





Sakralno-muzyczne tradycje regionu chełmskiego na przykładzie autorskiej edycji hymnów i pieśni cerkiewnych

The sacral and musical traditions of the Chelm region
presented in the author's edition of the hymns and Orthodox Church songs

Włodzimierz Wołoszuk

Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie, Wydział Teologiczny, Polska

 0000-0003-0128-1193

 wlozdzimierzwołoszuk@wp.pl

Data przekazania: 19.12.2022

Data akceptacji: 21.01.2023

Data publikacji: 11.09.2023



Abstract: The content of this article is a historical and theological review of the vocal Orthodox church tradition, considered in the context of the Chelm region. Due to its historical conditions, this region was open to a number of external influences, which became an important distinguishing feature of the local sacred works. Without doubts, the most important role in its promotion and creation played Father E. Witoszyński.

Streszczenie: Treścią niniejszego artykułu jest historyczno-teologiczny przegląd przejawów tradycji cerkiewnych, rozważanych w kontekście regionu Chełmszczyzny. Region ten z uwagi na swe uwarunkowania historyczne otwarty był na szereg zewnętrznych wpływów, co stało się ważnym wyróżnikiem miejscowej twórczości sakralnej. Niewątpliwie ważną rolę w jej propagowaniu i tworzeniu odegrał ksiądz E. Witoszyński.

Keywords: Orthodox Church, Poland, Chelm region, theology, music

Słowa kluczowe: Cerkiew Prawosławna, Polska, Chełmszczyzna, teologia, muzyka

Cite this article: Wołoszuk, W., *Sakralno-muzyczne tradycje regionu chełmskiego na przykładzie*

autorskiej edycji hymnów i pieśni cerkiewnych, Elpis, 25 2023: 93-106.

<https://doi.org/10.15290/elpis.2023.25.10>

Dotychczasowe zainteresowania problematyką śpiewu cerkiewnego w Polsce skupiały się wokół wokalnych kwestii, ujmowanych w historycznym i liturgiczno-muzycznym aspekcie Cerkwi Wschodniosłowiańskich, w nawiązaniu także do Cerkwi Południowosłowiańskich. Mając zaszczyt uczestnictwa w propagowaniu tychże fascynujących płodów miłości do Boga i wiary także ze względu na miejsce mego pochodzenia i zamieszkania w nieodległym od Monasteru pod wezwaniem św. Onufrego w Jablecznej miejscu, stałem się niejako współedytorem funkcjonującego od szeregu lat zbioru śpiewów cerkiewnych z obszaru ziemi chełmskiej i południowo podlaskiej (Wołoszuk, 1997).

De natura rei wypadałoby zatem zwrócić w niniejszym artykule uwagę zarówno na śpiewy chełmskie, jak i podlaskie, z uwagi jednak na uwarunkowania zaistnienia niniejszego opracowania, postanowiłem ograniczyć się raczej do kwestii związanych z problematyką ziemi chełmskiej. Na początku jednak, chciałbym zaoferować szereg myśli związanych z przekazem (tradycją) wartości religijnych i artystycznych w kontekście historii jak i teologii.

Łacińskie słowo *Traditio* nie jest pozbawione niejednoznaczności. Wywodząc się od pospolitej sytuacji przekazu (*tra do* – daję przez, daję za pośrednictwem), może też odnieść się do negatywnych uwarunkowań – *traditor* oznacza wszak zdrajcę. Oczywiście, tych negatywnych konotacji nie mamy potrzeby uwzględniać, wspominamy o nich jednak celem integralnego spojrzenia na istotny element rozwoju każdej muzyki, zwłaszcza zaś religijnej i ludowej.

Istotnym narzędziem wspomnianego procesu jest szeroko pojmowany przekaz ustny, obejmujący zarówno klechdy czyli baśnie ludowe, ballady czy mity. Z drugiej strony, wspomniany przekaz posługuje się melodiami; odnosi się też do apostołstwa Prawdy Objawionej.

Zważywszy tak szeroki zakres semantyczny zarówno słowa, jak i pojęcia je oznaczającego, zwróćmy uwagę na istotną w danym przekazie rolę pośrednika. Pośrednik ten w sposób werbalny bądź za pomocą pisma, jest nie tylko przekazicielem, lecz także interpretatorem i (niestety) osobą zniekształcającą szczegóły, bez wypaczania całej prawdy. Zniekształcenia te nie dotyczą rzeczy istotnych, albowiem tradycja o której mówimy, nie ma sensu teologicznego (nie jest bowiem przekazem orzeczeń soborowych), lecz dotyczy spraw akcydentalnych bądź nierudymentalnych. Niemniej jednak z uwagi na ścisłe powiązania zarówno form estetycznych, jak i teologicznych, nie możemy zapominać o istotnym sensie wskazanych poczyni. Wierność przekazu estetycznego oznaczać będzie wierność zasadom stylistyki, treści itp., wzbogaconym uwarunkowaniami środowiskowymi.

W kwestii wokalne wskazane elementy wyrażają się praktyką liturgiczną, gdzie istotną rolę pośrednika pełni zapis. Zapis ten może uwzględniać zarówno jedną wersję danej pieśni liturgicznej (cs. *piesnopenija*¹) bądź paraliturgicznej, może też na podstawie kilku wersji wypracować jedną, prezentowaną jako wypadkową względem obecnych wariantów. Wskazane uwagi nie dotyczą dzieł artystycznych, realizacja których domaga się bezwzględnej precyzji.

Badania odnoszące się do problematyki śpiewu cerkiewnego w naszym kraju zostały dopiero rozpoczęte. Wydana ostatnimi czasy rozprawa doktora Daniela Sawickiego (Sawicki, 2002), aczkolwiek interesująca pod względem merytorycznym, nie została jeszcze poddana ocenie ze strony Specjalistów w tym zakresie.

Niniejszy artykuł ma na celu zapoznanie Odbiorcy z rodzimymi systemami melodii cerkiewnych, występujących pod nazwą śpiewu chełmskiego. Dane historyczne potwierdzają, iż kolebką rozwoju śpiewu liturgicznego naszych ziem były tereny wschodniej Polski, leżące nad Narwią, Wieprzem, Bugiem i Sanem.

Pierwsze elementy tej kategorii śpiewu dotarły na Chełmszczyznę za pośrednictwem słowiańskiego Wschodu. Już na początku XI wieku, książę Włodzimirz wybudował w Chełmie Cerkiew Katedralną, w związku z ostatecznym przejściem przez Ruś Kijowską Grodów Czerwieńskich, na terenie których znajdował się Chełm, odgrywając pomimo znaczenia Halicza, ważną rolę jako centrum handlowe i usługowe rejonu. Z uwagi na późniejsze perturbacje historyczne i przynależność tych ziem na zasadzie różnych uwarunkowań i umów, teren ten częściowo znalazł się granicach Polski. Można zatem uznać, iż zarysowana uprzednio problematyka daje się zastosować również do naszych uwarunkowań.

Należy więc sądzić, iż razem z chrześcijaństwem przeniknął na tereny wschodniej Polski pełny cykl greckiego *Oktoechos*², jednakże oficjalne przyjęcie chrześcijaństwa od Bizancjum nie wstrzymało wpływów południowosłowiańskich. Przeciwnie, Słowianie ci stali się oficjalnymi nauczycielami śpiewu cerkiewnego w Wielkim Księstwie Litewskim i na terenach, które z nim graniczyły. Wszędzie tam misjonarze kijowscy

¹ *Piesnopenije* - to fragment tekstu liturgicznego, podporządkowany systemowi ośmiu skal modalnych, (cs. *osmoglasiju*) lub wzorcowemu hymnowi liturgicznemu, według którego śpiewane są inne hymny (cs. *podobny*), posiłkujące się nowym tekstem uwzględniającym istniejący przebieg melodyczny (Wołoskiuk, 2017, s. 87-93).

² *Oktoechos* - księga liturgiczna w Kościele Prawosławnym zawierająca porządek służby Bożej jako codziennej oficjalnej cerkiewnej modlitwy, dla niedzieli i dni cyklu tygodniowego, rozdzielonego w ciągu roku według ośmiu tonacji zwanych powszechnie „głasami”. Zawarte w Oktoechosie nabożeństwa ośmiu kolejno powtarzających się tygodni są śpiewane według jednej i tej samej tonacji. Po upływie ósmego tygodnia i równoległej mu ósmej tonacji, powtarza się cykl następnych ośmiu tygodni i tonacji (np. tydzień 1-ton1; tydzień 5-ton 5; tydzień 9-ton 1; tydzień 15-ton 7 itp.) (Znosko, 1983, s. 209).

organizowali życie religijne, nauczali śpiewu i zakładali chóry cerkiewne, jednak już od XII wieku odnotowujemy inicjalne formy regionalne, nieco odmienne od wzorów greckich i bułgarskich. Nowość ta polegała na *sui generis* przetwarzaniu greckich melodii, bułgarskich, a także kijowskich do lokalnych potrzeb. Można sądzić iż wydarzeniem, które pozwoliło na niezależny od obcych wpływów rozwój śpiewu cerkiewnego w opisywanym regionie, było utworzenie w XIV wieku metropolii w Haliczu, gdzie w okresie późniejszym ukształtował się tzw. „śpiew halicki” (Âra M. (1992). *Kratkij očerok iz istorii Galickoj Cerkovnoj Muzyki. Cerkovnyj vestnik*, (6), s. 30), promieniujący na okolice Chełmszczyzny.

Należy podkreślić wprost niespotykaną muzykalność tych Słowian, gdyż kwestia przekładu śpiewu liturgicznego nie była wcale taka prosta. Mówiąc o początkach rodzimego śpiewu cerkiewnego nie można pominąć takich postaci jak Dymitr z Przemyśla oraz Mitus czy Bojan (Wołosik, 1996, s. 23). Śpiew chełmski był więc transpozycją wspomnianych śpiewów: greckiego, bułgarskiego i kijowskiego na prostą melodykę, by ta nie sprawiała trudności wykonawczych niewykwalifikowanym chórom cerkiewnym.

Czy zatem śpiew chełmski reprezentował integrum kulturowe wspomnianych *raspiewów*, czy też obejmował tylko niektóre melodie wskazanego cyklu, *cs. napiewów* – dotychczas nie wyjaśniono. Można jedynie stwierdzić, iż omawiany model śpiewu chełmskiego posiadał stałe melodie psalmowe (*cs. na Hospodi wozzwach*), melodie troparionów w niepełnym zestawieniu oraz melodie prokimenonów.

Podstawę tonalną śpiewu chełmskiego stanowił przejęty ze śpiewu kijowskiego system ośmiu skal modalnych (*cs. osmogłasija*). Podobieństwo to widać szczególnie w melodiach psalmowych. I tak:

Ton pierwszy, trzeci, czwarty, piąty i siódmy w swoim brzmieniu są durowe, zaś drugi i szósty są molowe. Taki podział związany jest z przydatnością poszczególnych tonów do określonych momentów roku liturgicznego (ósmą ton jest niezwykle uroczysty, a jego melodia łączy się ściśle z tekstami pochwalnymi) (Wołosik, 1998, s. 10-11).

Historycy podają, iż do XVI wieku Chełmszczyzna wypracowała własny, ośmiotrybowy cykl śpiewów cerkiewnych, opierając się nie tylko na kanonicznych wpływach kijowskich, lecz także na religijno-ludowych pieśniach, co stało się przyczyną zróżnicowania wskazanego dorobku terytorialnego względem innych obszarów kulturowych Polski.

Господи воззвах

śpiew chełmski



Przykład nr 1. Hospodi wozzwach, ton 3 w wersji śpiewu chełmskiego.

XVI wiek uznać można za cezurę w dziejach polskiego Prawosławia. Zaistniała w roku 1596 Unia Brzeska jednoznacznie dokonała podziału pomiędzy wierzącymi Wschodu i Zachodu. Mimo że pomiędzy obu ukierunkowaniami wiary zbudowano jednoznacznie przebiegającą linię demarkacyjną, przecież nie można nie zauważyć związanego z nią także zróżnicowania liturgiczno-teologicznego Eklezji Zachodniej, co stymulowało Cerkiew do dorównywania poziomem polifonicznym osiągnięciom unickim. Wypada bowiem zauważyć, iż śpiew

jest skutecznym narzędziem apostołskim, przyciągającym znaczne rzesze czułych na piękno wiernych, którym surowość pierwotnej monodii nie musiała przypaść do gustu, a w konsekwencji powodować odwrócenie od oferowanej przez Cerkiew propozycji sakralno-muzycznych.

Pionierem i „apostołem” wielogłosowego śpiewu na użytek cerkiewny był Mikołaj Dylecki (1630-1690)³, którego szczególne osiągnięcia w dziedzinie teorii i praktyki wokalne Cerkwi były zapewne znane w opisywanym regionie i miały wpływ na tworzenie się wskazanych form wokalnych. Nowe rozwiązania teoretyczne oraz kompozytorskie, powstałe w oparciu o nowe zasady muzyki, zawarto w tzw. kantach (*cantus* – pieśń). Największą i najliczniejszą grupę stanowiły wówczas kanty Symeona Połockiego, a także Wasyla Titowa.

Najbogatszy materiał słowno-muzyczny Chełmszczyzny oferują pieśni Bożonarodzeniowe – kolędy. Ich warstwa werbalna i melodyczna to nadzwyczaj ciekawy materiał do badań filologicznych i muzykologicznych. Przykładowo: melodie kolęd oparte są na regionalnych śpiewach ludowych. I tak kolęda *Nynie Adamie wozwiesielisja* jest bardzo podobna do ludowej pieśni *Oj pid hajem hajem, hajem zelenenkim*.

Za punkt graniczny rozwoju regionalnego śpiewu cerkiewnego na Chełmszczyźnie przyjmuje się rok 1875, kiedy w tym regionie pojawiają się melodie użytkowe (cs. *obichodne*) Mikołaja Bachmietiewa⁴. Można zatem przypuszczać, że podczas dokonujących się wtedy przemian gospodarczych na terenie zaboru rosyjskiego (zwłaszcza w kontekście nowego podziału na gubernie), na ziemie chełmskie przybywający urzędnicy rosyjscy przywieźli je ze sobą wykorzystując w praktyce cerkiewnej. Wielu z nich dysponowało bowiem wykształceniem muzycznym, miało za sobą działalność w chłopięcych chórach, więc „w wolnym czasie” oddawali ogromne usługi w rozwoju także lokalnych tradycji prawosławnych, mimo braku ich szczegółowej znajomości.

Chełmskie melodie śpiewów cerkiewnych zostały wydrukowane w 1910 roku (Lipsk) pod redakcją ks. Emiliana Witoszyńskiego, a także jego autorskie kompozycje wydane w Warszawie przez firmę Jurgensona⁵.

Z jego też inicjatywy organizowano zjazdy chórów cerkiewnych Chełmszczyzny i Podlasia (1912 r. w Białej Podlaskiej i 1913 r. w Zamościu), traktowane jako święto cerkiewnej pieśni regionalnej. Należy zaznaczyć, iż w Chełmie odbywały się w miejscowych szkołach wieczorne spotkania muzyczno-wokalne (w seminarium duchownym, szkole nauczycielskiej, gimnazjum) oraz koncerty, na których śpiewano rodzime przykłady śpiewu chełmskiego (*Nacional'no-kul'turna*, 1924, s. 12).

Mówiąc o cerkiewnym wymiarze kultury chełmskiej, nie sposób nie zauważyć, iż najwybitniejszym twórcą, a zarazem odtwórcą, był wspomniany ks. Emilian Witoszyński (1869-1929) urodzony w Chełmie, aktywny śpiewak cerkiewny, publicysta, etnograf, kompozytor utworów religijnych, który pochodził z rodziny kapłana prawosławnego. Nauki pobierał w chełmskim gimnazjum, chełmskim Prawosławnym Seminarium Duchownym (1885-1891), w Moskiewskiej Akademii Duchownej (1891-1895), studiował też na Uniwersytecie w Charkowie. W latach 1898-1916 pracował jako nauczyciel języka rosyjskiego w Trzecim Gimnazjum Męskim w Warszawie, a między 1906 a 1908 rokiem wykładał w męskim gimnazjum w Łodzi. W Konserwatorium Warszawskim uczył się teorii muzyki i kompozycji.

W roku 1898 Witoszyński został jednym z założycieli Rosyjskiego Towarzystwa Chóralnego w Warszawie, a następnie brał aktywny udział w działalności tej organizacji do roku 1914. W latach 1896-1912

³ Kompozytor i pedagog autor wielu koncertów duchownych. Autor tzw. „Gramatyki muzycznej” wydanej w języku polskim w 1675 (*Międzynarodowy Festiwal*, 2007, s. 9).

⁴ M. Bachmietiew (1807-1891) - kompozytor i wydawca śpiewników na użytek liturgiczny cs. *obichodów* w Petersburgu.

⁵ P. Jurgenson-rosyjski wydawca muzyczny. Założył własną firmę, którą przekształcił jedną z najważniejszych w skali światowej.

ujawnia swe zdolności organizacyjne powołując do życia działalność koncertową w Chełmie. Na repertuar koncertów miały niewątpliwie wpływ miejscowe cerkiewne tradycje śpiewacze. Jest też organizatorem wspomnianych dwu zjazdów chórów cerkiewnych z terenu Chełmszczyzny i Podlasia, podczas których dyrygował połączonymi zespołami wokalnymi. Począwszy od 1908 roku uczestniczył w pięciu zjazdach dyrygentów chóranych (Moskwa i Sankt Petersburg). Podczas piątego zjazdu w 1914 roku był jego przewodniczącym (Fermata, 2017, s. 18).

Uchodzi też za jednego z założycieli Towarzystwa Rozpowszechniania Cerkiewnego i Świeckiego Śpiewu Chóralnego (statut tej organizacji sformułowano w roku 1916). Tego samego roku Witoszyński poddaje się ewakuacji z terenu ogarniętego działaniami wojennymi, przenosząc się do Moskwy, gdzie w 1917 roku wybrano go na członka miejscowego Soboru Prawosławnej Cerkwi Rosyjskiej. Wyboru dokonali diecezjanie eparchii chełmskiej.

Pierwsze zadanie jakie otrzymał Witoszyński, polegało na prowadzeniu sekcji śpiewu cerkiewnego, gdzie odznaczał się znaczną aktywnością, będąc jednym z najbardziej zaangażowanych autorów projektu Rezolucji dotyczącej zagadnień wokalnych. Na początku lat dwudziestych kompozytor mieszkał w Kijowie, gdzie pracował jako nauczyciel w szkole zawodowej. Od roku 1924 jako bezrobotny cierpiał nędzę. Lata 1925-1929 to okres działalności w sekcji kompozytorów religijnych Związku Twórców Scenicznych. Świadectw potwierdzających zakończenie życia nie odnaleziono.

Witoszyński okazał się aktywnym działaczem na polu cerkiewnej muzyki wokalnej, zainteresowanie to dało znać o sobie w dobie przedrewolucyjnej. Jako błyskotliwy publicysta i mówca zabierał często głos odnośnie do istotnych problemów chóralnych, zarówno w wymiarze chóralistyki jak i stylistyki: starał się o jak najbardziej rozpowszechniony wymiar kształcenia muzycznego, zapoczątkowanego już w najmłodszych latach. Kołatał do władz, by utworzono jak najszerszą sieć uczelni muzycznych, usytuowanych w największych miastach (w pierwszym rządzie w Kijowie). Kompozytor starał się też nadać odpowiednią rangę zjazdom dyrygenckim, dzięki jurydycznemu umocnieniu ich postanowień poprzez włączenie w obręb zainteresowań władz ustawodawczych zarówno świeckich jak i duchownych. Pracował nad rozwojem towarzystw chóralnych. W 1915 roku dzięki jego inicjatywie rozpoczęło działalność Towarzystwo Rozpowszechniania Cerkiewnego i Świeckiego Śpiewu Chóralnego, z inspiracji którego zaistniały aż 22 podobne Towarzystwa w głównych miastach Guberni. Zamierzano otwierać uczelnie dla dyrygentów, organizować chóry świeckie i cerkiewne, zakładać drukarnie i sztycharnie nut, realizować kursy, koncerty i wykłady, prowadzić działalność oświatową. Witoszyński wystąpił też z inicjatywą wydania słownika biograficznego kompozytorów dzieł cerkiewnych. Tego pomysłu nie zrealizowano.

Estetyczne poglądy omawianego Autora znamionował swoisty eklektyzm. Jego twórczość łączyła bowiem tradycje muzyki moskiewskiej, petersburskiej i stylistykę nadbużańską. W związku z tym twórczość tę cechuje pompatyczność i swoisty patos. Kompozytor traktował zawsze chór jak orkiestrę symfoniczną, sięgając po wokalne ekstrema, rzadko spotykane kontrasty dynamiczne i zmiany agogiczne.

W podobny sposób możemy odnieść się do jego opracowań ludowej muzyki religijnej pochodzącej z „Rusi chełmskiej”, gdzie uwidacznia się delikatne przenikanie lokalnego stylu cerkiewnego, miejscowych tradycji, znawcą których Kompozytor był znakomitym. Spośród jego dorobku na szczególną uwagę zasługuje kilka utworów: *Chrystos Woskrese*, *Bogorodice Diewo*, *Hymny Cherubinów* nr 1 i 2, *Światy Boże*, a nade wszystko *Na rekach Wawilonskich* (Zvereva, 2004, s. 580-581).

Warto zaprezentować tak zarysowaną myśl kompozytorską w komparacji do postulatów ówczesnej stylistyki cerkiewnej, reprezentowanej przez P. Turczaninowa, którego Autor opracowania wybrał nieprzypadkowo za *modus comparandi*. Twórca ten działając w Kijowie był obeznany zarówno z miejscową *praxis* liturgiczną, lecz także z założeniami estetycznymi regionu, w znacznym stopniu oddziałującego na kulturę interesującego nas regionu.

Przyjrzyjmy się zatem opracowaniu tego samego troparionu paschalnego – *Chrystos woskresie* (Wołosiuł, 1997, s. 93), zrealizowanego przez obu wspomnianych twórców przy jednoczesnym odwołaniu do oryginału reprezentowanego przez śpiew halicki. Proweniencja materiału nutowego E. Witoszyńskiego jest dość zróżnicowana: w niektórych przypadkach była to „żywa notacja” na podstawie słuchanego utworu, innym razem przepisywanie z (nie zawsze czytelnego) oryginału, kiedy indziej zaś rekonstrukcja, polegająca na uzupełnieniu brakujących elementów w oparciu o obowiązujące zasady bądź realizację koncepcji określonych przez dany utwór:

- 1) *Chrystos woskresie iz mierztych* (Chrystus z martwych powstał),
- 2) *Smiertiju smiert' popraw* (Śmiercią śmierć pokonał),
- 3) *suszczym wo grobiech żywot darowaw* (I tym, co w grobach trwali życie darował).

Zaprezentowany tekst liturgiczny charakteryzuje się trójczłonowością:

- w członie pierwszym znajdujemy rezurekcyjne orzeczenie dogmatyczne,
- w członie drugim uszczegółowienie tego orzeczenia,
- w członie trzecim jego znaczenie soteriologiczne.

Христос воскрес

/ ХОЛМСКОГО НАПІВУ /

Обр. Є. Вітошинського

Maestoso.

S
A
T
B

mf Хрис-тос вос-крес із мерт-вих, смерт-ю смерть по-до-лав,
mf Хрис-тос вос-крес із мерт-вих, смерт-ю смерть по-до-лав,
mf

Przykład nr 2. Troparion Paschy, w melodii śpiewu chełmskiego.

W związku z tym również interpretacja muzyczna E. Witoszyńskiego charakteryzuje się podobną strukturą, stanowiąc przy pomocy muzycznych środków ilustrację dogmatycznych treści. Poszczególne moduły wersji kompozytorskiej pokrywają się z treścią przytoczonego tekstu. W module pierwszym „triumfalny” charakter podkreśla zastosowanie rytmu punktowanego, w module drugim wyobrażenie śmierci przez wydłużoną półnutę podkreśla zapewne jej trwanie, zaś poprzedzająca fermatę dyminucja ósemkowa odwołuje się do rychłości Boga, skwapliwie niszczącego wroga ludzkości, jakim z woli szatana jest śmierć. Radość dominuje w module trzecim, gdzie tercjowe pochody sopranu uzupełnione są tercjowym pochodem tenorów, co jeszcze mocniej podkreśla ludowy charakter omawianego fragmentu. Zarysowanej strukturze odpowiada przebieg melodyczny: szeroko zakrojony *melos* modułu pierwszego ustępuje komórce kwartowej modułu drugiego, by zamknąć się

w amplitudzie tercjowej modułu ostatniego. Tak zróżnicowanej melodii towarzyszy prosta, dwufunkcyjna harmonia (tonika i dominanta septymowa).

Analizując ludowy charakter omawianej kompozycji warto zapytać o dwa jego aspekty: propozycji własnej i ewentualnego powiązania z tendencjami artystyczno-liturgicznymi innych, dotyczących tego samego tematu, kompozycji.

W odpowiedzi na pierwszą kwestię zauważmy, iż zastosowane środki fakturalne sprzyjają percepcji omawianego dzieła jako „ciężkiego” i „gęstego”. Co więcej, zwłaszcza moduł ostatni oferuje zabieg stosowany w... muzyce góralskiej, gdzie zarówno w praktyce wykonawczej (religijnej i świeckiej) tenory naśladują sopranów w melodii i „wtórze” tercjowym. Takie powiązanie możemy rozpatrywać jedynie analogicznie, bowiem w tym wypadku partia tenorów nigdy nie jest odzwierciedleniem partii sopranowej, a wspomniane interwały tercjowe nie dotyczą takich samych składników akordu tonicznego: w przypadku sopranów jest to tercja i pryma, w przypadku tenorów kwinta i tercja tegoż akordu.

Na przykładzie śpiewu kijowskiego troparionu Paschy, znajdziemy trójmodułowość, jednakże brak zróżnicowania charakteru poszczególnych modułów może świadczyć o dawnym pochodzeniu omawianego przykładu, być może nawet sugerowanego uwarunkowaniami Bizancjum, co może sugerować zróżnicowana, acz ukierunkowana swobodnie „antyczna” harmonia. Melodyka wszystkich modułów jest podobna, zamknięta w amplitudzie sekundowej. Z kolei w przykładzie halickim, przebieg melodyczny odwołuje się do trójmodułowości, (w przypadku wejścia do modułu drugiego spotykamy zmianę metrum – 3/2) i rozmachu przypominającego sposób prowadzenia melodii w materiale odwoławczym, jednakże ścisła wierność prostej fakturze czterogłosowej i zasadniczy brak wyjścia poza relacje półnutowo-ćwierćnutowe nie pozwalają na dokonanie komparacji (*Ukraïns'ka duhovna*, 1991, s. 2).

W opracowaniu tegoż samego troparionu Paschy P. Turczaninow⁶, stosując metrum trójdzielne, jeszcze bardziej oddala się od pieśni ludowej, oferując rodzaj salonowego menueta, dodając gdzieś rozbudowaną, „niecerkiewną” harmonię. Nie można w nim wyróżnić trzech członów, tekst nie staje się elementem pierwszoplanowym.

W dalszych opracowaniach dostrzegamy rozbudowę czynników muzycznych, np. A. Wedel rozbudowuje „menuet” o ósemkowe postępy trzygłosowe w module drugim, nie kierując się zaznaczonym w tekście liturgicznym podziałem (*Ukraïns'ka duhovna*, s. 5-7).

Reasumując, przykład E. Witoszyńskiego doskonale zespolony jest z tekstem literackim, stanowiąc jego ilustrację. Pewne pokrewieństwa z tendencją kijowską czy halicką mogą okazać się przypadkowe, aczkolwiek z uwagi na miejsce Kijowa i Halicza w historii Cerkwi Prawosławnej nie można ich wykluczyć.

Troparion *Bogorodice Diwo* oparty na melodyce śpiewu chełmskiego w opracowaniu E. Witoszyńskiego jest doskonałym przykładem swoistego przekomponowania utworu zaistniałego w kręgach ludowych. Swobodnie płynącą melodię, dowolnie rozkładającą akcenty wypadało zmieścić w określonym „reżimie” metrycznym, w określonej tonalności, przy jednoczesnym zachowaniu sensu teologicznego i charakteru dzieła. Z uwagi na powyższe, struktura troparionu jest zróżnicowana:

⁶ Piotr Turczaninow (1779-1856) przedstawiciel „szkoły włoskiej” w sygnowanej wschodniosłowiańskiej twórczości sakralno-muzycznej. Harmonizował także śpiewy liturgiczne wywodzące się z chorału staroruskiego jak i pozostające w żywej tradycji na tzw. „kresach” (Wołoskiuk, 2005, s. 198-201).

- pod względem metrum, gdzie dominują nieoczekiwane, jakby „nieprzygotowane” zwroty z dwudzielności na trójdzielność.
- zastosowanie fermat na zakończenie frazy budzi skojarzenia z analogicznym zabiegiem w chorale ewangelickim, stosowanym dla umożliwienia refleksji nad tekstem objawionym.
- *divisi* żeńskich głosów powoduje lekkość całej faktury, współgrając z radosną treścią tekstu liturgicznego.
- zachowana diatonika harmoniczna stanowi potwierdzenie ludowej proveniencji całości.
- zróżnicowanie metryczne powoduje zgodność akcentacji językowej z melosem.
- fermaty stanowią rodzaj cezur, „przecinków”, pozwalających nie tyle na refleksję, co wzmacniających ekspresję określonych momentów tekstu.
- żeńskie głosy są wiodące, ilustrując szczególne miejsce Miriam w dziele zbawienia, a także nawiązując do czystości i doskonałości Anioła.

11 12 13 14 15 16 17 18

Спа-са ро- ди- ла е- си душ на- ших.
Spa-sa ro- di- ta je- si dusz na- szich.

я- ко Спа-са ро- ди- ла
ja- ko Spa-sa ro- di- ta

Przykład 3. Końcowy fragment troparionu *Bohorodice Diwo* E. Witoszyńskiego.

Jednocześnie mimo zachowanej struktury diatonicznej nie brak niebanalnych rozwiązań harmoniczych, odwołujących się do „aleatoryki”, nie zawsze uwzględniającej naturalne powiązania harmoniczne, co powoduje dodatkowe wrażenie „starożytności” (Wołoskiuk, 1997, s. 73-74).

Omawiając śpiew chełmski, nie sposób nie odnieść się do pewnych analogii odkrytych podczas pisania niniejszego opracowania na potrzeby supraskiej konferencji. Analizując wybrane hymny liturgiczne, występujące w praktyce liturgicznej Chełmszczyzny zauważono pewne podobieństwa między Kanonem Eucharystycznym odnalezionym na Chełmszczyźnie, a Pieśnią Cherubinów w melodii monasteru w Jabłecznej. Jako ciekawostkę należy dodać iż melodyka *Miłość mira* została wykorzystana do redakcji muzycznej, śpiewnika Liturgii św. Jakuba Brata Pańskiego (*Divina Liturgia*, 1983, s. 7-8).

Мел. Яблочинского монастыря
Mel. monasteru w Jabłecznej

Moderato quasi allegretto
mp

S
A
T
B

И- - же хе- - ру- ви- - мы И- - же,
I- - же хе- - ру- ви- - мы I- - же,
I- - же хе- - ру- ви- - му I- - же,

Przykład 4. *Iże Cheruwimy*, melodia monasteru w Jabłecznej.

Милость мира



Przykład 5. *Milost' mira*, melodia chełmska.

Milost' mira jest kompozycją realizowaną drogą segmentowego rozbudowywania frazy zasadniczej. Rozbudowa ta nie stanowi rozwinięcia formalnego tej frazy, lecz jest dobudowywaniem członów o tym samym charakterze i tych samych relacjach rytmicznych i harmonicznym. Relacje rytmiczne zamykają się w prostej strukturze ćwierćnutowej, podlegającej dyminucji ósemkowej, relacje harmoniczne pomijając zasadę tonacji głównej konsekwentnie wychodzą od tonacji molowej, by prowadzić ku durowej tonacji paralelnej i na niej kończyć poszczególne segmenty. Niekiedy zasada ta ulega zakłóceniu, gdy segment kończy się na dominancie tonacji paralelnej. Zasadą formalną jest zachowanie interwału tercjowego między sopranem i altem. Przewaga wartości ósemkowych w zestawieniu z dłuższymi wartościami głosów męskich powoduje wyodrębnienie ich partii.

Pieśń Cherubinów monasteru w Jabłecznej również charakteryzuje się strukturą jednego modułu, prezentowanego kilkakrotnie w różnych konfiguracjach rytmicznych. Podobnie jak we fragmencie powyższym, tak i tu dominuje sekundowy postęp melodyczny i dyminutywne zróżnicowanie głosów żeńskich, jednakże głos basowy, częściej niż w poprzednim fragmencie, współpracuje ze wskazaną dyminucją, bądź też zostaje pomijany w przebiegu utworu. Odmienna jest też tonacja – *B dur*, aczkolwiek i tutaj dostrzec możemy podobną, jak wcześniej, oscylację funkcji z odmiennym ukierunkowaniem: w poprzednim przykładzie z molu do paraleli durowej, w obecnym z duru do paraleli molowej. Prowadzenie głosów męskich jest mniej zróżnicowane, niż wcześniej – dominują postępy tercjowe niekiedy w kierunku przeciwnym do przebiegu głosów żeńskich.

Z uwagi na swą strukturę, oba przykłady nie „służą” tekstowi literackiemu, oba wydają się dziełem muzycznym z dołączonym tekstem, który odczytać zresztą można różnorodnie.

Najbardziej znaną dla szerokiego kręgu odbiorców społeczności prawosławnej jest *Pieśń do św. Onufrego Pomocznika kto uszczesli...*, w opracowaniu E. Witoszyńskiego, która reprezentuje typ pieśni zwrotkowej ze ścisłym zachowaniem warstwy dźwiękowej niezależnie od danej zwrotki. Utwór składa się z trzech zasadniczych członów, wykazując oscylację harmoniczną molowo-durową, a czas trwania każdego członu uzależniony jest od długości wersetu zwrotki: człon pierwszy odpowiada wersetowi pierwszemu, człon drugi – drugiemu, a trzecim trzem pozostałym, krótszym. Forma jest prosta z powodu zastosowania jednakowej budowy wszystkich ośmiu zwrotek. Melodia charakteryzuje się postępowaniem sekundowym w niewielkiej amplitudzie. Harmonia wykazuje znamiona „ludowości” dzięki tercjom pomiędzy sopranem i altem. Rytm w relacji ćwierćnutowo-ósemkowej nadaje dziełu charakteru ballady (Wołoskiuk, 1997, s. 105-106). Nie jest to jednak ballada, lecz gorąca prośba, pełna ufności w jej spełnienie za przyczyną potężnego Patrona monasteru w Jabłecznej.

Andante

По- мощ- ни- ка кто и- ще- ши, и ма- ши вско- ре,
Ро- мосzcz-ni- ка кто i- szcze-szi, i ma-szi wsko- ре,

а- ще ток-мо ру- це тво-и воз-не-сеш го- ре, О- ну- фри- я
а- szcze tok-мо ru- ce two-i woz-nie-siesz ho- re, О- ну- fri- ja

Przykład 6. Fragment pieśni ku czci św. Onufrego aut. E. Witoszyńskiego.

Omawiając wybrane fragmenty śpiewu chełmskiego *Na rekach wawilonskich*, nie sposób pominąć przekładu wielkiego poety renesansowego Jana Kochanowskiego do którego misteryjno-polifoniczną muzykę stworzył Mikołaj Gomółka:

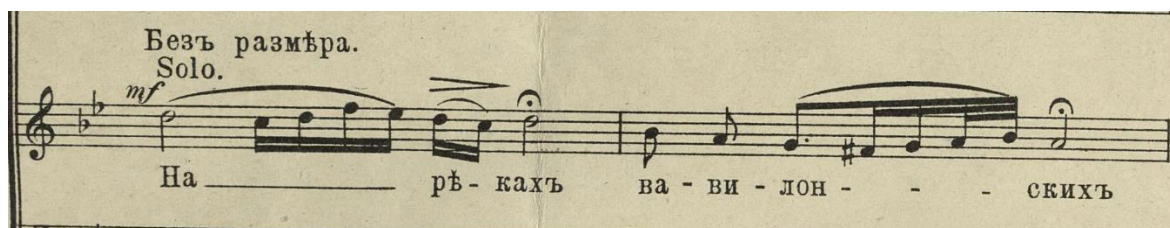
Siedząc po niskich brzegach babilońskiej wody
I na smętne Syjonu pozierając grody
Cóż nam czynić trzeba? Jeno płakać smutnie
Powieszawszy na wierzbach niepotrzebne lutnie...

Trawestację tego Psalmu rozślawił na początku swej drogi twórczej G. Verdi, tworząc operę *Nabucco*, gdzie niewolnikom hebrajskim w ziemi babilońskiej każe śpiewać:

Szybuj, myśli, na skrzydłach złocistych,
W dal ulatuj, gdzie szczyty, gdzie chmury...
Niech Jordanu twe dotkną ramiona
I syjońskie nawiedzić zechciej bramy!
Ma Ojczyzno, tak piękna, zniszczona,
Słodycz wspomnień, gdy gorzki tak los...

Lecz ani misteryjna wielogłosowość Renesansu, ani kantylena operowego chóru nie oddała esencji duchowej tego Psalmu w takiej mierze, jak to uczynił ks. E. Witoszyński. Struktura tego dzieła religijnego, pomysły melodyczne, stopień trudności przewyższa niewątpliwie klasycyzm Archangielskiego czy homofonię chóralną Wedela. Albowiem Psalm ten nie poddaje się reprezentowanemu przez poprzedników podejściu kompozytorskiemu. Jest to biblijny fragment pełen dramatyzmu, tęsknoty, buntu, pomieszanego z głębokim zaufaniem, iż jeszcze nadzieja dotknie Jordanu i góry Hermon. I właśnie tę dynamikę uczuć i doznań wykazał przy pomocy genialnego zastosowania środków muzycznych omawiany kompozytor.

Zasadą formalną dzieła jest budowanie fraz zmiernych do fermaty. Ich rolą jest wspomaganie medytacyjności nie tylko zasłyszanej treści, lecz także akceptację usłyszanego w poszczególnych modułach nastroju. Moduły zróżnicowane pod względem tempa, dynamiki trwają jednocześnie w ciągłym budowaniu kulminacji, która w *forte fortissimo* wybuchu kłątwa: niechaj twe niemowlęta, [ciemieżco] o mur roztrząskane zostaną! Miłość do dzieci, jaka charakteryzuje Hebrajczyków stokrotnie potęguje siłę tego przekleństwa. Zaczyna się wszystko jak w synagodze, jakby w rozerwanych murach Świątyni: kantor intonuje melizmatycznie *Nad rzekami Babilonu*, a chór odpowiada pogodzony z sytuacją *gdzieśmy siedzieli i płakali*. Jak na nabożeństwie świątynnym, jak w dzień szabatu. Skala zastosowana w całości dzieła przypomina skalę żydowską, jednak jeszcze bardziej chromatycznie rozbudowaną, co w powiązaniu z drobnymi wartościami rytmicznymi oddaje atmosferę napięcia biblijnego tekstu. I ta dialogowa struktura obowiązywać będzie przez cały przebieg utworu.



Przykład 7. Początek Ps. 135, solo tenora, muz. E. Witoszyński.

Kolejną cechą jest ilustracyjność. Dobór środków melodycznych, harmoniczych, a zwłaszcza dynamicznych i fakturalnych dyktowany jest treścią pozamuzyczną, służy bezwzględnie tekstowi. Początek ilustruje zubożenie, które jednak przechodzi w różnorodne zmiany tempa, gdzie dominuje pełna nadziei *Allegro* w rytmie punktowanym, bez metrum: „Nie każcie nam śpiewać pieśni syjońskiej w obcej krainie!”

Przykład 8. Wybrany fragment ilustrujący dynamikę omawianego Psalmu.

W ten sposób budzi się świadomość. Potęga akordów przeplata się z recytatywami, złość przeciwko ciemieżcy narasta: *Córo Babilonu, niszczycielko!* Homofonia harmoniczna prostym rytmem smaga niczym nożem. Dynamika narasta do *fortissimo*: pada znane już przekleństwo. I nagle dynamika opada, stopniowo, tempo też lekko zwalnia. Pojawia się pierwotny melizmat: nad rzekami Babilonu... Gdzież tu szukać wolności...

Miała to być analiza muzykologiczna, jednak potęga tego dzieła, małego wokalnego „poematu symfonicznego” (skoro dysponujemy koncertem wokalnym, dlaczego nie możemy mieć wokalnego poematu symfonicznego?) nie pozwoliła na to. Geniusz nie poddaje się analizom. Zresztą, odbiorca może się o tym sam przekonać.

„Wszystkie nabożne pienia znajdujące się w tym zbiorze zapisywałem osobiście na podstawie śpiewu ludowego guberni lubelskiej i siedleckiej. Sądząc po ilości, to tylko niewielka część tych skarbów muzycznych, które znajdują się w posiadaniu naszego Ludu Chełmszczyzny i Podlasia, lecz zgromadzić całokształt ludowego dorobku dzięki środkom i możliwościom jednego tylko człowieka jest po prostu rzeczą niemożliwą do realizacji. Trudność zadań potęgowała jeszcze i ta okoliczność, iż dotąd nikt jeszcze nie pochylił się nad tą kwestią, więc to mnie właśnie wypadło poczynić pierwsze kroki” (*Pěsnopěniâ Bogoglasnika*, 1910, s.1).

Tak pisał we *Wstępie* do zbioru ks. Witoszyński.

Mimo tak skromnej oceny autorskiej, omawiany zbiór nie ma charakteru pionierskiego, a przecież pamiętajmy, iż w czasach naszego protagonisty nie dysponowano przenośnymi instrumentami do nagrywania, a w trakcie zapisu „na żywo” mogły nastąpić nieoczekiwane zmiany w przebiegu melodycznym czy rytmicznym. Także forma prezentowanej pracy odpowiada wszystkim cechom trzyczęściowego *Bogoglasnika*⁷.

Najliczniej reprezentowane są tu kolędy (część pierwsza), następnie pieśni na Objawienie i Ofiarowanie Pańskie (z których jedna do melodii polskiej kolędy *Anioł Pasterzom mówił*); dzięki Autorowi dysponujemy trzema pieśniami na Wielki Post, pięcioma na Wielkanoc i inne Święta Pańskie (część druga). Nie brak pieśni do Bogurodzicy i do Świętych (część trzecia). *Summa summarum* – 53 pieśni. Wszystkie charakteryzuje krótka forma i przytoczony tekst tylko pierwszej zwrotki. Wszystkie bazują na ścisłej homofonii harmoniczej, niekiedy z *divisi* (najczęściej) w głosie sopranowym, z osobową przewagą wykonawczyń nad wykonawcami (ewentualnie chłopców nad mężczyznami). Zdarzają się niekiedy wewnętrzne zmiany metrum (jak np. w kolędzie *Nowaja radost' switu sia zjawila*) (*Pěsnopěniâ Bogoglasnika* 1910, s. 7), co w przypadku tak prostych form wydaje się nieoczekiwane. Egzemplarycznie zauważmy kilka z nich.

Kolędy tchną radością. Sprzyjająca przekazowi tekstu prosta melodyka o postępach sekundowych, durowe tonacje odwołują się zarówno do uczuć, jak i do teologii.

Pieśń na Ofiarowanie Pańskie *Prediwnoje Torżestwo* (*Pěsnopěniâ Bogoglasnika* 1910, s. 24) wykorzystuje w melodyce kolędę Anioł Pański, jednakże w zmodyfikowanej formie: brak tu charakterystycznej kwarty lidyjskiej, rytm jest bardziej zróżnicowany, melodyka wzbogacona. Nic dziwnego: nie jest to polska pastorałka, lecz refleksja teologiczna nad Epifanią Pana.

Pieśni wielkanocne cechuje większe zróżnicowanie formalne: słychać tu elementy dialogu solisty i chóru (*Angiel Wopijasze* w *Pěsnopěniâ Bogoglasnika* 1910, s. 27-28, nr 30), melodykę wzbogaca chromatyka (*Pěsnopěniâ Bogoglasnika* 1910, s. 28-29) i rytmiczne zróżnicowanie.

Także w pieśni *Ijerusalimie, swietiel nad zwiezdy* (*Pěsnopěniâ Bogoglasnika* 1910, s. 29-30, nr 32) mimo prostoty harmoniczej zauważymy dyminucję rytmiczną, zastosowanie fermat, zmiany metrum bądź melodie go pozbawione.

Pieśni do Świętych mają charakter hymniczny, nawiązując zapewne do śpiewów pielgrzymich.

Nie wając się poddawać merytorycznej ocenie pracy ks. Witoszyńskiego, warto uznać wskazany zbiór za cenny przykład wokalny, potwierdzający wysoką pozycję Prawosławia na ziemiach polskich i autentyczną przyjaźń rusko-polską w Duchu Bożym.

⁷ *Bogoglasnik*- zbiór ludowych pieśni paraliturgicznych ku czci Chrystusa Pana, Matki Bożej, Świętych Pańskich oraz cerkiewnych wydarzeń, a także pieśni, które nie pełniąc funkcji liturgicznych, znajdują zastosowanie w różnych sytuacjach życia indywidualnego i społecznego (Znosko, 1983, s. 58, szerzej patrz: Ševčuk, 2002, s. 441-442).

Mówiąc o Chełmszczyźnie nie wolno zapominać o dwóch istotnych dla naszej refleksji, prężnych ośrodkach muzyki cerkiewnej: Spasie koło Chełma i wsi Krupie nieopodal Krasnegostawu, ze względu na zachowane z tamtych terenów zabytki hymnów cerkiewnych. Tytułem przykładu wskażmy Hymn Cherubinów (Wołoskiuk, 1997, s. 38-39) wywodzący się ze wspomnianej wsi. Utwór ten reprezentuje typ chóralistyki ludowej o czym świadczy jednorodność harmoniczno-tonalna, fakturalna (regularny czterogłos), mimo uwzględnienia tradycyjnego układu wskazanego momentu liturgicznego. Z kolei zabytek nutowy ze Spasa *Chwalitie Imja Hospodnie* (Wołoskiuk, 1997, s. 75-77), jest reprezentantem ustalonej tradycji kijowskiej, zachowującej surowość recytacyjną, prostotę harmoniczną z odwołaniem do konsekwentnie realizowanej czterogłosowości. Poszczególne elementy dzieła charakteryzują się diminutywną prezentacją motywu czołowego przy zachowaniu jego przebiegu melodycznego, co stanowi ważny element zwartości omawianej kompozycji.

Zakończenie

Reasumując należy stwierdzić iż pokrótce omówiony muzyczny materiał liturgiczny i paraliturgiczny Chełmszczyzny, reprezentuje istotny przejaw muzycznej praktyki liturgicznej realizowanej przez niektóre parafie Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego. Jednocześnie jako religijny materiał muzyczny stanowi ważny element kultury kresowej, wzmacniając jej oddziaływanie w procesie łączenia narodów słowiańskich, umożliwiając zarazem towarzyszący rozwojowi religijnemu rozwój kulturowy.

Bibliografia

- Âra M., 1992, *Kratkij očerk iz istorii Galickoj Cerkovnoj Muzyki*, [w:] *Cerkovnyj vestnik*, Warszawa, s. 30-32;
- Divina Liturgia S. Apostoli Jakobi*, Roma 1983;
- Fermata, 2017, *Wielki, acz Zapomniany*, [w:] *Gazeta Festiwalowa*, nr 1 (42), Hajnówka 2017, s. 18;
- Międzynarodowy Festiwal Hajnowskie Dni Muzyki cerkiewnej 13.05-19.05*, Hajnówka 2007;
- Nacional'no-kul'turna pracâ na Holmšini*, 1924, [w:] „*Naš svit*”- *Îlûstrovanij literaturnij naukovij tiževnik*, cz. 15-16, Warszawa, s.12-17;
- Pěsnopěniâ Bogoglasnikaholmskago narodno-cerkovnago raspěva v" četirehgosnoj garmonizacii E. Vito*, Leipzig 1910, s. 1;7;24;27-30;38-39;75-77;
- Sawicki D., 2022, *Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczpospolitej na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, Lublin;
- Ševčuk E., 2002, *Bogoglasnik*, [w:] *Pravoslavnaâ Ėnciklopediâ*, Moskwa, t V, s.441-442.
- Ukraïns'ka duhovnamuzika. Hristos voskres. Tropar dlâ mišanogohoru*, Kiïv 1991, s. 1, 5-7; 9;
- Wołoskiuk W., 1996, *Śpiew liturgiczny Kościoła Prawosławnego w Polsce. Teologiczna i muzyczna i muzyczna interpretacja jego wybranych elementów*, Warszawa;
- Wołoskiuk W., 1997, *Chełmsko-Podlaski zbiór melodii cerkiewnych*, Lublin-Białystok, s. 38-39; 73-74;75-77;93;105-106;
- Wołoskiuk W., 1998, *Śpiew chełmski*, [w:] *Gazeta Festiwalowa. Gazeta Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce*, Nr 3(14), Hajnówka, s. 10-11;
- Wołoskiuk W., 2017, *Zjawisko kontrafaktury we wschodniosłowiańskim prawosławnym śpiewie liturgicznym. Zagadnienia wybrane*, Warszawa;

Znosko A., 1983, *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*,
Warszawa;

Zvereva S., 2008, *Vitošinskij*, [w:] *Pravoslavnaâ Ęnciklopediâ*, t. VIII, s. 580-581.

Rozmiar artykułu: 1,2 arkusza wydawniczego