

Ievgeniia Lazarevych

LWOWSKA NARODOWA AKADEMIA MUZYCZNA IM. MYKOŁY ŁYSENKI

Zachodnia i wschodnia tradycja wykonawcza śpiewu sakralnego: aspekt estetyczny

W powszechnym mniemaniu dwie największe tradycje chrześcijańskie – wschodnia, o korzeniach bizantyjskich, oraz zachodnia, związana z metropolią w Rzymie – reprezentują dwie odmienne perspektywy teologiczne i dwa kontrastujące typy duchowości. Różnice ideowe mają swoje odzwierciedlenie w szeroko rozumianej kulturze religijnej, której szczególnym przejawem jest muzyka sakralna.

Pomiędzy zachodnim i wschodnim stylem śpiewu liturgicznego istnieje szereg zasadniczych różnic. Związane są one z kilkoma aspektami stylu wykonawczego. Tradycja wykonawcza kształtuje się w kontekście wielu czynników, takich jak: lokalizacja geograficzna, ogólne wzorce kulturowe, język, mentalność, reguły życia społecznego i postawa wobec wiary.

Kanon religijny jako źródło zasad estetycznych śpiewu sakralnego

Na najbardziej fundamentalnym poziomie zasady estetyczne śpiewu sakralnego są efektem odmiennej realizacji zasadniczych przekonań światopoglądowych i teologicznych, wynikających z kościelnego kanonu. Podstaw tych różnic trzeba szukać w odmienności dróg, którymi podążała nie tylko doktryna teologiczna, ale również cza-

soprzestrzenna organizacja liturgii, a przez to i cała sztuka sakralna. Już w pierwszym tysiącleciu, mimo zasadniczej jedności tradycji duchowych, zarówno tradycja wschodnia, jak i zachodnia kształtowały się raczej równolegle niż identycznie, wytwarzając niezależne zjawiska kulturowe, różne w swojej istocie. Po wielkiej schizmie kultura zachodnia w jeszcze większym stopniu rozwijała się oddzielnie od wschodniej, tworząc m.in. odmienny system muzyczny, związany nie tylko ze śpiewem, ale także z dopuszczeniem do liturgii muzyki instrumentalnej.

Źródłem powstania tradycji jest kult, który opiera się na dogmatach kościoła i kanonach kościelnych, dotyczących różnych rodzajów sztuki sakralnej. Odmienność kultury wschodniej i zachodniej manifestuje się także w różnym pojmowaniu procesu komunikowania się z Bogiem, a jednym ze sposobów takiej komunikacji jest śpiew. Właśnie odmienny sposób postrzegania relacji jednostki ze Stwórcą zdaje się odpowiadać w znacznym stopniu za powstanie kluczowych różnic w wykonawstwie muzyki kościelnej. Jak podkreśla badaczka systemów muzycznych Zachodu i Wschodu Anna Erzaułowa:

Teologia zachodnia rozumie to, co niebiańskie, jako idealny model tego, co ziemskie, zaś teologia wschodnia przedstawia ziemskie jako obraz niebiańskiego. Jeżeli zastosować to do sztuki śpiewania, staje się oczywiste, że w zachodnim modelu muzyki śpiew liturgiczny to jedynie odbicie śpiewu anielskiego, który poprzez naśladowanie ma zbliżyć się do idealnego wzorca. Tradycja wschodnia uważa z kolei tradycję śpiewu za obraz śpiewu anielskiego, przez co nie idealizuje muzyki ziemskiej, zwłaszcza że śpiew kościelny nie jest, ściśle rzecz biorąc, uznawany za muzykę, ale coś odmiennego. Stąd ściśle rozgraniczenie w tradycji wschodniej pojęć śpiewu i muzyki, czego nie zaobserwujemy w liturgii zachodniej¹.

W tradycji liturgicznej Kościoła zachodniego śpiew anielski jest więc wzorem nieosiągalnym dla człowieka, natomiast w tradycji wschodniej śpiew wykonywany w kościele istnieje *na podobieństwo* śpiewu anielskiego i spełnia tę samą funkcję, co ikona – za pośrednictwem ziemskiego przedstawienia wynosi ku sferze niebiańskiej. O ile

¹ A. Erzaułowa, *Развитие восточной и западной культуры на примере музыкально-певческих систем*, „Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Социология”, t. 22 (61), № 1, Симферополь 2009, s. 63. Wszystkie tłumaczenia – I.L.

w średniowiecznej teologii i teorii muzyki Zachodu dominuje pogląd o proporcjach liczbowych jako źródle sztuki dźwięków, o tyle w tradycji bizantyjskiej i ukraińskiej za źródło muzyki uważa się śpiew anielski, poprzez który aniołowie wielbią Boga w niebie. Z owych różnic wynika też odmienny stosunek do muzyki instrumentalnej i do śpiewu w muzyce liturgicznej.

Według polskiego badacza teologii prawosławnej, ks. Henryka Paprockiego, w tradycji tej:

Istota muzyki sprowadza się do nieustannego dążenia do niebiańskiego archetypu, celem osiągnięcia jedności świata boskiego i świata ludzi. Muzyka liturgiczna jest więc jednym ze sposobów przezwyciężenia stanu upadku i przywracania utraconej jedności. Rolę muzyki liturgicznej można więc porównać do roli ikony. Ikona pokazuje rzeczywistość świata przemienionego, a muzyka liturgiczna jest również przezwyciężeniem „ociężałości materii”. Twórcy teorii „śpiewu podobnego do anielskiego” kładli nacisk na to, że muzyka liturgiczna musi w istotny sposób różnić się od tak zwanej „muzyki świeckiej”. Inaczej nie odda rzeczywistości przemienionego świata i harmonii kosmosu².

Estetyka wykonawcza muzyki kościelnej jest więc wynikiem trwającej kilka stuleci pracy intelektualnej, na Wschodzie – Ojców Kościoła, na Zachodzie – teologów i teoretyków muzyki. Na Zachodzie traktaty św. Augustyna i jego naśladowców ukształtowały odmienne zasady poznawcze i estetyczne w stosunku do reguł wschodnich Ojców. Dominuje w nich pragnienie intelektualnego zrozumienia prawdy i poznania Boga poprzez refleksje psychologiczne. W pierwszych stuleciach chrześcijaństwa zachodnia tradycja śpiewu była całkowicie zależna od greckiej, jednak w późniejszym okresie rozwija się samoistny system śpiewu tradycji zachodniej – chorał gregoriański. Jego specyfika polega na tym, że podczas gdy w tradycji wschodniej muzyka służyła do pełniejszego wyrażania treści śpiewanego tekstu, tutaj na pierwszym miejscu znalazł się system muzyczny, który uzyskuje pierwszeństwo nad tekstem. Zatem jeszcze przed podziałem Kościołów na Zachodzie powstał odmienny w swojej istocie system muzyczny, w którym muzyka dominuje nad słowem.

2 H. Paprocki, *Śpiewając z aniołami. Podstawy teologii muzyki sakralnej w prawosławiu*, „Pro Musica Sacra” 13 (2015), s. 86.

W tradycji wschodniej śpiew występuje jako narzędzie doskonalenia się człowieka, zbliżenia go do Boga transcendentnego, istniejącego ponad muzyką, dla której – poza śpiewem sakralnym – nie ma miejsca w obrzędzie. Wschodni Ojcowie Kościoła wspominają o muzyce głównie w kontekście teologicznym, w tradycji zachodniej tymczasem kształtują się zupełnie inne poglądy na muzykę, która jest traktowana jako nauka i jako taka stanowi przedmiot rozpraw teoretycznych. W wyniku odnowienia doktryny Pitagorasa o liczbowej naturze muzyki w traktatach Boecjusza, w zachodniej tradycji pojawia się abstrakcyjne pojęcie muzyki, obejmujące również muzykę instrumentalną. Nieprzypadkowo z czasem organy zyskują w muzyce kościelnej Zachodu rolę niemal równorzędną śpiewowi.

U podstaw wschodniej tradycji śpiewu leży idea synergii – jednoczenia energii duchowej człowieka z energiami boskimi poprzez modlitwę i śpiew liturgiczny. Idea synergii została przedstawiona m.in. w pismach jednego ze wschodnich Ojców Kościoła – Grzegorza Palamasa (1296–1359), w którego zawziętych sporach z reprezentującym zachodni typ scholastycznej tradycji teologicznej mnichem Barlaamem z Kalabrii (1290–1348) widać wyraźne rozejście się dróg tradycji modlitwowej i śpiewu. Celem śpiewu w tradycji wschodniej jest zatem zjednoczenie z Bogiem, czyli synergia. Ten proces wymaga ogromnego modlitwennego skupienia, toteż nie może mieścić w sobie czegoś, co jest zbędne, wyklucza więc udział instrumentów muzycznych.

Pogląd, że Bóg jest obecny w swoich energiach, przyczynia się do traktowania śpiewu liturgicznego jako obrazu śpiewu anielskiego. Z kolei muzyka zachodnia, ze wschodniego punktu widzenia, posługuje się tylko potencjałem energetycznym człowieka:

Proces synergiczny stał się istotą liturgii wschodniej, zaś humanizm podstawową treścią zachodniej, i jeżeli tradycja wschodnia traktuje synergiczność jako podobieństwo (ikoniczność), model zachodni podobieństwo zastępuje naśladowaniem i odkrywaniem. Dlatego proces synergiczności jest warunkiem koniecznym istnienia śpiewu liturgicznego, przechowywanego w praktyce liturgicznej Kościoła wschodniego. [Zachodni] humanizm stwarza wstępne warunki dla powstania muzyki, w której ascetyzm zamienia się twórczością artystyczną³.

3 A. Ерзаулова, *Развитие...*, dz. cyt., s. 68–69.

Zestawienie pojęć synergiczności i humanizmu daje klucz do zrozumienia istoty różnic, które można zaobserwować w wykonawstwie śpiewu sakralnego w tradycji zachodniej i wschodniej aż do dnia dzisiejszego.

Grzegorz Palamas jako ideolog Kościoła wschodniego i arystotelizujący mnich Barlaam jako przedstawiciel mentalności zachodniej reprezentują dwa odmienne estetycznie i muzycznie kanony kościelne. Prawodawstwo kościelne jest środkiem realizacji przekonań na temat rzeczywistości, zaś liturgiczny śpiew to jeden ze sposobów manifestacji owego kanonu religijnego w formie sztuki. Wybór poszczególnych środków wykonawczych zdradza więc ideologiczne, a przede wszystkim teologiczne podstawy tej czy innej praktyki wykonawczej.

Według koncepcji badacza zachodniego kanonu muzyki sakralnej Andrieja Lesowiczenki kanon ów to „zespół skodyfikowanych śpiewów, który został uformowany przez dobór melodii dla liturgii tradycyjnej, odpowiadających duchowi najważniejszych zasad światopoglądowych katolicyzmu, które w minimalny sposób ulegają transformacji wariacyjnej i są podstawą do tworzenia wielogłosowych kompozycji o przeznaczeniu religijnym”⁴. Z tego twierdzenia wynika, że światopogląd, który tworzy zachodni kanon religijny, wpływa jedynie na dobór materiału muzycznego do liturgii albo na sposoby jego opracowania. Badacz wyklucza natomiast możliwość stosowania pojęcia kanonu w badaniu aspektu wykonawczego, ponieważ „naprawdę brzmiący materiał muzyczny, niezapisany w tekście nutowym, nie może być kanoniczny, gdyż posiada cechy zwykłej tradycji folklorystycznej”⁵. Istnieje jednak zespół wskazań religijnych, tworzących cały system ideologiczny. Środki kanonu nadały zachodniemu stylowi wykonawczemu te właściwości, które charakteryzują go do dziś. Do cech wyróżniających ów styl należą: akompaniament instrumentalny, eliminacja indywidualizacji głosów chóru oraz umiarkowanie gradacji dynamicznej w wyrażaniu emocji przy wykonywaniu muzyki kościelnej.

Każdy z tych elementów ma swoją historię powstania i instytucjonalizacji w praktyce śpiewu Kościoła zachodniego oraz podstawy teologiczne, dogmatyczne i kanoniczne. Co więcej, transformacje na każdym z wymienionych przez Lesowiczenkę poziomów uogólnienia kanonicznego tak czy inaczej znajdują odzwierciedlenie w stylu

4 A. Лесовиченко, *Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба: исследовательский очерк*, Новосибирск 2001, s. 25.

5 Там же, s. 27.

wykonywania śpiewów kościelnych. Badacz wyróżnia mianowicie następujące poziomy: światopogląd, który wyznacza logikę organizacji kanonicznej; poziom egzegezy teologiczno-filozoficznej, związany z różnicami w praktyce liturgicznej; poziom dogmatyczny – realizacja zasad egzegezy teologiczno-filozoficznej na poziomie nauczania religijnego; poziom liturgiczny, czyli sposób unormowania aktów religijnych; poziom czasoprzestrzennej organizacji liturgii; poziom obrazowo-semantyczny religijnej twórczości artystycznej; kanony poszczególnych dziedzin sztuki lub ich syntezy; poziom technologiczny, tj. wybór konkretnych środków wykonawczych⁶. Na każdym z tych poziomów widoczne są różnice w światopoglądzie, doktrynie teologicznej, dogmatyce oraz praktyce liturgicznej Kościołów wschodniego i zachodniego, i właśnie to jest źródłem różnic, które można zaobserwować w kościelnym wykonawstwie chóralnym. Wykonanie respektujące istniejące reguły daje więc słuchaczowi wgląd w całość systemu kanonicznego – od założeń ideowych do konkretnych metod właściwych danej praktyce wykonawczej.

Zdaniem badacza śpiewu ławry Peczerskiej Dmitrija Bołharskiego, najważniejszymi właściwościami śpiewu kościelnego w tradycji prawosławnej są: „anielskogłosowość” (*angelogłasiśt’*), bycie darem od Boga (*bogodaniśt’*) i Boża inspiracja (*bogonatchnennisť*). Na pierwszym planie pojawia się tu idea wspólnego śpiewu ludzi i aniołów. U podstaw kanonu muzycznego Kościoła prawosławnego (który badacz uważa za „logos kultury”) leżą: wyróżnienie ludzkiej osoby (hipostaza), tajemnica ludzkiego istnienia w sztuce oraz poczucie uczestniczenia wyższego świata w rzeczywistości ziemskiej, natomiast „myśl teologiczna Kościoła zachodniego od samego początku poszła drogą niedoceniań głębi osobowości i mieszania pojęć natury i hipostazy”⁷. Stąd w ramach tradycyjnej dla obrządku wschodniego twórczości w porównaniu z kanonem zachodnim bardziej uwidacznia się to, co osobiste, indywidualne czy osobowościowe. Jednostkowe dominuje tam nad uniwersalnym, podczas gdy w paradygmacie Kościoła zachodniego wręcz przeciwnie – nad tym, co osobiste, góruje to, co ogólne i uniwersalne. Różnice w myśli teologicznej doprowadziły do powstania dwóch różnych kanonów, w granicach których rozwijało się też wykonawstwo kościelne. „Podobnie jak napięcie cięciwy wpływa na lot strzały, tak też logos kultury, jej istotne

6 Tamże, s. 10–11.

7 Tamże, s. 25.

jądro, ujawnia się w sposobie formułowania muzycznego komunikatu” – pisał Waczesław Meduszewski⁸. Rozpatrzmy szczególnie istotę i światopogląd dwóch kultur, na podstawie których powstały dwa różne, a pod pewnymi względami wręcz przeciwstawne chórálne style kościelne.

Mentalność, światopogląd i inne czynniki wpływające na kształt tradycji śpiewu kościelnego

U podstaw stylu wykonawczego i kanonu śpiewu sakralnego, który go kształtuje, leży pojęcie mentalności. Poszczególne style wykonawcze są odzwierciedleniem mentalności narodu (lub indywiduum), będącej pryzmatem, przez który człowiek postrzega świat i siebie w tym świecie. Należy rozróżnić mentalność rozumianą jako zjawisko społeczno-kulturowe, związane z historią rozwoju społeczeństwa, mieszczące w sobie szereg cech, które kształtują pewne typy zachowań w jego obrębie, oraz mentalność rozumianą jako sposób myślenia, światopogląd pewnej jednostki lub grupy osób. Kościelny styl wykonawczy jest przede wszystkim zjawiskiem porządku mentalnego, ponieważ wiąże się z ludzką świadomością i służy do tworzenia pewnego stanu duchowego. Sztuka wykonawcza, będąca nośnikiem owego stanu i odzwierciedlająca charakter oraz sposób myślenia narodu lub jednostki, oddziałuje na słuchaczy na poziomie światopoglądowym (promuje dogmaty wiary, wciela kanon kościelny) i psychicznym (wywołuje pewne odczucia, refleksje).

Jedną z istotnych cech postrzegania świata przez Ukraińców jest, mówiąc metaforycznie, percepcja rzeczywistości przede wszystkim „sercem”, a więc orientacja na emocje odczuwane podczas poznawania otaczającego świata. Percepcję świata przez pryzmat „filozofii serca” można znaleźć w utworach wielu pisarzy ukraińskich, zwłaszcza Iwana Wyszeńskiego, Nikołaja Gogoła, Pantelejmona Kulisza, Tarasa Szewczenki. Jednym z najważniejszych źródeł uformowania się i utrwalenia „filozofii serca” w światopoglądzie ukraińskim jest patrystyka bi-

8 Сут. за: Д. Болгарский, *Киево-печерский распев как отражение личности*, „Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність”, Вип. 15, Київ 2001, s. 23.

zantyjska, w której promowany był szczególnie taki sposób modlitwy, przy którym osiągało się stan podporządkowania rozumu sercu. Serce, zgodnie z nauczaniem ojców Kościoła wschodniego, jest wewnętrznym centrum istoty ludzkiej. Przebywanie w stanie takiej modlitwy objawia swoją istotę duchową, ujawnia jakości człowieka jako osobowości, a nie tylko jako części całości. „Człowiek, który osiągnął taki stan modlitwy – pisze Bołharski – zaczyna przekształcać świat wokół siebie, emitować z przemienionego umysłu i oczyszczonego serca promienie łaski, które ożywiają wszechświat i odbijają się na całej działalności człowieka, w tym, oczywiście, również na jego śpiewie”⁹.

Takie właśnie jest w Kościele wschodnim źródło przekonania o Boskiej inspiracji śpiewu, a także chęci wyrażenia w nim osobistych przeżyć duchowych oraz własnej indywidualności. Szczytem wcielenia tego pragnienia w ukraińskim śpiewie sakralnym jest śpiew kijowsko-peczerski i jego tradycja wykonawcza. Ideą naczelną tej tradycji było zarówno wzbudzenie poczucia stania przed Bogiem i uświadomienia sobie Jego wielkości, jak i stworzenie możliwości samopoznania, samoświadomości i osiągnięcia duchowych szczytów przez modlącego się człowieka. Zdaniem Bołharskiego wpływ tego śpiewu na słuchacza jest o tyle mocny, że w naszych czasach „odrodzenie w duchu kościelnej tradycji śpiewu ławy Peczerskiej może posłużyć sprawie odrodzenia osobowości: wolnej, myślącej, twórczej, która kocha swój naród i swoją historię”¹⁰.

Źródłem kształtowania się stylu wykonawczego jest więc idea światopoglądowa, a oznacza to, krótko mówiąc, że w innym systemie światopoglądowym stwarza się całkiem odmienny kanon twórczy i, odpowiednio, całkiem inna tradycja wykonawcza śpiewu sakralnego. Światopogląd ukraiński jest zorientowany na kultywowanie osobliwego, niepowtarzalnego stanu oświecenia twórczego. Na pierwszym planie nie występuje tu zatem systematycznie realizowany kanon wykonawczy, jak ma to miejsce w muzyce Kościoła zachodniego, chociaż w taki czy inny sposób przejawiają się zasady tego kanonu.

W pracach teologicznych, filozoficznych i historycznych znajdujemy często przeciwstawienie mentalności świata zachodniego i wschodniego, a także zachodniego i wschodniego Kościoła oraz ich różnych aspektów światopoglądowych. „Tak się stało – pisze Bołharski – że przedstawiciele wschodniej i zachodniej tradycji teologicznej reprezentowanej przez

9 Tamże, s. 25.

10 Tamże, s. 31.

Kościół katolicki i prawosławny historycznie przedstawiają dwa wektory, dwie tendencje rozwiązania jednej objawionej przez Boga prawdy, ukazanej w Ewangelii¹¹. Porównanie zasad światopoglądowych tych Kościołów, ich poglądów na sztukę muzyczną oraz rolę człowieka i jego osobowości daje klucz do zrozumienia istotności różnic pomiędzy dwiema różnymi tradycjami wielbienia Boga poprzez śpiew kościelny.

Mentalność i światopogląd Zachodu cechują się tendencją do racjonalizowania i dbałością o precyzję pojęć. Jednym ze źródeł tej tendencji jest starożytna tradycja filozoficzna. W muzyce religijnej Kościoła zachodniego te cechy przejawiały się w koncentrowaniu uwagi na rozwoju form muzycznych i doskonaleniu technicznym instrumentów. W rezultacie historia rozwoju muzyki kościelnej w tradycji zachodniej jest przede wszystkim historią poszukiwania nowych form muzycznych i nowych kombinacji brzmieniowych instrumentów.

Ważnym czynnikiem wpływającym na kształtowanie się priorytetów i skoncentrowanie się w zachodniej muzyce religijnej na formie była ponadto niemożność zrozumienia przez większość uczestników liturgii tekstów łacińskich¹². Tymczasem podczas liturgii ukraińskiej śpiewano w języku cerkiewnosłowiańskim i koncentrowano się na tekście słownym, który w wielu aspektach decydował o formie muzycznej śpiewu, jego melodyce i stylu wykonania. Jak pisze Łarysa Leszczuk:

Słowo ubrane w dźwiękową szatę (śpiew), wychodząc ze szczerego i otwartego na Boga serca, nie dawało, ogólnie rzecz biorąc, możliwości niewłaściwego traktowania tekstów sakralnych, w odróżnieniu od zachodniego, niezrozumiałego dla większości języka łacińskiego liturgii, czy wprowadzania muzyki instrumentalnej wraz z jej specyficznymi możliwościami¹³.

11 Tamże, s. 23–24.

12 Gatunek mszy „niemieckiej”, która w ramach liturgii katolickiej pozwalała na wykonywanie śpiewów w zrozumiałym dla wierzących języku niemieckim, rozpowszechniła się dopiero w drugiej połowie XVIII wieku, była podgatunkiem mszy niskiej, odprawianej tylko w dni powszechne (*missa bassa*). W niedzielę i święta się wciąż odprawiano mszę łacińską (*missa solemnis*). Należy jednak pamiętać, iż w Europie Zachodniej liturgia w języku narodowym była powszechnie znana wśród protestantów od wczesnego XVI wieku. Zob. E. Круглова, *Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко*, [online] <https://www.studsell.com/view/89584/> [dostęp: 18.09.2016].

13 Л. Лещук, *Неоціненний скарб: Український церковний спів як феномен духовної культури*, Львів 2011, s. 76.

Uczuciowość pełniła w śpiewie tradycji wschodniej funkcję zbliżenia dogmatów wiary do słuchaczy i sprzyjała ich lepszemu zrozumieniu. Natomiast stworzenie w duchu zachodnim pewnego nastroju do modlitwy wyznaczanego przez treść tekstu jest kanonowi wschodniemu obce.

Na kształtowanie dwóch różnych światopoglądów wpływały też cechy miejsc, w których rozwijały się te kultury. Zdaniem Leszczuk „zwarta Europa Zachodnia z jej umiarkowanym klimatem, miłymi krajobrazami, zamkniętymi płaszczyznami o jasnym, bliskim horyzoncie — to wszystko jest niezmiennie, jasno określone, sformułowane”¹⁴. Taka też była muzyka Kościoła zachodniego. Natomiast obserwowanie wielkich przestrzeni strefy stepów wywierało odwrotny wpływ na kształtowanie światopoglądu i charakteru narodu ukraińskiego. Dlatego ukraińska kultura i mentalność, zdaniem badaczki, były gruntem przygotowanym do akceptacji przepychu obrzędu bizantyjskiego, przejawiającego się m.in. w muzyce, który wchłonął w siebie bogactwo kultur orientalnych¹⁵. Właściwością sztuki bizantyjskiej było to, że malarstwo sakralne (ikonografia, freski) podporządkowano ścisłym kanonom kościelnym, które eliminowały wszystko, co niezgodne z nauką Ojców Kościoła. Jej specyficzne cechy to ascetyzm i surowość w malarstwie sakralnym, a jednocześnie podniosłość greckich śpiewów, tajemniczość liturgii i traktowanie świątyni wyłącznie jako miejsca modlitewnego obcowania ludzi z Bogiem.

Instrumentalizm oraz estetyka afektu na Zachodzie i poszukiwanie analogicznych środków emocjonalnego wpływu na słuchacza we wschodniej tradycji kościelnej

W Kościele rytu wschodniego odrzucenie muzyki instrumentalnej na rzecz użycia jedynie głosów ludzkich ma znaczenie symboliczne. Posługiwanie się wyłącznie głosem jako instrumentem jest oznaką pragnienia uzewnętrznienia głębokich duchowych przeżyć człowieka. W tradycji wschodniej każdy człowiek poprzez śpiew wyrażał swoją duszę, indywidualność, nie zaś uogólnione pragnienia, jak to było w tradycji zachodniej. Jak przekonuje Leszczuk, „śpiew kościelny to synteza i wy-

¹⁴ Tamże, s. 74.

¹⁵ Tamże.

nik twórczej siły dużej ilości utalentowanych i, co też ważne, uduchowionych wykonawców-twórców z nadzwyczajnym poczuciem Słowa (słusznie charakteryzuje się niektórych z nich jako poetów)¹⁶.

Źródłem wszystkich zastosowanych środków wykonawczych jest pewna przemyślana idea. Zjawisko posługiwania się grą barw wokalnych, jeden z podstawowych środków muzycznego wyrazu śpiewu kijowskiego, powstało w celu przeciwstawienia się tradycji zachodniej. W tej drugiej w różnych częściach liturgii na przemian z chórem wykorzystywano organy, często wykonujące całe części mszy bez udziału chóru, a pod koniec XVI wieku stanowiące wręcz samodzielny aparat wykonawczy, wypełniający te części liturgii, w których nie występował chór¹⁷. Następnie wprowadzono ponadto zespoły instrumentów strunowych i dętych, które mogły zastępować głosy przy wykonaniu wielogłosowych motetów i opracowań psalmów¹⁸. Zdaniem Walentyny Huzejewej właśnie w doborze składu instrumentalnego najwyraźniej przejawia się różnica między kolejnymi okresami w historii rozwoju instrumentalizmu w obrębie zachodniej tradycji muzyki kościelnej. I tak po długiej hegemonii organów w okresie wczesnego baroku przeważać zaczęły instrumenty dęte, a od połowy XVII wieku decydującą rolę przyznano instrumentom smyczkowym¹⁹.

Na Ukrainie, gdzie na przełomie XVI i XVII wieku wzmocniły się wpływy zachodnie, zachodziło stałe współdziałanie katolickiej kultury zachodniej i prawosławnej kultury wschodniej, wskutek czego ukraińska Cerkiew, sercem której była ławra Peczerska, zaczęła szukać dróg przeciwdziałania obcym wpływom. Jedną z takich dróg była reforma śpiewu, w wyniku której stworzono nowy typ wielogłosowego rozspiewu. Nie mniej ważną jakością rozspiewu kijowsko-peczerskiego niż melodyka i faktura był styl jego wykonania, u podstaw którego leżą takie środki ekspresji wykonawczej, jak gra barw wokalnych, wysoki stopień indywidualizacji oddzielnych głosów przy idealnej harmonii czy szeroki zakres dynamiczny.

16 Tamże, s. 86.

17 P. Wiśniewski, *Muzyka instrumentalna w liturgii po Soborze Watykańskim II*, „Liturgia Sacra” 18 (2012), nr 1, s. 513–527.

18 В. Гузеева, *Аспекти розвитку інструменталізму у межах західно-європейської храмової традиції церковної музики*, „Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство”, Вип. 82, Київ 2009, s. 132–133.

19 Tamże, s. 134.

Ponieważ do chórów kościelnych zazwyczaj wybierano śpiewaków, którzy nie odbywali specjalnych szkoleń, u podstaw stylu wykonawczego leżały środki ekspresywne uwarunkowane indywidualnymi przekonaniami na temat świata, kanonem kościelnym i narodowymi właściwościami. Pojęcie „ustawienia” głosu we współczesnym jego rozumieniu nie istniało. Głos uważano za szczególny Boski dar, a jego charakter wyznaczony był przez właściwości fizjologiczne każdego z wykonawców, jego pochodzenie i związek z konkretną tradycją śpiewu ludowego. Stąd właśnie taka różnorodność brzmień w obrębie faktury wokalne, którą w kijowsko-peczerskim stylu wykonawczym wykorzystywano szczególnie często.

Nauczanie śpiewu było niezmiennie zajęciem wyłącznie praktycznym, u podstaw którego leżała metoda empiryczna, czyli metoda prezentowania i naśladowania. Problemy postawienia głosu w ciągu wielu stuleci uważano za niewarte teoretycznego opisu – co za tym idzie, nie mogły stać się one przedmiotem poważnych badań. Jako kryterium oceny estetycznej poprawnego brzmienia głosu dla wykładowców wokalistyki (a byli to wykonawcy przekazujący własne doświadczenie – muzycy nierzadko o nieprzeciętnym intelekcie i szerokich możliwościach twórczych) posługiwano się słuchem muzycznym, zorientowanym w kulturze zachodniej na sztukę gry na instrumentach strunowych i dętych, które odróżniały się równością prowadzenia głosu, ruchliwością, elastycznością i całkowitą wolnością. Tak więc śpiewacy włoskiej szkoły wokalne *bel canto* XVII–XVIII wieku „musieli posiadać czystą, równą, napełnioną miękkim brzmieniem barwę, przypominającą grę flecistów, skrzypków, gambistów czy klawesynistów”²⁰. Brzmienie głosu miało zatem w muzyce barokowej charakter instrumentalny, choć trzeba podkreślić, że nie oznaczało to sztucznego, redukcjonistycznego dostosowania głosu do brzmienia danego instrumentu.

Jak zauważa Ołena Kruhlowa, ideałem estetycznym barokowego brzmienia wokálnego jest miękki, zwiewny dźwięk i lekkie naturalne zabarwienie głosu, zaś wykonawstwo wokalne tamtej epoki przewidywało szeroką swobodę twórczą, ponieważ zapis nutowy miał charakter umowny i umożliwiał wykonawcy twórcze przedstawienie artystycznego talentu: „śpiewacy samodzielnie upiększali rozmaitymi rodzaja-

20 E. Круглова, *Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко*, [online] <https://www.studsell.com/view/89584/> [dostęp: 18.09.2016].

mi ozdób główny wątek tekstu nutowego”²¹. Wszystkie te zasady estetyczne w taki czy inny sposób znajdują paralele w estetyce śpiewu kijowskiego tworzonego w tym samym okresie, co sugeruje pewne zależności między tymi zjawiskami. Badając związki między zachodnią (łacińską) i wschodnią (grecką) tradycją śpiewu, Marcel Pérès doszedł do wniosku, że po rozdzieleniu się w IV wieku – na podobieństwo dwóch języków, które wyszły z jednego prototypu – te dwie muzyczne tradycje rozwijały się równolegle, ulegając prawie jednocześnie podobnym zmianom.

Otóż w IX w. pojawiają się pierwsze nuty, a w XI w. stabilizuje się bardziej wyraźna notacja. Na przełomie XII i XIII w. grecki i łaciński świat, także jednocześnie, poznają jeszcze jeden system notacji, który można powiązać z nowym typem bardziej melizmatycznego śpiewu. Poczynając od XVI w., w ciągu dwóch następnych stuleci „Grecy” i „Rzymianie” stworzyli mnóstwo monodii w „starym” stylu, który tak naprawdę zdawał się czasem bardzo nowatorskim. W XIX w. i tu, i tu przeprowadzono ważne reformy, dotyczące systemu notacji, repertuaru, estetyki śpiewu, ponadto zrodziła się refleksja nad reprezentatywnością stylów charakterystycznych dla prawosławia i katolicyzmu. Pod koniec XX w. powstał analogiczny ruch, którego zadaniem było kompleksowe studiowanie tych tradycji, w zamierzeniu mające uwolnić naukę spod presji przyzwyczajzeń mentalnych, a także od religijnych i ideologicznych umowności²².

Warto też zwrócić uwagę na rozwój estetyki afektu na Zachodzie i poszukiwanie podobnych środków emocjonalnego wpływu wykonania na odbiorcę we wschodniej tradycji kościelnej epoki baroku. Idea afektów w zachodniej tradycji wykonawczej w pewnym stopniu jest związana z przekonaniem Kościoła zachodniego na temat sztuki muzycznej, które powstały jeszcze w średniowieczu. Erzaułowa opisuje je następująco, nie unikając wartościowania:

Zamiast boskiego procesu synergicznego, jednocześnie odbywało się poprzez przeżycie silnych stanów emocjonalnych, egzaltacji. Taki model akceptowany jest przez Kościół zachodni jako wzór do naśladowania i powinien zrealizować się w duszach tych, którzy się modlą. Duchowa energia człowieka przekształca się w psychiczną. W praktyce liturgicznej oznacza to proces kształtowania się

21 Tamże, s. 4–5.

22 М. Перес, *Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического инструментария*, [online] <http://clement.kiev.ua/ru/node/511> [dostęp: 18.09.2016].

muzyki zachodniej i powstania twórczości kompozytorskiej. Materiał wyjściowy to zdarzenie ewangeliczne, które zabarwiano refleksją psychologiczną, zaś stwarzane struktury muzyczne świadczą o utracie procesu synergiczności. To zerwanie związku z tekstem sakralnym i uwolnienie energii psychicznej od konieczności naśladowania wzoru ewangelicznego. Struktura muzyczna już nie wymaga wzoru kanonicznego i staje się samowystarczalna, zaś miejsce zjednoczenia zajmuje zasada naśladowania artystycznego²³.

U podstaw obu zjawisk – estetyki afektu na Zachodzie i pogłębiania emocjonalnego wpływu wykonawstwa muzyki liturgicznej na Wschodzie – leżą poszukiwania nowych środków przekazywania treści i sensu śpiewanego tekstu. Istotną różnicą między zachodnią a wschodnią estetyką wykonawczą jest stosunek do barwy w wykonawstwie wokalnym: w zachodniej barokowej muzyce wokalnej wybór barwy, jak i wielu innych środków ekspresji wykonawczej, wyznaczony zostaje przez afekt, natomiast we wschodniej tradycji wokalnej to gra barw wokalnych jest głównym środkiem wpływu na sferę emocjonalną słuchacza. Podczas gdy wykonawstwo w tradycji wschodniej stało się laboratorium poszukiwań środków zabarwienia dźwięku, w tradycji zachodniej przewagę przyznawano poszukiwaniom nowych figur melodycznych i metod ich wykonania na podstawie sztuki retorycznej. System muzycznego oratorstwa w pragnieniu zintensyfikowania siły ekspresji w XVII–XVIII wieku doprowadził do powstania teorii afektów, polegającej w praktyce na tym, że „na podstawie zasad retorycznych afekty należało przekazywać za pomocą różnych intonacji głosu. Odpowiednio, właśnie od konkretnego afektu zależało zróżnicowanie dynamiki, tempa, artykulacji i ornamentacyjne szczegóły wykonania”²⁴. W ramach tej estetyki wykonawczej na pierwszy plan wysuwa się figura retoryczna, rytm i intonacja, które są prostymi wyrazicielami słowa. Zatem słowo i treść pozostają w centrum tradycji wykonawczej, zarówno zachodniej, jak i wschodniej, zaś zasadnicze różnice między nimi polegają na odmiennym stosunku do środków pozwalających na najpełniejsze wcielenie treści w wykonanie.

W sakralnej sztuce wokalnej maniera śpiewu jest ważnym wyrazem tradycji. Tymczasem jest ona trudniejsza do nauczenia i, co więcej, do dokładnego odtworzenia we współczesnych warunkach. O ile

23 A. Ерзаулова, *Развитие...*, dz. cyt., s. 69.

24 E. Круглова, *Некоторые проблемы...*, dz. cyt., s. 6.

w ukraińskiej tradycji śpiewaczej zajmowała ona ważne miejsce, to na Zachodzie przejawy indywidualności były przez Kościół katolicki piętnowane, stale podejmowano próby unifikacji, wskutek czego funkcję wykonawczą śpiewaka ciągle ograniczano, a w drugiej połowie XX stulecia całkowicie zniknęła ona ze świadomości liturgicznej katolików²⁵. W XX wieku „wszystkie metody wokalne, w których przejawiała się życiowa energia wykonawcy, świadomie wygnano ze śpiewu kościelnego, oskarżono je o to, że mogą dać miejsce dla wyrażenia świeckiej materialności i służyć jako uwodzicielski nośnik pychy śpiewaków”²⁶. Takie tendencje dominowały w ciągu niemal całego stulecia. Dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku Marcel Pérès poparł ideę, by repertuar śpiewów kościelnych „postrzegano nie tylko jako zestaw melodii, lecz przede wszystkim jako dźwięk, jako sposób posługiwania się głosem w służbie rytuału”²⁷.

Podsumowując, przyczyny odmienności między zachodnim stylem śpiewu sakralnego i kijowsko-peczerskim kanonem wykonawczym odnajdujemy na wielu poziomach: na poziomie uwarunkowanego światopoglądem kanonu kościelnego i dogmatów wiary, które kształtują kanon wykonawczy; na poziomie mentalnym, czyli przejawiania się w stylu wykonawczym właściwości percepcji świata w Europie Zachodniej i na Ukrainie; a nawet na poziomie indywidualnych cech głosów wykonawców, którzy to pochodzą z oddalonych i zróżnicowanych geograficznie terenów. W odniesieniu do stylu sakralnego śpiewu chóralnego na pierwszy plan wysuwa się realizacja podstawowych idei światopoglądowych, wynikających z kościelnego kanonu. U podstaw omawianych wyżej różnic w stylu śpiewu wschodniego i zachodniego leżą dwie różne drogi, którymi rozwijała się teologia, dogmatyka, zasady przestrzenno-czasowej organizacji liturgii, a w konsekwencji także sztuka sakralna dwóch wielkich tradycji chrześcijańskich – katolickiej i prawosławnej.

25 Tamże, s. 5.

26 Tamże, s. 6.

27 Tamże.

Bibliografia

- Болгарский Д., *Киево-печерский распев как отражение личности*, „Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність”, Вип. 15, Київ 2001, s. 21–32.
- Гузєєва В., *Аспекти розвитку інструменталізму у межах західноєвропейської храмової традиції церковної музики*, „Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство”, Вип. 82, Київ 2009, s. 132–133.
- Ерзаулова А., *Развитие восточной и западной культуры на примере музыкально-певческих систем*, „Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Социология”, t. 22 (61), № 1, Симферополь 2009, s. 61–70.
- Круглова Е., *Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко*, [online] <https://www.studsell.com/view/89584/> [dostęp: 18.09.2016].
- Лесовиченко А., *Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба: исследовательский очерк*, Новосибирск 2001.
- Лещук Л., *Неоціненний скарб: Український церковний спів як феномен духовної культури*, Львів 2011.
- Перес М., *Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического инструментария*, [online] <http://clement.kiev.ua/ru/node/511> [dostęp: 18.09.2016].
- Paprocki H., *Śpiewając z aniołami. Podstawy teologii muzyki sakralnej w prawosławiu*, „Pro Musica Sacra” 13 (2015), s. 85–97.
- Wiśniewski P., *Muzyka instrumentalna w liturgii po Soborze Watykańskim II*, „Liturgia Sacra” 18 (2012), nr 1, s. 513–527.

Abstract

Western and Oriental vocal performing tradition: the aesthetic aspect

Fundamental differences between Kyiv-Pechersk choral style and Western model of performance of religious chants can be considered in various contexts and at several levels. One should take into account diversity of church rules (*canon*), mentality, even geographical location and physiological capabilities of voices of the singers coming from a particular area. The performance practice is also connected with such factors as cultural traditions, language, way of life and social issues related to faith. It is therefore understandable that, after a short period of a fragile cultural unity of the Church, different traditions emerged. The author argues that the way of singing is directly dependent on the fundamental philosophical and theological ideas, originating from the Church canon. Then, the differences between chant performance in two main branches of the Christian Church seem to be a consequence of the distinct ways in which the theological doctrine, dogma of the Church, the temporal and spatial principles of worship and art developed in Roman Catholic and Byzantine Orthodox traditions. The two different perceptions of communication with God and its influence on church singing are considered by the author as an exemplary case.

Keywords

Roman Catholic church music, Byzantine Orthodox church music, Kyiv-Pechersk choral style, sacred music, performance practice