

Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego

Daniel Sawicki

Badacz niezależny
Polska
infoechos@wp.pl

Daniel Sawicki, *The Teaching of the Pomeranian Old Believers on issues in relation to the Orthodox Chant*, Elpis, 19 2017: 67-78.

Abstract: The article exemplifies the teaching of the Pomeranian Old Believers in relation to the Orthodox chant, in particular its forms practiced by this community. The author tries to indicate the essence of reluctance of the Old Believers towards new Orthodox melodies. In order to do so, he critically analyses available historical sources, especially he focuses on extracts concerning the Orthodox chant written in 1723 on Wyg, in theological treaty Pomorian Answers (18th century manuscript). The author presents changes of the 17th century chant as one of the reasons of division of the Moscow Orthodox Church.

Streszczenie: W artykule omówiono nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego, w szczególności jego form praktykowanych przez tę wspólnotę. Autor podejmuje się próby wskazania istoty niechęci staroobrzędowców wobec nowych melodii cerkiewnych. W tym celu przeprowadza analizę krytyczną dostępnych źródeł historycznych, w szczególności fragmentów odnoszących się do śpiewu liturgicznego zawartych w powstałym w 1723 r. na Wygu traktacie teologicznym pt. Pomorskie Otvety. Autor wskazuje na zmiany, jakie w XVII wieku dokonały się w śpiewie jako jedną z przyczyn rozłamu w łonie Cerkwi moskiewskiej.

Keywords: liturgical singing of the Orthodox Church, znamenny chant, Pomorian old believers, Pomorian Answers

Słowa kluczowe: śpiew liturgiczny kościoła prawosławnego, znamienny śpiew, staroobrzędowcy pomorscy, odpowiedzi pomorskie

W artykule omówiono nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego, w szczególności jego form praktykowanych przez wspólnotę. Autor wskazuje na istotę niechęci staroobrzędowców wobec nowych melodii cerkiewnych. W tym celu przeprowadza analizę krytyczną dostępnych źródeł historycznych, w szczególności fragmentów odnoszących się do śpiewu liturgicznego zawartych w powstałym w 1723 r. na Wygu traktacie teologicznym pt. *Pomorskie Otvety*. Autor wskazuje na zmiany, jakie w XVII wieku dokonały się w śpiewie, jako jedną z przyczyn rozłamu w Cerkwi moskiewskiej.

The article exemplifies the teaching of the Pomeranian Old Believers in relation to the Orthodox chant, in particular its forms practiced by this community. The author tries to indicate the essence of reluctance of the Old Believers towards new Orthodox melodies. In order to do so, he critically analyses available historical sources, especially he focuses on extracts concerning the Orthodox chant written in 1723 on Wyg, in theological treaty *Pomorskie Otvety* (18th century manuscript). The author presents changes of the 17th century chant as one of the reasons of division of the Moscow Orthodox Church.

Trudno jest zrozumieć bogactwo duchowości Prawosławia bez odniesienia się do wielowiekowego dziedzictwa „Starej Rusi”. Istota staroruskiej duchowości, opartej na twardych zasadach wiary i wszechobecnej pobożności, znajdowała przełożenie na wszystkie dziedziny sztuki

cerkiewnej, w szczególności: na architekturę, ikonografię oraz staroruski monodyczny śpiew cerkiewny (*znamiennyj raspiew*)¹. Wszystkie dziedziny staroruskiej sztuki sakralnej łączy wspólne zadanie – przekazywanie „Słowa”, zawartego w Piśmie Świętym i Tradycji. Jako jeden z ważniejszych nośników prawd wiary, sztuka sakralna podlegała ścisłym normom, które regulował obowiązujący *kanon*. Całe życie wewnętrzne człowieka epoki „Starej Rusi”, zakładało nieustanną i niewidzialną walkę z wpływami wszystkiego, co było obce ówczesnej duchowości. Przyniesiony na Ruś z Bizancjum wraz z chrześcijaństwem śpiew cerkiewny na przestrzeni pierwszych sześciu wieków był uznawany za namacalne odbicie „śpiewu aniołów”, któremu wszystko co ziemskie winno być obce. Stopniowe przenikanie do śpiewu liturgicznego muzyki świeckiej, które nasiliło się w 2-giej połowie XVII wieku wskutek reform liturgicznych patriarchy Nikona, spowodowało wymieszanie się pojęć śpiewu liturgicznego i muzyki, co przez zdecydowaną większość duchowieństwa i wiernych zostało zinterpretowane jako jeden z przejawów upadku duchowego Cerkwi². Proces sukcesywnego wypierania z użytku liturgicznego staroruskich monodycznych śpiewów cerkiewnych zaowocował niemalże całkowitym wyparciem *sacrum* ze świadomości śpiewaków

¹ А. Никольский, *Древне-русское церковное пение*, „Родная Старина”, Рига 1928, т. 1, с.18.

² В. Мартынов, *История богослужебного пения*, Москва 1994, с. 97.

cerkiewnych, dla których praktykowanie śpiewu przestało być służbą Bogu, a stało się rzemiosłem. Wówczas, jak słusznie zauważył współczesny badacz - Władimir Martynow, muzyka stała się śpiewem liturgicznym, i za taki była uważana³. Zagrożenia wynikające z wszechobecności w świątyniach śpiewów wielogłosowych, oraz zachodnich wzorców w ikonografii zobrazował św. Ignacy Brianczaninow, który w duchowości „Starej Rusi” widział niewyczerpalne źródło bogactwa. W przeciwieństwie do pozostałych współczesnych sobie teologów, św. Ignacy nie szczędził słów krytyki pod adresem „nowych” ikon oraz komponowanego na „zachodnią modę” śpiewu cerkiewnego. W jednym z jego pism czytamy: „Wszyscy Rosjanie zrozumieli, że włoskie obrazy 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 miejsca i roli w liturgii: „wielu zaczęło rozmić, że włoski śpiew nie pasuje do prawosławnego nabożeństwa...”⁴. 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 przyjęcia.

Wprowadzanie do użytku liturgicznego Cerkwi moskiewskiej nowych melodii cerkiewnych, było częścią o wiele bardziej złożonego procesu, jaki rozpoczął się już na przełomie XVI i XVII w. W tym to okresie zaszły głębokie, a zarazem negatywne zmiany w postrzeganiu sztuki sakralnej, która w ostateczności przestała pełnić rolę aktu modlitewnego dążenia do jedności z Bogiem, a duchowość ustąpiła miejsce walorom artystycznym⁵. Zainicjowane przez patriarchę Nikona wprowadzanie do nabożeństw melodii bułgarskich, kijowskich i greckich wniosło do prawosławnego nabożeństwa swoistą świeżość intonacji, co zauważył podróżujący w połowie XVII w. wraz z patriarchą antiocheńskim Makarym arcydiakon Paweł z Aleppo. Słyszac przepiękne śpewy kozaków, które jak się wyraził „radują duszę i koją smutki, a ich melodyka jest przyjemna i wypływa z serca”, kronikarz był pełen podziwu dla ich harmonii i piękna⁶. W jego ocenie śpiewy te były wykonywane czysto, harmonijnie, a przy tym z wielkim zaangażowaniem i starannością, w przeciwieństwie do śpiewów monodycznych praktykowanych w Państwie Moskiewskim, które w jego mniemaniu wykonywano bez uprzedniego przygotowania. Kronikarz krytykuje także samych śpiewaków moskiewskich, których głosy były: grube, gęste, basiste, a przez to nieprzyjemne w odbiorze. Samym

melodiom *znamiennago raspiewa* P. z Aleppo zarzuca, że nie dostarczają one słuchaczom należytego zadowolenia. Kronikarz wypomina śpiewakom moskiewskim ich niesprawiedliwą krytykę śpiewu kozaków, który ci porównują do śpiewów zachodnich, w szczególności polskiego i francuskiego pochodzenia⁷. W tej konkretnej kwestii należy przyznać kronikarzowi częściową rację. Otóż w melodiach starych *raspiewow*, które na przestrzeni wieków ulegały licznym przemianom, świeżość intonacji w jakimś stopniu została zatracona, sytuacje próbowano ratować poprzez oczyszczenie melodii *znamiennago raspiewa* ze zbędnych elementów melizmatycznych oraz wykorzenie z tekstów liturgicznych elementów „*razdielnorieczija*”, inaczej *chomonii*⁸. Nowego ducha w *znamiennyj raspiew* tchnęli staroobrzędowcy, którzy po Soborze 1666-1667 stanęli przed trudnym, ale jakże szczytnym zadaniem zachowania kultury muzycznej „Starej Rusi” przed skażeniem i zapomnieniem⁹.

Cała polemika staroobrzędowców dotycząca śpiewu cerkiewnego była ukierunkowana na podkreślenie wyższości staroruskiej monodii cerkiewnej nad śpiewami wielogłosowymi, oraz udowodnienie niedoskonałości tych ostatnich jako środka przekazywania „Słowa”. Krytyka staroobrzędowców nie koncentrowała się jedynie na kwestiach związanych z obecnością w liturgii śpiewów wielogłosowych. Nie mniejszym problemem, który podzielił wewnątrz samych staroobrzędowców, był sposób wykonywania tekstu liturgicznego. Staroobrzędowcy popowcy praktykowali tzw. śpiew „*nariecznyj*”, czyli śpiew zawierający poprawki wniesione przez I Komisję, przy jednoczesnym zachowaniu starego – „*donikonianckiego*” tekstu liturgicznego. Analiza zachowanych pism protopopa Awwakuma pozwala twierdzić, iż protopop był zagorzałym zwolennikiem śpiewu „*narieczno*”. Jak podają źródła, Awwakum, dowiedziawszy się w więzieniu o tym, iż jeden z jego zwolenników – pop Stefan sympatyzuje *chomonii* wystosował do niego pismo, w którym poddał ostrej krytyce śpiew praktykowany w zarządzanej przez niego cerkwi¹⁰. Swoją negatywny stosunek do *chomonii* Awwakum argumentował nauczaniem Ojców Kościoła, w szczególności św. Jana Złotoustego, jak również postanowieniami Soboru Stu Rozdziałów (1551 r.)¹¹. W osta-

⁷ Tamże, s. 166.

⁸ Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 318.

⁹ D. Sawicki, *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców porowców XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, 2015, T. 17, s. 127-128.

¹⁰ „И единогласно пѣль лѣть з двацать, и ныне пою Богу моему дондеже есмь единогласно. Понеже бо при царѣ Иваннѣ и при Макари митрополитѣ, таможе бысть и Гурій архієпископъ казанскій на соборѣ, и тогда грамоты изданы о единогласномъ пѣнїи. И нарѣчныя ирмосы видѣхъ своима очима етаробытныя, тогда же писаны. И до мору, приходя къ Казанской, прежде ссылки даурской, по нихъ многажды пѣль со священномученикомъ Данииломъ с костромскимъ протопопомъ, пострадавшимъ за православие отъ Никона волка и адова пса”. Сут. за: Авакум протопоп, *Послание къ священнику Стефану* [w:] „Материалы для истории раскола за первое время его существования”, Т. V, обр. Н. Субботин, Москва 1879, s. 215-216.

¹¹ П. Смирнов, *Внутренние вопросы в расколе в XVII веке*, Санкт-Петербург 1898, s. 211.

³ Тамże, s. 99-100.

⁴ И. Брянчанинов, *Понятие о ереси и расколе*, [w:] „Полное собрание творений Святителя Игнатия Брянчанинова”, Москва 2002, Т. IV, s. 468.

⁵ В. Бычков, *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва 1995, s. 402.

⁶ П. Алеппский, *Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским*, Вып. 2, Москва 1897, s. 165.

teczności protopop pogodził się ze swoim przyjacielem, i od tego momentu miała między nimi miejsce ożywiona wymiana korespondencji¹². Wiele wskazuje, iż zwolennikiem śpiewu „*nariecznogo*” był także pierwszy męczennik za starą wiarę – biskup Paweł Kołomieński¹³. Entuzjasci *chomonii* nie szczędzili słów krytyki tak pod adresem poglądów protopopa Awwakuma, jak również dokonań I i II Komisji. Przeprowadzona przeze mnie analiza pism Awwakuma nie dała jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, co konkretnie protopop miał na myśli mówiąc o jednogłosowości, czy chodziło mu o *jedynogłasije* w sposobie sprawowania nabożeństw, czy też wykonywany unisono *znamiennyj raspiew*. Główną przyczyną nieporządków w śpiewie cerkiewnym, był zdaniem Awwakuma brak jednolitej teorii śpiewu oraz wszechobecna swoboda w interpretacji kriuków¹⁴. Poglądy Awwakuma zyskały szerokie poparcie nie tylko w kręgach carskich, lecz także wśród hierarchów cerkiewnych i szerokiej grupy duchowieństwa. Dla przykładu, jeden z zagorzałych zwolenników starych porządków - protopop Stiefan Wonifatiew oprócz zakazu wielogłosowości nabożeństw wprowadził w swojej parafii śpiew *nariecznyj*. Śladem Wonifatiewa poszedł protopop Iwan Nieronow¹⁵, który *de facto* należał do tego samego ugrupowania, co Awwakum i Wonifatiew¹⁶. Z kolei staroobrzędowcy bezpopowcy, praktykowali śpiew, zawierający elementy „*razdielnorieczija*” (*chomonii*), czyli z zastosowaniem manieri wykonawczej, polegającej na zamianie wymowy [o] lub [e] w miejscach tzw. jerów oznaczonych literami ѣ i ѥ¹⁷. Początki „*razdielnorieczija*” sięgają na Rusi końca XIV wieku, a kres jego funkcjonowaniu w Cerkwi oficjalnej położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II Komisję przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca¹⁸. W okresie poprzedzającym reformy liturgiczne patriarchy

Nikona *chomonii* zdążyła już urosnąć do rangi dogmatu. Przyczyna tego tkwi we współwystępowaniu dwóch modeli modlitewnego spotkania człowieka ze światem Boskim. W jednym z nich słowo śpiewane jest skierowane ku światu zewnętrznemu, w drugim zaś ku Bogu¹⁹. Zjawisko „*razdielnorieczija*” winno być rozpatrywane w kontekście drugiego modelu, jako pewien rodzaj „*daru języków*”, czy też „*modlitwy Duchem*”²⁰. U staroobrzędowców bezpopowców „*razdielnorieczije*” spełnia funkcję swoistego *sacrum*, które można porównać do kanonicznej architektury cerkiewnej i ikonografii²¹. Wprowadzenie do użytku śpiewu „*nariecznogo*”, zdaniem jego przeciwników naruszyło harmonię tekstu i melodii.

Staroobrzędowcy postrzegali praktykowany przez siebie *znamiennyj raspiew* jako jedną i nierozdzielalną całość, opartą na jasno określonych zasadach, wpływających z zawartych w tekstach liturgicznych treści teologicznych²². Z tego względu wspólnoty wyznające „*starą wiarę*” nie widziały potrzeby tworzenia osobnych apologii w obronie własnych tradycji śpiewu, co nie znaczy, że tematyka śpiewu i jego roli w liturgii znajdowała się całkowicie poza ich zainteresowaniem. Wielki wkład w dzieło rozwoju śpiewu cerkiewnego wśród staroobrzędowców włożyły funkcjonujące na przestrzeni od XVIII do końca I-szej połowy XIX w. ośrodki życia duchowego, w szczególności: Wietka, Starodubie, Kierzeniec oraz Pustelnia Wygowska. Założona w 1695 r. przez Daniela Wikulina Pustelnia Wygowska, do momentu zamknięcia w 1857 r. pełniła rolę czołowego centrum życia duchowego staroobrzędowców-bezpopowców. Pracowitość mnichów, a przede wszystkim operatywność przelożonych wspólnoty – braci Andrzeja i Siemiona Denisowów sprawiła, iż Pustelnia Wygowska zgromadziła ogromny kapitał. Działalność ośrodka nad Wygiem obejmowała wiele dziedzin gospodarki, w szczególności: handel drewnem, zbożem, połów ryb, hodowlę bydła. Uczciwość i solidność staroobrzędowców wygowskich docenił nawet sam car Piotr I, zezwalając im na sprawowanie nabożeństw wedle starych ksiąg bez konieczności uiszczania do kasy państwowej podwójnego podatku²³. Politykę Piotra I kontynuowali jego następcy, nadając ośrodkowi liczne przywileje i ulgi podatkowe. Przy okazji licznych kontaktów handlowych mnisi wygowscy nabywali stare rękopisy, druki, krzyże i ikony, które przyczyniły się do poszerzenia zbiorów klasztornych²⁴. Przy monasterach działały pracownie przepisy-

¹² „Ну простите же меня; я предъ вами согрѣшилъ, прогнѣвалъ вашу святыню”. Сут. за: Авакум протопоп, *Послание къ священнику*, s. 217, рог. С. Быстров, *Взгляд протопопу Авакума на хомовое пение*, „Церковное Пение”, 1909, nr 4-5, s. 135-139.

¹³ Ф. Панченко, *Становление выговской певческой традиции. Материалы к изучению*, [w:] *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002, s. 326.

¹⁴ „А знамени на когорой рѣчи прилучится много и неизворотно все выпѣтъ: и ево отложить небранно, токмо рѣчи не отлагай. И в старья времена иные фиты всѣ выпѣвають, а иные и отлагають, да то нѣтъ ннчево: рѣчь бы была чиста, и права и непорочна. А знамя иной знаменное поеть, а иной тотъ же стихъ путемъ поеть, а иные тотъ же стихъ строками поють; а кто не умеетъ всему, и онъ говоромъ говориль. Да однако слава Богу; токмо бы не сумѣсицею молить Бога надобѣ; и вправду послѣдовати словесемъ и уму нашему подобаетъ. А гдѣ не единоголасно пѣние и не нарѣчно: тамъ какое послѣдованіе слову разумно бываетъ? Последнее напредъ поють, а преднее назади. Лестъ сію молитву я предъ Богомъ вмѣняю”. Сут. за: Авакум протопоп, *Послание въ неизвестному лицу*, s. 222.

¹⁵ „Они перее оставиша въ своихъ церквахъ единоголасное и согласное пение”. Сут. за: А. Бороздин, *Протопоп Авакум*, Санкт-Петербург 1900, s. 9.

¹⁶ Тамże, s. 17.

¹⁷ Б. Успенский, *К вопросу о хомовом пении* [w:] „Музыкальная культура средневековья”, Вып. 2, (Тезисы и доклады конференций), Москва 1991, s. 144.

¹⁸ D. Sawicki, *Niektóre aspekty śpiewu liturgicznego staroobrzędowców*, „Gazeta Festiwalowa”, 2016, nr 1(41), s. 14.

¹⁹ Badaczka ma na myśli śpiew wielogłosowy.

²⁰ Е. Червякова, *Традиции раздельноречного пения у старообрядцев поморского согласия*, [w:] *Старообрядчество: история, культура, современность*, Москва 2000, s. 487.

²¹ D. Sawicki, *Kwestia „razdielnorieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, ELPIS, t. 16, s. 205-206.

²² Б. Шиндин, *Жанровая типология древнерусского певческого искусства*, Новосибирск 2004, s. 182-183.

²³ „Императорское величество даде имъ свободу жити в той Выговской пустыни и по старопечатнымъ книгамъ службы свои Богу отправляти...”. Сут. за: И. Филипов *История Выговской старообрядческой пустыни. Издана по рукописи Ивана Филипова*, Санкт-Петербург 1862, s. 114.

²⁴ „И бысть у нихъ в обоихъ монастырехъ скудость книгъ и иконъ и начаша посылати по градомъ изъ своихъ, овогда Андреа Діонисіева з

wania starych ksiąg, ikon oraz manufaktury zajmujące się produkcją elementów wyposażenia świątyń²⁵. Szczególnie dynamicznie rozwijało się skryptorium przymonasterskie, gdzie przepisywano księgi o bardzo zróżnicowanej tematyce typowym dla Wygu stylem pisma, tzw. *pomorskim półustawem*. Działająca przy monasterze biblioteka, stale wzbogacana o nowe tytuły, sprzyjała rozwojowi nauki, w szczególności: dogmatyki, prawa kanonicznego, historii Cerkwi filozofii. Najważniejsze miejsce w życiu codziennym staroobrzędowców pomorskich zajmowała modlitwa i uczestnictwo w codziennych nabożeństwach, które sprawowano w porządku monasterskim w oparciu o Regułę liturgiczną Pustelni Wygowskiej. Regularne odprawianie nabożeństw sprzyjało rozwojowi śpiewu liturgicznego oraz piśmiennictwa muzycznego. Przy monasterach męskim i żeńskim działały także szkoły kształcące śpiewaków cerkiewnych²⁶.

Szerokie horyzonty naukowe braci A. i S. Denisowów przyczyniły się do rozwoju na Wygu twórczości literackiej, w szczególności kaznodziejstwa, hagiografii i poezji religijnej. Twórczość staroobrzędowców pomorskich z jednej strony bazowała na „donikoniańskiej” spuściźnie literackiej, zaś z drugiej strony poruszała aktualne dla wyznawców „starej wiary” problemy²⁷. Niemal całe piśmiennictwo staroobrzędowców pomorskich, w szczególności twórczość braci A. i S. Denisowów koncentrowała się na swoistej apologii zasad „starej wiary” przed krytyką przedstawicieli „Cerkwi oficjalnej”. Najdoskonalszym dziełem polemicznym, jakie powstało na Wygu są *Pomorskije Otwiety (Odpowiedzi pomorskie)*. Napisany w 1723 roku traktat, jest zbiorem odpowiedzi na 106 pytań postawionych wygowskim staroobrzędowcom przez wysłannika Świątobliwego Synodu - hieromnicha Neofita²⁸. Autorstwo *Pomorskich Otwiety* niektórzy badacze przypisują Andrzejowi Denisowowi. Aktualny stan badań pozwala twierdzić, iż traktat ten stanowi owoc kolektywnej pracy wielu staroobrzędowców wygowskich. Całość pracy obejmuje szeroką gamę zagadnień natury liturgiczno-teologicznej i historycznej i została napisana w duchu polemiki religijnej. Ponadto, *Pomorskije Otwiety* zawierają wiele cennych informacji z dziejów samych staroobrzędowców, jak również wspólnoty Wygowskiej oraz jej założycieli. Z tego względu *Po-*

morskije Otwiety obok *Historii Pustelni Wygowskiej* Iwana Filipowa są uważane za pierwszorzędną źródło do badań nad procesem kształtowania się nauczania staroobrzędowców pomorskich. Jako ciekawostkę pragnę podać fakt, iż *Pomorskije Otwiety* są pierwszym w Rosji traktatem, opracowanym w oparciu o ściśle naukowe metody badawcze²⁹. Niemal każdy omawiany w *Pomorskich Otwietych* problem, jest przez ich redaktorów poddawany dogłębnej analizie krytycznej w oparciu o informacje pochodzące ze staroruskich ksiąg drukowanych i rękopiśmiennych. Siła argumentów zaprezentowana na kartach *Pomorskich Otwietych* w ostateczności zwyciężyła nad jednostronnym i nastawionym na zwalczanie wyznawców „starej wiary” podejściem misjonarzy synodalnych. Jak podają źródła, po otrzymaniu tekstu *Pomorskich Otwietych* oraz zapoznaniu się z ich treścią hieromnich Neofit zaniechał dalszych polemik ze staroobrzędowcami z nad Wygu³⁰. Uniwersalny charakter *Pomorskich Otwietych* wynikający z szerokiego spektrum omawianych zagadnień sprawił, iż były i nadal są uznawane przez wszystkie wspólnoty staroobrzędowców jako źródło wykładni zasad „starej wiary”³¹.

Omówienie całej treści *Pomorskich Otwietych* byłoby bezcelowe, a także przekroczyłoby ramy niniejszego opracowania, dlatego postaram się omówić najważniejsze kwestie nauczania staroobrzędowców pomorskich odnośnie śpiewu cerkiewnego. Dokonując analizy fragmentu odpowiedzi ósmej *Pomorskich Otwietych* poświęconej śpiewowi cerkiewnemu, wykorzystałem wydanie traktatu zrealizowane przez inoka Arsenija (Szwecowa) – późniejszego biskupa uralskiego i orenburskiego w oficynie wydawniczej staroobrzędowego monasteru Manuiłowskiego (Rumunia)³².

Новокрещеніе рѣніа новокрещикагв њ партієнагв многоудѣлаемагв, кѣа в дравлеросійскѣй цркви не слышаша, кѣа ѡ дравлеросійскѣй цркве њ греческѣа не предѣшаша. Но предѣшаша в росію рѣніа ѡ гречквѣ, ѣкоже свидѣтельствуетъ степеннаа в степенѣ њ грѣнн второй, во главѣ 5. Іѣкв во время хрѣтоуленіагв княза іаролава принѣша кз немѡ ѡ црѣа гѣаа бѣподвнзѣлѣнн трѣ пѣвцы гречестѣн, ѡ нѣхже начѣтъ бѣтѣн в рѣстѣй землѣ ѡглоподобное рѣніе, ѡзрадноє ѡмоглаіе, напѣче же њ трнеортѣвное (ѣже єсть трнеортѣчное) гладкоглавоанне, њ самое прекрѣное дѣмевтвенное рѣніе, дозѣ степенѣ.

Swoje rozważania o śpiewie cerkiewnym, redaktorzy *Pomorskich Otwietych* rozpoczynają od słów krytyki, skierowanej pod adresem patriarchy Nikona i wprowadzonych przez niego śpiewów wielogłosowych i partesnych, których jak podkreślają: „do tego czasu na Rusi nie

братом Симеонѡмъ, овогда, и Петр Прокопіевъ ездѣше в Новгородѣ и во Псковѣ съ Гавріиломъ Семеновымъ, овогда Леонтий Поповъ толвуйской и начаша имъ добрые люди милостивцы подаяние давати, овъ денгами, овъ книгами и иконами ...”. Cyt. za: И. Филипов *История Выгвской старообрядческой...*, s. 1862, s. 136, por. E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, Warszawa 1977, s. 39.

²⁵ Е. Юхименко, *Выгвская старообрядческая пустынь. Духовная жизнь и литература*, Т. I, Москва 2002, s. 67.

²⁶ Ф. Панченко, *Становление выгвской...*, dz. cyt., s. 326; D. Sawicki, *Regula liturgiczna Pustelni Wygвskiej w kwestiach odnoszących się do śпiewу cerkiewnego*, [w:] *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 106-111.

²⁷ H. Kowalska, *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich*, Wrocław 1987, s. 38.

²⁸ U. Cierniak, *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*, Częstochowa 1997, s. 37.

²⁹ С. Зеньковский, *Идеологический мир братьев Денисовых*, [w:] *Русское Старообрядчество*, Т. I-II, Москва 2016, s. 598.

³⁰ Арсений, епископ уральский и оренбургский [А. В. Швецов], *Предисловие к Поморским Ответам (1884)* [w:] *Сочинения*, Т. II, Москва-Ржев 2010, s. 230.

³¹ В. Боченков, *«Не прелагай предел вечных...»*, [w:] *Поморские Ответы*, Москва 2016, s. 11.

³² *Поморские Ответы*. Репринтное воспроизведение издания осуществленного в 1884 году священноиноком Арсением (Швецовым) в типографии Мануйловского монастыря, Москва 2016, s. 212-214.

było”. Teza ta znajduje potwierdzenie w biografii patriarchy Nikona autorstwa I. Szuszerina, gdzie m.in. czytamy: „Przewielebny metropolita Nikon najpierw polecił w Soborowej Cerkwi wykonywać z należytą pilnością śpiewy greckie i kijowskie, i na chwałę zebrał *klirosy* (chóry) złożone z przedziwnych śpiewaków o pięknych głosach, śpiew był uduchowiony w przeciwieństwie do dźwięku organów – nie posiadających ducha. Takiego śpiewu jak u metropolity Nikona u nikogo nie było”³³. Rozwój śpiewu cerkiewnego (wielogłosowego przyp. Autor) w Rosji, jak słusznie zauważa prof. Włodzimierz Wołosiuł, przede wszystkim opierał się na przybywających dobrowolnie, a niekiedy także pod przymusem kompozytorach, teoretykach i śpiewakach pochodzących z Ukrainy³⁴. Swoim zamiłowaniem do śpiewów wielogłosowych Nikon zaraził cara Aleksego Michajłowicza i członków jego rodziny. Jak podają źródła, ilekroć Nikon jeszcze jako metropolita przybywał do Moskwy, to zwykł sprawować w cerkwi pałacowej specjalne nabożeństwa dla członków rodziny carskiej, podczas których śpiewali nowogrodzianie. Aleksey Michajłowicz miał być pełen podziwu dla piękna tychże melodii oraz zaprowadzonych przez Nikona porządków w sprawowaniu Służby Bożej. Car chętnie zasięgał rady metropolity w sprawach spornych odnośnie obrzędowości, co Nikon potrafił doskonale wykorzystać do osiągnięcia własnych celów. Na początek tylko zasugerował Aleksemu Michajłowiczowi odgórne wprowadzenie we wszystkich cerkwiach Moskwy do liturgii śpiewu opartego na wzorcach nowogrodzkich³⁵. Ostatecznie zamierzonego celu nie osiągnął, bowiem zakrojone na tak szeroką skalę przedsięwzięcie, było przy ówczesnych warunkach nie do zrealizowania. Mimo wszystko Nikon nigdy do końca nie porzucił marzeń o unifikacji śpiewu, i już jako patriarcha dbał o rozpowszechnianie śpiewów wielogłosowych w innych diecezjach, do czego zachęcał także miejscowych biskupów³⁶.

Redaktorzy *Pomorskich Otwietów* wzorując się na dziełach innych teoretyków śpiewu XVII wieku, dokonali jasnego rozgraniczenia pojęcia śpiewu i muzyki. Głównym zadaniem śpiewu, jest wznoszenie umysłu ku Niebu, zaś rola muzyki sprowadza się do dostarczania wykonawcom słuchaczom doznań estetycznych. Pogodzenie dwóch z goła odmiennych priorytetów na płaszczyźnie liturgii okazało się niemożliwe, a nawet szkodliwe, co pokazały reformy liturgiczne patriarchy Nikona³⁷. Nieprzypadkowo propagowany przez śpiewaków ukraińskich przy czynnym poparciu Nikona i cara śpiew redaktorzy określają mianem

„nowo-kijowskiego”. Miało to na celu zwrócenie uwagi czytelnika na fakt, iż do momentu zawarcia unii brzeskiej (1596r.) oraz bezpośrednio po jej zawarciu, na terytoriach Białorusi i Ukrainy dominował śpiew jednogłosowy³⁸. Melodyka zachodnio-ruskiej 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 zachodnio-ruskiej monodii cerkiewnej są licznie zachowane zbiory śpiewów użytkowych, tzw. *Irmologiony*, i to zarówno te pisane krukami, jak również kijowską notacją kwadratową (tzw. *kijewskoje znamia*)³⁹.

O ile Nikonowi nie powiodła się unifikacja śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim, o tyle patriarcha dokonał czegoś więcej, czego w istocie rzeczy sam się nie spodziewał, a mianowicie doprowadził do zaistnienia w Państwie Moskiewskim różnorodności melodycznej i stylistycznej, której jak uważa o. Ioann Wozniesiński, do tego czasu nie było. Wraz z ograniczaniem podczas wielkich uroczystości cerkiewnych wykonywania melodii wielkiego śpiewu neumatycznego (*bol'szego znamienno-go raspiewa*), skrócił się czas trwania tychże nabożeństw, co bardzo spodobało się niektórym kręgom cerkiewnym. Niekiedy podczas jednego nabożeństwa wykonywano jeden lub kilka określonych typów melodii (cs. *raspiewow*)⁴⁰. Jako przeciwieństwo dla wielogłosowych śpiewów nowo-kijowskich i partesnych, redaktorzy *Pomorskich Otwietów* stawiają stare monodyczne melodie *znamienno-go raspiewa*. Pomimo tego, że na przestrzeni wieków staroruski śpiew cerkiewny ewoluował, to została w nim zachowana srogość kompozycji. Z kolei śpiew wielogłosowy miał za zadanie dostarczanie słuchaczom doznań estetycznych, co dla człowieka wychowanego w rzeczywistości „Starej Świętej Rusi” było nie do przyjęcia. Tak więc, jedynym kanonicznym śpiewem liturgicznym jest monodyczny *znamiennyj raspiew*, który zdaniem redaktorów *Pomorskich Otwietów* został przyniesiony na Ruś wraz z chrześcijaństwem. Na potwierdzenie prawdziwości tej wcale nie nowej, ale wciąż aktualnej z punktu widzenia polemiki prawosławno-staroobrzędowej tezy, redaktorzy powołują się na przekaz kronikarski, zawarty w *Stiepiennoj Knigie*. Przekaz, którego treść nawiązuje do okresu rozkwitu chrześcijaństwa na Rusi za panowania księcia Jarosława Mądrego, opowiada o przybyciu z Konstantynopola trzech śpiewaków greckich, wśród których był znany z imienia Emanuel Grek⁴¹. Śpiewacy ci mieli dać początek

³³ И. Шушерин, *Известие о рождении и воспитании и ожитии святейшаго Никона патриарха московскаго и всея России*, Москва 1871, s. 21 (tłum. Autor).

³⁴ W. Wołosiuł, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do I. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach RAKP*, Warszawa 2005, s. 68, por. B. Kudryk, *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995, s.18.

³⁵ С. Михайловский, *Святейший Никон патриарх всероссийский*, Санкт-Петербург 1863, s. 58.

³⁶ М. Зызыкин, *Патриарх Никон. Его государственныя и канонические идеи*, Варшава 1931, Ч. 3, s. 210-211.

³⁷ D. Sawicki, *Niektóre aspekty śpiewu...*, dz. cyt., s. 14.

³⁸ Zob.: Ю. Ясиновський, *Українські та білоруські нотолінійні ірмології 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996 ; *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Львів 2011.

³⁹ 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.

⁴⁰ Tamże, s. 22.

⁴¹ Wspomniani w *Stiepiennoj knidze* trzej śpiewacy greccy, zdaniem o. Wasilija Mietajłowa przybyli na Ruś nie z Konstantynopola, lecz ze św. Góry Atos, gdzie w owym czasie niosło trud życia mniszego wielu

„ośmiotrybowemu”⁴² śpiewowi liturgicznemu w Kijowie⁴³. Współczesna historiografia kwestionuje pełną wiarygodność cytowanego przez redaktorów *Pomorskich Otwie- tów* źródła. Mimo to nie można do końca wykluczyć, że opisywane w *Stiepiennoj Knigie* przybycie na Ruś trzech śpiewaków greckich faktycznie mogło mieć miejsce⁴⁴. Czy wydarzenie to odegrało aż tak wielką rolę w procesie adaptacji bizantyjskich wzorców śpiewu na gruncie ruskim, jaką przypisują mu redaktorzy *Pomorskich Otwie- tów*? Z całą pewnością nie. Otóż „ośmiotrybowy” śpiew liturgiczny, czyli śpiew oparty na zasadzie „ośmiu skal modalnych” (cs. *osmoglasija*) pojawił się na Rusi jeszcze na długo przed przybyciem owych trzech śpiewaków⁴⁵. Gdy dogłębnie przyjrzymy się cytowanemu przez redaktorów *Pomorskich Otwie- tów* przekazowi, to bez trudu zauważymy pewne szczegóły, mające istotne znaczenie dla jego prawidłowego zrozumienia. Po pierwsze, słowa: „którzy dali początek śpiewowi” (mowa o czterech rodzajach śpiewu, a nie sześciu) mogą oznaczać, że śpiew liturgiczny w XI wieku albo dopiero się rozwijał, albo wówczas dokonano jego uporządkowania. Po drugie w cytowanym przekazie mowa jest o czterech rodzajach śpiewu, gdzie w pierwszej kolejności kronikarz wymienia: „*pienije angielopodobno- je*”⁴⁶ oraz „*izriadnoje osmoglasije*”, czyli śpiew kanoniczny. O wiele większych trudności przysparzało i przysparza uczonym wyjaśnienie znaczenia określenia: „*trisostawno-*

je sladkoglasowanije”⁴⁷. Pierwsza odpowiedź, jaką sugeruje czytelnikowi redaktor *Pomorskich Otwie- tów* jest taka, iż może tu być mowa o śpiewie trzygłosowym. W tym miejscu należy zaznaczyć fakt, iż pojawienie się w cytowanej w *Pomorskich Otwie- tach* wersji przekazu określenia *stroczojne pienije*, które nie występuje z pierwotnej redakcji *Stiepiennoj Knigi* dowodzi, iż redaktorzy posłużyli się stosunkowo nową jej redakcją. Natomiast ujmując w/w pojęcie w nawias pragnęli wyrazić swoje wątpliwości, co do autentyczności tego konkretnego fragmentu przekazu. Niewykluczone, iż w późniejszym okresie mogła być dodana także wzmianka o śpiewie demestwennym. Mogło to mieć miejsce nie wcześniej, jak pod koniec XVI wieku, gdy śpiew ten przeżywał szczyt swego rozwoju. Jako godny szczególnej uwagi należy uznać fakt, iż kronikarz ani słowem nie wspominał o śpiewie kondakarnym, o którego istnieniu z pewnością wiedział. Zasadniczym zadaniem wspomnianego fragmentu, było przekazanie czytelnikowi ogólnego charakteru śpiewu cerkiewnego na Rusi, który wraz z przybyciem trzech śpiewaków greckich stał się czysty intonacyjnie tj. „*podobny śpiewowi anielskiemu*”. Reasumując, przytoczony przez redaktorów *Pomorskich Otwie- tów* fragment *Stiepiennoj Knigi* świadczy o prawdziwym bogactwie form śpiewu cerkiewnego praktykowanego w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na Rusi. Już sam fakt prowadzenia polemiki ze zwolennikami śpiewów wielogłosowych w oparciu o ten konkretny fragment *Stiepiennoj Knigi* pozwala stwierdzić, że czym innym była dla staroobrzędowców różnorodność śpiewu przy jednoczesnym zachowaniu jego monodycznego charakteru, a czym innym różnorodność kompozycji w śpiewach wielogłosowych.

Redaktorzy *Pomorskich Otwie- tów* na każdym kroku starają się podkreślić kanoniczność praktykowanych przez swoją wspólnotę śpiewów, co nie mogło ująć uwadze misjonarzy i polemistów Cerkwi „oficjalnej”. Jednym z pierwszych, który dokonał analizy krytycznej treści *Pomorskich Otwie- tów*, był archimandryta Paweł Iwanowicz Ledniew (zwany Pawłem Pruskim). Urodzony 1821 r. w rodzinie fieodosiejewców, P. Pruski zasłynął jako wybitny organizator i reformator życia monastycznego w Wojnowie na Mazurach⁴⁸. Jego zatargi z przedstawicielami Cmentarza Preobrażeńskiego w Moskwie sprawiły, iż zerwawszy kontakt z ośrodkiem kierowniczym fieodosiejewców sam stał się formalnym ihumenem monasteru⁴⁹. Dzięki jego

Słowian. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż reguła życia mniszego na Atosie w tamtym okresie była oparta na *Typikonie* syryjsko-palestyńskim, śpiew przyniesiony na Ruś przez tych śpiewaków mógł być słowiańską wersją jerozolimskiego śpiewu mniszego. W dalszej kolejności badacz dokonuje chronologizacji przybycia wspomnianych trzech śpiewaków, wydarzenia wiąże z przybyciem na Ruś w 1051 roku mnicha Antoniego – założyciela Ławry Kijowsko-Pieczerskiej. Śpiewacy ci jego zdaniem mogli być świeckimi mieszkańcami Św. Góry Atos, którzy zgodnie z ukazem cesarskim (1046-1054) byli zobowiązani do opuszczenia Św. Góry. В. Металлов, *Богослужебное пение Русской Церкви в период домонгольский*, Москва 1912, por. И. Гарднер, *Богослужебное пение Русской Православной Церкви*, Т. I, Москва 2004, s. 214-215.

⁴² Śpiew „ośmiotrybowy”, czyli śpiew liturgiczny Cerkwi prawosławnej, oparty na zasadzie „ośmiu skal modalnych” (cs. *osmoglasija*). W dostępnej w Polsce literaturze tematu występuje ponadto pojęcie śpiewu „ośmiogłosowego”. Niekiedy pojęcie to może być rozumiane jako śpiew wykonywany na osiem partii głosowych. D. Sawicki, *Rozwój drukarstwa...*, dz. cyt., s. 132, przyp. 64, por. U. Wójcicka, *Wariacje na temat muzyki (Próba usystematyzowania staroruskich motywów muzycznych w literaturze XI-XV wieku)*, *Musica Antiqua Europae Orientalis*, T. VII, Bydgoszcz 1985, s. 47-48.

⁴³ „Въры же ради Христолюбиваго Ярослава, приидоша къ нему отъ Царяграда богоподвизаемы трие пѣвцы Гречестии съ роды своими. Отъ нихъ же начатъ быти въ Русѣй земли ангелоподобное пѣние изрядное осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пѣние, въ похвалу и славу Богу и пречистѣй его Матере и всѣмъ Святымъ, въ церковное сладкогласование утѣшение и украшение, на пользу слышашимъ во умиление и во умгачение сердечное къ Богу”. Cyt. za: *Книга степенная царскаго родословия*, Москва 1775, s. 224.

⁴⁴ Też te holdował o. W. Mietalłow, który jako dowód wiarygodności przekazu zawartego w *Stiepiennoj Knigie* przytacza fakt, iż jej autorami byli znamienici hierarchowie Ruscy (Piotr, Cyprian, Focjusz oraz Makary). В. Металлов, *Богослужебное пение...*, dz. cyt., s. 119.

⁴⁵ O istocie bizantyjskich skal modalnych patrz: *Феорѣтиковъ мѣра тиъ мовскѣхъ свѣтахѣвъ мѣнъ пара Христанфовъ архидиаконѣхъ диррахѣхъ*, Теругестъ 1832, s. 124, § 281.

⁴⁶ Kronikarz z pewnością miał na myśli śpiew wykonywany w oparciu o gotowe wzorce melodyczne, czyli na tzw. *podobien* (gr. προσόμοια).

⁴⁷ Niewykluczone, iż autor *Stiepiennoj knigi* mógł mieć na myśli trzygłosowe „*Stroczojne pienije*”. Jego spontaniczne pojawienie się na Rusi można interpretować w sposób symboliczny. Tak, więc, równoczesny śpiew trzech śpiewaków może stanowić symbol Trójcy Świętej, którą najlepiej odzwierciedla ikona Andrzeja Rublowa. Trzech śpiewaków podobnie jak trzech aniołów na ikonie Rublowa odzwierciedlało staroruską teologię Trójcy Świętej, której harmonia została przeniesiona z ikonografii na płaszczyznę muzyki. Nic, więc dziwnego, że przejście w XVI od średniowiecznej monodii do śpiewu trzygłosowego odbyło się bez większych trudności, nie wywołując w oczach duchowieństwa i wiernych żadnego sprzeciwu. Por. Т. Владышевская, *Музыкальная культура Древней Руси*, Москва 2006, s. 178.

⁴⁸ *Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы. Опыт энциклопедического словаря*, Москва 1996, s. 212-213.

⁴⁹ E. Iwaniec, *Droga Konstancyzna Golubowa od staroawierstwa do*

staraniom monaster w Wojnowie wzbogacił się o nowe zbiory biblioteczne, z których oprócz mnichów korzystali okoliczni staroobrzędowcy. P. Pruski, jak słusznie zauważa prof. Eugeniusz Iwaniec, w młodości gruntownie czytany w literaturze wczesnochrześcijańskiej i staroobrzędowej zdawał sobie sprawę, jak potężnym orężem jest książka⁵⁰. Gdy wśród feodosiejewców rozgorzał spór na tle zawierania związków małżeńskich, Paweł Pruski opowiedział się po stronie jego zwolenników, co otworzyło mu drogę do przejścia na jednowierstwo (*jedinowierije*). Zjednoczenie P. Pruskiego z Cerkwią „oficjalną”, otworzyło nowy etap w jego działalności. Z gorliwego wyznawcy doktryny feodosiejewskiej, P. Pruski stał się gorliwym misjonarzem jednowierstwa, w którym widział jedyną drogę do pełnego zjednoczenia Cerkwi. Jeszcze będąc wyznawcą doktryny feodosiejewskiej, P. Pruski doskonale rozumiał, jak wielkie znaczenie w życiu liturgicznym staroobrzędowców ma staroruski śpiew cerkiewny. Tym bardziej zadziwiająca może wydawać się jego krytyka tych fragmentów *Pomorskich Otwień*, które odnoszą się do śpiewu. Otóż w swoich *Spostrzeżeniach do księgi Pomorskich Otwień*, P. Pruski zarzuca redaktorom nienależytą interpretację treści fragmentu *Stiepiennoj Knigi*, w którym mowa jest o przybyciu z Konstantynopola trzech śpiewaków greckich. Wskazując na różnorodne formy śpiewu, które znał ze staroobrzędowych śpiewników, tzw. *Obichodow*⁵¹, w szczególności: *stolpowyj znamiennyj raspiew*, *demestwenny*, *putiewoj*, jak również ich interpretacje w formie raspiewów: cyrylowego, tychwińskiego, P. Pruski udowodnił, że nie rozumie istoty problemu. Inaczej postrzegano na Rusi różnorodność form i interpretacji śpiewu cerkiewnego przy jednoczesnym zachowaniu jego monodycznego charakteru, a inaczej traktowano różnorodność tworzonych w „swobodnym duchu” kompozycji wielogłosowych. Podobnie jak w życiu duchowym rozróżniamy wiele stopni modlitwy, tak również w śpiewie liturgicznym można wyróżnić szereg jego form o zróżnicowanej melodyce. Należy swobodnie podejść do doboru odpowiednich form śpiewu stwarza niebezpieczeństwo powierzchowności, przed czym ostrzega prawosławna ascetyka⁵². W swojej interpretacji omawianego fragmentu *Pomorskich Otwień* P. Pruski dopuścił się jeszcze jednego przekłamania, a mianowicie zasugerował, iż w *Obichodach* redakcji pomorskiej⁵³ znajdują się śpiewy pochodzenia bułgarskiego⁵⁴. Twierdzenie to mija się z prawdą, bowiem tzw. śpiew

bułgarski pojawił się w Państwie Moskiewskim stosunkowo późno, bo pod koniec I-szej połowy XVII wieku i to za sprawą śpiewaków ukraińskich. Wbrew swojej nazwie *bułgarskij raspiew* nie ma nic wspólnego ze śpiewem liturgicznym praktykowanym przez Cerkiew bułgarską. W rzeczywistości śpiew bułgarski, był wiernym odwzorowaniem śpiewu bizantyjskiego, dostosowanego do wymogów języka cerkiewnosłowiańskiego z uwzględnieniem wymowy bułgarskiej⁵⁵.

Ѡ нѣкона же патрїарха нововнесѣа въ русїю пѣнїе новокїевское, ѣ партїеное многорѣзбленїе, ѣ же съ днѣжнїемъ всѣа плѣтн, съ покнѣнїемъ главѣ, ѣ съ помѣнїемъ рѣкъ совершѣетсѣа.

W powyższym fragmencie redaktorzy *Pomorskich Otwień* dokonali przeciwstawienia dwóch rzeczywistości, tj. sprzed reform patriarchy Nikona oraz po ich wprowadzeniu. Mamy tutaj do czynienia z typową dla piśmiennictwa staroobrzędowców wygowskich formą narracji historycznej. Doskonałym przykładem przeciwstawnego przedstawiania rzeczywistości historycznej, jest *Winnica Rosyjska* autorstwa S. Denisowa⁵⁶. Świecki charakter XVII-wiecznych śpiewów wielogłosowych, których wykonywaniu niekiedy towarzyszyły czysto teatralne gesty poddał ostrej krytyce główny przywódca ruchu staroobrzędowego - protopop Awwakum. W jednym z fragmentów jego żywota, do którego redaktorzy *Pomorskich Otwień* z całą pewnością mieli dostęp czytamy: „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”⁵⁷. Kolejną kwestią, która przewija się w wielu miejscach omawianego fragmentu *Pomorskich Otwień* jest tzw. *usugublenije*, które P. Pruski zinterpretował jako powtarzanie słów. Jednym z zarzutów kierowanych przez staroobrzędowców pod adresem śpiewów partesnych, była wszechobecna praktyka powtarzania słów, która przyczyniała się i nadal przyczynia do zniekształcenia treści zawartych w tekstach liturgicznych. Otóż zjawisko to w melodiach *znamiennoego raspiewa* występuje o wiele rzadziej, niż w zachodnio-ruskiej monodii. Ze stanowiskiem redaktorów *Pomorskich Otwień* nie zgodził się P. Pruski, który twierdził, że powtarzanie słów nie ztraca sensu tekstu, a jako przykład podaje tekst psalmu 21, który rozpoczyna się słowami: *бже бже мой кони мнѣ*⁵⁸. Podobnie jak poprzednio, tak i w tym przypadku P. Pruski minął się z prawdą. Co innego, gdy powtórzenia słów wynikają z pierwotnej wersji tekstu, a co innego, gdy powtórzenia słów są samowolne, wielokrotne, a przy tym podyktowane wymogami melodyki danej kompozycji. W tym miejscu należy jasno podkreślić fakt, iż twórcy melodii partesnych bardzo często sami mieli niewiele wspólnego z życiem liturgicznym Cerkwi, a tworzone pod teksty liturgiczne

prawosławia, Białystok 2001, s.18-21.

⁵⁰ Tamże, s. 22.

⁵¹ *Obichod* – księga liturgiczna codziennego użytku. Składa 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. Cyt. za: W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

⁵² Б. Кутузов, *Знаменный распев – поющее богословие*, Москва 2009, s. 174.

⁵³ *Obichod* redakcji pomorskiej (in. *Obichod pomorskiego pisma*) - księga liturgiczna codziennego użytku zawierająca kriuki dostosowana do wymogów sprawowania nabożeństw staroobrzędowców bezporowców.

⁵⁴ П. Пруский, *Замечания на книгу Поморских Ответов*, Москва

1890, s. 293.

⁵⁵ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 116.

⁵⁶ С. Денисов, *Виноград Российский*, Нижний-Новгород 1911.

⁵⁷ *Матерьялы для истории...*, Т. II, s. 7, рог. П. Паскал, *Протопоп Авакум и начало раскола*, Москва 2016, s. 395.

⁵⁸ П. Пруский, *Замечания на книгу...*, dz. cyt., s. 294.

melodie odzwierciedlały bardziej ich indywidualne gusta, niż treści zawarte w tekstach liturgicznych. Prawdziwego sensu omawianego fragmentu *Pomorskich Otwień* nie zrozumiał także P. Pruski, bowiem z jednej strony broni śpiewów wielogłosowych, z drugiej zaś wskazuje na obecność w staroruskim śpiewie cerkiewnym różnego rodzaju zbędnych elementów melodyki, wśród których wymienia tzw. „*ananejki*”. „*Ananejki*” to nic innego, jak formuły melodyczne melizmatycznego charakteru nie posiadające żadnego związku z tekstem liturgicznym. Ich rola w *znamiennom raspiewie* polegała m.in. na uzupełnianiu brakującej ilości sylab w danej linii wierszowej tekstu słowno-muzycznego⁵⁹. W kwestii wykonywania „*ananei-ek*” P. Pruski znalazł silnego sojusznika w osobie protopopa Awwakuma, który w jednym ze swoich listów tak oto pisze: „A śpiew cerkiewny ja sam, że czytam i śpiewam – jednogłosowo i na mowę prawdziwą, śpiewam: kriuki te w przekładach tych dla mnie bezwartościowe i *Nienajki*, te psie niepotrzebne są”⁶⁰. Praktyka wyśpiewywania „*ananejki*” podobnie jak „*chabuwa*” po dziś dzień funkcjonuje w praktyce liturgicznej staroobrzędowców bezpopowców, szczególnie posługujących się *chomowymi* (zawierającymi elementy *chomonii*) śpiewnikami redakcji pomorskiej⁶¹. Wśród staroobrzędowców popowców zdania co do zasadności wyśpiewywania „*ananei-ek*” były i są podzielone, o czym świadczy chociażby fakt, iż nie ujęto ich w pierwszych drukowanych śpiewnikach, zrealizowanych latach 1883-1885 z inicjatywy Arsenija Iwanowicza Morozowa⁶². Natomiast w *Obichodie* redakcji Łazara Kałasznikowa „*ananejki*” występują m.in. w melodii psalmu 103⁶³. Czołowy teolog staroobrzędowy przełomu XIX i XX wieku - bp uralski i orenburski Arsienij (Onisim Szwecow) zaleca, aby „*ananejki*” traktować w kategorii formuły melizmatycznej, na równi z obecnymi w staroruskiej monodii *licami* i *fitami*⁶⁴. Porzucenie przez staroobrzędowców popowców praktyki wyśpiewywania „*ananejki*”, zdaniem bpa Arsienija, doprowadziło do znacznego zubożenia melodyki *znamiennego raspiewa*⁶⁵.

А рѣчи оуцы въ рѣчѣхъ висканіа безчїннаа, разлічїа глаголь и оубоуделїа, и покнвїа главы и рѣкы ѡблчїающе, запрещїають сїце: Сѣбїи шертїи вделїенкїи соборѣ въ правнїахъ запрещїають въ рѣчїи разлічнїахъ перроты, ѣже матїи правнїи, въ сортїахъ ѣ кнїги своа прїводнїа глагола: Сѣ шертїаго собора правнїа, молащїемса во цѣрквї, поущїамъ не безчїнны испїащїи и разлічнїа глїа поведавають, но въ сокращїенїи

сїрдцї и образѣ сопрїаннїа, и оумнїамъ внїманїи мїтї творїти и рѣчїи тереканїе, ѣже прїобнїкомъ, пїче же нїрѣцїамъ прїкладна сѣтъ, неже цѣрквї бїжїи, и прїома.

Śpiew liturgiczny jest jednym z najistotniejszych elementów, niezbędnych w sprawowaniu Służby Bożej. Śpiew praktykowany przez Cerkiew prawosławną ze względu na swoją dydaktyczną rolę, winien być jednogłosowy i mieć wyłącznie wokalny charakter. Śpiew cerkiewny, jak podkreśla apologeta „starej wiary przełomu XIX i XX w. – abp Andriej Uchtomskij: „to świętość, jaką pozostawili nam przez Święci Ojcowie”⁶⁶. Przewaga tekstu nad melodyką sprawiała, że śpiew liturgiczny był w pierwszych wiekach chrześcijaństwa ważnym środkiem przekazu treści teologicznych, i co najważniejsze, silnym orężem w walce z rozmaitymi herezjami⁶⁷. Jak naucza Św. Jan Chryzostom: „Natura nasza, kiedy rozkoszuje się pieśniami i miłymi uchu melodiami, i ma skłonność ku nim, to i małe dzieci gdy płaczą i bywają niespokojne, uspokajają się nimi”⁶⁸. Dalej Św. Jan podkreśla, iż „nic i nikt tak nie wznosi i nie uskrzydla duszy i nie odrywa jej od ziemi wyrывая ją z więzów ciała, jak harmonijny śpiew i skomponowana w prawidłowy sposób Boska Pieśń”⁶⁸. Zatem modlitwie i kontemplacji sprzyja tylko śpiew liturgiczny, wykonywany zgodnie z obowiązującymi kanonami.

Redaktorzy *Pomorskich Otwień* pragną zwrócić czytelnikowi uwagę na jeszcze jedną bardzo ważną rolę śpiewu, jaką jest budowanie jedności wspólnoty eklezjalnej. Ową jedność w śpiewie liturgicznym, jak słusznie zauważa współczesny badacz staroruskiego śpiewu cerkiewnego – o. Borys Nikołajew, wyraża jego monodyczny charakter⁶⁹. Cerkiew, jak naucza Św. Jan Chryzostom „zawsze winna przemawiać jednym głosem, bowiem stanowi jedno ciało”⁷⁰. Doskonałym przykładem jedności cerkiewnej, jest prawosławne nabożeństwo, gdzie każdy jego uczestnik ma do spełnienia ściśle określoną rolę, a więc: „lektor czyta pojedynczo; a mający biskupstwo czeka siedząc w milczeniu; śpiewak śpiewa pojedynczo, a kiedy wszyscy śpiewają, to głos ich wznosi się tak, jakby wypływał z jednych ust...”⁷⁰. Śpiew cerkiewny, podobnie jak inny żywy organizm podlegał określonym procesom rozwoju, który Ojcowie Cerkwi, w szczególności Św. Jan Chryzostom, Św. Klemens Aleksandryjski, Św. Bazyli Wielki i inni rozumieli jako nieustanne dążenie do ascetyzmu⁷¹. Jedność wspólnotowa, której ważnym aspektem jest śpiew liturgiczny wypływa z istoty Cerkwi, a ściślej rzecz biorąc, z Jej Soborowości. Jedność w różnorodności najdobitniej uwydatnia się w monodycznym śpiewie cerkiewnym, który św. Jan Chry-

⁵⁹ R. Łużny, *Staroobrzędowcy i problemy muzykologiczne Dawnej Rusi*, [w:] МАЕО, Т. VII, Выдгосzcz 1985, s. 89, por. И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, dz. cyt., s. 250-251.

⁶⁰ Сут. за: П. Смирнов, *Внутренние вопросы...*, dz. cyt., s. 212.

⁶¹ Любител, *Анеайки и хабувы*, „Родная Старина”, 1933, nr. 13, s. 18-19.

⁶² *Круг церковного древнего знаменного пения*, Ч. 2, Санкт-Петербург 1884.

⁶³ *Обиходъ церковнаго знаменнаго пения*, изд. 1, Киев 1909, k. 5.

⁶⁴ *Lica i fity* – formuły melodyczne melizmatycznego typu funkcjonujące w większości wariantów staroruskiego śpiewu cerkiewnego. D. Sawicki, *Regula liturgiczna...*, dz. cyt., s. 111, przur. 77.

⁶⁵ Е. Поспелов, *Ненейки*, „Церковное Пение”, 1909, nr 4-5, s. 99-100.

⁶⁶ А. Ухтомский, *О древнерусском церковном пении*, [w:] Священномученик архиепископ уфимский Андрей Ухтомский. Труды, Санкт-Петербург 2013, s. 630.

⁶⁷ И. Заволоко, *Св. Отцы о богослужбном пении*, „Родная Старина”, 1933, nr. 13, s. 2.

⁶⁸ Св. Иоанн Златоуст, *Творения Святаго Отца нашего Иоанна Златоуста Архиепископа Константинопольскаго*, Т. V, Санкт-Петербург 1899, s. 151.

⁶⁹ Б. Николаев, *Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения*, Москва 1995, s. 7.

⁷⁰ Св. Иоанн Златоуст, *Творения...*, Т. X, s. 375.

⁷¹ W. Wołoski, *Wschodniosłowiański kompozytorzy...*, dz. cyt., s. 12.

zostom porównuje do „uduchowionego psalterionu”, gdzie strunami są języki ludzkie, które mimo, iż różni je wiek łączą się w zgodnym brzmieniu⁷². Takim „uduchowionym psalterionem”, jest dla staroobrzędowców każda wspólnota parafialna, gdzie staroruski *znamiennyj raspiew* jednoczy wiernych we wspólnym wychwalaniu Boga.

Віце же і сѣн дѣлѣннѣи оуцѣ, да не побѣга сѣненна пѣніа і уламы внианьми безинными и пѣантвенными, и сѣтєствѣ нѣждѣ приносѣцими, ннже нѣкнми доброголѣи неприличными цѣрковномѣ составлѣннѣю и послѣдованнѣю, іаковѣ же сѣтъ (нѣтлаііскнхъ разноглѣіі) мѣнкііікаа пѣніа і нѣзнаннѣа разлічнѣа гласѣмѣ, но со многнмѣ оумнлѣннѣмѣ, і нѣавы бл҃гочетѣвнѣмн приносѣтн бѣѣ молітѣвы, вѣдѣцємѣ тѣннѣа сѣцѣ нашнхъ.

W swoich polemikach dotyczących śpiewu cerkiewnego staroobrzędowcy wszystkich konfesji bardzo chętnie odwoływali się do obowiązującego do reform patriarchy Nikona prawodawstwa cerkiewnego, w szczególności do *Nomokanonu* św. Góry Atos. Otóż *Nomokanon* w ślad za 75 kanonem⁷³ Soboru Trullańskiego (691-692) zabrania wykonywania w cerkwi „śpiewów krzykliwych”, typowych dla misterii pogańskich⁷⁴. Śpiew liturgiczny, zdaniem redaktorów *Pomorskich Otwietów*, winno się wykonywać z należytą starannością zgodnie ze wskazówkami, zawartymi w regułach liturgicznych obowiązujących do reform patriarchy Nikona. Jednym z bardziej autorytatywnych źródeł prawodawstwa cerkiewnego jest dla redaktorów *Pomorskich Otwietów* *Nomokanon pri bol'szom Potriebnikie*⁷⁵. Chcąc wskazać na potrzebę zachowania umiaru w wykonywaniu śpiewu cerkiewnego, redaktorzy *Pomorskich Otwietów* odwołują się do wielowiekowego dziedzictwa Ojców Pustyni, którzy byli prawdziwymi nauczycielami pokory i wstrzeźliwości. Wielu pustelników w swojej codziennej praktyce modlitewnej potrafiło obejść się bez śpiewu chóralnego, bowiem jak naucza św. Św. Marek Egipski: „w modlitwie nie potrzeba wielu słów”⁷⁶. W XVII wieku w śpiewie cerkiewnym na Rusi doszło do zderzenia się ze sobą dwóch pierwiastków, tj. starego, a zarazem uważanego za najbardziej stabilny pierwiastka modalnego, z opartym na systemie *dur-moll* pierwiastkiem tonalnym. Istota staroruskiej sztuki kompozytorskiej tkwi w ścisłym podążaniu za obowiązującym wzorcem. Zasada „podobieństw” funkcjonowała we wszystkich dziedzinach sztuki staroruskiej, w szczególności: literaturze, ikonografii, architektury, i co najważniejsze w śpiewie cerkiewnym⁷⁷. Komponowanie polegało na odpowiednim doborze

dostępnych formuł melodycznych, ujętych w obrębie diatonicznej dwunastostopniowej skali dźwiękowej⁷⁸. Brak typowych dla świata zewnętrznego emocji, całkowite odcięcie się od wszelkiej ekscytacji, za to pełne nastawienie na świat duchowy, niewątpliwie sprzyja osiągnięciu stanu świętości⁷⁹. Natomiast w zachodnioeuropejskiej muzyce XVII-XIX w. można zaobserwować tendencję zmierzającą do polaryzacji dwóch stanów emocjonalnych człowieka. Tonacje *durowe* kojarzono z pozytywnymi emocjami, w szczególności: ze światłością, pewnością, rzeźkością i radością. Natomiast tonacje *mollowe* odzwierciedlały negatywne emocje takie jak: ciemność, smutek, słabość. Tak skrajnie przeciwstawnych sobie afektów z całą pewnością nie znajdziemy w staroruskiej monodii, gdzie wszystkie elementy znajdują postawę i odniesienie do modlitwy⁸⁰. Obowiązujący w chrześcijańskiej sztuce sakralnej, w szczególności w ikonografii, *kanon* poniekąd ograniczał twórcę w doborze tematyki, form kompozycji, lecz nie stawił mu ograniczeń w doborze kolorystyki, formy i rytmu malowanych postaci⁸¹. Podobne normy stosowano na Rusi w odniesieniu do śpiewu cerkiewnego, który z założenia podlegał srogim ramom, ujętym w obrębie ośmiu skal modalnych.

Redaktorzy *Pomorskich Otwietów*, wzorem apologetów „starej wiary” XVII wieku, w szczególności protopopa Awwakuma zwykli przeciwstawiać harmonię i bogactwo melodyczne staroruskich monodycznych śpiewów cerkiewnych ziemskiemu pięknu i bogactwu brzmień (cs. доброголѣіі) śpiewów wielogłosowych i partesnych. W wyniku reform liturgicznych patriarchy Nikona „nowa” sztuka muzyczna wzięła górę nad starymi kanonicznymi melodiami *znamienno* i *diemiestwiennego raspiewów*. Osiem skal modalnych zastąpiła sentymentalna harmonia obecna we włoskiej muzyce operowej, a śpiew cerkiewny zaczęto tworzyć w oparciu o zasady muzyki zachodnioeuropejskiej⁸². Cerkiwny chór (cs. *kliros*) zamienił się w teatr, gdzie pod teksty liturgiczne wykonywano muzykę świecką. Zjawisko to przybrało na sile w XVIII w., za sprawą reform Piotra I. Dla przykładu, śpiew *Tobie śpiewamy Ciebie błogosławimy* wykonywano na melodię z opery Gaspare Spontiniego – *Westalka*. *Pieśń Cherubinów* śpiewano na melodię zaczerpniętą z jednego z oratoriów Franza Josepha Haydna. Proces zeświecczenia śpiewu liturgicznego zapoczątkowali patriarcha Nikon i car Aleksy Michajłowicz, którzy nie rozumiejąc znaczenia sztuki cerkiewnej, poddali ją wpływowi zsekularyzowanego Zachodu⁸³.

⁷² Св. Иоанн Златоуст, *Творения...*, Т. V, s. 583.

⁷³ „Pragniemy aby ci, którzy przychodzą do Kościoła śpiewać, nie wywoływali nieprzystojnego lamentu i nie wydawali z siebie nienaturalnego krzyku, nie wprowadzali do Kościoła niczego niestosownego i niewłaściwego, lecz by z wielką uwagą i pobożnością przynosili śpiew psalmów Bogu, który widzi tajemnie. Albowiem święte słowo pouczyło synów Izraela, aby byli pobożni (Kpł. 15, 31)”. Cyt. za: *Kanony Kościoła Prawosławnego*, opr. A. Znosko, Hajnówka 2000, s. 97-98.

⁷⁴ *Ответы Александра диакона (на Керженце), поданные нижегородскому епископу Путириму въ 1719 году*, Н. Новгород 1906, k. 117;

⁷⁵ *Номоканон при Большом Порєбникє*, Москва 1623, k. 86.

⁷⁶ И. Ильин, *Аксиомы религиозного опыта*, Москва 1993, s. 104.

⁷⁷ Н. Юферева, *Древнерусский иллюстратор жизни святых. Не-*

текстовая текстология, Москва 2015, s. 76-77.

⁷⁸ Zob.: М. Богомолова, *Знаменная монодия и безлинейное многоголосие на примере великой панихиды*, Ч. I, Москва 2005, s. 19.

⁷⁹ L. Tofiluk, *Ikona i śpiew cerkiwny – synteza duchowości sztuk* [w:] *Sacrum Muzyki Cerkiwnej*, (red.) ks. M. Niegierewicz, Hajnówka 2008, s. 15.

⁸⁰ Б. Кутузов, *Знаменный распев...*, dz. cyt., s. 225.

⁸¹ В. Бычков, *Русская средневековая...*, dz. cyt., s. 289.

⁸² И. Заволоко, *О Знаменном распеве*, „Родная Старина”, 1928, nr 2, s. 25.

⁸³ В. Смирнов, *Падение Третьего Рима*, Санкт-Петербург 2015, s. 196.

Нїже: Козбранѣтъ органы њ прегѣдла пѣнїа, њ пѣснї бладнїчєкнѣа, ѡллопѣнїх ѡхнцрѣмѣа: тѣ кожде њ глѣмла ѡѣдѣлѣнїа њ безгѣдное њх бѣлѣмое пренебрѣжѣнїе.

Zaznaczona część powyższego fragmentu *Pomorskich Otwietow* jest wiernym cytatem zaczerpniętym z *Nomokanonu pri Bol'szom Potriebnikie*. Zgodnie z *Nomokanonem* zabronione jest wykonywanie w świątyni pieśni świeckich oraz zawierających treści niezgodne z nauką Cerkwi. Ponadto *Nomokanon* jako jedno z pierwszych źródeł prawodawstwa cerkiewnego zakazuje gry na organach, która w Państwie Moskiewskim była traktowana jako jeden z przejawów wpływów łacińskich – obcych staroruskiej pobożności. Jako ciekawostkę pozwolę sobie podać fakt, iż patriarcha Nikon gardził wszelką muzyką instrumentalną, dlatego karcił bojarów za ich fascynację nią. Szczególnie nienawidził organów, traktując grę na nich za jeden z przejawów wpływów polskich⁸⁴. Niestety, niechęć do muzyki instrumentalnej nie szła w parze z niechęcią do śpiewów wielogłosowych. Zmiany jakie na przestrzeni XVII wieku dokonały się w śpiewie liturgicznym Cerkwi Moskiewskiej, można porównać do zmian zainicjowanych w XVI wieku na Zachodzie przez Reformację. Wyodrębnienie się z Kościoła rzymskokatolickiego nowych Kościołów protestanckich pociągnęło za sobą głębokie zmiany w liturgii, gdzie stary monodyczny, a co najważniejsze wykonywany *a capella* chorał gregoriański musiał ustąpić miejsce wykonywanemu przy akompaniamencie organów chorałowi protestanckiemu. Pojawienie się w obiegu liturgicznym nowych kompozycji o wyraźnym zabarwieniu świeckim wywołało proces zeświecczenia muzyki liturgicznej, która z upływem czasu całkowicie przestała pełnić rolę spotkania człowieka z Bogiem, stając się areną spotkania się indywidualnych gustów muzycznych. Analogiczny proces miał miejsce w 2-giej połowie XVII wieku w Państwie Moskiewskim, gdzie tworzone w oparciu o wzorce zachodnie kompozycje zaczęto utożsamiać ze śpiewem liturgicznym, który winien być darem przynoszonym Bogu. Znalezienia wspólnych cech łączących Reformację na Zachodzie z *Raskolem* na łonie Cerkwi Moskiewskiej, jak również osobę Marcina Lutra z patriarchą Nikonem podjął się XIX-wieczny myśliciel angielski profesor Uniwersytetu w Oxfordzie - Arthur Stanley. W patriarsze Nikonie A. Stanley widział pierwszego na Rusi reformatora życia cerkiewnego, którego stawiał na równi z M. Lutrem⁸⁵. A. Stanley zwraca szczególną uwagę na przeprowadzoną na polecenie patriarchy Nikona reformę śpiewu cerkiewnego, gdzie nisko brzmiący śpiew moskwiczów (*znamiennyj raspiew*, przyp. Autor) zastąpił przyjemny w odbiorze śpiew z Polski i z Grecji⁸⁶. Współczesny stan wiedzy pozwala stwierdzić, iż patriarcha Nikon w procesie reformy śpiewu cerkiewnego czerpał nie tylko ze wzorców bizantyjskich, lecz także zachodnioeu-

ropejskich⁸⁷. Mimo to Nikon do końca swoich rządów tkwił w głębokim przekonaniu, iż w sprawach wiary chroni Cerkiew moskiewską przed obcymi wpływami⁸⁸. Symbol-em zapoczątkowanego przez reformy patriarchy Nikona procesu zeświecczenia życia cerkiewnego jest fragment *Pieśni Cherubinów*, gdzie w „donikonianym” tekście liturgicznym mowa jest o przynoszeniu Trójjedynemu Bogu Trójświętej Pieśni: њ животворѣнїи трѣцѣ, трисѣдѣю пѣснї прїносѣцѣ⁸⁹. Otóż określenie прїносѣцѣ (przynosić, ofiarować, składać w darze)⁹⁰ reformatorzy XVII w. zastąpili określeniem прїпѣвѣюцѣ (śpiewać, przyspiewywać)⁹¹. Zastąpienie pierwotnego określenia nowym, nie mającym nic wspólnego z tekstem, nawiązywało do praktyki liturgicznej Kościoła zachodniego, która dopuszczała wykonywanie śpiewów liturgicznych „przyspiewywanie” do akompaniamentu organów⁹². Prawdziwymi „organami”, jak naucza Św. Bazyli Wielki, winni być ludzie wierzący, powołani do nieustannego wychwalania Boga⁹³.

Порѣцїи со многїмз внїмѣнїемз њ ѡмнѣнїемз да побѣтз, ѣце ли нѣ, да запрѣтѣтѣа. Нїже: Занѣ пѣнїа ѡѣко ѡ нѣкнх бѣвѣютз съ вѣплемз, съ денїжѣнїемз вєлѣ плѣтн, помѣвѣнїемз глѣвы, плєкѣнїемз рѣкз, попнрѣнїемз нѣгз, не сѣтъ сѣлѣ пѣнїа, но безнїнїа, порѣцїи же глѣз њнѣ ѡтѣнчєвѣютз њ вознѣвѣтз, њнѣ ѡдєлєвѣютз, њнѣ вєлїи вѣплѣ испѣцїют, сѣже да лѣцше њнѣхз гѣвѣтѣа, њ чєлѣвѣкоѡдѣѣ њ тѣцєлѣвѣѣ њполнѣютз. Шцєвѣа пѣнїа ѡ цѣркѣ далѣче сѣтъ: њ сїце порѣцїи, прѣвѣнїа да запрѣцїютѣа дозѣтѣ номоканѣнз.

W powyższym fragmencie *Pomorskich Otwietów* na pierwszy plan wysuwa się kwestia odpowiedzialności Cerkwi jako instytucji ustanowionej przez Jezusa Chrystusa za to, jakie śpiewy są wykonywane w czasie sprawowania Służby Bożej. Niestety, wskazówki zawarte w kanonach cerkiewnych nie zawsze znajdowały przełożenie na praktykę, co pokazały losy śpiewu cerkiewnego na Rusi po reformach patriarchy Nikona. Co więcej, w różnych okresach dziejów Cerkwi Moskiewskiej obowiązywała zróżnicowana interpretacja tych samych norm kanonicznych. Nic dziwnego, że P. Pruski zarzuca A. Denisowowi oraz innym redaktorom *Pomorskich Otwietów* nieprawidłową, a przy tym także jednostronną interpretację treści *Nomokanonu*. Szczególną uwagę P. Pruski zwraca uwagę na często pojawiające się aktach normatywnych odnoszących się do śpiewu pojęcie: безнїннїн вѣплѣ, które należy rozumieć jako: „nieprzywoity krzyk”⁹⁴. Zastosowanie tego określenia w odniesieniu do śpiewów wielogłosowych zdaniem P. Pruskiego jest bardzo poważnym nadużyciem. Ów

⁸⁴ М. Зызыкин, *Патриарх Никон...*, Ч. 3, dz. cyt., s. 45.

⁸⁵ Zob.: *Lectures of the History of the Eastern Church*, by Arthur Penrhyn Stanley. Oxford, 1861.

⁸⁶ М. Зызыкин, *Патриарх Никон...*, Ч. 3, dz. cyt., s. 338-339.

⁸⁷ Б. Кутузов, *Церковная реформа XVII века*, Москва 2003, s. 453.

⁸⁸ М. Зызыкин, *Патриарх Никон...*, Ч. 3, dz. cyt., s. 111.

⁸⁹ *Литургия Святого Иоанна Златоустаго*, Верещагино 2002, k. 71.

⁹⁰ А. Зноско, *Словник церкiewnosłowїанско-польскї*, Białystok 1996, s. 270.

⁹¹ Tamże.

⁹² Б. Кутузов, *Церковная реформа XVII века*, Москва 2003, s. 48.

⁹³ Игумен Нафанаиль, *Книга о вере единой истинной православной*, Москва 1912, k. 135.

⁹⁴ *Кормчая (Номоканон)*. Отпечатана съ подлинника Патриарха Иосифа, Санкт-Петербург 2011, k. 200 (s. 536).

„nieprzyzwoity krzyk”, może występować tak w śpiewach wielogłosowych, jak również w praktykowanych przez staroobrzędowców staroruskich monodycznych *znamennym* i *diemiestwiennym raspiewach*. Istota rzeczy tkwi we wszechobecny wśród śpiewaków cerkiewnych dążeniu do przypodobania się ludziom (cs. человекодободіе) i chępliwości (cs. тщелівіє), i w tym konkretnym przypadku należy P. Pruskiemu przyznać rację⁹⁵. Kolejną istotną kwestią jest dopuszczenie do użytku liturgicznego śpiewów wielogłosowych na soborze 1666-1667, przy czynnym poparciu patriarchów: aleksandryjskiego Paisjusza i antiocheńskiego Makarego⁹⁶. Reasumując, jeśli śpiewacy przy wykonywaniu śpiewu dopuszczają się jakichkolwiek „nieprzyzwoitych krzyków”, to winę za to ponosi nie Cerkiew jako instytucja, lecz oni sami⁹⁷. W trakcie przeprowadzania reform liturgicznych doszło do zaistnienia niebezpiecznego zjawiska, a mianowicie do zmieszania ze sobą pojęć śpiewu liturgicznego i muzyki, a także śpiewu i gry na instrumentach. Wszystkie te pojęcia zastąpiono jednym uniwersalnym określeniem – muzyka (cs. *musicija*), przy okazji maskując muzykę pod przykrywką śpiewu liturgicznego⁹⁸.

⁹⁵ Пор. Номоканон..., dz. cyt., k. 88.

⁹⁶ А. Ковалев, *История и теория богослужебного пения*, Москва 2012, s. 162.

⁹⁷ П. Прусский, *Замечания на книгу...*, dz. cyt., s. 294.

⁹⁸ Б. Кутузов, *Знаменный распев...*, dz. cyt., s. 83.

По сімъ оубо крѣпчійшимъ доводѣмъ новобненіа пѣніа партііаа многѣмъ блѣмаа, ѣкв вѣі кадолі. четтѣй црквн не вѣыклаа заказана бѣть: чегò рѣдн ѣ соиннѣтельнагв ѡ спасѣніа нѣмъ подабѣтельна бѣть.

Bracia A. i S. Denisowowie starali się przekazywać swoim współwyznawcom wiedzę rzetelną i uniwersalną. Stąd tak ogromną uwagę przywiązywali do znajomości źródeł historycznych, liturgicznych i teologicznych. W każdym utworze literackim, jaki powstał nad Wygiem, można odnaleźć odsyłacze nie tylko do Biblii, dzieł Ojców Kościoła, czy też literatury staroruskiej, ale także do ksiąg liturgicznych obowiązujących na Rusi do reform patriarchy Nikona. W kwestiach związanych ze śpiewem liturgicznym wygowcy nie dopuszczali możliwości jakiegokolwiek kompromisu ze zdominowaną przez śpiewy wielogłosowe Cerkwią „nikoniańską”, jak również z praktykującymi śpiew „nariecznyj” popowcami. Intencją redaktorów *Pomorskich Otwieć*, było zwrócenie czytelnikowi uwagi na ciągłość tradycji śpiewów, praktykowanych przez wspólnotę pomorców. Wprowadzanie do użytku liturgicznego śpiewów wielogłosowych, które nasiliło się w okresie reform patriarchy Nikona, doprowadziło do swoistego przerwania tej ciągłości. Staroobrzędowcy pomorscy nigdy nie porzucili nadziei na odbudowę „Świętej Rusi”, która urzeczywistniała się w świątyni: w jej architekturze, ikonografii, liturgii oraz starym monodycznym *znamienom raspiewie*.

Bibliografia

Źródła

- Kanony Kościoła Prawosławnego*, opr. A. Znosko, Najnowka 2000.
- Аввакум протопоп, *Послание въ неизвестному лицу*, [w:] *Матерьялы для истории раскола за первое время его существования*, Т. V, обр. Н. Субботин, Москва 1879, s. 217-224.
- Аввакум протопоп, *Послание къ священнику Стефану* [w:] *Матерьялы для истории раскола за первое время его существования*, Т. V, обр. Н. Субботин, Москва 1879, s. 214-217,
- Алеппский П., *Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским*, Вып. 2, Москва 1897.
- Арсений, епископ уральский и оренбургский [А. В. Швецов], *Предисловие к Поморским Ответам (1884)* [w:] *Сочинения*, Т. II, Москва-Ржев 2010.
- Денисов С., *Виноград Российский*, Нижний-Новгород 1911.
- Игумен Нафанаиль, *Книга о вере единой истинной православной*, Москва 1912.
- Книга степенная царскаго родословия*, Москва 1775.
- Кормчая (Номоканон). Отпечатана съ подлинника Патриарха Иосифа*, Санкт-Петербург 2011.
- Лтургия Святаго Иоанна Златоустаго*, Верещагино 2002.
- Номоканон при Большом Порѣбнике*, Москва 1623.
- Ответы Александра диакона (на Керженце), поданные нижегородскому епископу Питуриму въ 1719 году*, Н. Новгород 1906.

- Поморские Ответы*. Репринтное воспроизведение издания осуществленного в 1884 году священноиноком Арсением (Швецовым) в типографии Мануйловского монастыря, Москва 2016.
- Св. Иоанн Златоуст, *Творения Святаго Отца нашего Иоанна Златоуста Архиепископа Константинопольскаго*, Т. V, Санкт-Петербург 1899.
- Ухтомский А., *О древнерусском церковном пении*, [w:] *Священномученик архиепископ уфимский Андрей Ухтомский*. Труды, Санкт-Петербург 2013, s. 630.
- Филипов И., *История Выговской старообрядческой пустыни*. Издана по рукописи Ивана Филипова, Санкт-Петербург 1862.
- Шушерин И., *Известие о рождении и воспитании и ожитии святейшаго Никона патриарха московскаго и всея России*, Москва 1871.

Literatura

- Cierniak U., *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*, Częstochowa 1997.
- Iwaniec E., *Droga Konstantyna Gołubowa od starowierstwa do prawosławia*, Białystok 2001.
- Iwaniec E., *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, Warszawa 1977.
- Kowalska H., *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich*, Wrocław 1987.

- Lużny R., *Starobrzędowcy i problemy muzykologiczne Dawnej Rusi*, [w:] MAEO, T. VII, Bydgoszcz 1985, s. 83-96.
- Sawicki D., *Kwestia „razdzielnotieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu starobrzędowców rosyjskich*, ELPIS, t. 16, s. 201-209.
- Sawicki D., *Niektóre aspekty śpiewu liturgicznego starobrzędowców*, „Gazeta Festiwalowa”, 2016, nr 1(41), s. 14.
- Sawicki D., *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolatecie urodzin, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 97-111.
- Sawicki D., *Rozwój drukarstwa muzycznego u starobrzędowców popowców w XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, 2015, T. 17, s. 127-138.
- Stanley A., *Lectures of the History of the Eastern Church*, by Arthur Penrhyn Stanley. Oxford, 1861.
- Tofiluk L., *Ikona i śpiew cerkiewny – synteza duchowości sztuki* [w:] „Sacrum Muzyki Cerkiewnej” (red.) ks. M. Niegierewicz, Hajnówka 2008, s. 15-33.
- Wołoski W., *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do I. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005, s. 68.
- Wołoski W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.
- Wójcicka U., *Wariacje na temat muzyki (Próba usystematyzowania staroruskich motywów muzycznych w literaturze XI-XV wieku)*, „Musica Antiqua Europae Orientalis”, T. VII, Bydgoszcz 1985, s. 47-64.
- Φεορτηκων μερα της μουσης συνταχθεν μεν παρα Χρισανφου αρχιεπισκοπου διραχου, Тергустη 1832.
- Богомолова М., *Знаменная монодия и бездинейное многоголосие на примере великой панихиды*, Ч. I, Москва 2005.
- Бороздин А., *Протопоп Аввакум*, Санкт-Петербург 1900.
- Боченков В., *«Не предлагай предел вечных...»*, [w:] Поморские Ответы, Москва 2016.
- Брянчанинов И., *Понятие о ереси и расколе*, [w:] „Полное собрание творений Святителя Игнатия Брянчанинова”, Москва 2002, Т. IV, s. 447-472.
- Быстров С., *Взгляд протопопа Аввакума на хомовое пение*, „Церковное Пение”, 1909, nr 4-5, s. 135-139.
- Бычков В., *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва 1995.
- Владышевская Т., *Музыкальная культура Древней Руси*, Москва 2006.
- Вознесенский И., *Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви: I. Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи, воззвах»*. (техническое построение), Киев 1888.
- Гарднер И., *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I-II, Москва 2004.
- Денисов С., *Виноград Российский*, Нижний-Новгород.
- Заволоко И., *О Знаменном роспеве*, „Родная Старина”, 1928, nr. 2, s.25-26.
- Заволоко И., *Св. Отцы о богослужбном пении*, „Родная Старина”, 1933, nr. 13, s. 2-3.
- Зеньковский С., „Русское Старообрядчество”, Т. I-II, Москва 2016.
- Зызыкин М., Патриарх Никон. Его государственные и канонические идеи, Варшава 1931.
- Ильин И., *Аксиомы религиозного опыта*, Москва 1993.
- Ковалев А., *История и теория богослужбного пения*, Москва 2012.
- Кудрик Б., *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995.
- Кутузов Б., *Знаменный распев – поющее богословие*, Москва 2009.
- Кутузов Б., *Церковная реформа XVII века*, Москва 2003.
- Любитель, *Аненайки и хабувы*, „Родная Старина”, 1933, nr 13, s. 18-19.
- Мартынов В., *История богослужбного пения*, Москва 1994.
- Металлов В., *Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский*, Москва 1912.
- Михайловский С., *Святейший Никон патриарх всероссийский*, Санкт-Петербург 1863.
- Николаев Б., *Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения*, Москва 1995.
- Никольский А., *Древне-русское церковное пение*, „Родная Старина”, Рига 1928, nr 1, s.18.
- Панченко Ф., *Становление выговской певческой традиции. Материалы к изучению*, [w:] *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002, s. 325-340.
- Паскал П., *Протопоп Аввакум и начало раскола*, Москва 2016.
- Поспелов Е., *Нененайки*, „Церковное Пение”, 1909, nr 4-5, s. 99-100.
- Прусский П., *Замечания на книгу Поморских Ответов*, Москва 1890.
- Смирнов В., *Падение Третьего Рима*, Санкт-Петербург 2015.
- Смирнов П., *Внутренние вопросы в расколе в XVII веке*, Санкт-Петербург 1898.
- Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы. Опыт энциклопедического словаря*, Москва 1996.
- Успенский Б., *К вопросу о хомовом пении* [w:] „Музыкальная культура средневековья”, Вып. 2, (Тезисы и доклады конференций), Москва 1991.
- Успенский Н., *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971.
- Червякова Е., *Традиции раздельноречного пения у старообрядцев поморского согласия*, [w:] „Старообрядчество: история, культура, современность”, Москва 2000.
- Шиндин Б., *Жанровая типология древнерусского певческого искусства*, Новосибирск 2004.
- Юферева Н., *Древнерусский иллюстратор житии святых. Нетекстовая текстология*, Москва 2015.
- Юхименко Е., *Выговская старообрядческая пустынь. Духовная жизнь и литература*, Т. I, Москва 2002.
- Ясиновский Ю., *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Львів 2011.
- Ясиновский Ю., *Українські та білоруські нотолінійні ірмолі 16–18 століть*. Каталог і кодиколгічно-палеографічне дослідження, Львів 1996.

ΕΛΠΙΣ

CZASOPISMO TEOLOGICZNE
KATEDRY TEOLOGII PRAWOSŁAWNEJ
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU



ADRES REDAKCJI

15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14
tel. 85 745-77-80, e-mail: redakcja@elpis.edu.pl
www.elpis.uwb.edu.pl