

## **Głos prawosławia w Polsce: historia, tradycja i nowe ścieżki muzyki cerkiewnej. Rozmowa z Łukaszem Hajduczenią**

Najbardziej uniwersalnym spoiwem muzyki cerkiewnej jest sama liturgia prawosławna – specyficzny sposób modlitwy, który można określić jako „święty teatr”. Nie jest on podobny do niczego innego; przez wieki zachował swoją formę, a jednocześnie trwa i funkcjonuje po dziś dzień. Muzyka cerkiewna nie istnieje oddzielnie od liturgii. W istocie muzyka jest liturgią – mówi Łukasz Hajduczenia w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ikony świętości. Prawosławni męczennicy Rzeczypospolitej”.

**Natalia Szerszeń: Proszę, aby powiedział Pan kilka słów o sobie.**

**Łukasz Hajduczenia:** Jestem muzykiem, śpiewakiem — po pierwsze cerkiewnym, po drugie klasycznym, po trzecie operowym. Pierwsza była muzyka cerkiewna, ponieważ jestem synem duchownego prawosławnego z Torunia. Parafia była diasporalna, bez szczególnego chóru, więc bardzo wcześnie wraz ze swoim rodzeństwem zaczęliśmy chór zastępować, a właściwie tworzyć. Od najmłodszych lat uczestniczyłem w nabożeństwach nie tylko jako członek chóru, lecz także jako śpiewający zupełnie sam. Początki datuję na około piąty-szesty rok życia. Był to nie tylko śpiew, lecz także czytanie, gdyż nabożeństwo prawosławne wiąże się z licznymi wokalizowanymi czytaniem.

Później trafiłem do pobliskiej szkoły muzycznej, gdzie od najmłodszych lat uczyłem się gry na skrzypcach. W szkole drugiego stopnia zacząłem kształcić się w śpiewie klasycznym. Następnie podjąłem równoległe studia: w Prawosławnym Seminarium Duchownym oraz na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Później wyjechałem do Londynu, gdzie kontynuowałem naukę w Guildhall School of Music and Drama. Obecnie współpracuję z Polską Operą Królewską, zajmując się również kameralistyką wokalną – dziedziną, którą w szczególny sposób ukochałem.

Bardzo istotnym etapem mojego rozwoju było powstanie Męskiego Zespołu Muzyki Cerkiewnej Katapetasma, którego jestem dyrektorem artystycznym i pomysłodawcą. Zespół ten cieszy się dużą popularnością wśród osób zainteresowanych muzyką cerkiewną i ma na koncie wiele występów – chyba najwięcej spośród aktualnie działających polskich chórów cerkiewnych. Naszym najważniejszym zadaniem jest odkrywanie i kultywowanie prawosławnych tradycji muzycznych Rzeczypospolitej.

Przed dwoma laty obroniłem również doktorat na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego finalizując wieloletnie badania w pracowni Speculum Byzantinum. Napisałem pracę na temat muzycznej formy liturgii prawosławnej, próbując uchwycić uniwersalny idiom muzyki liturgii prawosławnej.

**Będziemy rozmawiać o muzyce cerkiewnej na ziemiach Rzeczypospolitej. Proszę powiedzieć na początek – co powinniśmy rozumieć dziś przez hasło „muzyka cerkiewna”?**

„Muzyka cerkiewna” wiąże się ze wschodnim chrześcijaństwem, a zatem z jego źródłami bizantyńskimi, staroruskimi, gruzińskimi i bałkańskimi, a także syryjskimi. Wszędzie tam, gdzie rozwijało się chrześcijaństwo na wschodzie, rozwijała się również muzyka.

Najważniejszym i najbardziej uniwersalnym spoiwem muzyki cerkiewnej jest sama liturgia prawosławna – specyficzny sposób modlitwy, który można określić jako „święty teatr”. Nie jest on podobny do niczego innego; przez wieki zachował swoją formę, a jednocześnie trwa i funkcjonuje po dziś dzień. Muzyka cerkiewna nie istnieje oddzielnie od liturgii. W istocie muzyka jest liturgią.

### **Jaką zatem funkcję w liturgii wschodniej pełni muzyka?**

Rola sztuki w liturgii prawosławnej jest ogromna. Dzisiaj najbardziej znaną jej gałęzią są ikony, które stały się popularne w Polsce, ale nie tylko w Polsce, także poza środowiskami prawosławnymi. VII Sobór Powszechny w 787 roku głosił, że ikona jest Ewangelią w kolorach. Podobnie można powiedzieć o muzyce cerkiewnej: jest ona Ewangelią w dźwiękach.

Nie są to przypadkowe formy artystyczne, ani takie, które mogłyby istnieć niezależnie od liturgii. Całość tworzy spójne, holistyczne dzieło, zakorzenione w cywilizacji, w ramach której się rozwija. Muzyka cerkiewna brzmi w określony sposób nie z powodu autonomicznej decyzji kompozytorów, lecz dlatego, że jest podporządkowana konkretnym sytuacjom liturgicznym i specyficznemu stylowi modlitwy.

**Jaka jest więc „architektura” muzyki cerkiewnej? Dlaczego głosom ludzkim nie towarzyszą instrumenty? Czy istnieje kanon wykonawczy wspólny wszystkim nurtom muzyki cerkiewnej, czy rozwija się ona różnie na odmiennych obszarach?**

Wszystkie najstarsze źródła muzyki cerkiewnej są monodyczne. Mówimy tu o pierwszych wiekach chrześcijaństwa, zwłaszcza o przełomie IV wieku, gdy po ogłoszeniu edyktu mediolańskiego chrześcijaństwo zaczęło przybierać nowe formy. Przez kolejne tysiąc lat dominującą formą muzyki w całym Kościele, niezależnie od regionu, w dalszym ciągu była muzyka monodyczna oparta na skalach.

Muzyka cerkiewna to zawsze zbiór najlepszych osiągnięć muzycznej cywilizacji, w której powstaje liturgia prawosławna, przeniesiony w kontekst liturgiczny. Styl artystyczny poszczególnych epok był jednolity. Pod względem stylistycznym nie istniała więc różnica pomiędzy muzyką świecką i cerkiewną, choć teksty i tematyka oczywiście się różniły. Struktura muzyczna była zaś spójna, a monodia stanowiła podstawę zarówno muzyki bizantyjskiej, syryjskiej, gruzińskiej, jak i później staroruskiej czy bałkańskiej. Obszar słowiańskojęzyczny, który ma być przedmiotem naszej rozmowy, również wzięł swoje początki z monodii – muzyki jednogłosowej.

Później miało to duże konsekwencje dla dalszego rozwoju muzyki cerkiewnej, bo nawet zmiany epok nie wykluczyły do końca owych korzeni. W XVII wieku nastąpiło zapożyczenie polifonii, czyli muzyki

wielogłosowej, będącej dorobkiem cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Wielogłos wprowadzono w harmonii dur-moll, co od tego momentu znacząco zmieniło brzmienie muzyki cerkiewnej.

Mówiąc o „architekturze” muzyki cerkiewnej, nie sposób nie wspomnieć o jej wokalnemu paradygmacie. Słowo oraz specyfika ludzkiego głosu stanowiły podstawę formotwórczą dawnej, monodycznej muzyki cerkiewnej. Później, pomimo zmian związanych z zapożyczeniami polifonii, często konstruowanej jako kalka utworów instrumentalnych, pozostano przy zasadzie śpiewania a capella (poza nielicznymi wyjątkami używania organów w baroku). Z pewnością istnieje wiele powodów, dlaczego tak się stało. Ja wybrałbym, jako ten główny powód specyfikę nabożeństw. Polega ona na nieustannym wokalizowaniu tekstu w różnych formach. A jeśli wszystko sprowadza się do tekstu, jeśli nadaje on kształt melodiom, to nie ma w tym wypadku lepszego instrumentu do tego celu niż głos ludzki.

**Czy w takim razie współcześnie w muzyce cerkiewnej występuje zarówno monodia, jak i polifonia?**

Można tak powiedzieć. Niektóre lokalne kościoły prawosławne zachowały do dziś oryginalny system śpiewania monodii. Mówimy przede wszystkim o areale kościołów greckojęzycznych, chociażby w Kościele Grecji, Konstantynopola i na Świętej Górze Atos. W tych ośrodkach kultywuje się stare, oryginalne melodie i systemy muzyczne. W kontekście słowiańskiej Europy i prawosławia funkcjonującego w kulturze zachodnioeuropejskiej obecnie dominuje system dur-moll i śpiew wielogłosowy.

Badania nad monodią staroruską prowadzone szczególnie intensywnie od drugiej połowy XX wieku, sprawiły, że tradycja monodyczna zaczęła być coraz bardziej doceniana. Wcześniej, w XIX i na początku XX wieku, kompozytorzy monumentalne dzieła cerkiewne, często nie zdając sobie sprawy z istnienia muzyki monodycznej, co wpływało na kierunek ich twórczości. Dziś często możemy usłyszeć naprzemienne wykonywanie monodii i wielogłosu, choć wielogłos pozostaje naturalniejszy i łatwiejszy do opanowania dla większości śpiewaków cerkiewnych.

**W ten sposób płynnie przechodzimy od ogólnego pojęcia muzyki cerkiewnej do praktyki na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Czym się charakteryzuje muzyka cerkiewna tego obszaru?**

Granice dawnego państwa polsko-litewskiego wyznaczają krąg zjawisk w muzyce cerkiewnej na tym terenie. Można mówić o muzyce cerkiewnej ziem Rzeczypospolitej, choć nie wykluczałbym unarodowiania tych procesów – na przykład nazywania poszczególnych tradycji muzyką ukraińską czy białoruską.

W XV wieku doszło do ostatecznego upadku Konstantynopola. Najważniejszym wzorcem modelu nabożeństw monastycznych dla całego prawosławia stała się Święta Góra Athos. Ów wzorzec był bardzo popularny w monasterach bałkańskich i stamtąd rozprzestrzenił się na północ, na tereny Rzeczypospolitej, szczególnie od XVI wieku. W ten sposób muzyka cerkiewna w Rzeczypospolitej stała się najbardziej na północ wysuniętym ośrodkiem trwania tradycji bizantyjskiej – tworem liturgiczno-kulturowym grecko-bałkańskim o staroruskiej podstawie. Wzorce czerpano z południa, nie z północy, z Rosji.

## **Czyli w Rosji procesy rozwoju muzyki cerkiewnej przebiegały odmiennymi, niezależnymi od Rzeczypospolitej torami?**

Tak, tam zachodziły zupełnie inne procesy. W Rzeczypospolitej powstawały monastery na wzór atoski, a wraz z nimi rozwijał się śpiew zgodny z tym modelem. Śpiewaków wysyłano z diecezji Rzeczypospolitej do monasterów mołdawskich, gdzie działały szkoły śpiewu. Był to śpiew postbizantyjski, przenoszony z Mołdawii do Rzeczypospolitej i kultywowany szczególnie w ośrodkach monastycznych. Od XVI wieku datuje się masowe występowanie irmologionów pięciolinijnych, czyli ksiąg, w których po raz pierwszy w muzyce cerkiewnej pojawia się zapis pięcioliniowy.

**Byłam bardzo zaskoczona, gdy czytałam o historii muzyki cerkiewnej i dotarłam do informacji, że pierwotnie w muzyce cerkiewnej stosowano neumy.**

Absolutnie tak. Muzyka cerkiewna rzeczywiście była oparta na notacji neumatycznej. Mamy kilka notacji neumatycznych na przestrzeni historii muzyki bizantyjskiej. Na Rusi Kijowskiej z kolei stosowano odpowiednik neum czyli notację „kriukową”. W Rzeczypospolitej, będącej częścią Metropolii Kijowskiej, w XVI wieku zaczyna się pojawiać notacja pięciolinijna, co jak twierdzą badacze, ma związek z zapisywaniem nowej muzyki importowanej z Bałkanów. Dotychczas używane „kriuki” – neumy słowiańskie, miały swój zakres używalności adekwatny najbardziej względem muzyki staroruskiej, Natomiast wobec tego, że Rzeczypospolitej zaistniał w prawosławiu styl kalofoniczny, czyli styl charakterystyczny dla późnego Bizancjum,

który później przetrwał i rozwijał się na Bałkanach, należało znaleźć odpowiedni sposób notacji i zaczęto używać pięciolinii. Zapisywano więc w ten powszechny do dzisiaj sposób zarówno dotychczas istniejącą monodię staroruską jak i nowe komponenty muzyczne o pochodzeniu bałkańskim.

Drugą przyczyną dla zaadaptowania pięciolinii mogło być po prostu zetknięcie się cywilizacji Wschodu i Zachodu. Trzeba zauważyć, że to właśnie na terenach Rzeczypospolitej miało to miejsce w największym stopniu w historii prawosławia. I z tego zetknięcia powstają liczne konsekwencje w każdym z typów sztuki, bo mamy do czynienia na przykład z masowo występującymi cerkwiami gotyckimi. Do dziś możemy podziwiać taką świątynię chociażby w Prawosławnym Monasterze Zwiastowania NMP w Supraślu.

Trzeba też powiedzieć o wpływach muzyki zachodnioeuropejskiej, mających miejsce już od XVI wieku. Początki tych zapożyczeń wiążą się z działalnością Bractw w każdym większym miejskim ośrodku. Bractwa były wspólnotami prawosławnej inteligencji, inteligencji świeckiej. Była to struktura, która nie wchodziła w hierarchiczne struktury kościoła prawosławnego. Bractwa prowadziły działalność wydawniczą i edukacyjną na wzór renesansowych bractw cechowych. W zakresie muzyki wiemy, że praktykowano. nauczanie muzyki na podstawie podręcznika Johanna Spangenberg. Jest to podręcznik, z którego korzystał chociażby Marcin Luter, ucząc się muzyki.

**A zatem do muzyki cerkiewnej na terenach Rzeczypospolitej z rozmaitych przyczyn przeniknął zachodni wielogłos.**

Tak, zupełnie inny system melodyczny niż do tej pory w cerkwi prawosławnej. W wieku XVII zaczęto rozwijać muzykę na dużo większą skalę. Była to muzyka typu wczesnobarokowego czy późnorenansowego. Mamy do czynienia z takimi kompozytorami jak słynny Mikołaj Dylecki, który uczył się w Wilnie, prawdopodobnie też w Warszawie, wobec czego komponował wedle zasad szkoły weneckiej. Tworzył on zupełnie nowe światy muzyki cerkiewnej, które bardzo zmieniły bieg historii tej muzyki. Można powiedzieć, że są w muzyce cerkiewnej obecne do dzisiaj. A więc to nasze rodzime źródło stworzyło w swoim czasie „towar eksportowy” między innymi do Moskwy.

### **Czy unia brzeska wpłynęła w jakiś sposób na dynamikę rozwoju muzyki cerkiewnej na tych terenach?**

Z pewnością można powiedzieć, że po Unii Brzeskiej zaszły w sztuce cerkiewnej procesy pewnego rodzaju okcydentalizacji. Natomiast nie można powiedzieć, że Unia była tego przyczyną, z tego względu, że te same procesy zachodziły wśród społeczności prawosławnych, już ówczesnie istniejących, lub też wśród np. diecezji, które bardzo późno przyjęły Unię, tak jak np. diecezje: przemyska lwowska i łucka. Wobec tego, owszem czas nowych tendencji w sztuce cerkiewnej pokrywa się z czasem przyjęcia przez część wschodnich chrześcijan unii kościelnej z Rzymem. Niemniej jednak nie powiedziałbym, że to jest przyczyna przemian w ówczesnej sztuce cerkiewnej. Dowód jest bardzo prosty – wspominałem już wcześniej o okcydentalizacji dokonującej się za sprawą działalności Bractw prawosławnych, mającej miejsce jeszcze przed wydarzeniem Unii Brzeskiej. Był to więc proces kształtowania się nowego modelu prawosławia w nowych uwarunkowaniach cywilizacyjnych.

Warto też zwrócić w tym kontekście uwagę na wiele mówiącą tutaj postać jaką był Atanazy Brzeski, prawosławny święty, mistyk o typowo barokowo – zachodniej charakterystyce. Przejawiało się to w jego modelu modlitwy, stylu życia oraz sposobie pisania. Był człowiekiem wykształconym, nauczycielem na dworze Lwa Sapiechy. Był ponadto kompozytorem, który w swoim dzienniku duchowym Diariuszu zapisał kant w stylu zachodniego chorału sarmackiego. Symbolem kościoła, który przyjął Unię, był natomiast Josafat Kuncewicz, wielbiciel greckiej patrystyki, ceniący najstarszy rodzaj śpiewu – cerkiewną monodię (w Irmologionie Żyrowickim zachowała się nawet przypisywana jemu Pieśń Cherubinów, jednak nie chodzi o autorstwo utworu, a o szczególne jego upodobanie przez Kuncewicza). W sensie wyborów estetycznych był więc on „bardziej prawosławny” i tradycyjny niż św. Atanazy oraz inni współcześni mu prawosławni. Najwyraźniej więc istotniejsze niż decyzje polityczno-konfesyjne były wielkie procesy cywilizacyjne, które napędzały przemiany muzyki cerkiewnej i pozostałej sztuki tamtego okresu.

Jeśli natomiast chodzi o przełomowy moment, w którym ziemie Rzeczypospolitej znalazły się kulturowo w orbicie Rosji, czyli zabory i XIX wiek, to wówczas polskie wschodnie chrześcijaństwo utraciło dotychczasowy artystyczny kształt. Nieprawdą jest jednak, że przejście części unitów na prawosławie było przyczyną tych zmian w sztuce cerkiewnej. Powodem był synodalny model prawosławia narzucony przez zaborcę tej samej konfesji. Do przejścia na prawosławie w rodzimym modelu najprawdopodobniej by doszło po 1791 roku, w wyniku tzw. „Kongregacji pińskiej”, gdzie de facto ogłoszono niezależność kościelną. Przeszkodziły ku temu zabory.

Gdyby nie zabory, wschodniochrześcijańska spuścizna kulturowa Rzeczypospolitej, byłyby prawdopodobnie znacznie lepiej zachowana. Trzeba też podkreślić, że przed zaborami, choć istniały podziały jurysdykcji na struktury kościelne prawosławne i unickie, wśród prostych ludzi nie miały one większego znaczenia – liturgie były podobne. Dowodem jest chociażby klasztor św. Onufrego w Jabłecznej założony jeszcze w końcu XV wieku, który w okresie unii nieprzerwanie pozostawał prawosławny, oraz liczne świadectwa masowych pielgrzymek, okolicznych wiernych. Formalnie nie należeli oni w tym momencie historii do jurysdykcji prawosławia, jednak nie przerwali z tego powodu kultu przekazanego przez swoich przodków.

Ten model znany z I Rzeczypospolitej uległ zmianie wraz z zaborami, co wiązało się z licznymi protestami. Dotyczyły one modyfikacji w wyglądzie cerkwi, redakcji języka cerkiewnosłowiańskiego i muzyki. Porządek synodalny wprowadzony przez carskie prawosławie był zupełnie innym modelem niż ten kultywowany w Rzeczypospolitej. Ciągłość dawnych tradycji przetrwała, niemniej dotyczyła stosunkowo nielicznych miejsc, gdzie zachowały się dawne zwyczaje liturgiczne, stare ikony czy pieśni.

**Czy może Pan wskazać te miejsca, w których nadal kultywuje się tradycje I Rzeczypospolitej?**

Tradycje i rdzenne liturgiczne wzorce artystyczne, trwały przede wszystkim na poziomie ludowym we wsiach, które nie podlegały miejskim procesom rusyfikacyjnym. Tradycje te stały się szczególnie ważne w nowej rzeczywistości Polskiego Kościoła Prawosławnego który uzyskał autokefalię (niezależność) w 1924 roku, niedługo po

odzyskaniu niepodległości. Wtedy rozpoczęły się procesy poszukiwania własnej tożsamości. W kwestii muzyki ważne były ośrodki takie jak szkoła psalmistów w Jabłecznej, gdzie rozwijano śpiew cerkiewny, ale także rekonstruowano dawne melodie tego regionu.

Było ponadto wiele przykładów śpiewaków, kompozytorów i ośrodków, którzy kultywowali najstarsze tradycje. Jedną z najważniejszych, nieprzerwanie istniejącą od czasów przed zaborami, jest tradycja tzw. bohołasnika, czyli śpiewu pieśni paraliturgicznych. Pojawiła się prawdopodobnie już w XVII wieku, a najstarsze druki pochodzą z XVIII wieku. Spuścizna bohołasnika przetrwała do czasów współczesnych i stanowi ważne źródło dawnych melodii.

Mówiąc o ważnych miejscach w kwestii ciągłości tradycji, nie sposób nie wspomnieć też o południu Polski, gdzie w byłym zaborze austriackim, wschodnie chrześcijaństwo nie podlegało podobnej ingerencji co w zaborze rosyjskim. Przykładem jest tutaj społeczność Łemkowska, w której to ramach przetrwały bardzo archaiczne formy liturgiczno – muzyczne.

### **Formy paraliturgiczne – co dokładnie obejmują? Czym są?**

Pieśni paraliturgiczne to utwory, które nie są śpiewami liturgicznymi sensu stricto. Zalicza się do nich pieśni z okazji świąt cerkiewnych oraz do poszczególnych świątých a ponadto parafrazy tekstów nabożeństw. Paraliturgiczne znaczy okołoliturgiczne; śpiewane w tych momentach liturgii, gdy panuje swego rodzaju dowolność śpiewu.

**Przez wiernych czy przez śpiewaków? Wspomniał Pan o nich tylko krótko, a chciałam zapytać dokładniej – kim byli ci śpiewacy? Czy to były osoby świeckie czy konsekrowane? Mężczyźni, kobiety? Jak to wyglądało?**

Jeśli mówimy o pieśniach paraliturgicznych, to od razu trzeba jasno powiedzieć, że były one domeną wiernych. Był to rodzaj wspólnotowego śpiewu, który popularyzował się także poza cerkwią – przenosił się do domów i towarzyszył ważnym momentom życia religijnego, takim jak święta czy wspomnienia świętych.

Natomiast jeśli chodzi ogólnie o śpiewaków i strukturę śpiewu liturgicznego, to w Rzeczypospolitej istniały zasadniczo dwa typy praktyk śpiewaczych. Pierwszy wymagał pewnego przygotowania i wykształcenia – przede wszystkim umiejętności czytania, zarówno tekstu, jak i nut. Osoby takie były wiodące w wielu ośrodkach, zarówno parafialnych, jak i monasterach. Tradycyjnie nazywano ich psalmistami parafialnymi lub po prostu diakami – od słowa diak, oznaczającego tego, który „prowadzi” swym głosem pozostałych śpiewaków. Nie chodzi tu jednak o diakona w sensie osoby konsekrowanej, posiadającej święcenia. Byli to raczej świeccy śpiewacy, starannie przygotowani muzycznie i liturgicznie.

Drugim typem był śpiew kongregacyjny – wspólne śpiewanie całej wspólnoty wiernych. Jego kształt zależał od miejsca: inaczej wyglądał w ośrodkach katedralnych, inaczej w parafiach wiejskich czy miejskich.

Stopień zaangażowania wiernych w śpiew był więc różny, ale taka forma uczestnictwa w liturgii istniała i co ważne, przetrwała w pewnym zakresie do dziś.

### **A czy istnieje w ogóle taka liturgia wschodnia, której nie towarzyszy muzyka?**

Nie. Jeden z aksjomatycznych wymogów istnienia liturgii tkwi w samej jej definicji – liturgia to wspólne dzieło. Skoro jest wspólne, wymaga obecności wspólnoty. Istnieje nawet formalny zakaz odprawiania liturgii bez obecności wiernych, choćby jednej osoby. W przeciwieństwie do tradycji zachodniej, gdzie możliwa jest indywidualna msza święta, w liturgii wschodniej nie występuje takie zjawisko. Jest ona zawsze wspólnym byciem na modlitwie. Ponieważ ma charakter wspólnotowy, musi pojawić się odpowiedź ze strony ludu, a ta odpowiedź zawsze jest muzyczna. Nie chodzi przy tym o muzykę w sensie koncertowym – to raczej naturalna, integralna część modlitwy, nierzadko bardzo prosta i oszczędna w formie, ale nierozłączna z liturgią.

Istnieją nawet anegdoty, zresztą oparte na prawdziwych wydarzeniach, z terenów diaspory, gdzie wiernych prawosławnych było niewielu. Kapłan, chcąc odprawić liturgię eucharystyczną, wychodził z cerkwi i szukał kogoś, kogo mógłby zaprosić do środka, by nabożeństwo było „prawidłowe”. Oczywiście zdarzały się przypadki, że liturgia odbywała się bez żadnego wiernego, ale idea pozostaje ta sama – liturgia jest dialogiem, modlitewną wymianą między kapłanem a wspólnotą.

**W jakiej kondycji jest więc dzisiaj muzyka cerkiewna w Polsce?  
Częściej trzeba „szukać wiernych” do uczestnictwa w liturgii czy  
to wierni szukają miejsc, w których mogą wziąć udział w  
nabożeństwach?**

Dziś mamy przede wszystkim żywą tradycję śpiewów cerkiewnych, które w naturalny sposób są zdominowane przez muzykę opartą na systemie dur-moll, z ugruntowanymi strukturami melodyczno-harmonicznymi. W Polsce, w kręgach prawosławnych jest wielu wspaniale śpiewających ludzi, i to w sposób całkowicie naturalny. Pod tym względem stanowimy religijno-kulturowy ewenement, ponieważ wszędzie tam, gdzie istnieją cerkwie prawosławne – a jest ich w kraju kilkaset – pojawiają się osoby śpiewające, często bardzo dobrze, w ramach struktur, jakie proponuje liturgia w systemie śpiewów wielogłosowych.

Uważam, że sytuacja jest więc całkiem dobra. Sam prowadzę projekty gromadzące młodych ludzi – śpiewaków, zarówno w większej, jak i mniejszej skali – i przekonuję się, że wśród nich jest wiele znakomitych głosów, ludzi muzycznie wrażliwych i otwartych na zdobywanie wiedzy.

Jeśli chodzi o badania i powroty do przeszłości, można zauważyć coraz większe zainteresowanie najstarszą, monodyczną warstwą muzyki cerkiewnej Rzeczypospolitej. Stąd nie tylko w Polsce, ale i u naszych wschodnich sąsiadów powstają ośrodki i pojawiają się osoby, które tę muzykę promują. Zawsze jednak pojawia się pytanie o autentyczność –

o to, co rzeczywiście jest nasze. Liturgia musi być autentyczna, a we współczesnym świecie, w którym mamy dostęp do całego wachlarza tradycji, zachowanie autentyczności jest trudne.

Pociągająca jest chociażby egzotyczna strona liturgii – tradycje obce, z odległych krajów, które dziś, choć wydają się bliższe przez szybki transport, pozostają obce naszej emocjonalności i formacji kulturowej. Dlatego dziś szczególnie ważna staje się świadoma selekcja – wybór tego, co prawdziwie zakorzenione, a nie tylko efektowne.

Trzeba więc rozróżniać, jakie dawne formuły muzyczne mogą rzeczywiście zaistnieć w liturgii prawosławnej, a które mogą być wykorzystane w niewielkim stopniu. Wracamy tu do początku naszej rozmowy – do przekonania, że muzyka liturgii nie może być muzyką rekonstrukcji historycznej. Musi być muzyką żywą, rozumianą w sposób naturalny przez ludzi danego czasu i miejsca, odpowiadającą ich duchowemu i kulturowemu językowi. Jednocześnie, unikać zagrożenia popkulturą rozumianą jako masowa, muzyczna łatwizna.

To właśnie, jak sądzę, stanowi klucz do współczesnej muzyki cerkiewnej w Polsce – muzyki, która rozwija się w dobrym kierunku.

**Opowie Pan, jak wyglądała oprawa muzyczna kanonizacji  
Męczenników Katyńskich, która miała miejsce 16 września 2025  
roku?**

Było to bardzo ważne wydarzenie w dziejach naszego Kościoła. Nie każdy, zwłaszcza spoza prawosławia, musi wiedzieć, że tacy męczennicy istnieli – a nawet więcej, że w polskim prawosławiu było tak wielu ludzi, którzy ponieśli śmierć w podobnych okolicznościach. Po kanonizacji męczenników odbył się koncert, który miałem przyjemność prowadzić. Był to koncert wykonywany przez niemal stuosobowy chór gromadzący młodych prawosławnych. Wydarzenie było poświęcone w głównej mierze męczennikom katyńskim.

Po kanonizacji powstały nabożeństwa ku czci męczenników, a także nowe teksty liturgiczne. Od razu powstawały w dwóch językach – cerkiewnosłowiańskim i polskim, bo dziś, w polskim prawosławiu, językiem dominującym wciąż jest cerkiewnosłowiański, ale język polski jest coraz częściej używany jako bardziej zrozumiały dla wiernych.

Śpiewy ku czci męczenników wiązały się z różnego rodzaju poszukiwaniami muzycznymi. Do tekstów stycher i troparionów przeznaczonych dla nowokanonizowanych świętych dodano muzykę utrzymaną w tradycyjnym duchu. Zaadaptowaliśmy do nich monodie z Irmologionu Supraskiego, najstarszego znanego przykładu irmologionu pięciolinijnego w Rzeczypospolitej. Ponadto w repertuarze pojawiły się pieśni paraliturgiczne powstałe tu i teraz, w związku z uroczystością kanonizacji.

Mamy dziś także swoich hymnografów. Jednym z najwybitniejszych, a może po prostu najwybitniejszym, jest profesor Aleksander Naumow, uczonec prawosławny i światowej klasy sławista. Napisał on przepiękny, dwujęzyczny utwór ku czci męczenników katyńskich. Tekst

rozpoczynający się po polsku przechodzi w formuły bezpośredniego zwrotu do męczenników wyrażone już w tradycyjnym języku cerkiewnosłowiańskim, czerpiąc z najstarszych tradycji hymnografii.

To niezwykle połączenie tradycji i współczesności tworzy wyjątkowy kulturowy splot poświęcony męczennikom. Melodie, które do tych tekstów dobrałem, a w zasadzie skomponowałem, opierałem na motywach z Bołogłasnika Poczajowskiego, zbioru melodii paraliturgicznych wydanego w XVIII wieku. Kolejne stychery wykonywaliśmy na melodie Oktoechosy, z adnotacjami takimi jak „melodia ławry kijowsko-pieczerskiej” czy „melodia ławry poczajowskiej”, a więc miejsc bardzo mocno związanych z polskim prawosławiem. W ten sposób uczciliśmy pamięć męczenników katyńskich.

**Opowieść o tym programie muzycznym powstałym przy okazji uroczystości kanonizacyjnych pięknie dopełnia tego pytania o teraźniejszość polskiej muzyki cerkiewnej.**

Coraz częściej obserwujemy tendencję do wykonywania śpiewu cerkiewnego w języku polskim. W Warszawie, przy ulicy Lelechowskiej 5, działa wspólnota, w której całe nabożeństwo odprawiane jest po polsku. To właśnie tam, w liturgicznej praktyce powstają nowe struktury muzyczne, ponieważ muzyka cerkiewna z natury wyrasta z języka, w którym jest tworzona. Jeśli więc pojawia się nowy język, rodzi się także nowa muzyka.

Język polski pojawiał się w muzyce cerkiewnej już w XVI wieku, choć nigdy nie był używany na szeroką skalę. Obecna tendencja do wprowadzania polszczyzny do liturgii wyznacza nowe kierunki, w jakich może rozwijać się polska muzyka cerkiewna.

*Z Łukaszem Hajduczenią rozmawiała Natalia Szerszeń*

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień” [502]:  
„Ikony świętości. Prawosławni męczennicy Rzeczypospolitej”**

*Fot. Radosław Botev, CC BY 3.0 pl*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---