

---

## Muzyka cerkiewna – historia, formy gatunkowe, specyfika w Rzeczypospolitej – rozmowa Witalija Michalczuka z Łukaszem Hajduczenią

Rozmawiają członkowie Pracowni Speculum Byzantinum Wydziału Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego: Łukasz Hajduczenia – śpiewak, badacz muzyki cerkiewnej i teolog oraz Witali Michalczuk.

**Witali Michalczuk** (W.M.): Liturgia jest niezwykle przestrzenią obecności sztuki w doświadczeniu chrześcijańskim, stanowi zarazem źródło odpowiedzi chrześcijaństwa na samą sztukę. W liturgii można dostrzec jej powołanie, rolę oraz możliwości. Wyjątkowość prawosławia polega na nadawaniu sztuce ogromnego znaczenia, niespotykanego w żadnej innej konfesji, z uwagi na to, że sztuka w liturgii nie spełnia roli ozdoby i dodatku, a staje się żywym ciałem tajemnicy. Prawosławie zatem stanowi jedno z ciekawszych doświadczeń związanych ze sztuką. Jakie miejsce w tym systemie zajmuje muzyka liturgiczna?

**Łukasz Hajduczenia** (Ł.H.): Chciałbym odnieść się do pojęcia sztuki, do której muzyka także należy. Z pewnością niejedyn badacz, a zwłaszcza miłośnik muzyki cerkiewnej, ma sporo wątpliwości związanych z przyporządkowywaniem śpiewu liturgii prawosławnej do świeckiej przestrzeni artystycznej. Wielokrotnie spotykałem się z pytaniami, czy śpiew cerkiewny w ogóle można nazwać muzyką. Przedstawione obawy są rezultatem założenia, że muzyka to wytwór ludzi, a śpiew liturgiczny to rzecz sakralna – z niebios. Jednak należy zdecydowanie powiedzieć, że próby tego typu „teologizacji” muzyki w liturgii, są swego rodzaju „łatwizną”. Owszem, stwierdzenie, że śpiew to modlitwa, ponieważ jest wokalny, związany ze świętym słowem nabożeństwa, a muzyka nie, ponieważ istnieje również w formach

instrumentalnych i Nieliturgicznych, brzmi efektownie, ale odbiera prawo do badań nad liturgią w kontekście historycznym czy fenomenologicznym. Podobnie jest z badaniami ikony, w których w XX wieku pojawiło się mnóstwo powtarzanych jak aksjomaty, ale niezwyfikowanych sformułowań m.in. oddzielających ją od historycznego, cywilizacyjnego rozwoju malarstwa. Zgodnie z takim sposobem myślenia, uznaniem darzy się wąski zakres dawnego śpiewu czy malarstwa, wybrany na podstawie kryteriów znajdujących się poza obrębem zagadnienia formy artystycznej jako takiej. Wyodrębnianie dzieł liturgicznych ze świeckich, wypracowywanie różnych narzędzi badawczych, odrębnej terminologii dla każdego z nich wydaje się mieć na celu radykalną ochronę *sacrum*, poszukiwanie granic „bezpieczeństwa duchowego” czy „objawionego, niezmiennego kanonu”. Lecz sztuka przynależy uniwersalnemu doświadczeniu ludzkości i w takim rozumieniu stanowi budulec ogólnocywilizacyjnego fenomenu liturgii chrześcijańskiej. Jeżeli odbiorca przyjmie tę prawdę, łatwiej wyzwoli się z wielu fałszywych założeń ograniczających zakres *sacrum* do stereotypowej, odizolowanej od ogółu zjawisk kulturowych sfery religii.

Stosowanie wobec liturgii prawosławnej terminu ‘sztuka’ wymaga ponadto odniesienia się do kluczowej różnicy w przedrenesansowym i postrenesansowym jego pojmowaniu. Przedrenesansowa funkcja sztuki w znacznie większym stopniu związana była z życiem codziennym – z zasady nie stanowiła ozdoby. Jej formy odpowiadały użytkowemu przeznaczeniu. Podobnym kluczem posługuje się liturgia. Natomiast w postrenesansowej myśli zachodnioeuropejskiej bardziej oddzielano sztukę oraz rzeczywistość artystyczną od tego, co się dzieje w życiu. Mam na myśli koncerty, wystawy obrazów i inne wydarzenia rozgraniczające świat artysty/świat sztuki od świata codzienności.

Wracając jednak do pytania, proces identyfikacji prawosławnej muzyki liturgicznej, opiera się na tym samym kryterium, co zjawisko liturgii. Najbardziej znamioną cechą tego fenomenu jest jednocześnie historyczność i ponadhistoryczność elementów budujących wszystkie artystyczne formy nabożeństwa. Celowo używam sformułowania „artystyczne”, gdyż liturgia w każdym okresie swojej historii korzystała z najdoskonalszych wzorców sztuki danego czasu i cywilizacji. Owszem, często nadawała im nowe znaczenie, jak w przypadku spuścizny kultury antyku, jednak nigdy nie zmieniała jej materii, ani nie bagatelizowała wspaniałego doświadczenia świata. Można tutaj dostrzec śmiałą analogię ewangeliczną: Chrystus nie zmienia zastanych form ludzkiego życia czy materii (w znaczeniu obejmującym również twórczość człowieka), a jedynie nadaje im nowy sens, włączając w to wieczerzę, która stała się Eucharystią. Tak też działa liturgia wschodnia, dlatego niezwykle istotną rolę odgrywa adaptacja do nabożeństwa spuścizny kulturowej różnych obszarów. Dzięki temu we wschodniej tradycji liturgia stała się wyrazem

tożsamości duchowej każdego z krajów i narodów, wprowadzając w swój obręb kulturę danego obszaru.

W obrzęd liturgii wpisane są elementy nagromadzone przez historię. Nabożeństwo prawosławne nie jest jednak z założenia wspomnieniem tego, co było kiedyś – stanowi aktualne, teraźniejsze przeżycie. Liturgia nie może być rodzajem skansenu. Wymaga, aby w realny sposób wszystko w niej żyło, łącznie ze świętymi sprzed tysięcy lat oraz zmarłymi. Czy istnieje bardziej podobna do tego paradygmatu sztuka niż muzyka? Niezależnie od zapisów historycznych, o muzyce mówi się dopiero wtedy, gdy trwa jej brzmienie. Jest ona fragmentem czasu życia człowieka. Ta prawda jeszcze mocniej wybrzmiewa w kontekście fundamentalnej funkcji głosu ludzkiego w prawosławnym nabożeństwie. Sama notacja muzyką nie jest, może dopiero służyć jej powstawaniu. A więc muzyki da się doświadczać wyłącznie w czasie jej przebiegu dyktowanego formą nabożeństwa. Konkludując, o muzyce cerkiewnej nie da się nic sensownego powiedzieć bez ścisłego nawiązania do sposobu funkcjonowania liturgii w jej aspektach: cywilizacyjnym, historycznym, gatunkowym czy teologicznym. Tam należy szukać powołania, roli oraz artystycznych możliwości muzyki cerkiewnej. Z liturgii i powiązanych z nią elementów wynika wszystko, co buduje kanwę oraz specyfikę struktur muzycznych.

W.M. Czym jest muzyka w liturgii, jaka jest jej rola? Pytanie to prowokuje kolejne: w jaki sposób liturgia wpływa na muzykę? Czy ją przekształca?

L.H.: Jak powiedziałem, muzyki nie da się nazwać „jednym ze składników liturgii”, gdyż jej specyfika polega na tym, że wyznacza ona formę liturgii jako całości, decydując zarazem o każdej z części nabożeństwa. To zasadniczo wyróżnia muzykę spoza całego szeregu innych sztuk uczestniczących w liturgii. Analogią tej myśli może posłużyć słynne sformułowanie dotyczące malarstwa, nazywające ikonę „Ewangelią w kolorach”, co wynika z postanowień VII Soboru Powszechnego. Samej muzyki nikt w kontrowersjach dogmatycznych nie atakował, co w pewnym sensie potwierdza niemożność istnienia liturgii bez muzyki, nie tylko jej naturalny udział w nabożeństwie, ale i formotwórczą rolę. Muzykę można więc określić mianem „Ewangelii w dźwiękach”. Analogia z ikoną pozwala na kolejne wnioski, między innymi takie, że muzyka nie pełni jedynie funkcji ilustracyjnej, nie jest też „Biblią dla niepiśmiennych”, w której forma odgrywa rolę jedynie przekazywania, technicznego wsparcia treści, ułatwiającego zrozumienie tekstu. Muzyka jest nie tylko nośnikiem przekazującym treść, ale i formą, budującą nowe doświadczenie. Jej właściwa, główna funkcja semantyczna odnosi się do kreowania ponaddykursywnej rzeczywistości, która wprowadza człowieka w konkretne, pożądane przez

liturgię, stany, decydujące o sposobie bycia, konstrukcji antropologicznej, w której istnieją uczucia, stany cielesne, ruchy i zmysły, układające integralną, psychosomatyczną całość człowieka. Należy koniecznie mieć na uwadze, że każda materia sztuki działa na zasadzie żywiołu. Nie nadaje jej to jednak cech siły chaotycznej, bez zdolności oddziaływania, rodzaju subiektywnej dowolności, przeciwnie – forma muzyki liturgicznej działa swoim sprecyzowanym językiem w taki sposób, żeby jej rezultatem było określone doświadczenie, a ściśle mówiąc określona konstrukcja antropologiczna, o charakterze uniwersalnej prawdy o człowieku. Działa to analogicznie do przedstawienia Chrystusa ze słynnego *Psalterza Chłudowa*, greckiego rękopisu z IX wieku. Zbawiciel jest tam parafrazą Orfeusza poskramiającego żywioły i dzikie zwierzęta, na co wskazuje harfa w Jego rękach.

Odpowiedziałem na drugie z zadanych pytań. Co natomiast dzieje się z muzyką w ramach liturgii? Liturgiczny sposób bytowania wiąże się z traktowaniem sztuki jako elementu realnego życia, wkraczającego również w eschatologię. Mówiąc wprost, liturgia obejmuje zarówno życie, jak i śmierć człowieka. Zatem jej przekaz nie może działać na zasadzie symbolu (rozumianego jako znak przywołujący inną rzeczywistość) lub sztuki salonowej o funkcji zdobniczej, bez której można żyć. Muzyka czy malarstwo liturgiczne, odgrywając tak poważną rolę egzystencjalną, wykorzystywały najlepsze środki artystyczne spośród istniejących w danej cywilizacji. Sztuka sfery kultu była zatem najwspanialszą, istniejącą twórczością. Nie jest to teza odkrywczą względem historii sztuki. Niemniej warto o niej przypominać dzisiaj, kiedy nowożytna świadomość ugruntowała podział sztuki z uwagi na kategorie sakralności i świeckości. Znacznie istotniejszymi kryteriami, przewodzącymi sztuce liturgicznej były jakość i piękno. To najpiękniejsza - najlepsza sztuka stała się tą najświętszą, adekwatną liturgii, nawet gdy jej źródło było w znacznym stopniu niechrześcijańskie. Liturgia prawosławna w sposób niezmienny korzysta w dominującym stopniu z dorobku kręgów sztuki postantycznej. Jednak kanwa, która przetrwała ponad tysiąc lat przeróżnych konfrontacji cywilizacyjnych, nie może być przypadkiem, jako najlepszy z możliwych wyborów, względem tego, co ma przekazać liturgia.

W.M. Co stanowi istotę muzyki w liturgii prawosławnej, jaki jest jej język muzyczny?

Ł.H. Uchwycenie muzycznego języka w liturgii prawosławnej jest trudne ze względu na różnorodność tradycji oraz przemiany historyczne. Wiadomo, że kolebką liturgii jest Bizancjum, które z kolei korzystało z wzorców kultury antycznej, z tradycji syryjskiej i żydowskiej. Cały ten genotyp bez wątpienia miał wpływ na

rozwój i kształt muzyki liturgicznej. Później nastąpiły przełomy związane m.in. z pojawieniem się notacji lub też z misją do krajów słowiańskich, wskutek czego wykształcił się nowy sposób śpiewania. Wzajemne oddziaływanie tych procesów uformowało swoisty monolit stylistyczny, aktualny do wielkiego i nagłego przełomu XVII stulecia, kiedy liturgia prawosławna słowiańskiego obszaru zetknęła się z modelem sztuki zachodnioeuropejskiej. Jego interferencja była niekiedy naturalna w stosunku do tradycyjnych form, innym razem całkowicie zmieniała artystyczny sens środków muzycznego wyrazu sprzed wieków. Niezależnie od oceny tego największego przełomu w stylistycznym rozwoju liturgii prawosławnej faktem jest, że wpłynął na nią na tyle, że od kilkuset lat trudno sobie wyobrazić w większości kręgów prawosławnych śpiew cerkiewny bez muzycznych prądów o kompletnie odmiennej genezie cywilizacyjnej niż wyjściowe Bizancjum.

Próbując zatem scharakteryzować uniwersalną formułę śpiewu cerkiewnego, należy odnieść się do kryterium możliwości zafunkcjonowania danego stylu historycznego w liturgii oraz w jej założeniowym przekazie (artystyczne parametry, rola sztuki). Postrenesansowe kompozycje zachodnioeuropejskie, rzecz jasna, z powodu historycznej odmienności bazowych form mają znacznie mniejszą moc liturgiczną w prawosławnym nabożeństwie. Jeżeli mówimy o nowożytnej (postrenesansowej) europejskiej muzyce kręgu sakralnego, to zarówno konstrukcja dowolnych form oratoryjnych, jak i rola muzyki jest zgoła odmienna od fenomenu liturgii prawosławnej. Dlatego poszukując uniwersalnych formuł śpiewu cerkiewnego, należy odnosić się do źródeł pochodzących sprzed wspomnianego przełomu w XVII wieku, z racji ich spójności z rytmem liturgicznym.

Problemy sprawia jednak wybór oddzielnych historycznych i geograficznych nurtów muzyki, które złożyły się na kompleksowy obraz śpiewu cerkiewnego. Na tym polu musimy zaufać koncepcjom badawczym dotyczącym dawnych brzmień, one jednak zawsze się ze sobą ścierają. Dla przykładu, nie wiadomo, jak dokładnie brzmiał bizantyński śpiew wieku VI i kolejnych stuleci. Podobnie jest ze śpiewem staroruskim, którego nieprzerwane wzorce zachowały się jedynie w enklawach staroobrzędowców. Nie sposób zapomnieć tutaj o rozwiniętych i żywych do dziś w Grecji i krajach bałkańskich tradycjach starożytnego śpiewu prawosławnego. Trzeba jednak pamiętać że tradycje te, z racji burzliwej historii tych krajów, podlegały licznym deformacjom, co często podważa nieskazitelną autentyczność. Bez dyskusyjnego przyjęcia hipotezy, że w danym kręgu przez wieki nic nie uległo zmianie, jest niewłaściwą drogą poszukiwania prawdziwej liturgicznej muzyki prawosławnej, ponieważ dodatkowo zatrzymujemy się wówczas w muzycznym skansenie, tracimy z oczu aktualny kod kulturowy, obowiązkowy w liturgii. Często również potraktowanie śpiewu cerkiewnego odległego kręgu za uniwersalnie prawosławny,

stanowi wprowadzenie egzotyki zamiast odnalezienia najbardziej adekwatnego dla liturgii klucza muzycznego.

W próbie odpowiedzi na zadane pytanie należy więc wybrać drogę odwrotną, która unikałaby wyboru jedynego względem całego świata modelu muzycznego. Taka uniwersalizacja w sensie formuły języka muzycznego liturgii niczego nie wyjaśnia, a ponadto jest to z założenia droga obca dla prawosławnej tradycji śpiewu, funkcjonującej w historii najczęściej jako asymilacja lokalnych kultur tworząca wariantywność stylistyczną, a nie jeden powszechny model.

Odpowiadając więc na zadane pytanie, trzeba mieć na względzie uniwersalne parametry muzyczne obszarów współtworzących daną kulturę na przestrzeni wieków, tzn. spuścizny muzycznej Bizancjum, Syrii, Rusi Kijowskiej, Bałkanów, krajów kaukaskich. Na zespół niepodważalnych właściwości kształtujących wspólnotę języka muzycznego prawosławia składa się monodyczny rdzeń, brak systemu dur–moll, modalność, słowo jako element formujący kształt melodii, rytm, metrum, słowo ujęte w abstrakcyjnych przebiegach melodycznych, znaczny stopień improwizacji i będący jej wynikiem tradycyjny śpiew pamięciowy. Metodologia ta pozwala na wskazanie również innych parametrów, które warunkują „wspólny mianownik” – spójność śpiewu prawosławnej liturgii.

W.M. A czy wymienione wyróżniki uwzględniają rezygnację z instrumentów w muzyce cerkiewnej?

L.H. Tak, zdecydowanie! Forma wszystkich wschodniochrześcijańskich śpiewów liturgicznych, opierających się na tradycyjnych parametrach języka muzycznego, zawsze wynika z kształtu, brzmienia, koloru, rytmu i długości słowa, zdania czy dłuższego fragmentu tekstu. Kształt liturgii jest uwarunkowany konstelacją utworów tekstowych, dokładnie określonego typu w sensie języka i nastroju. Nie ma momentu, w którym podczas nabożeństwa prawosławnego nie wybrzmiewałoby słowo. Wokalny charakter muzyki cerkiewnej wpływa w sposób kluczowy na brzmienie melodii. Język to konkretny, niepowtarzalny muzyczny rytm, brzmienie, a także w dużym zakresie emocjonalność.

Język sam w sobie tworzy muzykę – to uniwersalna prawda każdego śpiewu, nie tylko cerkiewnego. Dodać należy, że muzyka może wielorako potraktować materię słowa. Istnieje na przykład słowo naturalistyczne, podobne do mowy codziennej i osobistych emocji, a także kontrastowe względem niego – słowo zobiektywizowane strukturą melodii, którą można nazwać abstrakcją (strukturą dźwiękową nie pozwalającą na osobistą interpretację emocji lub na imitację stanów emocjonalnych). Wokalność to także kwestia oddechu; podlega on przyrodzonym ogra-

niczeniom, wywierając wpływ na kształty struktur śpiewu cerkiewnego. Trzeba pamiętać o ciekawym zagadnieniu ambitusu melodycznego, czyli rozpiętości interwałów między dźwiękami, a także o tesyTURze – dominującym zakresie głosu w utworze. Ambitus w liturgii prawosławnej uwarunkowany jest naturalną rozpiętością głosu i znacząco różni się od postrenesansowych form wokalnych, w których głos imituje instrumenty lub wykonuje partie napisane na instrument. Ambitus i tesyTura kształtują w tradycji liturgicznej konkretny typ przekazu emocjonalnego, dostosowanego do skali używanej w wypowiedziach bez skrajnych emocji. Dla przykładu w starożytnej tradycji prawosławnej brak utworów śpiewanych przez długi czas w najwyższym lub najniższym rejestrze. W życiu takie dźwięki używane są w skrajnie emocjonalnych sytuacjach. Szczególnie dobrze uzewnętrznia je złość (krzyk), egzaltacja, histeria, ból czy ogólnie – utrata kontroli emocjonalnej. Intuicyjnie człowiek, słuchając muzyki wokalnejskiej kojarzy jej brzmienie z życiem, może więc stąd wywodzi się tendencja do unikania takiej skali w prawosławnym śpiewie liturgicznym. Być może też z tej przyczyny głowowy, wysoki rejestr głosu kobiecego (który nie odpowiada zakresowi mowy i pojawia tylko w skrajnych emocjach), rozmija się z najstarszymi formami śpiewów liturgicznych. Symptomatyczne, że mniszki prawosławne z krajów południowych śpiewają w niskim, mówionym rejestrze. W męskim śpiewie stosuje się rejestr mowy, nieznacznie tylko rozszerzony.

Ciekawostką jest też obserwacja współczesnej estetyki śpiewu cerkiewnego w naszym kręgu, gdzie dominuje czterogłos opierający się w dużej mierze na intuicji instrumentalnej z wykorzystaniem głosów kobiecych, funkcjonujących w rejestrze głowowym, wysokim. Jedną z podstawowych umiejętności śpiewania podczas nabożeństw jest naturalne, stonowane używanie tego rejestru. Gdy w trakcie liturgii rozbrzmiewa utwór o dużej zawartości skrajnych, wysokich dźwięków o dużym, naturalistycznym natężeniu emocjonalnym, obecni dochodzą często do wniosku, że uczestniczą w „operze”. Ich zachowanie dobrze jednak świadczy o liturgicznej kulturze emocjonalnej, nawet w dzisiejszych warunkach, historycznie daleko posuniętych zmian stylu śpiewu cerkiewnego.

W.M. To fascynujące – i dotyczy jednocześnie ciekawej kwestii emisji głosu. Jesteś śpiewakiem z klasycznym, akademickim wykształceniem muzycznym oraz długoletnim nauczycielem śpiewu. Masz doświadczenie zarówno w śpiewie operowym, jak i cerkiewnym, musiałeś zetknąć się z problemem wydobywania głosu przez śpiewaków. Co zatem sądzisz o tradycyjnej technice prawosławnego śpiewu, biorąc również pod uwagę śpiew bizantyński czy staroobrzędowy, który od wielu lat Cię interesuje?

Ł.H. W każdej emisji głosu jest tak, że stanowi ona jedynie rezultat całej gamy znacznie istotniejszych rzeczy. Legendarny polski baryton, prof. Jerzy Artysz, zwykł mawiać, że znacznie zasadniejsze jest pytanie, „po co” się śpiewa, niż „jak”. Sposób mówienia wynika przede wszystkim z naszej intencji oraz sytuacji, w której jesteśmy. Kolejnym dźwiękotwórczym czynnikiem jest język, który w kluczowym stopniu wyznacza specyficzne brzmienie głosu. Instrument wokalny jest o tyle niepodobny do innych instrumentów, że źródłem jego dźwięku jest semantyczność. Na fortepianie naciskamy klawisze palcami i tak powstaje dźwięk, natomiast w śpiewie, artykułujemy słowa na oddechu i to od tych procesów zależy, jak i w jakim celu brzmimy. Liturgia, co wyżej powiedziałem, jest artystyczną przestrzenią słowa, która opiera się na starożytnej technice melorecytacji. To w tym elemencie należałoby doszukiwać się stylistyki, wzorca, który wyróżnia sposób użycia aparatu wokального w liturgii, odmienny od muzyki klasycznej. Typowym tego dowodem są sytuacje, gdy wokalista *stricte* operowy, zamknięty we własnym stylu, próbuje na sposób cerkiewny melorecytować. Technika ta z reguły sprawia mu trudność i daje nieadekwatny do oczekiwań rezultat. Z kolei, gdy mówimy o śpiewie cerkiewnym, to najstarsze, oryginalne melodie w znacznej mierze stanowią rozwinięcie dawnej melorecytacji, poprzez odpowiednie rytmizację i przedłużenie. Wyznacza to sposób śpiewania, oddychania, estetykę i projekcję dźwięku oraz kolor, czyli specyficzną emocjonalność. Tutaj warto się zatrzymać, przypominając, że śpiew cerkiewny tradycyjnie nie podlega systemowi dur–moll, wobec czego nie funkcjonuje na zasadach afektów związanych z tym systemem. Ma to duży wpływ na formę traktowania dźwięku czy dynamiki. Sposób używania głosu wyklucza kreowanie iluzji – modulacji emisyjnej w celach manipulacyjnych i/lub wyrażania własnych emocji. W śpiewie cerkiewnym dominuje pewna stałość dynamiczna, a działania muzyczne wykonawcy polega nie tyle na interpretacji wokalne, ile na wierności konwencji. Ścisłej mówiąc, zadaniem śpiewaka nie jest interpretacja w sensie ekspresji indywidualnego, emocjonalnego stosunku do tego, co wykonuje. Chodzi o interpretację w znaczeniu wyczucia korelacji formy słownej i konwencji melodycznej, reprezentowanej w tradycji przede wszystkim przez niezwykle bogaty, melodyczny system okteochosu. Wywiera to kluczowy wpływ na stylistykę śpiewania, przejawiającą się w emisji. Błędna jest jednak opinia, że muzykę cerkiewną wykonuje się bez emocji. Wykonanie uniemożliwia afekty podobne do romantycznych, lecz emocje są wyrażane w ramach obowiązującej konwencji. Słowo w tej konwencji musi być żywe – świetnie oddają je najwspanialszy cerkiewni śpiewacy, szczególnie trwający przy oryginalnych muzycznych tradycjach liturgii.

Przykładowo, śpiewacy bizantyjscy wywołują szczególny, wokalny zachwyty, którego źródłem jest przede wszystkim ich autentyczność. Wynika to oczywiście



z języka, który nie jest w procesie śpiewania jedynie kwestią znajomości znaczenia słów, a ich bardzo specyficznego wpływu na aparat wokalny, do którego należy włączyć całe ciało, sposób oddychania, a także temperament kulturowy. Język określa emisję. Każdy język świata w nieco inny sposób determinuje ostateczną emisję. Jest coś wspólnego i szczególnego w analogiach języków i w emisji śródziemnomorskiej, która często bywa stawiana za wzorzec wokalny. Przykład dają Włochy – ojczyzna monumentalnego śpiewu operowego. Jednak trzeba sobie zdać sprawę z tego, że rdzenność aparatu wywodząca się z danego języka, nie jest porównywalna z najlepszą nawet imitacją. Pomimo możliwości nauki Włoch nigdy nie zaśpiewa po polsku tak jak Polak i odwrotnie. Liturgia, funkcjonująca w dowolnej kulturze i języku, jest tutaj papierkiem lakmusowym, gdyż nie dopuszcza żadnej imitacji. Można wskazać wiele nieudanych eksperymentów emisyjnych, będących rezultatem fascynacji egzotyką innej kultury. Z drugiej strony, podziw budzą często prości śpiewacy, niekształceni muzycznie w sensie formalnym. W przestrzeni liturgii, z której w naturalny sposób wyrastają, ich autentyczność i naturalność przynoszą imponujące, niepowtarzalne rezultaty. Autentyzm aparatu, języka i kultury to uniwersalna prawda dobrej emisji głosu, niezależnie od miejsca na świecie. Oczywiście nie wyklucza to możliwości poznania muzycznych stylów cerkiewnych z kultur innych niż rodzima, ale proces autentycznego zagłębiania się wyklucza imitację oraz wyzbycie się swojej natury.

W.M. Wracając do kwestii uniwersalnej formuły muzycznej liturgii, zastanawia mnie, czy możliwa jest paralela z innymi przejawami sztuki? Jak zmiany stylów zachodzące w zróżnicowanej artystycznie przestrzeni liturgii synchronizują się z muzyką?

Ł.H. Synteza całej artystycznej sfery prawosławnego nabożeństwa jest oczywista, opisana po raz pierwszy w słynnym artykule ojca Pawła Florenskiego (*Świątynia jako synteza sztuk*). Jednak dotychczas nikt nie porwał się na analizę paraleli pomiędzy np. muzyką a plastyką. Taka paralela, moim zdaniem, byłaby niezwykle ważnym środkiem mówienia o sztuce liturgicznej, gdyż stanowi znakomity instrument do głębokiego zrozumienia istoty i przekazu poszczególnych sztuk. Pod warunkiem jednak potraktowania sztuki jako języka artystycznego z kompleksem kryteriów charakteryzujących poszczególne elementy składowe, np. ikonę czy śpiew. Te obiektywne wyznaczniki obrazu i melodii powinny być ze sobą zestawiane, aby uniknąć niebezpieczeństwa powszechnej w myśli XX wieku teologizacji materii sztuki, która – z racji swej natury – nie poddaje się pojęciom teologii spekulatywnej. Jak określić język artystyczny? Przypominam parametry wymienione

wyżej, odwołanie m.in. do jedynej w swoim rodzaju korelacji abstrakcji i naturalizmu w ikonie oraz muzyce. Ikona to swoiste studium ludzkiego ciała. W formule bizantyńskiej, żywej we wszystkich kulturach tworzących ikony, odrzucono naturalizm postaci. Podstawowym zabiegiem jest schematyzacja, uabstrakcyjnienie, które pociąga za sobą umowność plastycznego języka ikony. Dąży on do syntezy ludzkich kształtów ze zwartymi formami geometrycznymi, dzięki czemu postać nabiera obiektywizmu. W paraleli muzycznej cielesność zastępuje słowo. Słowo to jednak w muzyce tworzonej równoległe do ikon nie posiada charakteru naturalistycznego. Nie zawiera muzycznych struktur imitujących odcienie emocjonalne, które wynikają z semantyki języka. Pomimo zachowania form – w znaczeniu proporcji sylab i akcentacji – wchodzi ono w sploty abstrakcyjnych przebiegów nutowych, tworząc niekiedy długie lub nawet bardzo długie melizmaty.

Ważnym sposobem na określanie charakterystyk artystycznych są też porównania, ponieważ gdy niemożliwe jest do końca wiarygodne przedstawienie jakiegoś elementu języka muzycznego czy plastycznego, to wystarczy dostrzec różnicę względem przykładu z innej epoki. Takim przykładem jest brak systemu dur–moll w najstarszej, cerkiewnej muzyce. Na podstawie porównania np. do śpiewu baroku, można dostrzec całą gamę innego oddziaływania na człowieka. To oddziaływanie buduje pewną antropologię, w sensie pożądanej reakcji słuchacza obcującego z tą muzyką.

Paralele w sztuce liturgii prawosławnej dostarczają narzędzi opisu poszczególnych epok. W zasadzie, pominąwszy XX stulecie, mamy do czynienia z dużą spójnością stylistyczną, która wynika ze wspólnych założeń sztuki. W stylu barokowym obserwujemy tę spójność zarówno w ikonie czy architekturze, jak i w liturgii prawosławnej oraz muzyce. Przykładem służy charakterystyczne dla baroku uwielbienie przestrzeni iluzorycznej, osiąganey przy pomocy m.in. luster albo imitacji wnęk. W muzyce zaś mamy powtarzalność słów, tworzących rodzaj echa jako wyimaginowanej przestrzeni. Jest to niezwykle konkretny przykład, nie pozostawiający wątpliwości co do precyzji swej analogii.

W.M. Konwencja artystyczna epoki baroku, wkraczając do liturgii wschodniego chrześcijaństwa, spowodowała przełom w stylistyce. Muszę zadać niezwykle istotne w tym kontekście pytanie o historyczną drogę muzyki cerkiewnej w prawosławnej tradycji dawnej Rzeczypospolitej.

Ł.H. Rzeczpospolita stanowi bodaj jeden z najciekawszych obszarów badawczych historii muzyki cerkiewnej. W państwie polsko-litewskim zaszło zjawisko, które można określić mianem wielkiego spotkania dorobku kulturowego Bizancjum

oraz świata łańcińskiego. Proces wzajemnych oddziaływań i konfrontacji, szczególnie intensywny w XVI i XVII stuleciu, na gruncie liturgii prawosławnej wywołał wyjątkowe efekty w zakresie śpiewów monodycznych, a następnie wielogłosowych.

W dokładniejszej analizie omówionego fenomenu pomoże krótkie przedstawienie, historycznego tła. Obszar metropolii kijowskiej, jako jednej z głównych metropolii patriarchatu konstantynopolińskiego, który obejmował ziemie późniejszej Rzeczypospolitej, charakteryzował się w sferze sztuki liturgicznej przejmowaniem wzorców bizantyjskich oraz ostatecznym formowaniem na tym modelu swoich śpiewów. Nie zagłębiając się w zbędne tutaj szczegóły, śpiew ten, z przedziału XII–XVII wieków, określa się ogólną nazwą: *znamiennyj raspiew*. Nazwa pochodzi od sposobu jego notacji poprzez *kriuki*, zaistniałe na wzorcu neumatycznej notacji bizantyjskiej. Śpiew *znamiennyj* stanowi kompleksowy system melodyczny okteochosu, powszechny dla całej tradycji staroruskiej. Charakteryzuje się on monodycznością, oparciem na skalach modalnych oraz niesymetryczną metrycznością podporządkowaną tekstowi. Śpiew liturgiczny przez setki lat był oparty na tej bazie artystycznej. Jak piszą badacze, w XVI wieku w Rzeczypospolitej pojawiają się wpływy bałkańskie niewystępującego dotychczas typu, co wynikało z ogólnego nasilenia się w tym czasie południowych prądów. Pochodziły one z monasterów mołdawskich, stanowiących swoisty korytarz kulturowy, transferujący wzorce ze św. Góry Athos. Monastery takie jak Putna, Moldovița czy Voroneț, zamieszkałe przez mnichów, mistrzów różnych gałęzi sztuk nie tylko miejscowego pochodzenia, lecz także greckiego, bułgarskiego i serbskiego, były ośrodkami pozostającymi w łączności z klasztorami atoskimi. Także mołdawscy książęta i dostojnicy utrzymywali bliskie kontakty z monasterami Athosu, patronowali wielu z nim, np. Watoopedowi czy Docharowi. Szczególnie ważne były wspólnoty słowiańskie, zwłaszcza serbski klasztor Chilandar i bułgarski Zograf. Bułgarzy i Serbowie, znajdujący się pod panowaniem osmańskim, korzystali z bezpieczeństwa, które zapewniała Mołdawia, uczynili z niej swoje centrum, gdzie działało wielu mistrzów malarstwa sakralnego – ikon, fresków – czy też twórców muzyki liturgicznej. Dzięki temu sztuka mołdawskich monasterów łączyła w sobie spuściznę serbską i bułgarską, w tym także kontynuowała wielką tyrnowską tradycję piśmienniczą.

Dzięki fundacjom w metropolii kijowskiej w owym czasie powstały klasztory z przejętym wraz z na regułą Athosu typikonem jerozolimskim. Wpływy dotyczyły wszystkich elementów sztuki liturgicznej, co potwierdzają badacze ikon i rękopisów tamtego czasu. Wpisują się one w ogólny nurt sztuki postbizantyjskiej, podległej wspólnym zasadom, takim jak rozbudowana forma plastyczna. To, co widać na ikonach, znajduje swoje stylistyczne odwzorowanie w melizmatycznych śpiewach, które właśnie wtedy pojawiają się w muzycznej tradycji Rzeczypospolitej. Jak piszą

słynni muzykolodzy, m.in. Jan Wozniesiński, Dymitr Razumowski i Jan Gardner, jeszcze w XVI wieku diacy z Przemyśla i Lwowa byli wysyłani do Mołdawii, aby tam uczyli się śpiewu greckiego oraz serbskiego. Dokumenty potwierdzają, że w 1558 roku mołdawski gospodar Aleksander IV prosił, żeby przysłano z bractwa lwowskiego czterech diaków na nauki śpiewów greckich i serbskich, dodając, że w tym samym celu już wcześniej przybywali diacy z Przemyśla. A zatem, śpiewy zwane umownie greckimi, bułgarskimi czy serbskimi musiały się pojawić w praktyce prawosławnych Rzeczypospolitej już w XVI wieku. Ciekawostką, dotychczas nie do końca wyjaśnioną, jest kwestia definiowania np. śpiewu bułgarskiego. Według o. Jana Wozniesińskiego, słynnego rosyjskiego badacza muzyki cerkiewnej przełomu XIX i XX wieków, śpiew ten spopularyzowano na terenie Rusi Moskiewskiej w XVII wieku dzięki polsko-litewskim śpiewakom, korzystającym z irnologionów notacji pięciolinijnej. Nie jest on wedle stroju i form, śpiewem podobnym do praktyki bułgarskiej cerkwi w tamtym czasie, gdzie dominowała grecka hierarchia. Jest to natomiast, zdaniem wspomnianego badacza, śpiew słowiański, choć nie moskiewski ani „południowo-rusiński”. Dodaje on także, że do określenia „bułgarski” dopisywane są też lokalne toponimy, jak Kijów, Kijowsko-Peczerska Ławra czy miejscowości, gdzie działały prawosławne bractwa. Jednym z przykładów jest śpiew nazywany ostrogskim, związany zapewne z działalnością tamtejszej akademii renesansowego typu, będącej, zdaniem badacza, jednym z pierwszych ośrodków transformacji bałkańskiego wzorca.

Warto zwrócić też uwagę na miejsca, które w szczególny sposób przetwarzały monodyczny śpiew cerkiewny na obszarze dawnej Rzeczypospolitej: Ławra Kijowsko-Peczerska, skit Maniawski, monaster Meżyhorski, a także szkoły: ostrogska, wołyńska, podgórska, krzemieniecka czy lwowska. Z północnych ośrodków należy wymienić przede wszystkim Wilno, które było siedzibą metropolity kijowskiego oraz ośrodki: litewski, mohylewski, słucki czy wreszcie supraski.

Najcenniejszym zabytkiem muzyki cerkiewnej Rzeczypospolitej jest *Irmologion supraski*, w którym są śpiewy adnotowane jako bułgarskie, greckie, multańskie. W księdze zapisano też melodię „carogrodzką”, co wskazywałoby na tradycje konstantynopolitańskie, ponadto śpiewy mirskie<sup>1</sup> i supraskie, co świadczy o wielkiej oryginalności lokalnej liturgii tego obszaru. Bardzo istotną cechą *Irmologionu*, podkreślaną przez wielu badaczy, jest pięciolinijna, zachodnia notacja, a ponadto fakt, iż jest to najstarszy z zachowanych zabytków tego typu. Dotychczas stosowano bowiem notację kriukową, stosowaną w śpiewach starokijowskich, także na ob-

<sup>1</sup> Niektórzy badacze przyjmują, że nazwa pochodzi od miasta Mir, jednak trudno odnaleźć tam jakiegokolwiek historyczny ośrodek mogący być miejscem praktyki i rozwoju monodycznej muzyki cerkiewnej.

szarze Rzeczypospolitej, o czym świadczy nieco starszy od supraskiego irmologion ławrowski. Przyczyną użycia pięciolinii były z całą pewnością warunki kulturowo-cywilizacyjne, kiedy powszechnie korzystano ze standardów zachodnich. *Irmologion supraski* zawiera również renesansowy sztych zapożyczony z ksiąg Franciszka Skoryny. Zachodnie wpływy w prawosławiu XVI-wiecznej Rzeczypospolitej dotyczą oprócz tego architektury, co ilustrują zachowane w świątyniach elementy gotyku. Dziś w Polsce mówi się w tym kontekście głównie o cerkwi klasztornej w Supraślu, ale była to norma stylistyczna właściwa ogromnemu terytorium, począwszy m.in. od Wilna, przez Nowogródek, Synkowicze, Brześć, Kodeń, Ostróg, Uniów, aż do prawosławnej cerkwi katedralnej w Przemyślu czy świątyni klasztornej w Posadzie Rybotyckiej. Wszędzie tam w irmologionach od przełomu XVI i XVII wieku masowo korzystano z monodycznych zapisów pięciolinijnych. Były one w użytku niekiedy nawet w małych parafiach. W Rzeczypospolitej irmologion grał rolę uniwersalnego zbioru melodii używanych podczas nabożeństw. Jego funkcjonalność mogła mieć pierwowzór w zachodnich księgach, jak rzymskokatolicki graduał czy protestancki kancjonał. Monodyczne śpiewy proveniencji starokijowskiej i bałkańskiej, zawierające twórczą wariantowość istniały nieprzerwanie w lokalnych ośrodkach aż do czasu zaborów.

Rzeczpospolita to miejsce najodważniejszego liturgicznego skorzystania z dorobku kompletnie odmiennej cywilizacji. Jeszcze w XVI wieku w elitarnych szkołach renesansowego typu bractw cerkiewnych podejmowano próby wprowadzania wielogłosu europejskiego do muzyki cerkiewnej. Bractwo lwowskie korzystało w tym zakresie z popularnego podręcznika Johanessa Spangerberga (*Quaestiones musicae...*). Ale pierwsze poważne wprowadzenie harmonicznego muzyki barokowej do nabożeństw miało miejsce w wieku XVII dzięki działalności takich osobowości jak Mikołaj Dylecki. Kompozytor urodził się w Kijowie, ale studiował w Wilnie i w Warszawie. Był autorem podręcznika *Gramatika musikijskogo pienija* wydawanego trzykrotnie. Pierwsza, zaginiona wileńska edycja, była polskojęzyczna, kolejna w Smoleńsku w języku cerkiewnosłowiańskim i trzecia, w Moskwie, po rosyjsku. Gramatyka była podręcznikiem wprowadzania w znany w Europie system dur–moll, elementów tradycyjnego dotychczas cerkiewnego śpiewu monodycznego oraz komponowania na nowo melodii do tekstów liturgicznych. Istotnym faktem jest, że Dylecki był prawosławny. Orędownictwo zachodnio-europejskiego stylu epoki, zaczęło się i należało bowiem w kluczowym stopniu do środowisk inteligencji prawosławnej działających w bractwach, które nie uległy naciskom przejścia pod jurysdykcję Rzymu. Nie można więc błędnie przyporządkowywać procesu okcydentalizacji sztuki wschodniochrześcijańskiej faktowi przyjęcia i promowania

unii. Tak ogromna przemiana stylistyczna była spowodowana naturalnym wpływem aktualnej epoki wraz ze wszystkimi jej wzorcami.

Liturgia zawsze w historii korelowała z aktualną sztuką pozaliturgiczną danego obszaru. Jednak omawiane zetknięcie się tak kontrastowych stylów, pochodzących z zupełnie odmiennego historycznie i wyrazowo genotypu było wyjątkowe w kontekście historycznych charakterystyk liturgii. Wymusiło ono szereg zawirowań, z których dużą część trzeba uznać za bardzo interesującą syntezę. Wielogłosowość barokowa wkroczyła nagle do liturgii i szybko upowszechniła się wśród wschodnich chrześcijan Rzeczypospolitej. Było to na swój sposób atrakcyjne pod względem efektu artystycznego, wyzwalającego nieznaną dotychczas emocjonalność w nabożeństwie. Ale stanowiło też wyraz mody, miało, co nie bez znaczenia, wymiar prestiżowy, gdyż taki rodzaj śpiewu należał do światowego nurtu muzyki.

Wiadomo też, że Kościół Zachodni powiązał styl barokowy z ideami kontrreformacyjnymi. Więc prawosławne bractwa, stawiając przed sobą zadanie zatrzymania współwyznawców przy wierze przodków decydowały się na używanie tej nowej muzyki. Proces wprowadzania zachodnioeuropejskiego typu śpiewu, inspirowanego parametrami ówczesnych instrumentów muzycznych, skutkowało niekiedy użyciem organów w cerkwi. Tak, miało to miejsce także w prawosławnych świątyniach! Niezwykle interesujące jest natomiast paralelne wykorzystywanie w tej sytuacji monodycznych irmologionów. Pewne części nabożeństw śpiewano w wielogłosie, niekiedy wspomagając się organami, inne w monodii śpiewanej nieprzerwanie od setek lat. Ten niezwykle, syntetyczny stan rzeczy trwał do rozbiorów Rzeczypospolitej, kiedy lokalny model liturgiczny uległ przymusowej reformie. Równała się ona likwidacji przyjętych już nowych form muzycznych. W wymiarze materialnym reforma doprowadziła do fizycznego niszczenia przez zaborcę „unicznej” spuścizny. Wiele ksiąg trafiło wtedy do ognia.

Powrót unitów do prawosławia w zaborze rosyjskim odbywał się z pominięciem szacunku dla miejscowej tradycji, która sięgała głęboko do czasów przedunijnych. Nie bez sporu wprowadzono obrządek synodalny. Usunął on monodyczne irmologiony oraz inne cechy liturgii sprzed setek lat, uformowane na miejscowym gruncie. Odmienna sytuacja panowała w zaborze austriackim, gdzie zaborcy nie zniesli aktów unijnych. Utrzymano w ten sposób strukturę Kościoła chrześcijańskiego, rodzącą podziały. Trzeba natomiast zauważyć, że pozwoliło to zachować przez długi okres najstarsze formy lokalnego obrządku. Na przykład aż do drugiej wojny światowej śpiewano na tym obszarze z irmologionów monodycznych. Dobrowolne powroty ludności tych terenów do prawosławia nie zmieniały wieloletniej tradycji obrządku, dlatego na dzisiejszej Łemkowszczyźnie zachowane zostały najstarsze prawosławne osobliwości liturgiczne.

Przełomowym momentem w świadomości Polskiego Prawosławia było odzyskanie niepodległości kraju w 1918 i uzyskanie autokefalii w 1924 roku. Tradycje synodalne, co prawda, były w tym czasie dominujące, ale w mniejszych ośrodkach parafialnych kultywowano elementy dawnych zwyczajów. W warszawskiej katedrze metropolitalnej w latach 30. XX wieku dyrygentem został Dymitr Orłow, absolwent warszawskiego konserwatorium i uczeń m.in. Karola Szymanowskiego. Z pewnością była to ciekawa osobowość, pielęgnująca najlepsze w tym momencie wzorce liturgiczne pod kątem repertuaru oraz wykonania. Dymitr był krewnym Bazylego Orłowa, dyrygenta chóru synodalnego w Moskwie, gdzie promowano od dłuższego czasu przywracanie śpiewów staroruskich. Nurt ten porównuje się do estetyki liturgicznej porewolucyjnej emigracji rosyjskiej w Zachodniej Europie. Dymitr Orłow był także kompozytorem, który skomponował m.in. bardzo ciekawą *Kantatę na cześć Metropolity Dionizego* z okazji 10-lecia objęcia przezeń tronu metropolitalnego jako pierwszego zwierzchnika Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego.

Niezwykle ważnym ośrodkiem wpływu na liturgiczną tożsamość prawosławnych w wolnej Polsce było studium psalmistów w Jabłecznej. Zlokalizowana w Monasterze św. Onufrego szkoła wykształciła całą plejadę wspaniałych dyrygentów, których dorobek utrwalił zachowany do współczesności repertuar liturgiczny. Dominuje w nim zwrot ku najstarszym monodycznym wzorcom śpiewu (oczywiście harmonizowanym). Wiele jest kompozycji własnych, utworów miejscowych twórców, a także pieśni paraliturgicznych. Najwybitniejszym dziełem wydanym przez absolwentów tej szkoły jest używana do dziś w naszych cerkwiach *Pińska partytura*. Największe zasługi w opracowaniu i wydaniu tej pracy miał ksiądz Aleksander Namumow.

W.M. Wspomniałeś o cechach łączących estetykę liturgiczną prawosławnych w Polsce i emigracji rosyjskiej w Zachodniej Europie. Czy mógłbyś przytoczyć nazwiska emigracyjnych dyrygentów, którzy związani byli z prawosławiem Rzeczypospolitej?

Ł.H. Z pewnością należy wspomnieć Eugeniusza Jewca – dyrygenta paryskiej katedry św. Aleksandra Newskiego i kompozytora. Był absolwentem studium w Jabłecznej, naukę kontynuował w warszawskim konserwatorium. Pełnił funkcję psalmisty w wielu parafiach prawosławnych na Polesiu, nieopodal Brześcia, a także m.in. w Bielsku Podlaskim.

Ważnym pośrednikiem między rodzimą naszą kulturą liturgiczną a emigracją rosyjską był egzarcha zachodnioeuropejski metropolita Eulogiusz Georgiewskij,

który wcześniej przez wiele lat piastował urząd biskupa chełmskiego. Pozostawił po sobie wspaniałe, barwne wspomnienia, w tym o wizytacjach parafii Chełmszczyzny, dowodząc, że kultura liturgiczna, śpiew podczas nabożeństw, miały dla niego duże znaczenie.

Interesujące, że w parafiach Zachodniej Europy nadal można znaleźć nuty z obszarów przedwojennej Polski. Jednym z przykładów jest Sobór Zaśnięcia Bogurodzicy w Londynie, gdzie spędziłem 5 lat jako psalmista. Do dzisiaj wspominają tam wielkiego dyrygenta i kompozytora, ojca Michała Fortunato, pochodzącego z Paryża, który pełnił posługę w Londynie kilkadziesiąt lat (zmarł w lutym 2022 roku). Cieszył się wielkim autorytetem wśród pokoleń chórzystów, którzy ciągle pamiętają jego osobowość, wrażliwość oraz repertuar. To on z pewnością przywiózł tam chociażby nuty z melodiami Monasteru św. Onufrego w Jabłecznej.

W.M. Czy mógłbyś powiedzieć więcej o tej niezwykłej postaci?

Ł.H. Ojciec Michał wywodził swe korzenie z porewolucyjnej emigracji rosyjskiej, wychował się we Francji. Jego niezwykłość polegała na rzadkiej umiejętności łączenia tego co buduje fundamenty liturgicznej sztuki w historii ze współczesnym, niehistorycznym doświadczeniem uczciwej, nieskansenowej percepcji muzycznej. Ojciec Michał wypracował kanoniczny wręcz zbiór zasad regulujących podejście do słowiańskiej liturgii prawosławnej w powojennej historii. Postulował zachowanie najbardziej wartościowych melodii monodycznych i wplatanie w nie elementów zrozumiałego języka artystycznego, uformowanego przez tradycję zachodnioeuropejską. Był przy tym obdarzony wyjątkowym zmysłem odczuwania kolorystyki akcji liturgicznej. Każdy jego wysiłek kończył się wspaniałym efektem, zarówno na poziomie praktyki, w żywiole nabożeństwa, jak i w sferze kompozycji. Niepodobna tego porównać ani do nowożytnych występów na scenie, ani do mistycyzowania o charakterze skrajnie religijnym. Co ważne, ojciec Michał przez wiele lat, stale kontaktował się ze słynnym archimandrytą Matfiejem Mormylem, o którym można powiedzieć że był absolutnym mistrzem liturgicznego istnienia muzyki, co we współpracy z geniuszem Sergieja Trubaczowa stanowi do dzisiaj jedno z nielicznych nieskażonych źródeł tej estetyki. Miałem zaszczyt i śpiewać, i dyrygować w londyńskim soborze już po powrocie Michała Fortunato do Francji, ale niemal codziennie któryś dyrygent lub chórzysta zastanawiał się nad jego potencjalnym radami czy sugestiami odnośnie wykonania. Gdy pojawiłem się w katedrze, głównym dyrygentem był uczeń, Eugeniusz Tugarinow. Później przez kilka lat funkcje tę pełniła pochodząca z Polski Krystyna Misiukiewicz, która kultywowała dorobek i zwyczaje o. Michała. System dobieranych melodii, sposób ich interpretacji, zapisu,



pozostaje w praktyce londyńskiej katedry nienaruszony. W szafach piętrzą się stopy nut zapisanych ręką o. Michała, są wśród nich zarówno kompozycje autorskie, jak i twórcze, bogate w znaczenia aranżacje. Nie spotkałem go nigdy osobiście, lecz mam wrażenie, że kontakt z jego rękopisami oraz możliwość wykonywania i słuchania zapisanych utworów, sprawiają że ten piękny człowiek wciąż żyje. Wieczna pamięć!

W.M. Wracając do śpiewu cerkiewnego w Polsce, na czym polega specyfika i niepowtarzalność polskiej prawosławnej tradycji muzycznej?

L.H. Skoro została wspomniana nazwa Polska, nie mogę tutaj nie odnieść się do pewnej sprawiedliwości dziejowej, dającej zasadność równorzędnego prawa względem tego specyficznego lokalnego, prawosławnego dorobku muzyki cerkiewnej. A mianowicie zarówno Białoruś jak i Ukraina, mają wszelkie podstawy do tego, aby uznawać ten dorobek za swój. Jednak należy sprawiedliwie zauważyć, że niepowtarzalne procesy zachodzące w sferach specyficznego muzycznych, wyróżniających w klarowny sposób ten śpiew na tle innych sąsiednich prawosławnych obszarów, nie mogłyby zajść w żadnym innym tworze państwowym niż Rzeczypospolita tamtego czasu. Dotyczy to zarówno okresu monodii, jak i wielogłosowości, włączając w to samo jej zaistnienie. A więc, pomimo istotnego przesunięcia granic państwowych i totalnej przemiany sytuacji politycznej przez setki lat, to właśnie prawosławni z Polski mają szczególny przywilej dziedziczenia owej liturgicznej spuścizny.

Sam rozwój wypadków i rodzaje wpływów sugerują, że mamy do czynienia z autonomicznym światem liturgii. Zestaw nazw śpiewów zawartych w dokumentach nutowych jest imponujący i możliwe, najbardziej różnorodny ze wszystkich porównywalnych obszarów dziedzictwa prawosławnej muzyki. Kwestia pogranicznej bytności ma wpływ na te najstarsze, monodyczne śpiewy. Badacze specjalizujący się w tym okresie (np. prof. Jurij Jasinowski, czy Oleksandra Calaj-Jakimenko), piszą o twórczych przykładach funkcjonowania tej muzyki, określając je jako warianty miejscowe, nowe stylistyczne formacje, zapożyczenia oraz hybrydowe śpiewy, wykorzystujące możliwość kompilacji różnorodnych wpływów.

Ważne jest jednak uświadomienie sobie, że w prawosławnej monodycznej muzyce liturgicznej pojęcie twórczości oznacza zupełnie coś innego niż w sztuce postrenesansowej. Polega ona bardziej na wnikaniu w muzyczną esencję stylistyki niż komponowaniu nowych melodii. Wielki muzykolog z Oxfordu, badacz muzyki bizantyńskiej, bałkańskiej i staroruskiej, prof. Dimitri Conomos określa to mianem oryginalności bazującej – wbrew powszechnemu tego słowa znaczeniu – na wydobywaniu sensu pierwowzoru. Według niego, oryginalny twórca, to ten, kto

najintensywniej poznaje, wyczuwa i porusza się w języku artystycznym danego obszaru liturgicznego. Jest to charakterystyczne także dla twórczości ludowej, będącej podobnie jak dawna sztuka liturgiczna typem kultury transmisyjnej, powielanej, pokoleniowej. Nie wyklucza to oczywiście wariantowości, ani nowości, niemniej jednak twórczość ta musi być liturgiczna, a liturgia w sensie artystycznym zawsze odnosi się do tego, co człowiek zna i rozumie. Liturgia nie może posługiwać się szokiem, przeciwnie, musi szanować autorytet archetypów oraz przyzwyczajenia muzyczne wiernych.

Muzykę cerkiewną w Rzeczypospolitej, najbardziej charakteryzuje wspomniana wcześniej ogromna transformacja stylistyczna. Taki przebieg historii jest ewenementem w porównaniu do procesów na innych obszarach kultury prawosławnej. Z tej transformacji wynika konieczność różnorodności stylistycznej w świątyniach oraz sposób percepcji wiernych względem niejednolitej, bardzo odległej wedle swojego genomu sztuki. Świadomość rodzaju działania muzyki oraz jej opisywania istnieje przede wszystkim dzięki możliwości porównań. Fakt, że my dzisiaj mówimy o monodii jako o innym świecie stylistycznym, odszukujemy jej wyjątkowość i adekwatność liturgiczną, może wynikać wyłącznie z tego, że mamy ugruntowaną świadomość dominującego w naszej kulturze systemu dur–moll. Gdyby tej konfrontacji nie było, nikt nie miałby powodu ani możliwości zadawania sobie pytania o inność danego stylu. Dlatego tak istotnym jest też fakt, że to właśnie w Rzeczypospolitej od XVII wieku miał miejsce proces pierwszych prób syntezy śpiewów monodycznych oraz muzyki systemu dur–moll, charakterystycznej dla cywilizacji zachodnio-europejskiej.

Pierwsze próby syntezy śpiewów monodycznych z muzyką systemu dur–moll, które nastąpiły w Rzeczypospolitej począwszy od XVII wieku, z całą pewnością wymagały ogromnej otwartości na różnorodność. Warto podkreślić ten brak ograniczeń w zakresie liturgicznej świadomości, tak bardzo odmienny od podejścia np. staroobrzędowców, zamkniętych w enklawach, nieprzyjmujących stylistyki artystycznej spoza własnego kręgu. Z drugiej strony, pozostawienie utworów monodycznych w cerkwiach Rzeczypospolitej, przekonanie o ich niezastąpionym miejscu w liturgii, wskazują na ważną rolę kultury pamięci, która nie pozwala zapomnieć doświadczenia przodków. Zdrowy balans między dorobkiem ojców a terazniejszością wprost dowodzi ogromnej dojrzałości liturgicznej i kulturowej.

Cechą swoistą prawosławia wielokulturowej Rzeczypospolitej jest bogactwo pieśni paraliturgicznych, oddziałujących na głębię religijnej rzeczywistości. W żadnym innym kręgu prawosławnym pieśni te nie miały takiego znaczenia, ani nie były tak liczne. Tendencja do ich pisania wynikała zapewne z poreformacyjnych trendów do aktywizowania, ożywiania wspólnot wiernych. Utwory te były poszu-

kiwaniem bezpośredniości w przeżywaniu kalendarza liturgicznego, poprzez zgoła inny język niż oficjalne teksty nabożeństw. Mam tu na uwadze prostotę, jasność treści, płynącą ze zrozumiałego języka, który włączał w liturgię zarówno ludzi wykształconych, jak i plebejuszy. Pierwszy okazały zbiór poezji paraliturgicznej to *Bohohłasnik poczajowski* wydrukowany po raz pierwszy w 1790 roku. Ale rękopiśmienne świadectwa takich śpiewów znane są jeszcze z wieku XVII. Przykładem służy kantykt św. Atanazego Brzeskiego, napisany przez męczennika w warszawskim więzieniu po publicznym wezwaniu do likwidacji unii. Charakterystycznym rysem ówczesnych pieśni paraliturgicznych jest wykorzystanie stylu barokowego. W późniejszych, innych stylistycznie, epokach śpiew paraliturgiczny rozwinął się, poszerzono repertuar. Całe pokolenia zapisywały ulubione utwory w domowych zeszytach, wydawano kolejne śpiewniki. Wielkie zasługi miał na tym polu charyzmatyczny badacz śpiewów Chełmszczyzny z przełomu XIX i XX wieku Emilian Witoszyński. Dzięki jego pracy drukiem wyszedł *bohohłasnik* chełmski. Warto też przypomnieć przed- i powojenne edycje warszawskie. Było to ważne wsparcie tradycji, kontynuacja wielowiekowego zwyczaju śpiewania wierszy duchownych przy różnych, niekoniecznie liturgicznych okazjach, zwłaszcza na wsi. To zresztą wiejska społeczność przeważała w populacji prawosławnych. Do dzisiaj, pomimo zawirowań historii, przetrwała w tym środowisku głęboka wiara i wysoka kultura liturgiczna, które pomagały w przezwyciężaniu wszelkich niepokojów: religijnych, politycznych, kulturowych, rezultatem których było np. odgórne narzucanie konfesji. Tożsamość liturgiczna, ukształtowany przez nią sposób odbioru świata okazały się najtrwalszymi elementami samoidentyfikacji prawosławnych w Rzeczypospolitej. Właśnie to bogactwo jest kluczem do zrozumienia niepowtarzalności lokalnych przejawów sztuki liturgicznej, w tym śpiewu.

W.M. Czy i w jaki sposób muzyka o korzeniach liturgicznych może dostarczyć inspiracji współczesnej twórczości muzycznej, liturgicznej oraz pozaliturgicznej? Czy przeszkodą nie będzie wskazany wyżej historyzm?

Ł.H. Fenomen liturgii bez żadnych wątpliwości stanowi pole dla genialnych intuicji, należących do całego światowego dorobku muzyki. Szczególnie swobodnie możemy to wypowiedzieć dopiero w dzisiejszych czasach, które dają możliwość historycznej i artystycznej analizy stylów, dokonywania ich porównań i badań. Zestawienie języka muzycznego liturgii prawosławnej z muzyką europejską to zabieg prowadzący do lepszego poznania i opisu obu tak różnych światów muzycznych. Liturgia prawosławna, fenomen żywy, a jednocześnie transformujący historię, ma w tym eksperymencie pewną przewagę. Otóż w odróżnieniu od innych rodzajów

muzyki i sztuki, liturgia jest integralnym elementem życia, i na tym opiera się naczelną zasadą jej funkcjonowania. Śpiew liturgiczny to nie „wykonanie” dla publiczności, uczestnicy liturgii są współtwórcami, nie „słuchaczami”. Stąd też pewne zakłopotanie przy koncertowym, festiwalowym odbiorze utworów liturgicznych, zwłaszcza w świątyniach (z jednej strony zakaz oklaskiwania wykonawców, z drugiej niewykonywanie zwyczajowych gestów, jak żegnanie się czy powstawanie z miejsc).

Porównywanie osiągnięć i języka liturgii prawosławnej z postrenesansową muzyką klasyczną sprawia wrażenie profanacji. Jednak, wręcz przeciwnie, można uznać za wyraźną afirmację liturgii taki rozwój procesów muzycznych, który finalizuje wielowiekowe intuicje, dochodząc do rezultatów przynajmniej założeniowo do niej podobnych. Warto tutaj przytoczyć nurt europejskiej awangardy XX wieku, który wyniknął z zupełnie odmiennego, muzycznego procesu historycznego niż liturgia prawosławna i w sensie ideologicznym nie miał z nią żadnych związków. Jednak w szeregu założeń wyznaczających trendy awangardowe, można z powodzeniem dostrzec swoiste marzenie o tym, co w konkretnych elementach zawiera spectrum nabożeństw prawosławnych. Stanowi to bardzo ciekawe zestawienie, zarówno w badaniu liturgii, jak i badaniu awangardy. Te oba nurty nigdy się w historii nie spotkały na polu twórczym, ale europejskie, progresywne doświadczenie rozwoju muzyki klasycznej XX wieku, rozszerzyło horyzont wartościowania muzyki na tyle, że mogło ono sprowokować autentyczne zainteresowanie dawną, monodyczną muzyką cerkiewną. To nie przypadek, że mediewistyczne badania nad śpiewem cerkiewnym oraz inicjatywy jego rekonstrukcji szczególnie intensywnie pojawiają się w XX stuleciu. Awangarda wyzwoliła sztukę z modelu postrenesansowego, przywracając zachwyty formami użytkowymi, oderwanymi od sceny i zwróconymi ku realnemu życiu. Dzięki temu dawne ikony czy śpiew liturgii prawosławnej przestały być wyłącznie przedmiotami historycznymi, obiektami badań, a stały się zrozumiałym współcześnie, autentycznym potencjałem sztuki.

Czy prawosławne intuicje liturgiczne przeniknęły do Nieliturgicznej muzyki współczesności? Odnajdujemy jedynie ślady takich inspiracji. Przyczyna tkwi w braku kompozytorów klasycznych, którzy dobrze znaliby język muzyczny śpiewu prawosławnego i traktowali go jako swój. To podstawowy warunek, by w ogóle mówić o wzajemnym twórczym oddziaływaniu omawianych nurtów muzycznych. Kompozycje napisane do tekstów prawosławnych nabożeństw tak wspaniałych artystów jak: Alfred Schnittke, Grigorij Sviridov, Arvo Part czy Krzysztof Penderecki nie współgrają ze specyficzną formą muzycznego języka liturgii. Na ogólnym tle wyróżnia się Brytyjczyk, sir John Tavener, poszukujący inspiracji w dziełach Igora Strawieńskiego, Oliwiera Messiaena, a jednocześnie obeznany z bizantyńskim i sta-

roskim śpiewem liturgicznym. Tavener napisał liturgię św. Jana Chryzostoma oraz całonocne czuwanie, które zostało odprawione w oxfordzkiej katedrze prawosławnej w 1986 roku. Jednak trzeba dodać, że wariantywność stylów funkcjonuje w wymienionych utworach na zasadzie ciekawej impresji, dalekiej jednak od praktyki liturgicznej.

W odkrywaniu muzycznych elementów prawosławnej liturgii w kompozycjach XX wieku ciekawe efekty przynosi analiza twórczości greckiego geniusza Iannisa Xenakisa. Mimo nielicznych tylko lekcji śpiewu bizantyńskiego w dzieciństwie, mimo technik kompozytorskich dalekich od liturgicznego standardu jego pomysły muzyczne często przypominają patent prawosławnych nabożeństw. Marzeniem Xenakisa było ponadto zniwelowanie postrenesansowego podziału na wykonawców i publiczność. Realizując je, przeprowadzał eksperymenty równoważące status obu. W swoich pracach sięgał po kompozycyjne idee Hellady, tak bliskie założeniom liturgii. Xenakis twierdził że tworzy na przekór dotychczasowym nurtom, że pisze muzykę, jakiej do tej pory nie było. Ten punkt widzenia przyjął m.in. Olivier Messiaen, jednakże w kontekście dorobku muzyki liturgicznej nie można Xenakisa uznać za nowatora.

Ogólnie rzecz ujmując, muzyczne intuicje najoryginalniejszych form liturgii prawosławnej bez wątplenia zaistniały w ogromnym zakresie w awangardzie. Jednak dotychczas nie nastąpiło pełne spotkanie obu światów, tj. nie pojawiła się osoba – twórca, znające te rzeczywistości w autentycznym zakresie. Tak naprawdę, twórczość okresu awangardy to jedyny obszar muzyki europejskiej, mogący posiadać znaczącą płaszczyznę kontaktu z tradycją prawosławnego śpiewu liturgicznego w jej autentycznym wymiarze. Co więcej, jednoczesne wykorzystanie obu tych doświadczeń mogłoby stworzyć nowe oblicze muzyki europejskiej XX i XXI wieków, funkcjonującej dzisiaj jedynie jako elitarne zjawisko niszowe. Pozostaje więc liczyć na takie próby w przyszłości.

W.M. Jaką drogą mogłaby pójść nowa cerkiewna twórczość muzyczna?

Ł.H. Wydaje mi się, jeśli mówić o sztuce, to nasze czasy cechuje ogólny brak jednolitego stylu. Stanowi to ogromny problem dotyczący twórczości, gdyż styl to nic innego jak określony sposób artystycznej wypowiedzi, czyli język. Muzyka cerkiewna przez prawie całą swoją historię odnosiła się do stylu danej epoki, lub go wyznaczała. Niemalże nie było sytuacji, kiedy liturgia stanowiłaby wyabstrahowane struktury sztuki, niezwiązane w jakikolwiek sposób z daną, aktualną epoką. Elementy języka artystycznego liturgii pochodzące z poprzednich epok podlegały wpływowi, syntezie lub paralelnej koegzystencji ze współczesnym stylem. Taka

elastyczność liturgii jest bardzo charakterystyczna dla prawosławia, które dążyło zazwyczaj do adaptacji lokalnych uwarunkowań kulturowych, tym samym dając możliwość głębszego przeżywania tajemnicy wcielonego w nasze życie Boga. Świadczą o tym bardzo wczesne, wschodniochrześcijańskie założenia misyjne, nie polegające na odgórnym narzuceniu jedyne go słusznego, choć niezrozumiałego na wielu płaszczyznach modelu, a na oddolnym budowaniu chrześcijańskiego przeżycia poprzez odniesienie się do bogactwa doświadczeń człowieka z danego obszaru. Jest to bardzo ewangeliczne, ponieważ Chrystus też odnosił się do całego dorobku kulturowego i religijnego, jaki zastał, nie tworząc i nie mówiąc niczego, co by było wyabstrahowane z zakresu rozumiałej dla człowieka percepcji. Jest to warunek konieczny w odniesieniu do śpiewu cerkiewnego, gdyż jedynie wtedy może on odpowiadać powadze ludzkiego doświadczenia, odnajdywanego w muzyce liturgicznej. Sytuacja spójności z dominującym stylem epoki danego obszaru i odniesienia się do niego miała miejsce w historii liturgii aż do początku wieku XX. Ten moment stanowił przełom, ze względu na koniec ostatniej spójnej epoki. Później nastąpiły nurty awangardowe, które nie były jednolite, a do tego stawały się one stopniowo coraz bardziej elitarne. Do głosu doszła ponadto muzyka popularna, nie budująca nowego stylu, a banalizująca wcześniejszy dorobek, w celu zyskania masowej akceptacji. Te wszystkie procesy mają bardzo duże znaczenie w odniesieniu do rozwoju muzyki cerkiewnej, gdyż od XX wieku przestała się ona rozwijać spójnie z nurtami ogólnościowymi. Stała się więc w dużej mierze światem zamkniętym, do czego dzisiaj jesteśmy przyzwyczajeni, ale to przed XX wiekiem nigdy nie miało miejsca. Owa hermetyczność stwarza kilka możliwych zagrożeń. Jednym z nich jest fakt, że muzyka cerkiewna na przestrzeni swojej historii zawsze odnosiła się do stylu epoki, korzystając z najlepszych, istniejących wzorców, w sensie strukturalnym oraz wykonawczym. Przy zamkniętości świata muzycznego, ten fakt często ulega deformacji. Kolejnym, niezwykle istotnym niebezpieczeństwem jest muzyka popularna, która z racji swojej dominacji w aktualnym przekroju muzycznej świadomości naszej cywilizacji, wykazuje niekiedy tendencję wkroczenia na teren muzyki cerkiewnej. Jest to proces niszczący mistrzowski dorobek liturgii, zawsze korzystającej z najgłębszej mocy działania sztuki, a nie najbardziej popularnej i splotycznej do sfer życia związanych głównie z rozrywką.

Dopiero przezwyciężenie tych problemów i adekwatne odniesienie się do fenomenu liturgii mogłoby stanowić podstawą do współczesnej twórczości. Bez wątpienia, zasada odnoszenia się do najbardziej autentycznych, muzycznych wzorców liturgicznych jest tutaj konieczna, ze względu na uchwycenie samej, bardzo subtelnej formy liturgii, której nie znajdzie się w żadnym innym typie muzyki. Kompozycje powstałe bez tej świadomości, należy uznać za liturgicznie słabe. Ale twórczość

ta musi też uwzględniać swoistą codzienność świata muzycznego epoki, gdyż inaczej będzie skansenem lub egzotyką. Jak powiedziałem, jest to trudne zagadnienie w naszych czasach, ale kilka przykładów kompozytorskich pokazuje, że zastosowanie systemu dur–moll (a nie oszukujmy się, wyznacza on dziś naszą percepcję muzyczną, nawet z powodu opartej na nim wszechobecnej pop-music) w korelacji z dawnymi systemami muzyki liturgicznej, może przynieść dobry rezultat. Przykładem jest tutaj geniusz twórczy diakona Sergiusza Trubaczowa. Ważnym faktem jego życiorysu było to, że z jednej strony znał on i czuł znakomicie liturgię prawosławną, włączając w to świadomość starych autentycznych form śpiewu, a z drugiej strony był świetnie wykształconym dyrygentem symfonicznym, znającym dorobek muzyki europejskiej. Takiego zespolenia nie doświadczyła większość twórców muzyki cerkiewnej ostatnich dziesięcioleci.

Z pewnością ciekawe byłoby skorzystanie w twórczości cerkiewnej z dorobku awangardy. Połączenie wspólnych intuicji w konwencji liturgii wydaje się możliwe, jednak musiałyby być zweryfikowane przez tok nabożeństwa. Nabożeństwo bowiem jest przestrzenią znacznie surowiej weryfikującą rezultaty twórcze niż w sytuacji odwrotnej - przy wykorzystaniu dorobku języka muzycznego liturgii w twórczości nieliturgicznej.

Istnieje jeszcze jeden liturgiczny sposób twórczości, polegający na improwizacji w oparciu o wykorzystanie dawnych stylów śpiewu cerkiewnego. Mam na myśli sytuację adaptacji tekstu liturgii, przetłumaczonego na języki nowożytny. Zmiana języka jest zmianą na nowe muzyczne brzmienie, więc wymaga z definicji nowych struktur dźwiękowych. Tradycyjne, cerkiewne oparcie się na konwencji językowej, połączone z wykorzystaniem dorobku historycznej muzyki liturgicznej, stanowi wielką i wymagającą twórczość. Z pewnością jest to znacznie bardziej pożądane przez konwencję liturgii niż samo podpisywanie tekstów pod istniejącymi melodiami, stworzonymi do innych, starożytnych języków.

V.M. Jakie widzisz problemy współczesnej muzyki cerkiewnej?

Ł.H. Większość z nich w zasadzie została wymieniona. Z pewnością musimy się zmierzyć w jakimś stopniu z muzyczną materią liturgii w języku, w którym rozmawiamy na co dzień. Warto ponadto intensyfikować poszukiwania i inspirować się utworami lokalnego kręgu kulturowego. Globalizacja współczesnego świata często w tym przeszkadza. Dysponujemy obecnie dostępem do każdej niemalże prawosławnej literatury muzycznej, co jest oczywiście wspaniałe, ale łączy ją fascynacja innością, egzotyką bardziej odległych linii melodycznych z punktu widzenia liturgii wydaje się nie do końca poważna. Problem współczesnej muzyki

cerkiewnej nie polega na konieczności jej reformowania, lecz na nieznanomości tego, co nasz wspomniały krąg kultury liturgicznej wypracował w ciągu setek lat.

W.M. Czy w muzyce cerkiewnej możliwe są dzieła porównywalne z twórczą transformacją tradycji ikonograficznej Jerzego Nowosielskiego, kiedy pojawia się żywa, osobista twórczość, będąca objawieniem we współczesnej sztuce liturgicznej?

Ł.H. Myślę, że fenomen Jerzego Nowosielskiego ściśle wiąże się z tym, co powiedziałem. Wbrew wielu sądom, jego ikony to wielka historyczna synteza. Może to oczywiście szokować szczególnie ludzi z kręgu preferującego typ ikony neo-bizantyjskiej, jednak w identyczny sposób mogą szokować ikony tworzone w różnych kręgach w poprzednich stuleciach. Nowosielski poza tym był artystą znakomicie znającym i czującym aktualne trendy malarskie, łącznie z dorobkiem awangardy, dzięki której w dużym stopniu nastąpiło ponowne zainteresowanie tradycyjnym stylem ikonowym. W muzyce zjawisko fenomenalnej, syntetycznej świadomości twórczej, jaką miał profesor Nowosielski, byłoby arcyciekawe. Wykorzystanie języka muzycznego liturgii, opisywanie nim świata na wzór malarskich form Nowosielskiego wywołałoby poruszenie, zarówno w środowisku liturgicznym, jak i nieliturgicznym, a twórca byłby darem dla świata na miarę objawienia. Nie przypadkiem Nowosielski lubił porównywać twórców do proroków. Taka muzyka byłaby rodzajem prorocstwa, być może, zdaniem niektórych, kontrowersyjnego, ale z pewnością objawiającego tajemnicę liturgicznego przekazu, który jako tajemnica samego Chrystusa musi docierać do uniwersalnej natury człowieka. Fenomen taki może się objawić w jednostkach choćby spoza znanego i uznanego kręgu cerkiewnych kompozytorów. Jak dotąd jednak, według mnie, w muzyce nie pojawiła się postać o świadomości twórczej na miarę Jerzego Nowosielskiego.

W.M. Ostatnie pytanie – czym jest muzyka, ku czemu dąży, jak oddziałuje, jak zbawia człowieka?

Ł.H. Definiowanie muzyki jest w pewnym stopniu tożsame z metodologią wschodniochrześcijańskiej teologii, wykorzystującej apofatykę przy definiowaniu Boga. Znacznie łatwiej powiedzieć, czym muzyka nie jest, niż czym jest. Znacznie sensowniej mówić o działaniu muzyki niż o niej samej. Wyróżnianie typów muzycznych polega na opisie ich działania, na wewnętrznym porównywaniu. Istnienie muzyki warunkowane jest przez ludzkie życie, przez bicie ludzkiego serca. Doświadczenie muzyczne to część życia, bez niego muzyka nie istnieje. W pewnym stopniu można ją porównać do mowy, ale takiej, która wprost dotyka człowieka,



nie przekłada się na formy dyskursywne. Muzyka bowiem ma swój autonomiczny dyskurs. Nie przypadkiem właśnie on znalazł zastosowanie w liturgii. Wydaje się, że ludzkość nie zna bardziej adekwatnego sposobu wyrażania swoich przeżyć niż muzyka. Właściwą materią muzyki jest tak naprawdę człowiek, ponieważ to on, poczynawszy od percypowania dźwięków aż do układania ich w formę, jest jej źródłem. Mówiłem wyżej, że muzyka pojawia się z chwilą wykonania, z drugiej strony – o muzyce można mówić wtedy, kiedy ucho ludzkie ją usłyszy. Muzyka zatem kumuluje w człowieku możliwość całościowego postrzegania świata oraz wyrażania tego doświadczenia. Wobec tego, że jest ona jedną z najważniejszych dróg doświadczenia, wyznaczającego człowieka, musi ona stanowić klucz w chrześcijaństwie, gdzie poznanie człowieka stanowi poznanie Boga. Liturgia prawosławna daje muzyce możliwość najgłębszego działania, odnoszącego się do samej istoty bytu człowieczego, a nie zbędnej ozdoby ograniczonej do samej estetyki.

Liturgia spaja przeżycie estetyczne i religijne, co w niezwyklej sposób afirmuje nieuchwytną słowem istotę sztuki muzycznej.