świątyni poprzez snucie się w cerkwi, niknięcie kopuły, złagodzenie ostrości krawędzi i twardości przestrzeni) i ta synteza działań artystycznych wewnątrz świątyni nie ogranicza się do sfery sztuk plastycznych, lecz obejmuje swym zasięgiem sztukę wokalną i poetycką, przy czym sztukę poetycką wszelkich rodzajów. Synteza ta jest dramatem muzycznym, w którym wszystko podporządkowane jest celowi nadrzędnemu, jakim jest *katharsis*. Wewnątrzświątynne działania artystyczne obejmują także sztukę odróżniania zapachów⁷, sztukę nakładania szat liturgicznych, sztukę choreografii kościelnej określającej układy wejść i wyjść celebransów,

⁵ T. Władyszewska, *Muzyka drewnianej Rusi*, [w:] G. Wagner & T. Władyszewska, *Iskusstwo drewnianej Rusi*, Moskwa 1903, s. 172–182.

⁶ P. Florenski, *Świątynia jako synteza sztuk*, [w:] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przekł. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 33–47.

⁷ Stworzenie zapachów zakłada indywidualną twórczość, ale odziedziczoną po wielkich tradycjach Wschodu, zwłaszcza świątyni jerozolimskiej. Dramaturgia światła i zapachów prak-

układy procesji. Święta przestrzeń świątyni i święty czas syntetyzują sztukę, przeto Kościół i jego liturgia są najwyższym przejawem estetyki⁸.

Teoria śpiewu cerkiewnego zrodziła się w Bizancjum i oddziałała na ukształtowanie się bizantyjskiego wzorca muzycznego, który tak zachwyił postów księcia Włodzimierza w Konstantynopolu. Piękno liturgii greckiej stało się jednym z kryteriów prawdziwości wiary. Zachwyt wobec piękna liturgii nie jest estetyczną oceną, ale chęcią osiągnięcia istoty Boga poprzez piękno.

Na koncepcję bizantyjską ogromny wpływ wywarła idea wzorca boskiego, który został przekazany ludziom od Boga przez aniołów lub świętych. Ta zasada odnosiła się do wszystkich rodzajów sztuki, w tym także muzyki. Zgodnie z tradycją znany bizantyjski hymnograf, poeta i muzyk św. Roman Melodos otrzymał w sennej wizji dar układania kontakionów i śpiewania. W świątyni objawiła mu się Bogurodzica, dała zwój i poleciła go spożyć. Po przebudzeniu się Roman Melodos zaśpiewał „Dziewica dziś rodzi”. Dlatego też jego twórczość jest owocem daru otrzymanego od Boga. Tradycja ta znalazła swoje odbicie w hymnografii święta Opieki Bogurodzicy (1 października), jak w ikonografii tego święta; na ikonie przedstawiony jest św. Andrzej, który śpiewa melodie również przekazane mu przez samą Bogurodzicę.

Koncepcja niebiańskiego wzorca liturgii bazuje na tekście Apokalipsy mówiącym o liturgii celebrowanej w niebie i będącej niedoścignionym wzorem dla liturgii celebrowanej na ziemi. W czasie liturgii kapłan odmawia modlitwę, w której jest mowa o wspólnym celebrowaniu przez aniołów i ludzi: „Stoją przed Tobą tysiące archaniołów i miriady aniołów, cherubini i serafini, sześcioskrzydli, wieloocy, unoszący się, uskrzydleni, zwycięską pieśń śpiewając, wołając, wzywając i mówiąc: Święty, Święty, Święty”. Aniołowie i ludzie razem śpiewają hymn trójświęty.

Porównanie śpiewu cerkiewnego ze śpiewem niebiańskim jest stałym elementem epoki średniowiecza, sięgającym biblijnej koncepcji „natchnionego śpiewu”.

tycznie zawsze była częścią konkretnego zamysłu przestrzeni sakralnej, por. P. Heger, *The Development of Incense Cult in Israel*, Berlin–New York 1997.

⁸ P. Florenski, *Liturgia jako synteza sztuk*, [w:] P. Florenski, *Ikostas i inne szkice*, dz. cyt., s. 35–38; H. Paprocki, *Liturgia i estetyka*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 20 (1990), z. 77, s. 22–30; H. Paprocki, *Teologia muzyki sakralnej*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, pod red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 33–36; J. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, przekł. H. Paprocki, Białystok 1998, s. 9–17. Koncepcja liturgii jako „syntezy sztuk” wywołuje jednak sprzeciw, gdyż stawia tę syntezę poza problemem stworzenia przestrzeni sakralnej, por. A. M. Lidow, *Sozdanije sakralnych prostranstw kak wid tworczestwa i priedmiot istoriczeskogo issledowanija*, [w:] *Ijerotopija. Issledowanije sakralnych prostranstw*, Moskwa 2004, s. 18.

U jego podstaw leży wyobrażenie o tronie w niebie, otoczonym chórami aniołów nieustannie śpiewających chwałę Bogu. Chwała ta znajduje swoje odbicie w tekstach liturgicznych i w wizjach proroków, na przykład Izajasza (Iz 6, 1–5) lub Jeremiasza (Jr 3, 12).

Idea oświecenia twórcy wiąże się z bizantyjską koncepcją podarowania sztuk pięknych przez niebo ludziom. Zgodnie z Dionizym Areopagitą „hymny kościelne są kopiami niebieskich archetypów” i dlatego powinny naśladować wzory niebieskie. Przyczynę wszystkich rzeczy Dionizy postrzega w pięknie Bożym. Zadanie ikonografa, jak i hymnografa polega na przekazaniu tego piękna. W wypadku hymnografa chodzi o przekazanie melodii śpiewanych przez aniołów, czyli o przekazanie archetypów. Estetyka bizantyjska określiła podstawowe cechy śpiewu liturgicznego. „Filozofia, która przejawia się w melodii, jest znacznie głębszą tajemnicą, niż sądzi o tym tłum” – napisał św. Grzegorz z Nyssy. „Nasze melodie są tworzone według innych praw, aniżeli przez tych, którym obca jest nasza mądrość... Śpiew splata się ze słowem Bożym w tym celu, żeby sam dźwięk głosu wyjawiał ukryty sens, kryjący się za słowami”. Święty Bazyl Wielki dodaje: „Niech język twój śpiewa, a rozum gorliwie rozmyśla nad sensem śpiewanego tekstu”.

Podstawą kanonu muzycznego Bizancjum, jak już wspomniano, stał się system ośmiu tonów (księga liturgiczna *Oktoechos*). Podział melodii liturgicznych na osiem tonów bierze swój początek prawdopodobnie od monofizycznego patriarchy antiocheńskiego Sewera (512–519)⁹. System ten nawiązuje wyraźnie do teologicznej koncepcji „dnia ósmego”, czyli dnia zmartwychwstania, który jako „ósmym” jest poza naszym kalendarzem i oznacza wieczność.

Jednak aż do V wieku żadne dokumenty nie wzmiankują chóru lub scholi. Pod koniec III wieku pojawiają się grupy ascetów, odgrywające dużą rolę w liturgii (świadectwo Egerii¹⁰), natomiast w V wieku pojawia się schola, czyli szkoła monastyczna lub katedralna przeznaczona do kształcenia śpiewaków. Nie wiemy jednak nic o ich roli w liturgii. W VI wieku św. German z Paryża wymienia jako uczestników liturgii jedynie biskupa, duchowieństwo i lud. Dopiero pod koniec VIII wieku pojawia się na Wschodzie i na Zachodzie chór jako stały element liturgii¹¹. Bezpośrednią przyczyną pojawienia się chóru była nieznanostwo języka liturgicznego przez wiernych.

⁹ J. Jeanin, A. Puyade, *L'Oktoechos syrien. Etude historique*, „Oriens Christianus” 13 (1913), z. 3, s. 87–89.

¹⁰ Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, przekł. W. Szołdrski, Warszawa 1970.

¹¹ M. Kovalevsky, *Le Rôle du chœur dans la liturgie chrétienne*, [w:] *L'Assemblée liturgiques et les différents rôles dans l'assemblée*, Roma 1977, s. 225, 229.

Porównanie śpiewu cerkiewnego z niebieskim (od VIII wieku chóru) znalazło swój wyraz w hymnie liturgicznym *Teraz moce niebios niewidzialnie z nami postugują*¹² w Cherubikonie: „My, którzy cherubinów mistycznie przedstawiamy i życiodajnej Trójcy trójświęty hymn śpiewamy”¹³, co oznacza, że ludzkie głosy mieszają się ze śpiewem cherubinów, tworząc chór głoszący chwałę Boga jako „ikona w dźwiękach”. Śpiew liturgiczny przeciwstawia się śpiewowi ludowemu, folklorowi. Śpiewacy cerkiewni przedstawiali aniołów i dlatego sama nazwa „chór” nawiązuje do koncepcji dziewięciu chórów anielskich. Śpiew liturgiczny powinien brzmieć podniosłe, niebiańsko, powinien być zdematerializowany (czemu sprzyjała architektura cerkwi, dająca efekt lotu dźwięków zlewających się w kopule i powracających stamtąd jak niezemski, niebiański śpiew). Hymny i śpiewy cerkiewne ich autor słyszy swoim „uchem duchowym” i przekazuje ludziom w swojej twórczości. Hymny liturgiczne są kopiami niebiańskich „archetypów”, stąd też hymnograf naśladuje ustanowione typy pochodzenia niebieskiego, przez co same archetypy nabrały sensu metafizycznego¹⁴.

Dodatkowo śpiew zmienia się w zależności od okresu roku liturgicznego. Szczególnie jest to widoczne w okresie Wielkiego Postu i Tygodnia Paschalnego (odrębne księgi liturgiczne *Triodion Postny* oraz *Pentekostarion*), a także w samej konstrukcji nabożeństw tych okresów, całkowicie innych od pozostałej części roku.

Na zakończenie pragnę podkreślić, że szczególne znaczenie dla rozwoju bizantyjskiej estetyki miała koncepcja św. Maksyma Wyznawcy. Otóż Maksym podzielił dzieje świata na trzy etapy: *arche* – *stasis* – *telos*, którym odpowiada kolejno: Logos stwórczy – Logos zbawczy – Logos stwórczy i zbawczy. Działalność człowieka przypada na etap *stasis*, w którym twórca uprzedza finalną *harmonia mundi* przez swoje dzieła przedstawiające rzeczywistość świata zbawionego. Chociaż sam Maksym nie wspominał w tym kontekście o muzyce sakralnej, jego koncepcja może być odniesiona również do niej¹⁵.

¹² Hymn liturgiczny śpiewany podczas przeniesienia najświętszego Ciała Chrystusa w Liturgii Praesantificatorum.

¹³ Hymn liturgiczny śpiewany podczas przenoszenia darów ofiarnych w Liturgii św. Jana Chryzostoma.

¹⁴ T. Władyszewska, *Bogoduchnowiennoje angieloglasnoje pienije w sistiemie sriedniewiekowej muzykalnoj kultury (Ewolucija idiei)*, „Slavia Orientalis” 38 (1989), s. 351–369; T. Władyszewska, *Zarozhdenije ruskaj cerkownoj muzyki i jeje estetika*, „Cerkownyj Wiestnik” 36 (1989), z. 10–12, s. 51–66; M. Kovalevsky, *Chant liturgique, icône sonore*, [w:] *Nicée II. 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris 1987, s. 393–396.

¹⁵ H. Paprocki, *Ikona jako twórca przezwyjęcie zła*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 15 (1985), z. 1–4, s. 40–50.

Streszczenie

Śpiewając z aniołami. Podstawy teologii muzyki sakralnej w prawosławiu

Rozważania na temat teologii muzyki sakralnej w prawosławiu autor zaczyna od przypomnienia faktu, że cała liturgia jest precyzyjnie opisana w księdze zwanej *Typikon*, która jest zarazem scenariuszem i partyturą nabożeństwa. *Typikon* wprowadza uporządkowanie w żywo modlitwy, równocześnie kładąc nacisk na piękno. Dlatego też takie pojęcia, jak artyzm, artysta, sztuka, twórczość, zajmują ważne miejsce w myśli Ojców Kościoła. Istota tej muzyki sprowadza się do nieustannego dążenia do niebiańskiego archetypu celem osiągnięcia jedności świata Boskiego i świata ludzi. Muzyka liturgiczna jest więc jednym ze sposobów przecięcia stanu upadku i przywracania utraconej jedności. Teoria śpiewu cerkiewnego zrodziła się w Bizancjum i oddziaływała na ukształtowanie się bizantyjskiego wzorca muzycznego, który tak zachwyił posłów księcia Włodzimierza w Konstantynopolu. Piękno liturgii greckiej stało się jednym z kryteriów prawdziwości wiary. Zachwyt wobec piękna liturgii nie jest estetyczną oceną, ale chęcią osiągnięcia istoty Boga poprzez piękno. Na koncepcję bizantyjską ogromny wpływ wywarła idea wzorca Boskiego, który został przekazany ludziom od Boga przez aniołów lub świętych. Ta zasada odnosiła się do wszystkich rodzajów sztuki, w tym także muzyki. Zgodnie z tradycją znany bizantyjski hymnograf, poeta i muzyk św. Roman Melodos otrzymał w sennej wizji dar układania kontakionów i śpiewania. W świątyni objawiła mu się Bogurodzica, dała zwój i poleciła go spożyć. Po przebudzeniu się Roman Melodos zaśpiewał „Dziewica dziś rodzi”. Dlatego też jego twórczość jest owocem daru otrzymanego od Boga. Z kolei porównanie śpiewu cerkiewnego z niebieskim (od VIII wieku chóru) znalazło swój wyraz w hymnach liturgicznych, które mówią, że ludzkie głosy mieszają się ze śpiewem cherubinów, tworząc chór głoszący chwałę Boga jako „ikona w dźwiękach”. Śpiew liturgiczny przeciwstawia się śpiewowi ludowemu, folklorowi. Śpiewacy cerkiewni przedstawiali aniołów i dlatego sama nazwa „chór” nawiązuje do koncepcji dziewięciu chórów anielskich. Śpiew liturgiczny powinien brzmieć podniosłe, niebiańsko, powinien być zdematerializowany (czemu sprzyjała architektura cerkwi, dająca efekt lotu dźwięków zlewających się w kopule i powracających stamtąd jak nieziemski, niebiański śpiew).

Summary

Singing with the Angels. The Foundations of the Theology of Sacred Music in orthodoxy

The author's reflections on the theology of sacred music in Orthodoxy commences with the fact that the entire Liturgy is precisely outlined in the book known as the

Typikon, which is at the same time a scenario and score of the service. The *Typikon* introduces order in the elements of prayer and also places an emphasis on beauty. For this reason, concepts such as artistry, artist, art and creativity play such an important role in the thought of the Church Fathers. The essence of this music is fundamentally an unceasing pursuit of the heavenly archetype, in order to attain unity between the divine realm and the human world. Liturgical music is therefore one of the ways of overcoming the fallen state and recovering the unity lost. The theory of church singing originates in Byzantium and influenced the formation of the Byzantine musical form, which delighted Prince Vladimir's representatives in Constantinople. The beauty of the Greek Liturgy has become one of the criteria of authenticity of faith. The fascination with the beauty of the Liturgy is not an esthetic evaluation, but is a desire to grasp the essence of God through beauty. The Byzantine concept has been heavily influenced by the idea of the divine pattern, which was given to people by God by the angels or saints. This principle applies to all types of art including music. According to tradition, the well-known Byzantine hymnographer, poet and musician St. Roman the Melodist received the gift of arranging kontakions and chants in a vision. The Mother of God appeared to him in a church and gave him a scroll with the instructions to consume it. After waking up, Roman the Melodist sang "Today the Virgin Gives Birth." As a result, his creativity is the fruit of a gift received from God. Moreover, comparing church chants with the heavenly (from the 8th century, choir) is expressed in liturgical hymns, which tell of human voices blending with the songs of the Cherubim, thus creating a choir proclaiming the glory of God as "an icon in sound." Liturgical chant contrasts itself with folklore songs. Church singers represented the angels, and for this reason, the name "choir" makes reference to the concept of the nine choirs of angels. Liturgical chant should sound solemnly, heavenly, and should be dematerialized (complemented by church architecture, giving the effect of poured out sounds rising to the dome of the church and returning as celestial and heavenly chant).

Słowa kluczowe muzyka sakralna, liturgia, prawosławie, estetyka

Keywords sacred music, liturgy, Orthodoxy, esthetics

Bibliografia

- Arranz M., *Istorija tipikona. Opyt*, Leningrad 1978.
- Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, przekł. W. Szoldrski, Warszawa 1970.
- Florenski P., *Świątynia jako synteza sztuk*, [w:] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przekł. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 33–47.
- Florenski P., *Liturgia jako synteza sztuk*, [w:] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przekł. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 35–38.

- Heger P., *The Development of Incense Cult in Israel*, Berlin–New York 1997.
- Jeanin J., Puyade A., *L'Octoechos syrien. Etude historique*, „Oriens Christianus” 13 (1913), z. 3, s. 87–89.
- Kovalevsky M., *Chant liturgique, icône sonore*, [w:] *Nicée II. 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris 1987, s. 225–237.
- Kovalevsky M., *Le Rôle du choeur dans la liturgie chrétienne*, [w:] *L'Assemblée liturgiques et les différents rôles dans l'assemblée*, Roma 1977, s. 225–307.
- Lidow A., *Sozdaniye sakralnykh prostranstw kak vid tvorczestwa i priedmet istoriczeskogo issledowanija*, [w:] *Ijerotopija. Issledowanije sakralnykh prostranstw*, Moskwa 2004, s. 17–21.
- Paprocki H., *Ikona jako twórcze przewyżczenie zła*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 15 (1985), z. 1–4, s. 40–50.
- Paprocki H., *Liturgia i estetyka*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 20 (1990), z. 77, s. 22–30.
- Paprocki H., *Teologia muzyki sakralnej*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, pod red. Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 33–36.
- Schemmann A., *Introduction to Liturgical Theology*, London 1966 (*Wwiedienije w liturgiczeskoe bogostowije*, Paris 1961).
- Schemmann A., *Aspects historiques du culte orthodoxe*, „Irenikon” 46 (1973), z. 1, s. 5–15.
- Taft R., *The Liturgy of the Hours in the Christian East*, Karikkamuri 1984.
- Taft R., *The Liturgy of the Hours in East and West*, Collegewille (MN) 1986.
- Tipikon, si'est oustaw*, Moskwa 1854 [reprint: Graz 1964].
- Trubaczow S., *Muzykalnyj mir P. A. Florenskogo*, „Sowietskaja Mjuzika” 1988, z. 9, s. 99–103.
- Trubieckoj J., *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, przekł. H. Paprocki, Białystok 1998.
- Władyszewska T., *Bogoduchnowiennoje angielogłasnoje pienije w sistiemie sriedniewiekowej muzykalnoj kultury (Ewolucija idiei)*, „Slavia Orientalis” 38 (1989), s. 351–369.
- Władyszewska T., *Muzyka driewniej Rusi*, [w:] G. Wagner, T. Władyszewska, *Iskusstwo driewniej Rusi*, Moskwa 1903, s. 172–182.
- Władyszewska T., *Zarozhdienije russkoj cerkownoj muzyki i jeje estietika*, „Cerkownyj Wiestnik” 36 (1989), z. 10–12, s. 51–66.