

nową naukę, która łączyła idee religijne ze sposobem życia, powstała cywilizacja skupiła w sobie wiele heterogenicznych elementów. Ta nowa cywilizacja chrześcijańska rozprzestrzeniła się na wschód przez Syrię obejmując Armenię i Mezopotamię, na południe do Egiptu, na północ do Azji Mniejszej, przyciągając elementy orientalnego hellenizmu obecnego na tych obszarach, jak również inne, czysto semickie i irańskie. Jako że Cesarstwo wschodnie opierało się na zasadach chrześcijańskich, mieszanka koncepcji hellenistycznych z semickimi i irańskimi była silniejsza niż zamierający po upadku Cesarstwa zachodniego w V wieku wpływ Zachodu.

Próbując dokonać przeglądu i opisu muzyki bizantyjskiej będziemy musieli mieć na uwadze złożony charakter tej cywilizacji. Musimy tu zaznaczyć, że będzie to zasadniczo zarys bizantyjskiej hymnografii, gdyż jedynie w tej właśnie, najważniejszej dziedzinie muzyki kościelnej dysponujemy obfitym materiałem dokumentacyjnym.

### III. WOKALNY CHARAKTER MUZYKI BIZANTYJSKIEJ

Bizantyjska muzyka kościelna była wyłącznie wokalna<sup>1</sup> i — czy to śpiewana przez jednego bądź kilku śpiewaków, czy też przez chór — zawsze homofoniczna<sup>2</sup>. Księgi liturgiczne ze znakami muzycznymi można podzielić na dwie grupy: (1) przeznaczone do śpiewania lekcji oraz (2) zawierające utwory przeznaczone do wykonania podczas mszy oraz oficjum. Utwory z pierwszej grupy — lekcje — były zazwyczaj wykonywane w sposób zwany ekfonezą, która jest czymś pomiędzy recytacją i śpiewem. Podczas szczególnie uroczystych okazji taką kantylację mógł zastępować normalny śpiew.

Druga grupa zawiera cały *corpus cantilenarium*, który od czasów wczesnochrześcijańskich, przez szczytowy okres Cesarstwa aż do jego schyłku odgrywał w liturgii bizantyjskiej coraz większą rolę. Najważniejszymi śpiewanymi

1 Użycie organów i innych instrumentów było zabronione wewnątrz kościołów. W procesjach noszono małe organy, lecz gdy procesja wchodziła do kościoła, trzeba je było zostawić na zewnątrz. Jednakże podczas niektórych uroczystych okazji, pojawieniu się w kościele cesarza towarzyszył zespół instrumentów dętych blaszanych, który grał podczas wykonania polichroniów, to jest aklamacji, w której śpiewacy składali cesarzowi życzenia długiego życia. Por. Codinus Curopalates, *De Officiis*, rozdz. 6, C.S.H.B., s. 149.

2 Homofonia to techniczne określenie oznaczające muzykę skomponowaną i wykonywaną w jednej linii melodycznej.

częściami mszy i oficjum były (1) psalmy i kantyki; (2) wersety psalmowe lub krótkie utwory poetyckie skomponowane według podobnego wzoru; (3) hymny — utwory poetyckie o różnej długości porównywalne w swojej formie i treści do sekwencji i tropów rytmu zachodniego, oraz (4) aklamacje alleluja. Do tych głównych typów śpiewów liturgicznych dochodziły jeszcze (5) litanie i pieśni procesyjne.

Owe rozmaite formy śpiewu kościelnego zbadamy w dalszych rozdziałach. Teraz spróbujmy zobaczyć, jak poszczególne typy można zakwalifikować do różnych grup, których rozwój jest uzależniony od rozwoju wschodniej liturgii. Poszukiwania prowadzą nas do początków chrześcijaństwa.

We fragmencie Listu do Efezjan (5, 19) św. Paweł zaleca wyznawcom Chrystusa, aby przemawiali do siebie „w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha” (*ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς*); podobnej rady udziela w Kol 3, 16. Z tych zdań wynika jasno, że św. Paweł uważał muzykę za właściwy środek oddawania czci Bogu. Jego autorytet był mocnym argumentem przeciwko wrogiej postawie przyjętej przez Atanazego oraz przeciw pewnym ascetycznym tendencjom obecnym w orientalnym monastycyzmie, których źródłem były idee monofizyckie, pochodzące od chrześcijan perskich. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że w obydwu fragmentach Apostoł mówi o „śpiewaniu Panu w swoim sercu” lub, według Jana Chryzostoma „z serca” (*ἄδοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ κυρίῳ* Kol 3, 16, *ἄδοντες καὶ ψάλλοντες τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τ. κ.* Ef 5, 19)<sup>1</sup>. Mówi wyraźnie, że nie ma na myśli śpiewu dla przyjemności, lecz ten służący wyrażeniu prawego i pełnego cnoty stanu umysłu.

Znaczenie trzech określeń: *ψαλμοί*, *ὕμνοι* i *ᾠδαὶ πνευματικαί* było szeroko dyskutowane; jako pierwsi próbowali je wyjaśnić Orygenes, Bazyli i Augustyn. Współcześni badacze wysunęli przypuszczenie, że te trzy terminy były niemal synonimiczne i że św. Paweł „nie miał na myśli wyraźnych rozróżnień, kiedy pisał te słowa”, muszą oni jednak przyznać, że od czasów św. Hieronima trwają nieustanne wysiłki, aby wprowadzić między wyrazami tymi rozróżnienie<sup>2</sup>. Jednakże z kontekstu fragmentu Listu do Kolosan jasno wynika, że św. Paweł odwołuje się do praktyki liturgicznej, z którą czytelnicy listu byli dobrze obeznani. Sugestia, iż psalm, hymn i pieśń duchowa były synonimami określającymi tę samą formę śpiewu, pochodzi ze źródeł

<sup>1</sup> Por. L.B. Radford, *The Epistle to the Colossians*, Westminster Comment. (1931), s. 285nn.

<sup>2</sup> Por. A.B. Macdonald, *Christian Worship in the Primitive Church* (1934), s. 113n.

patrystycznych datujących się na czasy, gdy chrześcijanie nie uczestniczyli już w nabożeństwach żydowskich i zaczęli układać hymny i pieśni wzorowane na psalmach i kantykach. Trzeba jednak zauważyć, że autorzy tych pism odróżniają *ōdē* od *ōdē pneumatikē*. Określenie *ōdē* ostatecznie było używane dla określenia psalmu lub hymnu, jednak *ōdē pneumatikē*, szczególnie rodzaj pieśni jubilacyjnej, do której odwołuje się św. Paweł, zawsze posiada swoje oddzielne znaczenie.

Rozróżnienie pomiędzy psalmami, hymnami i pieśniami duchowymi jest dla badacza zajmującego się liturgiką porównawczą oczywiste. Trzy grupy śpiewów, do których odwołuje się Apostoł, odpowiadają trzem różnym typom utworów właściwym dla rytu bizantyjskiego, jak również liturgii Kościołów wschodnich i zachodnich. Pochodzą one z żydowskiej liturgii Synagogi, do której naśladowcy Chrystusa codziennie uczęszczali, choć oczywiście członkowie chrześcijańskiej wspólnoty w Jerozolimie bywali także w Świątyni. Z Dziejów Apostolskich wiemy, że po zstąpieniu Ducha Świętego nowo ochrzczeni „Codziennie trwali jednomyślnie w świątyni, a łamiąc chleb po domach, przyjmowali posiłek z radością i prostotą serca. Wielbili Boga, a cały lud odnosił się do nich życzliwie.” (Dz 2, 46–47).

To, że chrześcijanie nadal modlili się z innymi członkami wspólnoty żydowskiej potwierdza inny fragment Dziejów Apostolskich: „...Piotr i Jan wchodzili do świątyni na modlitwę o godzinie dziewiątej” (Dz 3, 1). To oznacza, że apostołowie brali udział w modlitwie wieczornej<sup>1</sup>, drugiej z dwóch codziennych ceremonii modlitwy i ofiary, opisanych w Wj 29, 39–40 i Kpł 6, 20. Jednak to z Synagogi<sup>2</sup> wspólnoty chrześcijańskie przejęły tradycję recytacji i śpiewu jako bardziej stosowną dla ich prostych nabożeństw niż wyrafinowany rytuał Świątyni z wielkimi chórami i muzyką instrumentalną<sup>3</sup>.

Aby nauczyć wspólnoty chrześcijańskiej śpiewu wybierano nawróconych (*ἀναγνώσται*) lektorów i kantorów synagogałnych<sup>4</sup>. *Schola cantorum* wykonywała śpiewy z Psalterza, który Ezdrasz miał ułożyć dla Lewitów. Zebrani odpowiadali responsoriami zaczerpniętymi ze zbioru krótkich wersetów i for-

1 Por. *The Beginning of Christianity*, opr. F.J. Foakes Jackson i Kirsopp Lake, t. III, s. 24–25. Czytanie z *Cod. Beza*: ἀνέβαινον εἰς τὸ ἱερὸν τὸ δειλινὸν ἐπὶ τὴν ὥραν ἐνάτη<v> zawiera dodatkowo τὸ δειλινόν, czego brak w *Cod. Vatic.*

2 Por. L. Duchesne, *Origins du Culte chrétien*, 5 wyd., (1925), s. 48n.

3 Por. F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksesang* (1906), s. 71.

4 *Ibid.*, s. 195.

muł liturgicznych sporządzonych na użytek kongregacji żydowskich. Przejęcie żydowskiej instytucji lektorów i kantorów, którzy byli specjalnie szkoleni do tej posługi, umożliwiło wprowadzenie do chrześcijańskiego kultu śpiewu antyfonalnego (opisanego w Księdze Wyjścia 15, 1 i 21 oraz Sędziów 5, 1–31), a także psalmów śpiewanych przez solistę z responsorialnymi odpowiedziami kongregacji (jak jest to opisane w Konstytucjach Apostolskich: „po czytaniu dwóch lekcji ktoś inny winien zaśpiewać hymny Dawida, a zebrani mają odpowiedzieć”)<sup>1</sup>.

Innego rodzaju śpiewu uczono w szkołach proroków, do czego odnosi się 1 Sm 5, 5: były to ekstatyczne pieśni z towarzyszeniem instrumentów, natchniony śpiew, który napępiał Duchem Bożym śpiewaków i słuchających, tak że otrzymywali dar prorokowania.

#### IV. DZIEDZICTWO SYNAGOGI

##### (a) *Psalmodia*

We wczesnych latach chrześcijaństwa psalmy były śpiewane w sposób praktykowany w żydowskiej Synagodze. Kantor śpiewał cały psalm, a kongregacja odpowiadała po każdym wersie wstawioną do tekstu frazą<sup>2</sup>. Wykonanie

1 ἀνά δύο δὲ γενομένων ἀναγνωσμάτων, ἕτερός τις τοῦ τοῦ Δαυὶδ ψαλλέτω ὕμνους καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκρόστιχα ὑποψαλλέτω. *Const. Apost.* II. 57. Określenie *ὑποψάλλειν* w piśmiennictwie patrystycznym stosowane jest dla określenia śpiewanych responsoriów; inne określenia to *ὑψηλῆν* i *ὑπακούειν*. Określenia dla rzeczownika „responsorium” to: *ἀκροτελεύτιον*, *ἀκρόστιχον*, *ὑπακοή*, *ἐφύμνιον*. Fragment *ὁ λαὸς ἀκρόστιχα ὑποψαλλέτω* zdaje się wskazywać na to, że kongregacja odpowiadała pierwszym wersem psalmów, pośród których były takie, których wersy zaczynały się od kolejnych liter alfabetu. Z *Lectiōnariōw* wiemy, że taki rodzaj responsorium z powtórzeniem pierwszego wersu pierwszej strofy był zalecany przy śpiewie niektórych hymnów.

2 Kościół Bizantyjski przejął praktykę włączania pomiędzy wersety psalmowe krótkich fraz nazywanych *ὑπόψαλμα*. Antyfona (*ἀντίφωνον*) składa się z wersów zaczerpniętych z psalmu, a po każdym z nich następuje odpowiedź w postaci powtarzającej się frazy. Można to zaobserwować na przykładzie antyfony psalmu pierwszego, śpiewanej przez lektorów, *ἀναγνώσται*, podczas wigilii święta Narodzenia Pańskiego. Por. *Prophetologium*, I, s. 49.

στιχ. α' Μακάριος ἀνὴρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη ἐν βουλή ἄσεβων: (w. 1)

ἀντιλαβοῦ μου, Κύριε:

στιχ. β' ὅτι γινώσκει Κύριος ὁδὸν δικαίων: (w. 6)

ἀντιλαβοῦ μου, Κύριε:

στιχ. γ' καὶ ὁδὸς ἀσεβῶν ἀπολείται: (w. 6)

ἀντιλαβοῦ μου, Κύριε, κ.τ.λ.

różniło się w zależności od charakteru święta i przepisu liturgicznego związanego z daną częścią nabożeństwa — od prostej recytacji po wyrafinowaną kantylację. Nabożeństwa odprawiane w Świątyni z wielkimi zespołami śpiewaków wymagały innego, bardziej okazałego wykonania — psalmy były tam śpiewane przez dwa naprzemienne chóry z towarzyszeniem instrumentów, czego opisy znajdujemy w różnych fragmentach Starego Testamentu.

Najwcześniejsze informacje świadczące o śpiewaniu w kościołach chrześcijańskich Psalterza przez naprzemienne chóry znajdujemy w pismach papystrycznych z IV wieku, możemy jednak przypuszczać, że praktyka taka istniała od samego początku, jako że Filon (ur. ok. 30 roku p.n.e.) zaznacza, że podobny zwyczaj nie ograniczał się tylko do kultu świątynnego. W słynnym fragmencie *De Vita Contemplativa* pisze o religijnych praktykach sekty terapeutów, którzy mieli zwyczaj obchodzenia wigilii „wielkich świąt” śpiewając najpierw w dwóch chórach z podziałem na mężczyzn i kobiety, potem zaś łącząc głosy: „wysokie tony kobiet mieszając z głębokimi tonami mężczyzn w antyfonalnym i naprzemiennym śpiewie”<sup>1</sup>. To, czy terapeuci byli rzeczywiście chrześcijanami, nie ma w tym kontekście znaczenia, trzeba jednak zauważyć, że Euzebiusz, odnosząc się w *Historii Kościoła* do traktatu Filona, traktuje opis ceremonii jako aluzję do kultu chrześcijańskiego, do „pierwszych zwiastunów nauczania według Ewangelii i zwyczajów przekazanych na początku przez apostołów”<sup>2</sup>.

Struktura muzyczna psalmów składa się z czterech elementów: (1) początkowej klauzuli prowadzącej do dźwięku, na którym śpiewany jest wers; (2) tenoru — powtarzanego lub nieznacznie tylko zmienianego dźwięku recytacyjnego; (3) pojawiającej się czasami medianty czyli półkadencji; (4) finalis — kadencji zaznaczającej koniec wersu. Kościół, próbując zachować jak najwięcej z tradycyjnego sposobu śpiewu, był szczególnie konserwatywny jeśli chodzi o formuły tonów psalmowych. To samo tyczy się liturgii żydowskiej i śpiewu psalmów. Formuły inicjalne i kadencje tonów psalmowych zmieniły się tak nieznacznie, że niektóre z *toni psalmoreum* śpiewanych dziś przez Żydów z Arabii, Persji czy Maroka są praktyczne identyczne z tymi, które Kościół Rzymski stosował w X wieku, nie różnią się też prawie od wersji będącej aktualnie w użyciu. Można to zaobserwować na podanych niżej przykładach. Pierwszy

1 Por. moja praca *Eastern Elements in Western Chant*, 1, rozdz. 4.

2 Euzebiusz, *Eccles. Hist.*, II, 17, 24.

zaczepnięty został z kantylacji Psalmu 80, wykonywanej przez arabskich Żydów; drugi ilustruje psalmodię dwóch wersów (1 i 2, pierwsza fraza) Psalmu 44, według anonimowego *Commemoratio brevis*, uprzednio przypisywanego Hucbaldowi (x wiek)<sup>1</sup>:

(1)  $\alpha$   $\beta$   $\alpha$   $\beta$   $\gamma$   $\alpha$   $\beta$   $\delta$

la - mē - naš - še - aḥ 'al hag - git - tiṭ mi - zē - mor lē - a - saf.

(2)  $\alpha$   $\beta$   $\gamma$

E - ru - cta - vit cor me - um ver - bum bo - num: dico &c.

$\alpha$   $\beta$   $\delta_1$

Lin - gu - a me - a ca - la - mus scri - bae: velociter &c.

W obydwu melodiach znajdujemy to samo *initium* ( $\alpha$ ), tenor na dźwięku  $a$  ( $\beta$ ) i taką samą medianę ( $\gamma$ ); końcowa kadencja żydowskiego psalmu ( $\delta$ ) odpowiada medianie drugiego wersu psalmu łacińskiego ( $\delta_1$ ). Fakt, że kadencja końcowa żydowskiego śpiewu występuje jako półkadencja wersji łacińskiej wymaga słowa wyjaśnienia. We wschodnim typie śpiewu formuły melodyczne nie są stosowane tak ściśle jak w chorale gregoriańskim, a szczególnie w gregoriańskiej psalmodii. W dalszym toku naszych poszu-

<sup>1</sup> Związek pomiędzy żydowskimi i zachodnimi melodiami liturgicznymi został po raz pierwszy poddany dyskusji przez A.Z. Idelsohna w eseju „Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen”, *Z.M.W.* iv (1921–1922). Trzeba zauważyć, że wersje monodii liturgicznej nie odpowiadają nowemu opracowaniu *Editio Vaticana* i nie zawsze są przytaczane poprawnie. Dla przykładu, w obecnym przypadku Idelsohn przeoczył, że P. Wagner, z którego *Gregorianische Formenlehre*, s. 92, wzięł ton psalmowy do *Eruclavit*, nie przytacza pełnej wersji, lecz tylko pierwsze semikolony każdego wersu i początek drugiego kolonu. Niemniej jednak opatrzone wieloma przykładami artykuł Idelsohna jest bardzo ważnym przyczynkiem do badań nad pochodzeniem muzyki wczesnochrześcijańskiej. Więcej przykładów podanych jest w: E. Werner, „Preliminary notes for a comparative study of Catholic and Jewish musical punctuation”, *Hebrew Union College Annual* xv (1940), s. 335–366.

kiwań zobaczymy, że w melodiach bizantyjskich te same formuły mogą być użyte na początku, w środku i na końcu utworu. Związek pomiędzy dwiema melodiami opiera się na tym, że te same formuły zostały zastosowane w obydwu psalmach.

W Psalterzu bizantyjskim do psalmów zostało dodanych dziewięć kantyków; noszą one nazwę „Dziewięciu Pieśni” (*Αἱ Ἐννέα Ὡδαί*). W liturgii wczesnochrześcijańskiej podczas Służby Bożej istniał większy zbiór kantyków niż w pełni rozwiniętej liturgii bizantyjskiej. Kodeks Aleksandryjski z początku V wieku zawiera następujące kantyki\*:

Pieśń Mojżesza po przejściu przez Morze Czerwone (Wj 15, 1–19): Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται...

Pieśń Mojżesza przed jego śmiercią (Pwt 32, 1–43): Πρόσεχε, οὐρανέ, καὶ λαλήσω...

Modlitwa Anny (1 Sm 2, 1–10): Ἐστερεώθη ἡ καρδιά μου ἐν Κυρίῳ...

Modlitwa Izajasza (Iz 26, 9–19): Ἐκ νυκτὸς ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου πρὸς σέ, ὁ Θεός...

Modlitwa Jonasza (Jon 2, 3–10): Ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς Κύριον τὸν Θεόν μου...

Modlitwa Habakuka (Ha 3, 2–19): Κύριε, εἰσακήκοα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην...

Modlitwa Ezechiela (Iz 38, 10–20): Ἐγὼ εἶπα ἐν τῷ ὕψει τῶν ἡμερῶν μου...

Modlitwa Manassesza (Apokryfy): Κύριε παντοκράτορ...

Modlitwa Azariasza (Dn 3, 26–45): Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε ὁ Θεὸς τῶν πατέρων ἡμῶν ... ὅτι δίκαιος εἶ ἐπὶ πάντων...

Pieśń Trzech Młodzianków (Dn 3, 52–88): Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε ὁ Θεὸς τῶν πατέρων ἡμῶν ... καὶ εὐλογημένον τὸ ὄνομα...

Modlitwa Marii, Bogurodzicy (Łk 1, 46–55): Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον...

Modlitwa Symeona (Łk 2, 29–32): Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, Δέσποτα...

Modlitwa Zachariasza (Łk 1, 68–79): Εὐλογητὸς Κύριος ὁ Θεὸς τοῦ Ἰσραήλ...

Hymn Poranny: Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ...

Spośród tych kantyków<sup>1</sup> na użytek codziennych nabożeństw wybrano kilka. Jako pierwsze włączone zostały: Pieśń Mojżesza z Księgi Wyjścia i Pieśń Trzech Młodzianków. W Kościele jerozolimskim w V wieku wprowadzono je po szóstej i dwunastej lekcji odczytywanej podczas Wigilii Dnia Zmartwychwstania Pańskiego<sup>2</sup>.

1 Por. H. Schneider, „Die biblischen Oden im christlichen Altertum”, *Biblica* xxx (1949), 52–57.

2 A. Baumstark, *Liturgie comparée*, s. 37–38.

Nie wiadomo kiedy „Dziewięć Pieśni” wprowadzono jako stały zbiór do nabożeństwa Laudesów — Ὁρθρος; istnieją liturgiczne podstawy aby sądzić, że Kościół bizantyjski włączył je przed rokiem 550<sup>1</sup>.

„Dziewięć Pieśni” to:

Ἄισωμεν (Wj 15, 1–19).

Πρόσεχε (Pwt 32, 1–43).

Ἐστερεώθη (1 Sm 2, 1–10).

Κύριε, εἰσακήκοα (Ha 3, 2–19).

Ἐκ νυκτός (Iz 26, 9–19).

Ἐβόησα (Jon 2, 3–10).

(a) Εὐλογητὸς εἶ ... ὅτι (Dn 3, 26–45).

(b) Εὐλογητὸς εἶ ... καί (Dn 3, 52–56).

Εὐλογεῖτε πάντα (Dn 3, 57–88).

(a) Μεγαλύνει (Łk 1, 46–55).

(b) Εὐλογητὸς Κύριος (Łk 1, 68–79).

Kantyki były śpiewane przez solistę, a lud po każdym wersie lub dwóch wersach odpowiadał refrenem zaczerpniętym z pierwszego zdania kantyku. Na podstawie rubryk w Profetologionie<sup>2</sup> możemy się dowiedzieć, w jaki sposób śpiewano w Wielki Piątek Pieśń Mojżesza z Księgi Wyjścia. Jeden ze śpiewaków (ψάλτης) wchodził na ambonę (ἄμβων) i ogłaszał: „Pieśń z Księgi Wyjścia”, diakon zaś: „Stańmy prosto”. Psalta natychmiast rozpoczynał:

Ἰδιὴ τῆς Ἐξόδου.

ὁ ψάλτης: Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:

ὁ λαός: Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:

ὁ ψάλτης: Ἴππον καὶ ἀναβάτην ἔρριψεν εἰς θάλασσαν:

Ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:

Βοηθὸς καὶ σκεπαστῆς ἐγένετό μοι εἰς σωτηρίαν:

Ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:

ὁ λαός: Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται.

1 J. Mearns, *The Canticles*, s. 2.

2 Por. rks. *Laud. gr.* 36 fol. oraz *Barocc.* 99 fol. z Bodleian Library w Oksfordzie. Opracowanie krytyczne *Prophetologium* zostało zapoczątkowane przez C. Höega i Silva Lake’a: t. I (1939), II (1940), III (1952).

(Pieśń z Księgi Wyjścia.

- kantor:* Śpiewajmy Panu, gdyż zwyciężył w chwale:  
*lud:* Śpiewajmy Panu, gdyż zwyciężył w chwale:  
*kantor:* Konia z jeźdźcem wtrącił w odmęty morza:  
*lud:* Gdyż zwyciężył w chwale:  
*kantor:* Pan jest moją mocą i obroną i stał się moim wybawieniem:  
 Gdyż zwyciężył w chwale:  
*lud:* Śpiewajmy Panu, gdyż zwyciężył w chwale.)

W ten sposób śpiewane jest wszystkie 18 wersów kantyku. Do ostatniego wersu dołączona jest „Mała Doksologia”, po której następuje refren śpiewaka i odpowiedź ludu:

- ὁ ψάλτης:* Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ ἁγίῳ Πνεύματι:  
 Ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:  
*ὁ λαός:* Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:  
*ὁ ψάλτης:* Καὶ νῦν καὶ αἰεὶ καὶ εἰς αἰῶνας τῶν αἰώνων, ἀμήν:  
 Ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:  
*ὁ λαός:* Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:  
*ὁ ψάλτης:* Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ, ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται:  
*ὁ λαός:* Ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται.

- (kantor:* Chwała Ojcu i Synowi i Duchowi Świętemu:  
 Gdyż zwyciężył w chwale:  
*lud:* Śpiewajmy Panu, gdyż zwyciężył w chwale:  
*kantor:* Teraz i zawsze i na wieki wieków, amen:  
 Gdyż zwyciężył w chwale:  
*lud:* Śpiewajmy Panu, gdyż zwyciężył w chwale:  
*kantor:* Śpiewajmy Panu, gdyż zwyciężył w chwale:  
*lud:* Gdyż zwyciężył w chwale.)

Połączenie każdej połowy wersu doksologii z refrenem ody *Ἐνδόξως γὰρ δεδόξασται* stworzyło nową formę poetycką, w której muzyka i tekst miały jednakowo ważne znaczenie. Wykonanie ody przez kantora z odpowiadającym ludem zdaje się być właściwe dla praktyki małych kościołów; rubryki innych lekcjonarzy wskazują na to, że kantyki były również wykonywane przez grupy kantorów\*.

*(b) Hymny*

Hymny były śpiewane na różne melodie, od prostych sylabicznych do takich, w których na jedną sylabę tekstu przypadały grupy dwóch albo trzech dźwięków. W Kościele bizantyjskim, jak również i innych gałęziach Kościoła wschodniego, poezja kościelna dawała melodosowi, czyli poecie-kompozytorowi, możliwość wykazania się talentem w pisaniu hymnów. Mógł on tworzyć nowe słowa do istniejących utworów muzycznych, adaptując je melodycznie i rytmicznie do nowego utworu poetyckiego, albo też komponować nowe melodię. Hymny stanowią jedyną grupę utworów, których kompozytorzy są nam znani z imienia.

Do dość zagmatwanego zagadnienia dotyczącego pochodzenia gatunku powrócimy jeszcze w rozdziale traktującym o tekstach poezji bizantyjskiej. Nie mamy tu bowiem do czynienia z tak prostą sprawą, jak w przypadku psalmów, gdyż teksty większości utworów z omawianej tutaj grupy ulegały zmianom, a nowe utwory oparte na starych wzorach wciąż je zastępowały. Na podstawie hymnów lub ich fragmentów zachowanych w Nowym Testamencie wnioskujemy, że ich pierwotnym celem było wychwalanie Boga. Podobnie jak melorecytacja psalmów, śpiewanie hymnów było zwyczajem religijnym głęboko zakorzenionym w praktyce Świątyni i Synagogi, a co za tym idzie, dobrze znane pierwszej generacji chrześcijan. Jednakże fakt, iż hymny były swobodnymi parafrazami tekstu i nie były oparte wyłącznie na słowach Pisma, spowodował ortodoksyjną reakcję, która powstała przeciwko nim w połowie III wieku. Potępiono wszystkie nowe hymny, akceptujące jedynie te, których słowa znajdowały się w Świętych Księgach. Wyjaśnia to, dlaczego zachowało się tak niewiele hymnów pochodzących z początków chrześcijaństwa. Ich rola w życiu religijnym była jednak zbyt ważna, aby mogły zostać całkowicie usunięte. Hymny były ozdobą liturgii; ich utrata była odczuwana jako zmniejszenie jej splendoru. Kościół, zwłaszcza Kościół na Wschodzie, musiał zmienić swoje stanowisko. Zmieniając fragmenty zawierające heretyckie treści i dodając nowe słowa do melodii pogańskich czy gnostyckich utworów poetyckich, przywrócono dawną praktykę, a hymnografia zaczęła się rozwijać jeszcze świetniej niż wprzód.

(c) *Pieśni duchowe*

Trzecia grupa zawiera śpiewy typu melizmatycznego, pośród których najważniejsze są alleluja. W swoim komentarzu do Psalmu 99 św. Augustyn opisuje charakter pieśni radosnego uniesienia: „Ten, który unosi się radością, nie wypowiada słów, lecz śpiewa pieśń radości, która nie ma słów”<sup>1</sup>. *ᾠδαὶ πνευματικαί*, „pieśni pełne ducha”, o których mówi św. Paweł, były z pewnością melizmatycznymi melodiami alleluja i innymi pełnymi uniesienia pieśniami chwały, które — jak w innych przypadkach — żydowscy chrześcijanie przenieśli ze Świątyni i Synagogi do Kościoła chrześcijańskiego. Samo hebrajskie słowo „alleluja” nie zostało przetłumaczone ani przez Kościół grecki, ani łaciński; przyjmowano też zawsze, że śpiewy te pochodziły z liturgii żydowskiej. Już w 636 roku Izydor z Sewilli sugerował hebrajskie pochodzenie jubilacyjnych śpiewów alleluja: „Laudes, hoc est alleluia, canere, canticum est Hebraeorum”<sup>2</sup>. Pogląd ten potwierdza struktura muzyczna śpiewów alleluja w rycie ambrożyjskim, które są najstarszymi zachowanymi w rękopisach przykładami tego typu jubilacji.

## V. WNIOSKI

Z powyższych rozważań jednoznacznie wynika po pierwsze, że zespół śpiewów, o których mówi św. Paweł, odpowiada praktyce liturgicznej, po drugie zaś, że chrześcijanie, do których adresowane były Listy, rozumieli znaczenie poszczególnych określeń i potrafili je rozróżnić. Ciągłość rozwoju wschodniego chorału od czasów wczesnochrześcijańskich do apogeum hymnografii pozwala nam przyjąć tę samą klasyfikację i dokonać podziału śpiewów liturgicznych na następujące trzy grupy:

Psalmodia (psalmy i kantyki).

Hymny (utwory poetyckie, strofy i hymny, litanie i pieśni procesyjne).

Pieśni duchowe (alleluja, pieśni pochwalne).

<sup>1</sup> „Qui iubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis: vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest exprimentis affectum, non sensum comprehendentis. Gaudens homo in exultatione sua ex verbis quibusdam, quae non possunt dici et intellegi, erumpit in vocem quandam exultationis sine verbis; ita ut appareat, eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare quod gaudet”. *Enarr. In Ps. XCIX. 4, P.L., XXXVII, rozdz. 1272.*

<sup>2</sup> *De off. eccl. 1, 13; P.L., XXXIII, rozdz. 750.*