

Aleksander Archangielski – kompozytor, dyrygent, człowiek

Słowa kluczowe: muzyka religijna, prawosławie, chóralistyka, kompozycja, człowiek

Keywords: the religions music, the Orthodox, the choir art, composition, human being

STRESZCZENIE

Powyższy artykuł jest próbą refleksji nad jednym z najbardziej znanych protagonistów cerkiewnego życia muzycznego, Aleksandrem Archangielskim. Autor artykułu poświęca sporo uwagi jego profilowi życiowemu i osobowościowemu, ujawniając meandry jego artystycznego rozwoju i artystycznej kariery. Wiele płaszczyzn, na których odznaczał się swą wielostronną działalnością stanowiło bardzo istotny element rosyjskiej kultury. Powszechnie znano Archangielskiego nie tylko jako cerkiewnego dyrygenta, dyrektora znamienitych chórów, lecz także jako społecznika, walczącego o lepszy byt dla współczesnych mu artystów.

Życie kompozytora przypadło na czas przełomu: zaistnienie Związku Radzieckiego otworzyło artystom nowe drogi rozwoju, drogi, których Aleksander już nie do końca rozumiał. Ponadto choroba, na którą przez długi czas cierpiał, nie pozwalała mu na kontynuowanie artystycznej pracy czy podejmowanie nowych zamysłów kompozytorskich.

Przyszłość okazała się daleko bardziej łaskawa: dziś dzieła Aleksandra Archangielskiego należą do rzędu najczęściej wykonywanych kompozycji nie tylko w jego Ojczyźnie, lecz także za granicą.

* Prof. dr hab. Włodzimierz Wołosiuk jest zatrudniony w Katedrze Prawosławnej Teologii Praktycznej Wydziału Teologicznego Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie.

Abstract

This article above is an attempt of reflexion on the one of the most famous protagonists in the Church musical activities, on Alexander Archangielski. The Author is concentrating not only on the composer's way of life or his personality; he is also presenting „mysteries” of the artist's human development and his brilliant carrier as well. Many spheres of his many-sided activity were an essential element of the Russian culture. Archangielski was generally known not only as a Church conductor or an excellent choir director, but also as a very active community worker, struggling against difficult social conditions and trying to better the situation of contemporary artists.

The composer's life fell on the time regarded as the turning point in the Russian history. New Soviet state proposed another way of development for artists – the way Alexander could not understand and adopt. The illness, he suffered from, for a long time, did not allow him to continue his artistic career or to take up new composer's plans and initiatives.

But the future seemed to be far better. Today Archangielski's works are presented not only in his native country, but also abroad.

Spośród kompozytorów, pedagogów i dyrygentów, którzy tworzyli muzykę cerkiewną na wschodzie Europy dla potrzeb liturgicznych Kościoła prawosławnego z przełomu XIX i XX wieku, szczególne miejsce przysługuje Aleksandrowi Archangielskiemu. Wśród wielu chórów cerkiewnych różnych kategorii (wiejskich, miejskich i klasztornych) działających nie tylko w Rosji, Białorusi, na Ukrainie i w Polsce, lecz także w krajach Europy Zachodniej, na terenie obu Ameryk, a nawet w Australii mało jest takich, które nie wykonują kompozycji lub aranżacji omawianego kompozytora.

W 2016 roku mija sto sześćdziesiąta rocznica urodzin tego wybitnego dyrygenta i kompozytora muzyki cerkiewnej, którego działalność wiąże się z tzw. petersburską szkołą śpiewu cerkiewnego, która w owym czasie pełniła rolę „centrum ustawodawczego” w dziedzinie prawosławnej muzyki sakralnej na wschodzie Europy. W Petersburgu znalazła też swą

siedzibę Nadworna Kapela Śpiewacza¹, organizująca szkolenia dla dyrygentów, dyrektorzy której dysponowali pełnomocnictwami cenzorów.

W stolicy nad Newą zrodziła się też myśl zweryfikowania rosyjskiego śpiewu liturgicznego w oparciu o śpiewacze księgi liturgiczne, notowane w postaci zapisów neumatycznych. Badania te miały się odnosić do śpiewów cerkiewnych z terenu całego imperium rosyjskiego. Okres, na który przypada twórcza działalność A. Archangielskiego jest zarazem czasem, gdy chóralny śpiew cerkiewny ostatecznie stał się ważną częścią składową całej wschodniosłowiańskiej kultury muzycznej.

Aleksander Archangielski urodził się jedenastego października 1846 roku we wsi Tezikowo powiatu krasnobłodskiego, guberni penzeńskiej, w biednej rodzinie prawosławnego duchownego². Dość wcześnie stracił ojca, który utonął, ratując swego przyjaciela. Wychowaniem młodego Aleksandra i trzech jego braci musiała się więc zająć w głównej mierze matka.

¹ Był to początkowo chór chłopięcy, który powstał w stolicy Wielkiego Księstwa Moskiewskiego w 1479 roku, za panowania księcia Iwana III (1462-1505). Do obowiązków zespołu należało uczestniczenie w nabożeństwach, podczas których obecny był książę lub inni dostojnicy książęcej rodziny. Z danych źródłowych wynika, iż chór ten dzielił się na małe zespoły, które nazywano *stanicami*. Pierwszą kategorię śpiewaków stanowili tzw. *diacy*, zaś kolejne kategorie reprezentowane były przez tzw. *poddiaków*. Zarówno w zespole diaków jak i *poddiaków*, na czele stał naczelny śpiewak zwany *ustawszczik*. Zespół skupiał w sobie najbardziej utalentowanych młodych śpiewaków i nie miał sobie równych w Rosji. Poszczególne ich grupy specjalizowały się w wykonawstwie śpiewu monodycznego (jednogłosowego), wielogłosowego oraz *demestwennego*, niezbędnego w oprawie muzycznej różnego rodzaju wydarzeń na dworze carskim i przy katedrach dostojników cerkiewnych. W szczególności dotyczyło to wizytacji Rusi przez patriarchów Wschodu. Chór państwowych diaków był kilkakrotnie przemianowywany. I tak w 1701 roku car Piotr I nadał mu nazwę „Nadworny chór” i wraz z przeniesieniem rezydencji carskiej do Sankt-Petersburga przeniesieni zostali tam także nadworni chórzyci. Za panowania carycy Katarzyny II chór został przemianowany na Imperatorską Nadworną Kapelę Śpiewaczą. Więcej informacji o tym chórze znajduje w pracy A. Erszowa (Ершов 1978).

² Dokładną biografię kompozytora podają: Ткачев 1974; Мирославский 1999, 9-11.

Pierwsze lata po stracie męża należały w rodzinie Archangielskich do niezwykle trudnych. Matka Aleksandra, wychowując czworo małoletnich dzieci, musiała ciężko pracować. Aleksander udał się do szkoły w Krasnobłodsku oddalonym od rodzinnej wsi o osiemdziesiąt kilometrów (por. Мирославский 1999, 9). O szkolnym okresie życia przyszłego kompozytora zachowało się niewiele wiadomości.

Według innych źródeł, po ukończeniu tejże szkoły został alumnem Prawosławnego Seminarium Duchownego w Penzie. Tam po raz pierwszy uwidoczniły się jego nieprzeciętne zdolności muzyczne. Śpiewając w chórze seminaryjnym, Aleksander zachwycił swoim pięknym głosem, pogłębiając jednocześnie wiedzę z zakresu teorii muzyki, stając się wkrótce jednym z najlepszych w tej dziedzinie (por. Гарднер 1982, 447). Dysponując niezwykłą barwą altowego głosu wykonywał często partię altową w popularnym „*Eis polla eti despota*”³, a także partie solowe w koncertach D. Bortniańskiego, z których najczęściej wykonywano wówczas *Dlaczego smutna jest duszo moja*⁴ (*Вскую прискорбна еси душе моя*).

Wspaniałe wykonania partii solowych zwróciły uwagę arcybiskupa mezeńskiego Warłaama na młodziutkiego śpiewaka, który szybko przekonał go do swych nieprzeciętnych zdolności muzycznych, co skłoniło egzarchę, by zapewnił mu lekcje gry na skrzypcach. Przez cały okres studium seminaryjnego Aleksander angażował się w poznawanie cerkiewnej literatury muzycznej, spędzając wiele czasu w bibliotece chóru katedralnego.

Opanowanie umiejętności gry na skrzypcach okazało się bardzo przydatną rzeczą podczas trój-, bądź czterogłosowego opracowywania staroruskich modeli melodycznych (cs. *raspiewow*)⁵, głównie greckiego,

³ Co oznacza: „*Na długie lata Władko*”. Śpiew ten wykonuje się na cześć biskupa po udzieleniu przez niego błogosławieństwa.

⁴ Jest to jeden z piękniejszych koncertów D. Bortniańskiego (por. Bortnianskij 1995, 335-364).

⁵ *Raspiew* – melodie liturgiczne w Kościele prawosławnym. Jest to: 1) rodzaj

znamiennego i kijowskiego. Realizacja tych aranżacji była dla młodego kompozytora zadaniem dość czasochłonnym, stąd też na dogłębne poznawanie przedmiotów teologicznych nie mógł on najczęściej się zdecydować.

Podczas edukacji seminaryjnej Aleksandra rozchorował się dyrygent katedralny w Penzie, zastępstwa którego podejmowali się kolejno dyrygenci z innych cerkwi. W przeddzień święta Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w kręgu zastępców znalazł się też alumn Aleksander, który swą nietuzinkową techniką dyrygencką i muzykalnością zwrócił na siebie uwagę nie tylko ludzi zajmujących się profesjonalnie seminaryjną edukacją muzyczną, lecz także uczestników cerkiewnego nabożeństwa.

To wydarzenie pozwoliło młodemu dyrygentowi nawiązać pierwsze kontakty ze środowiskiem kompozytorskim. Gubernator Penzy i meloman, Panczulidze zapoznał bowiem Aleksandra ze znanym wówczas kompozytorem muzyki cerkiewnej, Mikołajem Potułowem, którego wielokrotnie wcześniej gościł w swojej posiadłości nieopodal gubernialnego miasta. Był to pierwszy „muzyczny przyjaciel” młodego wówczas Archangielskiego⁶.

Kontynuując prowadzenie chóru katedralnego, Aleksander w dalszym ciągu uczył się muzyki, by po ukończeniu seminarium pracować tam na stanowisku nauczyciela śpiewu cerkiewnego.

Gdy wydawało się, iż kariera otwiera się przed chłopcem, w jego głowie rodziły się inne plany. W 1860 roku wraz z dwoma kolegami opuszcza Penzę, by swego szczęścia szukać w stolicy – Petersburgu. Nie

określonego śpiewu liturgicznego; 2) system melodii o określonym brzmieniu, oparty na własnych oryginalnych regułach budowy tonalnej i melodycznej oraz na niepowtarzalnych formach muzycznych, nadających śpiewowi liturgicznemu osobliwą melodykę; 3) ogół zjawisk cechujących melodie, ich budowę i styl muzyczny lokalnego śpiewu liturgicznego w określonym historycznym czasie. W nabożeństwach wschodniosłowiańskiego Kościoła Prawosławnego obecnie stosuje się następujące rodzaje śpiewu: tzw. *znamiennyj raspiew*, powszechnie zwany „chorałem ruskim”, bułgarski, serbski, kijowski i in. Por. Znosko 1983, 271-272.

⁶ Więcej o M. Potułowie szerzej patrz Wołosiuk 2005, 225-226.

posiadając odpowiedniego zaplecza finansowego i żadnych znajomości, zdał jednak pomyślnie egzaminy wstępne do Akademii Medycznej na specjalność chirurga (Мирославский 1999, 10). Trudno jednoznacznie orzec, co kierowało młodym i zdolnym dyrygentem, który już osiągnął w swojej specjalności dość znaczącą pozycję, do zmiany dyscypliny. Wydaje się, iż w grę wchodziło pragnienie podnoszenia kwalifikacji i poszerzania horyzontów mentalnych niezależnie od wcześniejszych, choćby niebanalnych osiągnięć.

W Akademii Medycznej przyszły kompozytor pomyślnie zaliczył egzaminy z anatomii człowieka, a także z chorób wewnętrznych i chirurgii, stając się wzorem dla innych studentów, uczelni wszelako nie ukończył. Fakt ten wiąże się z samobójstwem uczelnianego kolegi, P. Roźdiestwieńskiego, którego do tego desperackiego czynu, popełnionego tuż przed uzyskaniem lekarskiego dyplomu, skłoniła trudna sytuacja materialna.

Ta nieoczekiwana i tragiczna śmierć pochodzącego z tej samej miejscowości kolegi, musiała wpłynąć na wrażliwą psychikę przyszłego kompozytora, który będąc już na trzecim roku studiów opuścił Akademię, przenosząc się na fakultet chemiczny Petersburskiego Instytutu Technicznego.

Warunki życia Aleksandra Archangielskiego nie zmieniły się jednak w sposób znaczący. Nie dysponując odpowiednim zapleczem finansowym musiał on podejmować prace dorywcze, najczęściej w charakterze kancelisty. Wtedy również zdał sobie sprawę z niewłaściwego wyboru aktualnej drogi życiowej, gdyż ani medycyna, ani nauki techniczne nie dawały mu takiej radości jak muzyka, nie były też w stanie zapewnić mu godnego życia (Мирославский 1999, 10). W odnalezieniu właściwej drogi pomogły mu koncerty chórów petersburskich, na które regularnie uczęszczał.

Jako człowiek pełen kompleksów i cechujący się nadmierną skromnością Aleksander musiał pokonać wiele wewnętrznych oporów, by „wejść w świat muzyczny”. Studiując w Nadwornej Kapeli Śpiewaczej,

uzyskał tam dyplom dyrygenta z wyróżnieniem. Wkrótce pomocną dłoń wyciągnął do niego ówczesny minister komunikacji, również wywodzący się z tej samej miejscowości, który pomógł mu znaleźć zatrudnienie w charakterze nauczyciela śpiewu, początkowo wśród dzieci oficerów, potem zaś w jednej z nadwornych szkół.

Pomoc ministra odmieniła status materialny młodego Aleksandra, który w owym czasie dysponował nie tylko godziwym wynagrodzeniem, lecz i służbowym mieszkaniem. Dzięki temu z zapałem wykonywał swoją pracę i dodatkowo brał lekcje śpiewu u wybitnego w owych czasach profesora, P. Zanettiego.

Uczęszczał on na wszystkie koncerty petersburskich chórów, zarówno świeckich jak i cerkiewnych, podglądając też pracę najlepszych cerkiewnych chórów stolicy.

W 1883 roku dostał propozycję zorganizowania chóru przy klasztornej parafii św. Jerzego, gdzie mieścił się zakon Sióstr Miłosierdzia, z obowiązkiem paralelnej pracy z innym chórem cerkiewnym. Więcej uwagi poświęcał on zespołowi „alternatywnemu”, który w niedługim czasie doprowadził do wysokiego poziomu. Zrodziła się zatem myśl, by zespół ten występował na koncertach poza cerkwią⁷, co skłoniło młodego dyrygenta do intensyfikacji przygotowań.

Początkowo rewolucyjna zamiana głosów chłopięcych na żeńskie spotkała się z jawnym niezadowoleniem w kręgach cerkiewnych, gdyż dyrygenci innych petersburskich chórów cerkiewnych, idąc za przykładem Archangielskiego, zaczęli postępować podobnie.

Pierwszy publiczny występ młodego chóru miał miejsce w miejscowości Ozierki, zaś drugi w tzw. „Akwarium” (prospekcie kamienno-ostrowskim). Oba koncerty były nieudane. Nie przeprowadzono wcześniej akcji reklamowej, nazwisko dyrygenta nie było znane szerszej publiczności, podczas obu koncertów padał ulewny deszcz.

⁷ W chórze tym po raz pierwszy w historii muzyki cerkiewnej głosy chłopięce zastąpił żeńskimi (Гарднер 1982, 446).

Niepowodzenie, którego przyczynę upatrywał Archangielski nie tylko w złej organizacji koncertów, lecz i w ich przygotowaniu artystycznym, negatywnie wpłynęło na psychikę muzyka (Гарднер 1982, 447). Ze zdwojoną energią zaczął on więc pracować nad sobą, nad poszerzeniem własnych horyzontów muzycznych, coraz mocniej wkraczając „na salony”: został członkiem znanego kręgu J. Połońskiego, uczęszczał na zebrania *Dumskiego krużka* (Думский кружок), nie opuszczając również zebrań u A. Borodina.

Zapoznał się wówczas ze znanymi badaczami pieśni ludowej – Pałeczenką, Istomnym, Niekrasowym, Orłowem⁸, profesorem Konserwatorium oraz S. Małoziemcową-Irecką. Pomimo iż uczestnictwo we wszystkich wymienionych zebraniach było bardzo czasochłonne, Archangielski pobierał jeszcze lekcje francuskiego i uczył się gry na fortepianie.

Jego dzień roboczy rozpoczynał się z reguły o siódmej rano, a kończył około dwudziestej. Późnym wieczorem, po próbie ze swoim chórem, regularnie uczęszczał na koncerty i różnego rodzaju zebrania muzyczne. W okresie letnim Archangielski zwykle pracował na kursach nauczycielskich, prowadząc zajęcia z nauczycielami w zakresie emisji głosu, w czasie których nauczał uczestników również sztuki dyrygowania, ilustrując literaturę chóralną różnych kierunków.

Od tego też czasu rozpoczęła się działalność koncertowa chóru A. Archangielskiego. Składały się na nią domowe koncerty u księżnej Katarzyny oraz koncerty oparte na repertuarze historycznym, którymi zainteresowały się szerokie kręgi muzyczne Petersburga. A. Rubinstein organizując szereg ogólnodostępnych koncertów w cyrku *Czinizelli* (Чинизелли) zaprosił do udziału w nich również chór Archangielskiego,

⁸ W. Orłow (1857-1907) – znakomity rosyjski dyrygent, kompozytor i pedagog; uczeń P. Czajkowskiego. Był dyrektorem szkół kształcących przyszłych dyrygentów chórów cerkiewnych, a od 1901 roku naczelnym dyrygentem Chóru Synodalnego, który wówczas należał do najlepszych w Europie. Jego studentami byli m. in. M. Danilin, M. Klimow i P. Czesnokow. Por. *Музыкальный энциклопедический словарь*, 402.

celem propagowania rosyjskiej pieśni ludowej. Chór śpiewał także w pałacu carskim, do którego zapraszał go Aleksander III. Szczególnie częstym słuchaczem zespołu był też Wielki Książę Konstanty.

Mniej więcej w tym samym czasie rozpoczyna się działalność kompozytorska Aleksandra Archangielskiego: zapisana i wydana zostaje znaczna część przekładów i aranżacji pieśni ludów słowiańskich, co jednak nie przyniosło zadowalającego rezultatu finansowego. Na domiar złego Aleksander zachorował na tyfus i koncerty na pewien czas zostały odwołane. Niezwykle pomocna okazała się w tym momencie zapomoga cara Aleksandra III, który ofiarował kompozytorowi 3000 rubli w walucie.

Powróciwszy do zdrowia, Archangielski pragnął powrócić ze zdwojoną energią do przerwanej pracy chóralnej. W czasie choroby kompozytora zaszły jednak niekorzystne zmiany: chór przy domu zakonnym Sióstr Miłosierdzia połączono z innym chórem cerkiewnym, którym dyrygował asystent Aleksandra – G. Gazow. W rezultacie wewnętrznej niezgody i intryg, Archangielski zmuszony był zrezygnować z dalszej pracy z zespołem („Александр Андреевич...”, 14).

W 1886 roku hrabia Szeremietiew poprosił młodego kompozytora o założenie chóru w jego domowej cerkwi mieszczącej się w Petersburgu przy ulicy Szpalernej. Archangielski przystał na propozycję, formując trzydziestoosobowy chór mieszany, który w krótkim czasie intensywnej pracy osiągnął stosunkowo wysoki poziom wykonawczy. Częste koncerty domowe, których uczestnikami byli znawcy muzyki, wprowadzały w zachwyt licznych i wymagających słuchaczy.

W 1890 roku chór liczył już sześćdziesięciu czterech członków zdolnych do wykonywania zróżnicowanego repertuaru. Wydawało się, iż zaplanowanych pięć koncertów w Moskwie, repertuar których obejmował muzykę sakralną i świecką, będzie znaczącym sukcesem.

Niestety, i tym razem zawiodła reklama: sprzedaż biletów nie dała prawie żadnego dochodu.

Innym razem, administracja obiektu tuż przed rozpoczęciem koncertu wieczornego zażyczyła sobie z góry honorarium za wynajem sali.

Ponieważ takich pieniędzy dyrygent nie posiadał, administracja odmówiła wynajęcia sali na ten koncert. Ratunkiem okazała się interwencja Piotra Czajkowskiego, który na własne nazwisko pożyczył odpowiednią sumę od dyrektora hotelu, gdzie przebywał też chór, ratując w ten sposób koncert. I choć wszystkie z zaplanowanych pięciu występów okazały się deficytowe, to zyskały jednak ogromny aplauz niewielkiego zazwyczaj audytorium, pozwalając, by chór Archangielskiego dał się poznać („Александр Андреевич...”, 15).

Wróciwszy do Petersburga kompozytor poświęcił się różnorodnej działalności: w Instytucie Patriotycznym, Liceum Aleksandrowskim, Instytucie Jekateryńskim oraz w Szkole Prawodawstwa naucza śpiewu, organizuje chóry i dyryguje nimi; pracuje z chórem hrabiego Szerebietiewa; intensywnie studiuje partytury wybitnych kompozytorów zachodnich, m.in. Palestriny, Haydna, Beethovena i Mozarta; pracuje nad aranżacją pieśni ludowych, a oprócz tego znajduje jeszcze czas na pobieranie lekcji u profesora Konserwatorium N. Sokołowa z zakresu fugi⁹.

Nawał obowiązków nie mógł, rzecz jasna, pozostać bez wpływu na stan zdrowia kompozytora. Musiał więc zawiesić swe zobowiązania we wszystkich wymienionych szkołach, skupiając się na pracy z chórem oraz na nauce kontrapunktu¹⁰.

⁹ Fuga (łac. *fuga* – ucieczka) – najważniejsza forma muzyki polifonicznej, która w XVII wieku rozwijała się stopniowo z *ricercaru*, a osiągnęła szczyt rozwoju w twórczości J.S. Bacha; temat (*dux*) pojawiający się w jednym z głosów, powtarzany jest w odległości kwinty przez drugi, a następnie przez pozostałe głosy (*comes*); pierwsze pojawienie się tematu we wszystkich głosach, tzw. pierwsze przeprowadzenie fugi, stanowi ekspozycję formalną. Fuga z reguły zawiera co najmniej trzy przeprowadzenia, mogące różnić się między sobą kolejnością występowania tematu i odpowiedzi w poszczególnych głosach, tonacją oraz sposobem imitacji; kolejne przeprowadzenia połączone są tzw. łącznikami, w których wyzyskiwany bywa materiał tematu lub fragmenty głosów kontrapunktujących. Ilość głosów waha się od dwóch do sześciu. Por. Habela 1972, 67-68.

¹⁰ Kontrapunkt (z łac. średn. *contrapunctus*, z łac. *punctus contra punctum* – nuta przeciw nutcie). Teoria równoczesnego prowadzenia samodzielnych linii melodycznych (głosów) w utworach wielogłosowych (polifonicznych); samodzielna melodia towarzysząca w innym głosie tematowi w utworze polifonicznym. Por. Habela 1972, 95.

Zajęcia z profesorem Sokołowem umożliwiają jego kontakt z hrabią Szeremietiewem. Podczas spotkania profesor przekonuje hrabiego do rozszerzenia sfery mecenatu muzycznego: postuluje zorganizowanie orkiestry i ogólnodostępnych koncertów z bardzo starannie dobranym programem.

Hrabia, muzycznie uzdolniony człowiek, zachęcony nową ideą zajął się osobiście organizacją orkiestry i doborem programu. W tym organizacyjno-przygotowawczym okresie bierze czynny udział Archangielski, jednakże cały szereg spraw budzi w nim wiele wątpliwości, jak na przykład innowacje w sposobie funkcjonowania chóru. W rezultacie wprowadzenie systemu kar dla leniwych chórzystów powoduje zerwanie współpracy z chórem hrabiego Szeremietiewa.

Kompozytor wyjaśnił w liście do Szeremietiewa, że w czasie swojej długoletniej pracy w chóralistyce nigdy nie musiał stosować podobnych praktyk dyscyplinarnych, wnioskując, iż najlepszym sposobem na osiągnięcie sukcesów artystycznych przez chór jest wewnętrzny związek dyrygenta ze śpiewakami.

Ucieczką od tych wszystkich przykrych przeżyć jest odpoczynek kompozytora w „uzdrowskiej” wsi Kalikino, gdzie komponuje koncert do słów Psalmu 53 *Boże, zbaw mnie w imię Twoje* (Боже, во имя Твое спаси мя {Филатьев 1971, 4}) i obmyśla nowy plan działalności dyrygenckiej, czyli organizację własnego chóru koncertowego („Александр Андреевич...”, 15).

Po powrocie do Petersburga, zregenerowany i wypoczęty A. Archangielski rozpoczyna nabór do nowego zespołu, zwracając szczególną uwagę na to, by chórzyści nie byli przeładowani innymi obowiązkami. Po dwóch miesiącach pracy i pokonaniu niemałych trudności organizacyjnych, kompozytor wreszcie osiąga oczekiwane rezultaty: chór jest już perfekcyjnie gotów.

1 listopada 1898 roku rozpoczyna się pierwsze, na razie rosyjskie *tournée* koncertowe nowego zespołu: Psków, Wilno, Grodno, Białystok, Łódź, Brześć Litewski, Warszawa – to pierwszy etap trasy koncertowej. Na drugi

etap składały się koncerty m.in. w Smoleńsku, Jaźmie, Kałudze, Tule, Orle, Białogrodzie, Charkowie, Połtawie, oraz dalej na południu w Rostowie nad Donem, Odessie, Kiszyniowie, Nowoczerkasku, a w drodze powrotnej również w Woroneżu i Riazaniu („Александр Андреевич...”, 17).

Interesującą innowacją było wykonanie całego programu koncertowego z pamięci, co zdarzyło się po raz pierwszy podczas czwartego koncertu, który odbył się w Warszawie (Затаевич 1912, 102). Warto też zauważyć, iż zarówno zasięg terytorialny trasy koncertowej, jej program, a także poziom artystyczny wykonania były w swoim rodzaju prekursorskie (Затаевич 1912, 102).

Wkrótce po powrocie do Petersburga chór wyjeżdża na kolejne *tournée*, tym razem do Helsinek. Na pierwszy koncert nie sprzedano w systemie przedsprzedaży ani jednego biletu. Wtedy Archangielski udał się do jednego z bardziej znanych krytyków muzycznych i zaprosił go na koncert, który odbył się przy pustej sali.

Następnego dnia gospodarz pensjonatu, w którym zakwaterowano chór wręczył kompozytorowi poranną gazetę z artykułem wspomnianego krytyka wraz z zaproszeniem wszystkich melomanów na kolejne występy „tego wspaniałego chóru rosyjskiego”. Artykuł podziałał jak magnes – ostatnie trzy koncerty odbyły się przy udziale kompletu publiczności. Archangielski otrzymuje także zaproszenie na przyszłoroczny, jubileuszowy koncert helsińskiego chóru uniwersyteckiego, gdzie zapoznaje się z dyrygentami Sztokholmskiej Orkiestry Królewskiej – Lighelinem i Knorigiem.

Podczas pobytu w Finlandii kompozytor zanotował i opracował fińskie śpiewy weselne oraz szereg pieśni ludowych, co pozwoliło ostatecznie pozyskać sympatię fińskiej publiczności („Александр Андреевич...”, 18).

W czasie kolejnej wyprawy koncertowej do Rygi, Archangielski poznał młodego muzyka J. Bleichmana. Znajomość ta przybrała z czasem charakter koleżeństwa, a wspomniany J. Bleichman niejednokrotnie okazywał koledze znaczącą pomoc finansową.

Po odbyciu tego *tournée* kompozytor przygotowuje chór do występu w koncertach symfonicznych (Pawłowski, Gacztyna), zwiększając skład osobowy chóru. W tym czasie dostaje również propozycję od kierownictwa zespołów kameralnych (od 8 do 16 osób) wielu petersburskich cerkwi. Chóry te prowadzili dyrygenci, których osobiście wyznaczał Archangielski, z nimi też ustalał wykonywany później repertuar (Филатъев 1971, 5).

Wraz z nastaniem wiosny, Aleksander Archangielski z trzydziestoosobową grupą swoich śpiewaków wyjechał na dwutygodniowe wakacje w dorzecze Wołgi. Jesienią tegoż roku powstaje koncepcja odbycia długiego *tournée* po Rosji i zagranicy. Tym razem zaplanowano je na okres co najmniej półtora roku z uwzględnieniem krótkich odpoczynków co dwa miesiące, by członkowie zespołu mogli odwiedzić rodziny w stolicy.

Podobnie jak za pierwszym razem, sukcesy artystyczne i teraz przeszły najśmielsze oczekiwania. Prawie we wszystkich miastach uniwersyteckich organizowane były oprócz planowanych również dodatkowe koncerty, przeznaczone w szczególności dla studiującej młodzieży. Szczególnymi owacjami koncerty kończyły się w Warszawie i w Charkowie, a niejednokrotnie bywało, iż Aleksander do hotelu, w którym mieszkał niesiony był niemal na rękach wzruszonych słuchaczy („Александр Андреевич...”, 18).

Po czwartym miesiącu *tourne* z Kijowa przez Warszawę, chór Archangielskiego po raz pierwszy wyjechał na zachód Europy. Trasa obejmowała Berlin, Lipsk i Wrocław. Pierwszy koncert, podobnie jak pięć następnych, zakończyło się sukcesem artystycznym, co zaowocowało niezwykle przychylną reakcją niemieckich krytyków muzycznych, którzy podkreślali, iż „ruski” chór Archangielskiego poprzez swoje wykonania utworów Bacha, Haydna i Haendla odkrył Niemcom drogi do bardziej szerokiego i głębszego rozumienia muzyki kościelnej tych znakomitych, niemieckich kompozytorów.

Rezultatem pierwszych niemieckich występów chóru Aleksandra Archangielskiego było ponowne zaproszenie zespołu na trzy koncerty

do drezdeńskiego Teatru Królewskiego („Александр Андреевич...”, 20).

Po zakończeniu tej drugiej trasy koncertowej Archangielski oprócz codziennej pracy z chórem (przygotowania do autorskich koncertów) w dalszym ciągu przygotowuje zespół do koncertów symfonicznych. Utwory wokalnie-instrumentalne Beethovena (*Dziwięta symfonia*, *Missa Solemnis*), Mozarta, Verdiego, Berlioza (*Requiem*) wykonywano wraz z petersburskimi orkiestrami, którymi dyrygowali Gałkin, Nikiszew, Frizom, czy Sezonow („Александр Андреевич...”, 33)¹¹. Najczęściej jednak w koncertach tych chór występował pod batutą słynnego dyrygenta rosyjskiego S. Kussewickiego. Pracę z chórem prowadził wówczas sam Archangielski, zaś próby „całościowe” już Kussewicki.

Wspólnie wykonywali znakomite i niezwykle trudne kompozycje, jak „Dzwony” – poemat symfoniczny S. Rachmaninowa, czy „Prometeusz” A. Skriabina. Razem z orkiestrami chór wykonywał cały szereg pieśni w prawie wszystkich liczących się petersburskich teatrach (Imperatorskim, Aleksandryjskim, Małym, czy W. Komissarzewskiej). Oprócz pieśni ruskich (*Гроза; Мецане; Цар Фёдор Иванович; Светит да не греет; Снегурочка*), chór uczestniczył w szeregu prawykonań pieśni autorów zagranicznych – *Синяя птица, Сестра Беатриса, Стойкий принц* (*El príncipe constante* – pieśń hiszpańskiego pisarza Calderona) (Филатьев 1971, 9).

Oprócz prac związanych z występami oddzielnych grup z chóru w teatrach Petersburga, A. Archangielski zorganizował około piętnastu niewielkich składów chóralnych w celu śpiewania nabożeństw w cerkwiach. Sam kompozytor dyrygował swoim chórem w cerkwiach coraz rzadziej, za wyjątkiem takich wydarzeń, jak pogrzeb W. Komissarzewskiej i P. Czajkowskiego. Stały skład chóru wynosił wtedy ok. dziewięćdziesięciu osób. Skład niekiedy rozszerzano do stu dziesięciu śpiewaków (Филатьев 1971, 11).

¹¹ W cytowanym dziele („Александр Андреевич...”) są zamieszczone programy z wybranych koncertów A. Archangielskiego.

W tej nieustannej i różnorodnej pracy Aleksander Archangielski znajdował jednak czas na kompozycję. To właśnie z tego okresu pochodzą jego najważniejsze cerkiewne utwory, a imię kompozytora zyskuje popularność w kręgach muzyczno-śpiewaczych. Archangielski nie spoczywał jednak na laurach i daleki był od bezczynności, starając się jak najpełniej przyczynić do rozwoju kultury śpiewaczej.

Jedną z dróg do tego celu było ustalenie statusu śpiewaka chóralnego, który w odróżnieniu od muzyków orkiestrowych czy solistów operowych nie mógł liczyć w razie choroby czy utraty głosu na żadne wsparcie ze strony państwa. Archangielski stworzył statut i plan zorganizowania kasy wzajemnej pomocy dla członków swojego chóru. Początkowo myślał tylko o swoich byłych chórzystach, lecz wkrótce jego inicjatywa objęła tysiące chórzystów działających na terenie całej ówczesnej Rosji (Матвеев 1998, 260).

Pierwsze kroki podjęte przez Aleksandra Archangielskiego przedstawiają go jako wspaniałego organizatora. Kompozytor rozpoczął swoją działalność od zwołania zebrania, na które zaprosił znanych dyrygentów petersburskich: N. Ternowa (chór metropolitalny), I. Sokołowa (Sobór św. Izajasza), W. Fatiejewa (Sobór Kazański), K. Birjuczewa (Sobór św. Andrzeja) i wielu innych. Zapoznając zebranych z celem zebrania i jednocześnie działalności nowo powołanego funduszu zaproponował wszystkim dyrygentom wzięcie czynnego udziału w tym przedsięwzięciu poprzez bezpłatne wspólne występy, dochód z których miałby zasilić konto fundacji. Petersburgscy dyrygenci ze zrozumieniem odnieśli się do propozycji Archangielskiego i po wspólnym wypracowaniu repertuaru i programu tychże koncertów z wielkim zaangażowaniem zabrali się do pracy (Матвеев 1998, 261). Należy nadmienić, iż w przedsięwzięciu tym brały udział nawet chóry wojskowe. W sumie pięciuset siedemdziesięciu wykonawców.

Pierwszy występ przeszedł najśmielsze oczekiwania: prócz autentycznego sukcesu artystycznego zebrano również około 7000 rubli. Dzięki zatwierdzeniu statutu Kasy przez władze państwowe, każdego roku

organizowano dwa tego typu koncerty: pierwszy w okresie postu bożonarodzeniowego lub w drugą niedzielę Wielkiego Postu, zaś drugi zwykle w okresie paschalnym. Na jednym z koncertów „zjednoczonych chórów petersburskich”, w marcu 1900 roku, obecny był car Mikołaj II, który żywo zainteresował się zadaniem nowej fundacji i w rozmowie z Aleksandrem Archangielskim zaproponował mu zorganizowanie podobnych koncertów w innych częściach Rosji. Car ofiarował także na potrzeby organizacji znaczną sumę pieniędzy.

W ciągu pierwszych piętnastu lat działalności „zjednoczonych chórów petersburskich” oprócz Archangielskiego, który zwykle dyrygował na koncertach, chór ten prowadzili również I. Ternow, E. Aziejew oraz A. Kopyłow z Nadwornej Kapeli Śpiewaczej („Александр Андреевич...”, 23).

Pomysł dyrygenta i znakomitego organizatora znalazł naśladowców w Moskwie, Charkowie, Rostowie, Penzie, Czernihowie i Saratowie. Zwołano też pierwszy ogólnorosyjski zjazd dyrygentów cerkiewnych w 1908 roku. Stał się on nie tylko okazją do wymiany doświadczeń artystycznych, lecz również omówienia założeń dróg rozwoju ruskiej muzyki chóralnej.

Zjazd ten rozpoczął się jednak w atmosferze ostrej polemiki między zwolennikami i przeciwnikami tego przedsięwzięcia. Archangielski tak relacjonował zaistniałą sytuację w liście do jednego ze swoich asystentów: „Kiedy tylko wróciłem do Petersburga, od razu pojechałem do Moskwy na ogólnorosyjski zjazd dyrygentów. Zjazd ten organizowany był przy wsparciu Synodu w celu odnalezienia dróg w cerkiewnej muzyce tak, aby mogły ją wykonywać wszystkie chóry w Rosji. Moja obecność na tym zjeździe była nieoczekiwana dla przedstawicieli członków Synodu, a jeszcze większym zaskoczeniem było dla nich wybranie mojej osoby (jednogłośnie) na przewodniczącego zjazdu” („Александр Андреевич...”, 24). Był on, co prawda, zwolennikiem wprowadzania do cerkwi nowych form muzycznych, jednakże zalecał, aby w praktyce liturgicznej stosować również harmonizację staroruskich modeli melodycznych.

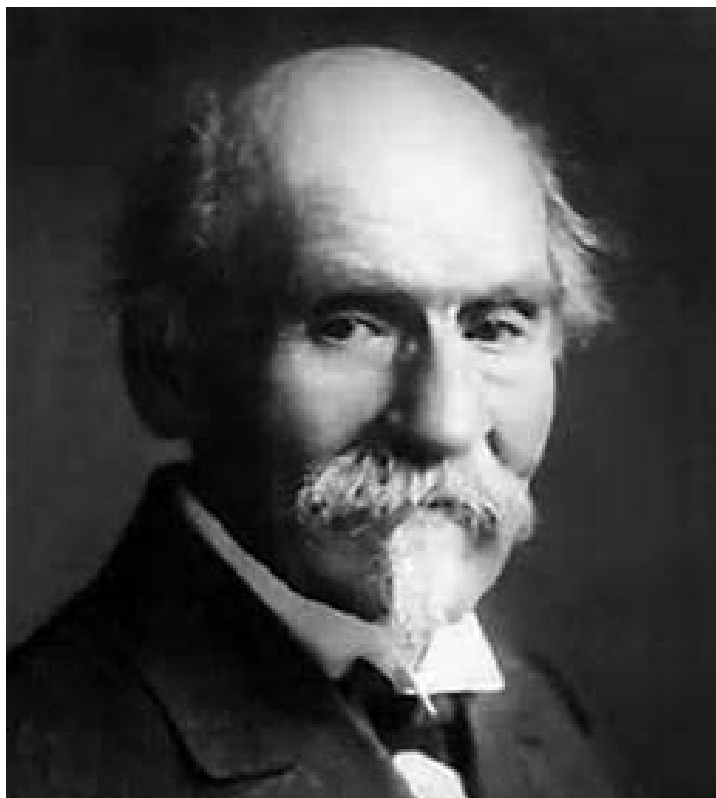
Po powrocie do Petersburga Archangielski wrócił do pracy chóralnej, komponując też znaczną część swego dorobku autorskiego i harmonizując pieśni ludowe.

Powoli zbliżał się czas zasłużonych jubileuszy:

- dwudziestolecia istnienia własnego chóru (1903 rok),
- dwudziestopięciolecia koncertowej działalności chóralnej (1908 rok).

W 1913 roku odbył się koncert, którego program podzielony na trzy części składał się z dwudziestu trzech utworów rosyjskich i zagranicznych kompozytorów (m.in. Orlanda di Lasso oraz A. Greczaninowa).

W dniu rocznicy dziesięciolecia istnienia Cerkiewnego Towarzystwa Śpiewaczego (1911 rok) odbył się koncert jubileuszowy połączonych chórów petersburskich. Pięćset osobowym chórem dyrygował oczywiście Aleksander Archangielski (Компанейский 1903, 71).



Aleksander Archangielski („Александр Андреевич ...”, 5.)

Poszczególne jubileusze i związane z nimi uroczystości nie oznaczały jednak dla kompozytora przerwania dotychczasowej pracy. Przeciwnie,

ze zdwojoną energią przygotowywał on nowy repertuar, organizując też nowe chóry.

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej, wiosną 1918 roku Archangielski wyjechał wraz z rodziną do wsi Kalikino, gdzie zakupił skrawek ziemi, wybudował niewielki dom, który służył mu w celach wypoczynkowych. Przebywając we wspomnianej wsi uczęszczał na występy zespołów ludowych, a szczególnie interesowała go rola *zapiewajłów* w tychże zespołach (Компанейский 1903, 72).

W sierpniu 1918 roku Archangielski został zaliczony przez powstające władze komunistyczne do tzw. bogaczy, więc tę niewielką parcelę wraz z domkiem przeznaczono na potrzeby „ludu pracującego”. Ograbiony przez komunistów ze swoich skromnych zasobów finansowych kompozytor nie miał pieniędzy na zakup biletu kolejowego do Petersburga i przez tydzień „uwięziony” był we wsi Antropowo. Zebrawszy pewną sumę pieniędzy (najprawdopodobniej u znajomych) udał się on w drogę powrotną. Trasę z małej wsi do Petersburga pokonywał początkowo w wagonach przeznaczonych do przewozu towarów, gdyż wagony osobowe zarezerwowane były wówczas dla potrzeb armii. Jednakże w grupie żołnierzy znalazł się jeden z miłośników chóru Archangielskiego, który poznał mistrza i zaopiekował się nim, stwarzając mu godne warunki podróży („Александр Андреевич...”, 27).

Kompozytor ponownie zajął się organizacją chóru i rozpoczął intensywne zajęcia, nie wiedząc jednak jakie będą tego efekty. Ówczesne władze przeznaczyły chór Archangielskiego pod kuratelę „Komisariatu Oświecenia”. Dla zespołu rozpoczęły się trudne czasy. Został on podzielony na małe grupy koncertując nie tylko w teatrach i zakładach naukowych, ale przede wszystkim w fabrykach. W programie dominowały rzecz jasna rosyjskie pieśni ludowe, bardzo mało w repertuarze znajdowało się „muzyki poważnej”. Jednakże od czasu do czasu zdarzały się koncerty (np. w Pałacu Zimowym), które zawierały w swoim programie „przekrój historyczny” („Александр Андреевич...”, 34).

Ta intensywna praca z chórem w głodowych warunkach

i niewygodnych pomieszczeniach nie mogła rzecz jasna nie odbić się na zdrowiu kompozytora, którego schorowany organizm był coraz mniej odporny na obciążenia. Archangielski zaczął chorować na zapalenie pęcherza moczowego. O chorobie Aleksandra dowiedziała się żona kompozytora – Pelagia i natychmiast przyjechała do męża. Jej energiczne działania pozwoliły tym razem Aleksandrowi dojść do zdrowia, w czym wielką zasługą również specjalisty urologa, który zastosował kompozytorowi specjalną dietę. Wartym podkreślenia jest fakt pomocy Archangielskiemu w czasie choroby przez jego asystentów oraz melomanów, miłośników jego talentu.

Wiadomość o nienajlepszym stanie zdrowia oraz o złej sytuacji ekonomicznej kompozytora rozeszła się po wielu rosyjskich miastach. W Kijowie, w Soborze św. Włodzimierza zorganizowano koncert muzyki cerkiewnej, z którego dochód przeznaczono na potrzeby artysty („Александр Андреевич...”, 28).

Odzyskawszy pełnię zdrowia Aleksander Archangielski rozpoczął kolejny etap pracy z chórem, zwiększając jego skład personalny i rozszerzając program artystyczny. W tym czasie ze szczególnym uwielbieniem wykonywał kompozycje S. Taniejewa oraz innych współczesnych mu kompozytorów. Chór występował wówczas nie tylko w samym Petersburgu, ale również w jego okolicach, np. w Carskim Siole, jednak koncerty te organizowane były przez władze komunistyczne i miały w istocie program i charakter „narzucony” (m.in. kompozycje A. Lurie i I. Strawińskiego).

W konsekwencji chór Archangielskiego otrzymał nazwę Państwowego Chóru Akademickiego i został przypisany do Filharmonii, kompozytorowi zaś w 1921 roku przyznano tytuł „artysty Republiki” (Филатьев 1971, 10).

Mimo pozornej normalizacji, kompozytor zdecydował się na wyjazd do Pragi, skąd otrzymał propozycję prowadzenia „Studenckiego Chóru Rosyjskiego”. Za namową Greczaninowa, Archangielski zdecydował się opuścić Rosję (Матвеев 1998, 261).

Już w momencie wyjazdu kompozytor nie czuł się zbyt dobrze. Przybył na miejsce 10 lipca 1923 roku i już po czterech dniach rozpoczął pierwsze próby. Chór pod kierownictwem I. Webera wykonywał wówczas szereg trudnych i skomplikowanych kompozycji, m.in. partie chóralne z oper „Demon” i „Eugeniusz Oniegin”. Kompozytor wysoko ocenił poziom artystyczny zespołu, jednakże miał zastrzeżenia do wąskiego, jego zdaniem, repertuaru. Zarzucił on mianowicie zbyt małą ilość pieśni ludowych proponując, aby od razu zaśpiewać z nim znaną wszystkim *Wniz po Wołgie rekie* (*Вниз по Волге реке*). Po dziesięciominutowej pracy z chórem pieśń zabrzmiała doskonale, a wykonawcy przekonali się o tym, jak wysoki poziom reprezentuje Archangielski (Гарднер 1982, 448; „Александр Андреевич...”, 29).

Od tego momentu rozpoczął się ostatni, stosunkowo niedługi i swoiście trudny etap życia kompozytora, który coraz mocniej cierpiał na osteoporozę. Już we wrześniu tegoż roku Archangielski wystąpił z męskim składem praskiego chóru na dwóch koncertach – w Bratysławie i w innym czeskim mieście. Po ostatnim koncercie, bardzo osłabiony artysta musiał pośpiesznie wrócić do Pragi i położyć się w klinice. Z uwagi na zasługi, został on umieszczony w jednym z najlepszych praskich szpitali, gdzie pozostawał przez cały miesiąc. W tym czasie Archangielski otrzymał przepustkę, aby wraz z chórem studentów złożyć wizytę prezydentowi Republiki Czeskiej (Гарднер 1982, 449).

Po zakończeniu leczenia kompozytor zaczął przygotowywać się do inauguracyjnego koncertu w Pradze. Chór Archangielskiego liczył wówczas ponad sto osób. Już od pierwszych zajęć w zespole panowała szczególna atmosfera niezwyklej dyscypliny i dyspozycyjności. Na to Archangielski zwracał szczególną uwagę. Niewątpliwie dzięki temu na koncercie (13 listopada 1923 roku) osiągnięto niezwykle precyzyjną intonację. Wydarzenie to odbiło się szerokim echem, gdyż zarówno czeska, jak i niemiecka prasa zamieściły szereg artykułów poświęconych muzyce cerkiewnej i (a raczej w szczególności) talentowi dyrygenta-kompozytora („Александр Андреевич...”, 31).

Następny koncert odbył się 22 lutego 1924 roku, na którym obok muzyki cerkiewnej wykonano również kompozycje rzymskokatolickiej muzyki kościelnej (utwory Palestriny, Lottiego i Rossiniego). Obecny na koncercie nuncjusz apostolski był szczególnie wdzięczny Archangielskiemu za wykonanie *Gloria Patria* Palestriny. W rezultacie zaprosił on kompozytora do Włoch, do Abbazio („Александр Андреевич...”, 32).

Po powrocie do Pragi, Archangielski rozpoczął przygotowania do pierwszego koncertu nowego sezonu artystycznego. Na 16 listopada wyznaczono poranną próbę jego chóru, do której jednak nie doszło. Aleksander zmarł wychodząc na zajęcia.

Zmarł tak jak żył, zaangażowany niezmiennie w rozwój rosyjskiej i cerkiewnej sztuki chóralnej.

18 listopada 1924 roku został pochowany na cmentarzu Olszańskim w Pradze, zaś w październiku 1925 roku ciało kompozytora, zgodnie z jego wolą, przewiezione zostało do Petersburga i tam po sprawowaniu Św. Liturgii za zmarłych w Soborze Kazańskim, przy śpiewie byłego chóru Archangielskiego spoczęło w Aleksandro-Newskiej Ławrze (Ткачев 1974, 58; Гарднер 1982, 449; „Александр Андреевич...”, 32).

Jakie przyczyny mogły być podstawą tak szerokiej popularności kompozytora. Utwory Aleksandra Archangielskiego wykonywane były i są wszędzie tam, gdzie istnieją chóry cerkiewne. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż bliskość sercu wierzących ludzi utworów tego kompozytora polega tylko na pięknej muzyce dobranej do poszczególnych form – psalmów, hymnów, troparionów, prokimnów, sedalnów, alleluarionów i wielu innych. To, jak się wydaje, stanowi podstawę twórczości wielu kompozytorów śpiewu cerkiewnego.

W literaturze cerkiewno-śpiewaczej jest wiele pięknie brzmiących kompozycji, lecz często są one trudne do przyjęcia przez wiernych. Kwestia akceptacji poszczególnych kompozycji i opracowań staroruskich śpiewów liturgicznych jest sprawą niezwykle złożoną i wykraczającą poza ramy niniejszego artykułu. Należy tylko dodać, iż piękno

nabożeństwa prawosławnego nie zależy tylko i wyłącznie od śpiewu, lecz także od właściwego przekazywania prawd wiary, pouczeń, tj. od takich elementów jak psalmodia, ekfonetyka¹², które to w sposób deklamacyjny przekazują odbiorcom wszystko to, co powinien uczestnik nabożeństwa wynieść z cerkwi (Гарднер 1937).

Archangielski był właśnie owym wyrazicielem nastrojów religijnych większości rosyjskiego narodu. On nie był obserwatorem, ale przysłuchiwał się tym ukrytym słowom, które poruszają duszę każdego człowieka na przestrzeni historii ludzkich losów. On nie opisuje, nie przedstawia obrazów zapisanych w duszy człowieka, lecz przemiany jej stanów.

W swych utworach Archangielski wprowadza w tajniki duszy cierpiącej i poszukującej pokory przed Bogiem, uspokojonej w stanie błęgiego oczekiwania i nadziei w Bogu, czy czasami zasmuconej i rozżalanej.

Kompozytor posługując się po mistrzowsku głosami chóru, w niezwykle subtelny sposób przekazuje wszystkie odcienie stanów duszy, zlewając głos chóralny z głosami odbiorców. Każde uniesienie melodii w poszczególnych głosach odpowiada uniesieniu „mojej” własnej duszy, każdy akord – to głos „mojego” serca. Stąd też niektórzy odbierają jego muzykę jako sentymentalną. Ale sentymentalność w muzyce cerkiewnej to sztuczne, szablonowe, teatralne wyolbrzymianie uczuć. U Archangielskiego tego nie ma. W jego utworach daje się odczuć zgodność treści muzycznej z przeżyciami kompozytora, co sprawia, iż jego dzieła są autentyczne oraz czytelne i zrozumiałe dla słuchacza. Uczucia wypływające z duszy i serca Archangielskiego są znane każdemu z nas i dlatego – prosto podane, łatwo są odebrane („Архангельский как хоровой дирижер...”).

¹² Ekfonetyka – aklamacja liturgiczna o charakterze doksologicznym rozpoczynająca lub kończąca nabożeństwo, niekiedy jego poszczególne części. Jest to bardziej uroczysty sposób śpiewania niż psalmodia. W linii melodycznej spotykamy nieco większe skoki interwałowe – od sekundy wielkiej do tercji a nawet kwarty. Istnieje przypuszczenie, iż ten melizmatyczno-koloraturowy recytatyw praktykowany w Bizancjum pochodzi ze starych wzorów, których korzeni należy szukać w obrządku syryjsko-palestyńskim. Por. Malinowski 1985, 322-323; Гарднер 1970, 136-159.

Być może jego utwory nie zadowolą znawców, liturgistów zagłębi-nych w otchłań wiedzy teologicznej, którzy mogą się w nich dopatrzeć nielicznych nieprawidłowości. Jednak należy zauważyć i docenić fakt, iż twórczość Aleksandra Archangielskiego przemawia do szerokich mas przeciętnych odbiorców swą prostotą i bezpośredniością uczuć.

W odniesieniu do opisywanych przez niego wewnętrznych konfliktów duszy ludzkiej w jego koncertach można stwierdzić, iż są one bardzo czytelne i przemawiające do słuchacza jasnością obrazu muzycznego. Wystarczy wspomnieć słowa: „serce moje trwoży się we mnie (...) strach i bojaźń przyjdzie na mnie” (*сердце мое смутается во мне ... страх и трепет прииде во мя* {„Александр Андреевич...”, 94-97}), a zauważymy, iż są one rzeczywistym muzycznym przekazem uczuć strachu, przerażenia, zmieszania i niepokoju, które stopniowo rozładowują się i przeistaczają dzięki uczuciom wiary i nadziei w śpiewanych spokojnie już słowach *Ja do Boga zawołałem* (*Аз к Богу воззвах*). Na tych dwóch przykładach jasno i wyraźnie widać, iż psychologiczna strona twórczości Archangielskiego jest odpowiedzialna za dostępność i zrozumiałość jego utworów. Teologowie-liturgiści oceniają tę twórczość nieco inaczej, surowiej i w tym kręgu odbiorców jest ona mniej popularna.

Spróbujmy zatem przedstawić dorobek liturgiczno-muzyczny opisywanego kompozytora uszeregowany w poszczególne cykle. I tak na pierwszym miejscu wymienić należy jego *Całnocne Czuwanie* (*Всенощное Бдение*).

Nabożeństwo to rozpoczyna się uroczystą aklamacją kapłana *Chwała Jednoistotnej Żywotwórczej i Niepodzielnej Trójcy* (*Слава Святей Единосушчней и Неразделней Троицы*), po czym chór śpiewa *Amen* (*Аминь*), a duchowieństwo również uroczyście wykonuje pieśń nazywaną „potrójnym pokłonem Chrystusowi” (*Приидите поклонимся*) w 3. lub 8. tonie (*głásie*).

Pomimo, iż powyższa pozycja jest częścią stałą, to Aleksander Archangielski nie skomponował do niej melodii, lecz rozpoczął swoją kompozycję od Psalmu 103 wykorzystując tradycyjny tekst cerkiewnosłowiański

(Arkhangelsky 1992, 1-2). Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż śpiew tego psalmu na Całnocnym Czuwaniu został wprowadzony już przez ustaw jerozolimski.

We współczesnej praktyce cerkiewnej Psalm 103 wykonywany jest chóralnie, a jedną z licznych melodii skomponował Archangielski.

Kolejną częścią stała, do której muzykę skomponował Archangielski jest *Litania Wielka* (Великая Ектенія) zwana niekiedy także *litanią pokoju* (Мирная) i posiada jedenaście wezwań. Sposób jej wykonania nazywamy litanijnym lub responsoryjnym. Jest to dialogowana forma, w której po zmieniających się wezwaniach diakona bądź kapłana następuje odpowiedź chóru *Panie, zmiłuj się* (Господи помилуй), a przy końcu *Do Ciebie, Panie* (Тебе Господи) oraz po aklamacji kapłana śpiew chóru *Amen* (Аминь {Arkhangelsky 1992, 3}).

Stałym punktem Całnocnego Czuwania jest Psalm 1, rozpoczynający się katyzmą pierwszą *Włogosławiony mąż* (Блажен муж) z przyśpiewem *Alleluja* (Аллилуйя) {Arkhangelsky 1992, 3-5}), którego obecność w tym psalmie nie jest dotychczas wyjaśniona. Przypuszcza się, iż przyśpiew ten stosowany był przy wykonaniu innych psalmów. Według źródeł, psalm ten wykonywano początkowo w tonie ósmym, co zresztą potwierdzają ustawy gruzińskie i ruskie. W praktyce cerkiewnej wschodnich Słowian Psalm 1 posiada cały szereg opracowań, opartych na jednogłosowych melodiach staroruskich oraz kompozycjach, wśród których ważne miejsce zajmuje utwór A. Archangielskiego.

Спокойно. ♩ = 92. А. АРХАНГЕЛЬСКАГО.

Дискантъ.
Альць.
Теноръ.
Басъ.

Бла-го-сло-ви-ду-ше-мо-я Го-сно-да.

Fragment kompozycji Psalmu 103 autorstwa A. Archangielskiego
(Arkhangelsky 1992, 1).

Kolejną pozycją, do której opisywany kompozytor napisał muzykę jest hymn *Światłości cicha* (Свете тихий {Arkhangelsky 1992, 6-7}).

Pieśń ta pochodzi z czasów apostoelskich, a św. Bazyli Wielki żyjący w IV wieku wspomina o niej jako o pieśni starej. Ten jakże wzruszający hymn stanowi piękny obraz liryki cerkiewnej: Chrystusa objawionego światu w postaci promieniującego światła. Od początku swojej obecności w tym nabożeństwie był on śpiewany jednogłosowo. Późniejsze wydania nutowe ksiąg liturgicznych zawierają szereg opracowań i kompozycji, spośród których dużą popularność zyskała kompozycja Aleksandra Archangielskiego.

W swojej twórczości artystycznej A. Archangielski nie ominął także pozycji śpiewanej wchodzącej w skład *Całonocnego Czuwania*, jakim był *prokimen*¹³, oraz innych stałych elementów tego nabożeństwa (Arkhangelsky 1992, 7-30).

Bardzo interesującym momentem omawianego cyklu jest *Wielkie Wysławianie* (*Большое Славословие*). Przypomnę, iż jest to pieśń dziękczynna, w czasie śpiewania której wierni okazują swą wdzięczność Bogu za wszystkie dary przekazane przez Chrystusa Pana naszego. *Sławosłowije* kończy się tzw. Trysagionem, czyli pieśnią „Święty Boże”. Nie mamy informacji co do melodyki tej pieśni wywodzącej się z czasów starożytnych. Wiadomo tylko, iż w praktyce liturgicznej wykorzystuje się wiele kompozycji tej pieśni. Kompozycja A. Archangielskiego należy do najbardziej popularnych. Składa się ona z trzech części: *andante*, *adagio* i *allegro*. W niej autor zastosował specyficzne maniere wykonawcze takie jak: *ritenuto* w zakończeniu fraz oraz płynność rytmu *quasi tempo rubato* (Arkhangelsky 1992, 30-35).

Kolejnym cyklem liturgicznym autorstwa Aleksandra Archangielskiego, który pokrótce omówię będzie *Święta Liturgia*¹⁴, kulminacja uroczystych nabożeństw cerkiewnych. Jest to bez wątpienia prezentacja bogatego dorobku muzycznego w dziedzinie liturgiczno-muzycznej,

¹³ Wiersz liturgiczny poprzedzający czytania z Apostoła, Ewangelii lub *paremii* (tzn. liturgicznego fragmentu tekstu pochodzącego ze Starego Testamentu).

¹⁴ Jest on autorem muzyki także Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów. Zob. *Пение Литургии Преждеосвященных Даров*.

wśród którego ważne miejsce zajmuje dorobek muzyczny Aleksandra Archangielskiego. Niedzielną Liturgia różni się od codziennej bogactwem repertuaru śpiewanego z racji obecności na niej członków chóru cerkiewnego, a także w wielu ośrodkach tzw. koncelebracji.

Świętą Liturgię śpiewaną rozpoczyna *Litania Wielka* (*Великая ектенія*). Diakon lub kapłan śpiewają poszczególne prośby recytatywnie, zaś chóry prześcigają się w prezentacji wielu melodii krótkiego *Panie zmiłuj się* (*Господи помилуй*), pochodzących zarówno z kanonicznych modeli melodycznych jak i kompozycji, wśród których jedno z czołowych miejsc zajmuje kompozycja A. Archangielskiego. Litania Wielka tego kompozytora składa się z pięciu *Hospodi pomiluj* oraz *Tiebie Hospodi* i *Amiń*. Jeżeli chodzi o tempo, to kompozytor obrał dla tych krótkich odpowiedzi chóru raczej spokojne – *andante* (wł. krocząc). W takcie 3/4 pierwsze *Panie, zmiłuj się* zostało zapisane w tonacji D-dur, zaś pozostałe przechodzą przez tonacje pochodne, by w *Tiebie Hospodi* i *Amiń* wrócić do tonacji zasadniczej (*Ектеніи* 2001, 43.148-149).

Wspomnianą tonację D-dur Archangielski zastosował także w litanii żarliwej oraz błagalnej. Wymienione ektenie zapisane w tej tonacji stawiają je w szeregu wezwań radosnych, które wierni i duchowieństwo w pełni akceptują, co objawia się poprzez częste włączanie się ich w śpiew chóru.

Aleksander Archangielski napisał również muzykę do stałych części Świętej Liturgii: hymnu *Jednorodzony Synu* (*Единородный Сыне* {Архангельский 1886, 7-8}) oraz antyfonów *W Królestwie Twoim* (*Во Царствии Твоем*). Zarówno w hymnie, jak i antyfonie Archangielski zaproponował prostą melodię, lecz środki wyrazu, tj. zastosowanie pauz i znaków dynamicznych, spowodowały zrozumienie głębokiej treści zawartych w tych pieśniach. Jest to o tyle ważne, iż w tej części Liturgii Świętej zwanej Liturgią katechumenów, wielu uczestników nabożeństwa przygotowywanych było do Chrztu, przez co musieli dokładnie zrozumieć sens tekstu liturgicznego. Tak więc, wyżej wymienione utwory akceptowane są nawet przez konserwatywną część duchowieństwa.

Jak powszechnie wiadomo z treści wielu śpiewników, Aleksander Archangielski wiele czasu poświęcił na komponowanie *Pieśni cherubinów* (Иже Херувимы) śpiewanej na Liturgii św. Jana Chryzostoma i św. Bazylego Wielkiego. Przypomnę, iż tzw. *Cherubikon* wykonywany jest w czasie uroczystego przeniesienia Darów ze stołu ofiarnego (Жертвенника) przez „Wrota Królewskie” na ołtarz główny (Престол). Hymn ten wyraża wiarę, iż w tajemnicy eucharystycznej uczestniczą aniołowie. Moment ten w wymienionych liturgiach nazywa się „Wielkim Wejściem” i symbolizuje Chrystusa idącego na dobrowolną mękę, śmierć i złożenie do grobu. *Pieśń cherubinów* została wprowadzona do użytku liturgicznego za czasów panowania cesarza Justyniana (565-578). W czasie śpiewania *Pieśni cherubinów* duchowni wykonują szereg czynności, m.in. okadzają ołtarz, ikostas oraz wiernych odmawiając jednocześnie psalm oraz modlitwy. Z tego też powodu pieśń ta musi mieć rozwiniętą melodykę, gdyż jak wiadomo sam hymn składa się z czterech krótkich zdań zakończonych potrójnym *Alleluja*.



Fragment *Pieśni cherubinów* nr 5 autorstwa Aleksandra Archangielskiego
(Нотный сборник православного..., 125).

Różne kompozycje *Pieśni cherubinów* autorstwa A. Archangielskiego posiadają odpowiednią melodykę przepojoną rzewnością i uniesieniem. Do najbardziej popularnych należy *Pieśń cherubinów* nr 6. Pomimo znajdujących się w niej dysonansów i szerokich trudnych fraz wykonywana jest ona przez wiele chórów cerkiewnych, gdyż kompozytor połączył doskonale element melodyczny i werbalny. Do bardziej stosownych na nabożeństwach w cerkwi zaliczyć należy także *Pieśń cherubinów*

nr 5, która w swojej warstwie harmoniczo-fakturalnej eksponuje rolę partii basowej, zaś nr 7 i 8 zawiera trudne przejścia w partii tenoru (*Песнопения вечерни, утрени...*, 96).

Aleksander Archangielski skomponował tych hymnów ponad dziesięć i wydawane były one w różnych śpiewnikach (*Нотный сборник православного...*, 125-128; *Песнопения Божественной Литургии...*, 62-64; *Ангельская сотница. Сто Херувимских Песен*, 234-236 i wiele innych wydań nutowych). Szczególnie piękną melodią odznacza się ten fragment w *Liturгии za zmarłych* (*Литургия заупокойная {Литургия св. Иоанна Златоуста (заупокойная), 14}*). Utwór ten rozpoczyna partia tenoru, po czym pojedynczo wchodzi pozostałe głosy. Słowem jest to pieśń przeznaczona dla doświadczonego chóru złożonego z wykwalifikowanych śpiewaków.

Reasumując, należy stwierdzić, iż wszystkie melodie, które zastosował A. Archangielski do *Pieśni cherubinów* są przepełnione religijnością i znajomością praw liturgiki praktycznej. Z muzycznej zaś strony są to swojego rodzaju arcydzieła.

W repertuarze chórow cerkiewnych wiele miejsce zajmują kompozycje Aleksandra Archangielskiego stanowiące części śpiewane Kanonu Eucharystycznego. Należy pamiętać, iż fragment ten jest najważniejszą częścią Liturgii Świętej i składa się ze wstępnych aklamacji kapłana i odpowiedzi chóru, początkowo krótkich, a następnie wydłużonych do bardziej obszernego hymnu *Ciebie opiewamy* (*Тебе Поем*). Krótkie odpowiedzi chóru to *Miłosierdzie pokoju ofiarą chwały* (*Милость мира, жертву хваления*), *I z duchem Twoim* (*И со духом Твоим*) oraz *Mamy je ku Panu* (*И мамы ко Господу*). Wymienione wezwania chóru odbywają się w stylu litanijnym, zaś melodie w raczej dość szybkim tempie oparte są na chromatyce. We wszystkich tych fragmentach Liturgii Świętej A. Archangielski stosował melodie bardzo zróżnicowane z wykorzystaniem wariacji chóralnej.



Fragment *Miłosierdzie pokoju* (*Милость мира*) autorstwa Aleksandra Archangielskiego (*Песнопения вечерни...*, 27).

Można by powiedzieć, iż właściwy kanon rozpoczyna się w czasie śpiewania *Godnym i sprawiedliwym jest składać hołd* (*Достойно и праведно есть*) oraz *Święty, Święty, Święty Pan Bóg zastępów* (*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф*). We wszystkich swoich kompozycjach Kanonu Eucharystycznego A. Archangielski stosuje różne warianty melodyczne, jednakże można je sprowadzić do tego, iż tekst liturgiczny przywdziany odpowiednią melodyką nie traci na swej czytelności (*Нотный сборник православного русского пения*, 175.177). Natomiast w drugim wezwaniu chóralnym *Święty, Święty, Święty* kompozytor stosuje wariant ściśle koncertowy. I tak w swoim ósmym opusie zasadnicza melodia przechodzi z jednego głosu do drugiego. W pierwszych taktach prowadzi ją tenor, by za chwilę przekazać melodię basowi, a później kolejno sopranom i altom, po czym następuje litanijne wezwanie sopranów i altów z tenorami i basami w słowach *Hosanna* (*Осанна*), w końcówce tekstu *Hosanna na wysokości* (*Осанна в вышних*) tempo zwalnia i w stylu homofonicznym oraz na akordach konsonansowych następuje zakończenie.

Najbardziej wydłużonym fragmentem Kanonu Eucharystycznego jest hymn *Ciebie opiewamy* (*Тебе поем*). We wszystkich kompozycjach Aleksander Archangielski stosuje wolne tempo w dynamice *piano* (wł. cicho), rozszerzając melodię na słowach *Tobie dzięki czynimy* (*Тебе благодарим*), by w końcówce sprowadzić pieśń do niskich rejestrów na słowach *I modlimy się do Ciebie Boże nasz* (*И молим ти ся Боже наш*). Niemal każdy hymn kończy się *pianissimo*, tj. bardzo cicho (*Нотный сборник православного русского пения*, 176.178-179).

Najbardziej rozpowszechnionym hymnem Liturgii Świętej Jana Chryzostoma jest *Zaprawdę godne to i sprawiedliwe* (*Достойно есть {Нотный сборник православного русского пения, 226-227}*). Jest to rodzaj kościelnego hołdu całego stworzenia składany Matce Bożej. Do użytku liturgicznego wszedł on najprawdopodobniej w X wieku. Początkowo śpiewany był na melodię 2. tonu, co potwierdzają staroruskie zapisy nutowe z XVII wieku.

W obecnej praktyce liturgicznej wykonuje się wiele kompozycji tego hymnu, do którego sam Archangielski zaproponował kilka wariantów. Najbogatszym pod względem muzycznym i liturgicznym uznano *Zaprawdę godne to i sprawiedliwe* nr 3. Kompozytor zastosował tu bardzo podobną technikę co w Kanonie Eucharystycznym, stosując fakturę koncertową (imitacyjną). Pozostałe hymny jego autorstwa oparte są na fakturze homofonicznej, tj. w formie akordowej recytacji.

Ważne miejsce w twórczości cerkiewnej A. Archangielskiego zajmują jego koncerty oparte na tekstach psalmów, troparionów, stychyr, egzapostilarionów (*Нотный сборник православного русского пения, 176.178-179*) i wielu innych form liturgicznych. Śpiewane są w czasie komunii duchowieństwa na Liturgii Świętej oraz na koncertach chóralnej muzyki cerkiewnej.

Do najbardziej popularnych i lubianych przez wiernych można zaliczyć przede wszystkim koncert *Do Bogurodzicy gorliwie przychodzimy* (*К Богородице прилежно ныне притечем {„Александр Андреевич...”, 119-122}*), którego treść słowną stanowi troparion Bogurodzicy przeznaczony na nabożeństwo intencyjne. Kompozytor zastosował tu prostą formę, szczególnie w jego początkowym etapie, by w końcu na słowach *W Tobie pokładamy nadzieję naszą* (*Тя бо едину надежу имамы*) wprowadzić wiele trudnych fragmentów chromatycznych.

Wiele chórów cerkiewnych wykonuje fragment psalmu sto pierwszego *Panie, usłysz modlitwę moją* (*Хосподи услыши молитву мою {„Александр Андреевич...”, 102-107}*). Utwór rozpoczyna bas *solo*, po

czym dołączają się pozostałe głosy potwierdzające wezwanie solisty. Później, na słowach koncertu *A wołanie moje niech do Ciebie przyjdzie* (*И вопль мой к Тебе да приидет*) następuje kulminacja. Poszczególne głosy od *piano* do *forte* na wspomnianych słowach jak gdyby przekrzykując się wzajemnie doprowadzają do niej. Ostatni fragment – *nie otwra li ca Twojego* – napisany w iście wolnym tempie, zaś końcowe fragmenty tej części – *skoro usłyszi mia* – kompozytor zaleca śpiewać coraz ciszej.

Bardzo popularny, lecz trudny wykonawczo jest koncert *Natchnij Boże modlitwę moją* (*Внуши Боже молитву мою* {*Radujcie się ludzie. Antologia muzyki cerkiewnej, 110-117*}) składający się z kilku wierszy Psalmu 54. Koncert rozpoczynają głosy męskie – tenory *unisono*, którym odpowiadają basy, następnie tenory dzielą się na dwie grupy, po czym już na słowach *Bądź uważny i wysłuchaj mnie* (*Вонми и услыши мя*) zauważalne są dość istotne zmiany faktury, metrum (od 3/2 do 4/4), tempa, a co za tym idzie również i charakteru omawianej kompozycji.

Nie należy zapominać o *Egzapostylarionie* na święto Podwyższenia Krzyża Pańskiego *Krzyż stróż całego świata* (*Крест хранитель всея вселенныя* {„Александр Андреевич...”, 122-126}).

The image shows a musical score fragment for a vocal piece. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'p' (piano). The lyrics are: 'Крест лю-дей дер-жа-ва, Крест вер-ных'. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a final cadence. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Fragment koncertu na Święto Podwyższenia Świętego Krzyża
Aleksandra Archangielskiego („Александр Андреевич...”, 124).

Muzyka jest tu typowo koncertowa i obfituje w zmiany tempa w poszczególnych jego częściach. Wartości muzyczne nie zasłaniają jednak treści i istoty tekstu, który pozostaje na pierwszym miejscu.

Najbardziej rozbudowanym pod względem muzycznym i zarazem najtrudniejszym wykonawczo jest utwór koncertowy *Błogosławiony*,

który ma baczenie na potrzebującego i na ubogiego (*Блажен разумевайя на нища и убога*), do fragmentów Psalmu 40. Kompozycja zawiera cały szereg kontrastów rytmicznych i kolorystycznych w formie dialogów chóru żeńskiego z męskim, i fakturalnych (solo tenorowe z partiami chóralnymi) a także motywy i frazy melodyczne pochodzące z chorału ruskiego i z pieśni paraliturgicznych¹⁵.

Oprócz wyszczególnionych wyżej utworów A. Archangielski jest autorem szeregu drobniejszych form, jak: *Święty Boże* (*Святый Боже*), *Alleluja* (*Аллилуйя*) i wielu innych kompozycji, które znalazły trwałe miejsce w śpiewie liturgicznym Kościoła Prawosławnego (*Православная Энциклопедия*, 485-486).

Kompozycje i aranżacje A. Archangielskiego są dostępne niemal we wszystkich śpiewnikach cerkiewnych – tzw. *obichodach*, wraz z kanonicznymi modelami melodycznymi – *raspiewami*, co świadczy o akceptacji władz cerkiewnych poszczególnych słowiańskich Kościołów prawosławnych.

Bliskość jego muzyki sercu wierzących polega na właściwym dobraniu melodii do poszczególnych części nabożeństw.

Kompozycje Archangielskiego posiadają wartość nie tylko artystyczną, lecz także duchową, dlatego mieszczą się w kontekście przyjętych przez praktykę cerkiewną norm.

W jego kompozycjach i aranżacjach występuje dokładna akcentacja wyrazów cerkiewnosłowiańskich, nie tylko w recytatywach, lecz także w kompozycjach o bardziej złożonej fakturze, co jeszcze bardziej podkreśla ich teologiczną wartość.

Styl kompozytora bogaty jest w cały szereg niuansów harmonii i kontrapunktu oraz giętkiej melodycznej frazy i soczystego brzmienia głosów, co tworzy niepowtarzalny klimat wykonawczy utworów A. Archangielskiego. Kompozytor pozostaje wierny dawnym tradycjom prawosławnej

¹⁵ Pozostałe utwory koncertowe: *Myślę o dniu ostatecznym* (*Помышляю день страшный*), *Dlaczego odrzuciłeś mnie* (*Вскую мя отпнул еси*), *Głosem moim wołałem do Pana* (*Гласом моим ко Господу возвах*) oraz *Zmiłuj się nad nami Panie* (*Помилуй нас Господи*) i inne skomponowane zostały w podobnym stylu opisanym wyżej.

kultury sakralno-muzycznej i urzeczywistnieniu ich w swojej twórczości, sygnowanej wyrażającej się wskrzeszeniem ducha starosłowiańskiej kultury muzycznej w nowych warunkach kulturowo-historycznych Petersburga.

Aleksander Archangielski jako twórca nowych dzieł cerkiewno-muzycznych był zrozumiały przez odbiorców, gdyż do melodyki chorału ruskiego dołączył swoje własne motywy, przez co nie były one wyrwane z kontekstu danej epoki, lecz rozwijały ją stylistycznie.

Bibliografia

- Arkhangelsky, Alexander Andreevich. 1992. *Singing Of All – Night Vigil Nr. 2*. Opr. ks. Witold Maksymowicz, Julia Lachocka, Leon Pantelewicz i Wiesław Trzpis. Cracow: Slavonic Gallery Edition.
- Bortnianskij, Dymitry. 1995. *35 concerts for Mixed Chorus unaccompanied*. Ed. P. Chajkovskij. Moscow: Muzyka.
- Habela, Jerzy. 1972. *Słowniczek muzyczny*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Malinowski, Andrzej. 1985. *Aklamacje w ceremoniach bizantyńskich (Musica Antiqua Europae Orientalis)*. Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe/Filharmonia Pomorska im. J. Paderewskiego.
- Radujcie się ludzie. Antologia muzyki cerkiewnej*. 2007. Hajnówka: Fundacja Muzyka Cerkiewna.
- Znosko, Aleksy ks. 1983. *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.
- Wołoskiuk, Włodzimierz. 2005. *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie.
- „Александр Андреевич Архангельский.” 1999. W *Воспоминания современников*. Москва: Живоносный Источник.

- Ангельская сотница. Сто Херувимских Песен.* 2002. Обр. монахиня Лаврентия (Чернова). Черкасск: Красногорско монастыря.
- Архангельский, Александр. 1886. *Пение Божественной литургии.* Санкт-Петербург.
- Гарднер, Иван Алексеевич. 1937. *О инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в православной церкви.* Варшава: Синодальная Типография.
- Гарднер, Иван Алексеевич. 1970. „Екфонетика.” W *Православный Путь. Церковно-Богословско-Филосовский Ежегодник* 1970: 136-159. Jordanville: Типография преп. Иова Почаевского.
- Гарднер, Иван Алексеевич. 1982. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви.* Т. II. Jordanville: Издание Св-Троицкого монастыря.
- Ектении.* 2001. Москва/Санкт-Петербург: Лесвица-Диоптра.
- Ершов, Анатолий. 1978. *Старейший русский хор: Ленинградская государственная академическая капелла им. Н.И. Глинки 1703-1978.* Ленинград: Советский композитор.
- Затаевич, Александр. 1912. „Концерты А.А. Архангельского.” *Варшавский Дневник* 102.
- Компанейский, Николай Иванович. 1903. „Двадцатилетие концертной деятельности Александра. Андреевича. Архангельского.” *Русская Музыкальная Газета* 3: 71-74. Петербург.
- Литургия св. Иоанна Златоуста (заупокойная).* 1891. Санкт-Петербург: Г. Шмидт.
- Матвеев, Николай Васильевич. 1998. *Хоровое пение: учебное пособие по Хороведению.* Москва: Издательство братства во имя св. блгв. князя Александра Невского.
- Мирославский, П. 1999. „А. А. Архангельский, его жизнь и деятельность.” W *Воспоминание современников.* Москва: Живоносный Источник.
- Музыкальный энциклопедический словарь.* 1991. Гл. ред. Георгий Всеволодович. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия.

- Нотный сборник православного русского церковного пения.*
Т. 1: *Божественная Литургия.* 1962. Лондон: Жизнь с Богом.
- Пение Литургии Преждеосвященных Даров.* 2002.
Соч. А. Архангельского. Москва Живоносный Источник.
- Песнопения вечерни, утрени и Литургии (разных авторов).* [brak daty wydania]. Обр. Генадий Никифорович Лапаев. Твердь: Живоносный Источник.
- Песнопения Божественной Литургии для смешанного хора.* 1997.
Москва.
- Православная Энциклопедия.* Т. III. 2001. Общ. ред. Патр. моск. и всея Руси Алексия II. Москва: Церковно-научный центр „Православная Энциклопедия”.
- С.А.Л. 1908. „Архангельский как хоровой дирижер и композитор.”
Гуселки яровчаты 7 (март): 6-7; 8 (апрель): 4-6; 9 (май): 8-9.
- Ткачев, Донат. 1974. *А. Архангельский: Очерк жизни и деятельности.*
Москва: Музыка. Ленинградское отделение.
- Филатьев, Александр 1971. „Композитор церковной музыки А. Архангельский (к 125 летию со дня рождения).” *W Русская мысль* 2867. Париж: La Presse Libre.