

Daniel Sawicki
(Biała Podlaska)

Staroruski neumatyczny *Irmologion Ławrowski* z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi

Słowa kluczowe: Ruś, nuty, *Irmologion*, simiografia

Keywords: Ruthenia, notes, *Irmologion*, simiography

Staroruski jednogłosowy śpiew cerkiewny¹ (tzw. *znamiennyj raspiew*)², obok architektury, ikonografii i literatury, zajmował istotne miejsce w życiu duchowym „Starej Rusi”. Nic dziwnego, że także współcześnie cieszy się wielkim zainteresowaniem uczonych, w szczególności teologów, muzykologów, historyków sztuki, i coraz częściej także etnografów. Należy jednak ubolewać nad tym, iż ów drogocenny skarb, jakim dla chrześcijaństwa wschodniego jest *znamiennyj raspiew*, dotychczas nie doczekał się w Polsce należytego opracowania.

¹ Termin w sposób szczegółowy wyjaśnia J. Gołos: *Cerkiewny śpiew*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1983, t. III, kol. 1985, s. 19-21, por. W. Wołosz, *Cerkiewny śpiew*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, T. 2, Warszawa 2001, red. nauk. T. Gadacz, B. Milerski, s. 396-398.

² *Znamienny śpiew* (cs. *znamiennyj raspiew*) - wschodniosłowiański śpiew liturgiczny, oparty na bizanckiej zasadzie ośmiu skal modalnych (cs. *osmoglasija*), którego melodie zapisywane są za pomocą znaków notacji neumatycznej - *znamion* in. *kriuków*. Termin *raspiew* (in. *rospiew*) oznacza nic innego, jak system melodii określonego typu, władający własnym oryginalnym systemem formuł melodycznych (cs. *popiewek*) oraz formuł melizmatycznych (cs. *lica i fity*). Odpowiedni dobór *popiewek*, jak również rozpiętość linii melodycznych określa typ *raspiewa*. Każdy *raspiew*, posiada właściwe sobie normy estetyczne oraz zasady łączenia elementu muzycznego z tekstem liturgicznym. Określeniem pochodnym jest *rozśpiewywać* (cs. *raspiewyvat'*), który oznacza nic innego, jak opatrywanie tekstu liturgicznego znakami notacji neumatycznej. Niemal równolegle w cerkiewnej terminologii muzycznej funkcjonuje termin *napiew*, który oznacza tę, bądź inną grupę melodii składowych danego *raspiewa*. Niekiedy w skład jednej z ośmiu skal modalnych danego *raspiewa*, może wchodzić po kilka *napiewów*. Zob.: И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I, Москва 2004, s. 122, 205; М. Бражников, *Русская певческая палеография*, Санкт Петербург 2002, s. 185, por. И. Вознесенский, *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Большой и малый знаменный распев*, Рыга 1890, s. 95-97.

Materialnym świadectwem bogactwa staroruskich melodii cerkiewnych są tysiące rękopisów pisanych notacją neumatyczną (tzw. *kriukami*) oraz kijowską notacją kwadratową (tzw. *kijewskoje znamia*). Niemal 90% wszystkich staroruskich rękopisów muzycznych znajduje się w zbiorach rosyjskich, białoruskich i ukraińskich. Tym bardziej, wielką wartość naukową przedstawiają wschodniosłowiańskie rękopisy muzyczne znajdujące się we władaniu bibliotek, ośrodków naukowych oraz instytucji kościelnych w Polsce. Większość z nich po dziś dzień nie doczekała się jakiegokolwiek opracowania. Mam nadzieję, że poruszona w niniejszej pracy problematyka, choć w niewielkim stopniu przyczyni się do poszerzenia wiedzy na temat wzajemnego przenikania się wpływów wschodnio i zachodnioruskich w śpiewie cerkiewnym praktykowanym na ziemiach Rzeczypospolitej przedrozbiorowej.

a) Stan zachowania staroruskich śpiewników cerkiewnych w zbiorach bibliotek polskich

Na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat ukazało się w Polsce szereg publikacji naukowych i popularnonaukowych na temat śpiewu cerkiewnego. Większość z nich, mimo upływu lat, nie straciła na aktualności. Na uwagę zasługują artykuły autorstwa ks. Henryka Nowackiego, publikowane w latach 30-tych na łamach czasopisma „Hosanna”³. Dużą wartość naukową, przedstawiają także publikacje prof. Jerzego Gołosa⁴ oraz prof. Włodzimierza Wołoszuka⁵. Współcześnie, zabytki wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego znajdujące się w zbiorach polskich są przedmiotem badań prowadzonych przez uczonych zagranicznych, w szczególności rosyjskich i ukraińskich. W pierwszej kolejności należy przytoczyć prace prof. Anatolija Konotopa dot. dziejów *Irmologionu Supraskiego* napisanego w latach 1598-1601 przez śpiewaka Bohdana Onisimowicza⁶. Nieocenione, z punktu widzenia omawianej przeze mnie problematyki, okazały się opracowania naukowe autorstwa prof. Jurija Jasinowskiego ze Lwowa. Otóż to właśnie prof. Jasinowski jako pierwszy opracował katalog monodycznych nutowych śpiewników cerkiewnych, tzw. *Irmologionów*⁷. Katalog uwzględnia zabytki znajdujące się w bibliotekach Rosji, Białorusi, Ukrainy, Rumunii, Bułgarii a także Polski. Autor dołożył wielkich starań w opisanie zabytków znajdujących się w

³ H. Nowacki, *Dzieje neumatycznego śpiewu w Rosji*, „Hosanna”, Warszawa 1930/3 ; *Śpiew liturgiczny w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na Rusi*, tamże, 1930/3, s. 39.

⁴ J. Gołos, *Nowo znaleziony rękopis Biblioteki Jagiellońskiej jako źródło do historii kontaktów polsko-ruskich*, [w:] *Miscellanea muzyczne polsko-rosyjskie*, *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne : dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy Rewolucji Październikowej*, red. Z. Lissa, Kraków 1967.

⁵ W. Wołoszuk, *Śpiew liturgiczny Kościoła prawosławnego w Polsce: teologiczna i muzyczna interpretacja jego wybranych elementów*, Warszawa 1996, (rozprawa doktorska w ChAT); *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005.

⁶ А. Конотоп, *Древнейший памятник украинского нотоплинейного письма – Супраський ирмологийон 1598-1601*, „ПКНО”, Moskwa 1975, s. 285-293.

⁷ *Irmologion* – cs. księga liturgiczna zawierająca w sobie *irmosy* tj. pieśni z Oktoicha, śpiewane m.in. podczas jutrzni. Całość materiału podzielona jest na 8 skal modalnych (cs. *głasow*). Księga zajmuje ważne miejsce w liturgii staroobrzędowców. Е. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Ryga 2001, s. 311, por. Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Sankt Petersburg 2007, s. 323. Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całonocnego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*. Zob.: W. Wołoszuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2.

bibliotekach: Warszawy, Krakowa, Lublina, Przemyśla i Sanoka⁸. Mimo wielu zalet katalog prof. Jasinowskiego nie uwzględnia rękopisów muzycznych pisanych staroruską notacją kriukową oraz wymaga co pewien czas uaktualniania, co autor niestrudzenie czyni⁹.

Równie ważnym źródłem do badań nad stanem zachowania kriukowych rękopisów w Polsce są opracowania ogólne dotyczące piśmiennictwa cerkiewnosłowiańskiego w Polsce oraz częściowo opublikowane inwentarze zbiorów bibliotek polskich. Na uwagę zasługuje *Inwentarz rękopisów Biblioteki Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu*, opracowany przez Andrzeja Kaszleja¹⁰. Stan zachowania rękopisów cerkiewnosłowiańskich w Polsce doczekał się szerszego opracowania, którego dokonali profesorowie Aleksander Naumow oraz Andrzej Kaszlej¹¹. Mimo tak obszernego opracowania nie jest znana dokładna liczba rękopisów muzycznych pisanych staroruską notacją kriukową znajdujących się w zbiorach polskich. Wyniki przeprowadzonych przeze mnie poszukiwań badawczych pozwalają stwierdzić, iż najliczniejszą grupę kriukowych śpiewników cerkiewnych stanowi spuścizna po mieszkających w Polsce staroobrzędowcach¹². Niemal 98% wszystkich kriukowych rękopisów muzycznych, do których udało mi się dotrzeć to: *Irmologiony*, zbiory śpiewów świątecznych (*Prazdniki*, i *Trezwony*)¹³, *Oktoichy*¹⁴ oraz kilka zbiorów śpiewów codziennego użytku (*Obichod*). Rzadziej występują podręczniki do nauki śpiewu cerkiewnego (*Azbuki*)¹⁵. Równie liczną grupę śpiewników tworzą *Irmologiony* nutowe ze zbiorów Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu, obecnie przechowywane w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

⁸ Ю. Ясінівський, *Українські та білоруські нотолінійні ірмолії 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Lwów 1996; *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Lwów 2011.

⁹ Tenże, *Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних ірмоліїв „КАЛОΦΩΝΙΑ”*, Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, Lwów 2004/2; 2008/4

¹⁰ *Inwentarz rękopisów Biblioteki Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu*, opr. A. Kaszlej, Warszawa 2011.

¹¹ *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce*, Ktalog, opr. A. Naumow i A. Kaszlej, Kraków 2004.

¹² Staroobrzędowcy – zwani także starowiercami, przez Cerkiew prawosławną obraźliwie nazywani są także *raskolnikami* – pod tymi nazwami należy rozumieć tych wszystkich, którzy w XVII wieku odpadli od Cerkwi prawosławnej. Przyczyną rozłamu była poprawa ksiąg liturgicznych za patriarchy Nikona. Poddawani licznym represjom ze strony władz państwowych i cerkiewnych oraz pozbawieni wyższej hierarchii duchownej staroobrzędowcy, podzielili się na dwie główne grupy – tj. popowców (posiadających duchownych) oraz bezpopowców (nie uznających hierarchii duchownej), zaś te na szereg mniejszych sekt (ros. *tołkow*) różniących się między sobą pod względem dogmatycznym i obrzędowym. Zob.: *Encyklopedia Kościelna*, T. XXIII, wyd. M. Nowodworski, Warszawa 1899, s. 38-43, por. E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, Warszawa 1977.

¹³ *Prazdniki* – Księga liturgiczna zawierająca materiał liturgiczny ku czci Dwunastu Wielkich Świąt pisany w większości „*Wielkim znamienitym raspiewom*”. Natomiast księga *Trezwony*, jest odpowiednikiem wcześniejszych *Sticherarow* cyklu rocznego, i zawiera materiał liturgiczny małych i wielkich świąt ułożony chronologicznie (oprócz Dwunastu Wielkich Świąt) oraz wielkich świąt. Skład *Trezwonu* nie jest jednakowy uzależniony od czasu i miejsca powstania, charakteru obchodzonych lokalnie świąt i wspomnień świętych. Por. E. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 311.

¹⁴ *Oktoich* (gr. *Ὀκτώηχος*) – Księga liturgiczna autorstwa św. Jana z Damaszku zawierająca porządek nabożeństw na niedziele i dni cyklu tygodniowego rozdzielonego w ciągu roku wg ośmiu tonów cs. głosów. Z biegiem czasu w skład *Oktoicha* weszły stichery ewangeliczne, których autorstwo przypisuje się Leonowi Mądrymu – synowi Aleksandra Macedończyka. Z czasem utrwalił się współcześnie znany podział *Oktoicha* na Mały i Wielki. Zob.: арх. Модест, *О церковном октоихе*, Wilno 1865, s. 59-77, por. Д. Разумовский, *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*, Moskwa 1886, s. 32.

¹⁵ Jak dotychczas skatalogowano jedynie cztery *Azbuki* staroobrzędowe, pochodzące z przełomu XIX i XX wieku. Por. *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie...*, s. 43-44.

Kriukowe śpiewniki cerkiewne znajdujące się w zbiorach polskich opatrzone są jednym z dwóch typów staroruskiej notacji neumatycznej. Pierwszy to tzw. notacja *bezpomietna* (umownie nazwana notacją typu A). Podstawowym problemem utrudniającym analizę muzykologiczną zabytków opatrzonych notacją *bezpomietną* jest niemożność precyzyjnego określenia wysokości dźwięku¹⁶. W teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego, podobnie jak w śpiewie bizantyjskim, odległości pomiędzy dźwiękami wyjaśniano w sposób opisowy¹⁷. Brak precyzyjnego określenia wysokości dźwięku, czyni zapis bezpomietny niezwykle trudnym do rozszyfrowania¹⁸. Praca dzisiejszego badacza sprowadza się głównie do analizy porównawczej zabytków pisanych notacją typu A, późniejszymi, zaopatrzonymi w znaki pomocnicze, tzw. *kinowarnyja pomiety*¹⁹. Niedoskonałość tejże metody tkwi w konieczności przyjęcia tezy, iż zasady wykonywania poszczególnych neum nie uległy większym zmianom na przestrzeni od XV do XVII w.²⁰. Póki co, zastosowanie metody analizy porównawczej nie przynosi oczekiwanych skutków w badaniach nad zabytkami powstałymi na przestrzeni XI-XIV wieku²¹.



Najlepszym materiałem porównawczym dla źródeł XV i XVI-wiecznych są śpiewniki powstałe na przestrzeni od XVII do XIX wieku. Od wyżej omówionych odróżnia je notacja neumatyczna, gdzie wysokość dźwięków została określona za pomocą tzw. *ukazatielnych* i *kinowarnych pomiet*²². Pod pojęciem *pomiet* należy rozumieć znaki literowe określające rytmikę, a co najważniejsze także wysokość dźwięku. Ich zastosowanie umożliwiło precyzyjne odczytanie kriuków. Wypracowanie systemu *pomiet*, które dokonało się na przełomie XVI i XVII wieku, historiografia tematu przypisuje nowogrodzianinowi Iwanowi Akimowiczowi Szajdurowowi²³. Podzielił on zakres używanych

¹⁶ E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, (tłum. M. Kaziński), Kraków 2006, s. 314-315.

¹⁷ Umowność znaczenia staroruskich neum sprawiała, iż śpiewacy pozwalali sobie na coraz to większą swobodę w ich interpretacji, co niekiedy zniekształcało melodie. К. Никольская-Береговская, *Русская вокально-хоровая школа IX-XX веков, Методическое пособие*, Moskwa 1998, s.12, 14. W jednej z XVI wiecznych *Azbuk* ze zbiorów monasteru Sołowieckiego czytamy: „„Крюк – възгласит мало выш строк. А мрачныи – мало выш простаго. А светлый – мрачнаго выш. А тресветлый – светлаго выше. Аще л тресветлый с сорочою ножкою – велми пак възгласит...”. РГБ, Сол. Собр. 277/283, s. 252. Cyt. za: Д. Шабалин, *Певческие азбуки древней Руси*, Т. I, Krasnodar 2004, s. 63.

¹⁸ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 130.

¹⁹ Тамże, s. 129.

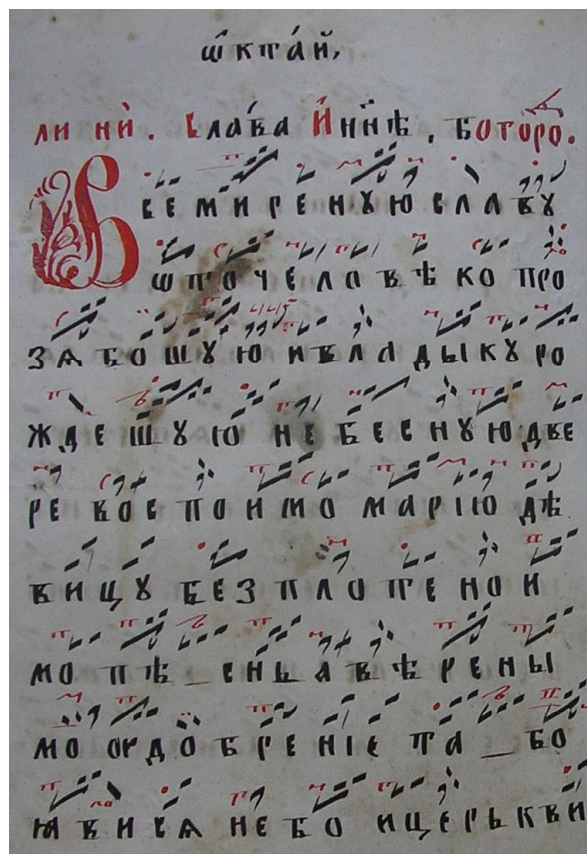
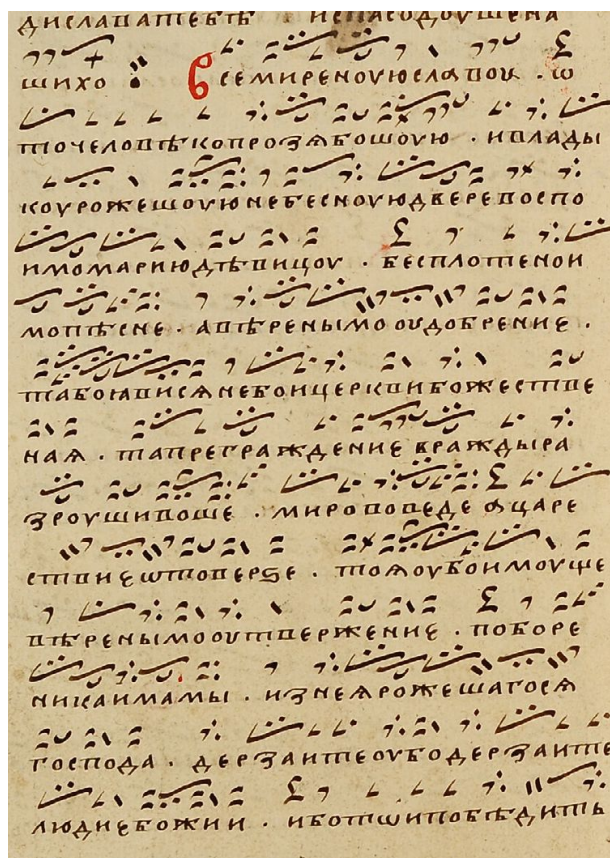
²⁰ Ст. Смоленский, *О древне-русских певческих нотациях*, Moskwa 1901, s. 43.

²¹ Б. Кутузов, *Знаменный распев – поющее богословие*, Moskwa 2009, s. 29.

²² В. Металлов, *Русская симеография*, Moskwa 1912, s. 33.

²³ М. Бражникow w dziale rękopisów Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie odnalazł rękopis: „*Skazaniye o zariembach*” (Opowieść o *pomietach*) datowany na koniec XVII. Otóż nieznaną autor źródła informuje, iż *kinowarnyje pomiety* w okresie panowania Michała Romanowa czyli w latach 1613-1645. Autor

dźwięków na cztery trychordy: proste, mroczne, światłe, trójświatłe. W ramach każdego z trychordów wprowadzono znaczki, odpowiadające poszczególnym dźwiękom²⁴. Dla przykładu pomiety *г н* – „głagoł nasz” oznaczały, iż trzeba je wykonywać „znacznie nisko”. Natomiast obecność kropki nakazywała śpiewać „średnim głosem”. *м* – „myśli mroczne”. *п* – spokój (cs. *pokoj*) należało śpiewać „powyżej mracznego sogłasija” itd.²⁵ *Pomiety* pisano obok znaków nutowych zawsze czerwonym kolorem. Notację neumatyczną opatrzoną *pomietami* umownie nazwałem notacją typu B.



Rys. 1. Przykład staroruskiej notacji muzycznej typu A (bezpomietnej) i typu B (pomietnej)

Pojawienie się systemu *pomiet* odegrało ogromną rolę w lepszym zrozumieniu *znamiennago raspiewa*, a także uchroniło wiele cennych melodii od zapomnienia²⁶. Precyzyjne określenie wysokości dźwięku przy współczesnym stanie wiedzy, daje możliwość odczytania niektórych rękopisów zawierających pierwotne formy staroruskiej wielogło-

daje również wzmiankę o dwóch pokoleniach teoretyków śpiewu, dzięki którym system *pomiet* wszedł do powszechnego użytku. Spośród wynalazców *pomiet* źródło wymienia Iwana Szajdura. Badacze dziejów śpiewu często zwykli nazywać je „szajdurowskimi” – od imienia I. Szajdurowa. Jednak określenie to nie jest do końca prawidłowe. System *kinowarnych pomiet*, jak słusznie zauważył M. Brażnikow, wypracowywały grupy teoretyków, a nie sam Szajdurow, którego roli w tym przedsięwzięciu nikt nie podważa. – Zob. M. Бражников, *Русская певческая...*, dz. cyt., s. 100-102.

²⁴ Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1955, s. 68.

²⁵ В. Металлов, *Азбука крюкового пения*, Moskwa 1899, s. 6-7.

²⁶ А. Преображенский, Шайдуров Иванъ Акимовичъ, „Русская Музыкальная Газета”, 1897, nr 4, s. 630.

sowości (tzw. *stroczoje pienije*)²⁷. Negatywnym skutkiem wprowadzenia *kinowarnych pomiet*, był powolny zanik umiejętności odczytywania notacji typu A, których w zbiorach polskich zachowało się jedynie kilka. Niewykluczone, że do 1939 roku biblioteki w Polsce posiadały ich więcej. Odpowiedzi na to pytanie z pewnością dostarczyłyby bardziej szczegółowe kwerendy w bibliotekach Berlina, Moskwy, Kijowa i Petersburga.

b) *Irmologion* Ławrowski z XVI wieku jako fenomen zachodnioruskiego piśmiennictwa muzycznego.

W trakcie kilku kwerend badawczych jakie przeprowadziłem na przestrzeni ostatnich trzech lat w Bibliotece Narodowej oraz Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie, przeanalizowałem dziesiątki wschodniosłowiańskich rękopisów muzycznych, tak neumatycznych (*kriukowych*), jak również tych, pisanych za pomocą kwadratowej notacji kijowskiej (tzw. *kijewskoje znamia*). Moją uwagę przykuł datowany na drugą połowę XVI wieku *Irmologion kulizmatyczny*²⁸, pozostający we władaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. Akc. 2954)²⁹. Rękopis od razu wydał mi się bardzo interesujący, bowiem zawiera bardzo bogaty materiał liturgiczny, zapisany za pomocą notacji kriukowej typu A.

Pierwotnie kodeks znajdował się w zbiorach monasteru św. Onufrego w Ławrowie na terytorium dzisiejszej Ukrainy³⁰, które niegdyś wchodziły w skład prawosławnej eparchii przemyskiej³¹. Początki życia monastycznego w Ławrowie sięgają XII wieku. Jak podaje najstarszy zapis w kronice klasztornej, założycielem monasteru miał być mnich o imieniu Ławr³². Pierwsza poświadczona historycznie wzmianka o istnieniu monasteru ławrowskiego pojawia się w dokumencie Władysława Jagiełły z 1405 roku, zatwierdzającym uposażenie prawosławnego biskupstwa przemyskiego³³. Mimo tak skąpych informacji, uczeni są zgodni co do tego, iż monaster w Ławrowie należy do najstarszych ośrodków życia mniszego dawnej prawosławnej eparchii przemyskiej³⁴.

W początkowym okresie funkcjonowania unii brzeskiej, monaster ławrowski pozostawał wierny prawosławiu. Mnichom ławrowskim niejednokrotnie przychodziło stawiać czynny opór wobec planów przyłączenia eparchii przemyskiej do Kościoła Gre-

²⁷ М. Бражников, *Русская певческая...*, dz. cyt., s. 105.

²⁸ Określenie *kulizmatyczny bezliniowy zapis nutowy* wywodzi się od jednego ze znaków greckiej, a następnie staroruskiej notacji neumatycznej, tzw. *kulizmy* (gr. *κόλισμα*). Po raz pierwszy pojęcie *ruszkoje kulizmiennoje znamia* pojawia się w XVII-wiecznej Gramatyce muzycznej autorstwa Mikołaja Dyleckiego. Współcześnie stosują je głównie badacze ukraińscy dla określenia rękopisów neumatycznych powstałych na terytoriach Państwa Moskiewskiego. Zob.: *Музикийська грамматика Николая Дилецкого. Посмертний труд С. В. Смоленского*, Moskwa 1910, s. 14, Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Krasnodar 2007, s. 177, por. О. Цалай-Якименко, *Духовні співы давньої України : Антологія*, Kijów 2000, s. 7 ; Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія...*, dz. cyt., s. 113.

²⁹ Мf 15685.

³⁰ O pierwotnej przynależności *Irmologionu* do monasteru św. Onufrego w Ławrowie, świadczy odręczna zapiska znajdująca się na jednej ze stron: „*Applicat Bibliotheca Laurowiensis*”. BN Akc. 2954, k. 4, por. Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізми пам'ятки XVI століття*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2005/5, s. 341, por. М. Antonowycz, *Ukrainische geistliche Musik*, Monachium 1990, s. 42-43, 339-342.

³¹ М. Bendza, *Православна diecezja przemyska w latach 1596 – 1681*, Warszawa 1982, s. 63.

³² Ю. Степик, *Василіански монастири перемишльської єпархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Drohobycz 2014, s. 26.

³³ М. Bendza, *Православна diecezja...*, dz. cyt., s. 56.

³⁴ Ю. Степик, *Василіански монастири перемишльської єпархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Drohobycz 2014, s. 159.

ckokatolickiego³⁵. Po przystąpieniu biskupa przemyskiego Innocentego Winnickiego do unii sytuacja monasteru uległa znacznemu pogorszeniu. Mimo wszystko, mnisi ławrowscy pozostawali wierni prawosławiu do 1691 r., kiedy ostatecznie monaster przystąpił do unii i przypadł w udziale zakonowi Bazylianów, który zorganizował w nim nowicjat³⁶.

Przez cały okres swojej działalności, monaster ławrowski prowadził zakrojoną na szeroką skalę działalność oświatową i posiadał bogatą bibliotekę. Biblioteka ławrowska, zdaniem badaczki tematu Beaty Lorens, była najliczniejszą księżnicą bazyliańską na terenie eparchii przemyskiej. Według inwentarza z lat 1723-1772 zbiory liczyły 253 tomy. Najliczniejszą grupę stanowiły księgi liturgiczne w języku cerkiewnosłowiańskim, tak rękopiśmienne, jak i drukowane w oficynach unickich i prawosławnych. Wedle drugiego katalogu sporządzonego w marcu 1788 r. przez o. ihumena Korneliusza Sroczyńskiego zbiory biblioteczne obejmowały 474 tomy, które podzielono w oparciu o kryterium językowe³⁷. Analizując katalog wśród ksiąg liturgicznych natrafiłem na trzy przeznaczone do użytku psalmisty i chóru. Moją uwagę zwrócił kodeks: *Libri chorales dicti Oktoych*. Na podstawie tak szczątkowego opisu nie udało mi się w sposób jednoznaczny ustalić, czy był to *Oktoich* nutowy, czy też nie zawierająca nut księga drukowana. W dalszej kolejności w inwentarzu wymieniono: *Irmologion id est canthus choralis Ecclesiasti* oraz *Irmotohygion*³⁸. Z całą pewnością należy stwierdzić, iż w przypadku dwóch w/w ksiąg mamy do czynienia z *Irmologionem* nutowym, jednak do końca nie wiadomo czy był to rękopis, czy też druk³⁹.

Mniej więcej od końca lat 60-tych XVI wieku, przy monasterze ławrowskim działało skryptorium, w którym przepisywano księgi, głównie liturgiczne⁴⁰, a także szkoła śpiewu cerkiewnego, kształcąca śpiewaków i dyrygentów chóru (rus. *diaków*) na potrzeby okolicznych parafii⁴¹. Z zachowanych w dokumentach klasztornych informacji wynika, iż do momentu przyjęcia przez eparchię przemyską unii brzeskiej, w skryptorium ławrowskim powstało co najmniej kilka *Irmologionów*, tak neumatycznych, jak i pisanych kwadratową notacją kijowską⁴². Do naszych czasów przetrwało jedynie kilka i są materialnym świadectwem wysokiego profesjonalizmu praktykowanego niegdyś w Ławrowie śpiewu cerkiewnego. Mimo zaawansowanych badań nadal niewiele wiemy na temat redaktorów *Irmologionów* ławrowskich, którzy pełnili w monasterze różne

³⁵ B. Lorens, *Bazyliański klasztor św. Onufrego w Ławrowie w XVII-XVIII wieku*, „Nasza Przyszłość: Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, T. 109(2008), s. 57-58.

³⁶ Ю. Степик, *Василіански монастирі...*, dz. cyt., s. 165, 236-237.

³⁷ B. Lorens, *Bazyliański klasztor...*, dz. cyt., s. 82-83.

³⁸ BN akc. 10794, *Catalogus Libror[um] Bibliothecae Monasteri Lauroviensis PPm Basilianor[um] ex Mandato...* Die 15 Martii 1788, k. 22.

³⁹ Począwszy od 1700 r, druk śpiewników na użytek cerkiewny prowadziły oficyny wydawnicze unickiego zakonu Bazylianów we Lwowie i Poczajowie. Od 1709 druk *Irmologionów* prowadziło bractwo Stauropigialne we Lwowie, które rywalizowało z bazylianami o prawo do drukowania ksiąg zawierających nuty. Poprawione i uzupełnione wydania *Irmologionu* ukazywały się w oficynach bazyliańskich kolejno w latach 1766, 1775 i 1794, zaś bractwo Stauropigialne zrealizowało tylko jedną edycję śliwnika (1757 r.). Wszystkie wydania unickie łączyło to, iż zarówno pod względem formy, jak i treści nawiązywały do I edycji *Irmologionu*. Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995, s. 22; M. Przywecka-Samecka, *Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1993, s. 205-213, por. W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy...*, dz. cyt., s. 102.

⁴⁰ Ю. Степик, *Василіански монастирі...*, dz. cyt., s. 109, 167.

⁴¹ Tamże, s. 168

⁴² Ю. Ясіновський, *Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2004/2, s. 18.

funkcje związane ze śpiewem⁴³. Do najznamienitszych śpiewaków ławrowskich należy hieromnich Josif Krejnicki, którego działalność na rzecz monasteru przypada na drugą połowę XVII wieku⁴⁴. Tajniki śpiewu Krejnicki zgłębiał w Skicie Maniawskim⁴⁵, który na przełomie XVI i XVII wieku był czołowym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego na Zakarpaciu⁴⁶. Klasztor ławrowski, wzorem innych monasterów eparchii przemyskiej, niemal do końca XVII wieku posługiwał się regułą liturgiczną obowiązującą w Skicie Maniawskim. Reguła maniawska, której treść nawiązywała do *Ustawy studyckiego*, odznaczała się szczególną surowością tak w podejściu do przepisów liturgicznych, jak i do życia codziennego mnichów. Na początku XVIII wieku zastąpiono ją regułą zakonu Bazylianów, co przyczyniło się do upadku życia monastycznego i liturgicznego w Ławrowie⁴⁷. O wysokich umiejętnościach śpiewaczych Krejnickiego świadczą *Irmologiony* zredagowane jego ręką. Do najciekawszych pod względem treści należy śpiewnik napisany w 1667 r. w Ławrowie⁴⁸, w którym oprócz śpiewów użytkowych: neumatycznych (*znamiennyj raspiew*) i kijowskich redaktor zawarł śpiewy praktykowane w Skicie Maniawskim, w szczególności: bułgarskie, ostrogskie i wiele innych⁴⁹. Drugi zachowany *Irmologion* Krejnickiego pochodzi z 1677 r. i obecnie znajduje się w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Sankt-Petersburgu⁵⁰. W zbiorach bibliotek Ukrainy znajduje się jeszcze kilka *Irmologionów* ławrowskich, których omówienie przekroczyłoby ramy niniejszego opracowania. Wszystkie zachowane *Irmologiony* ławrowskie, zredagowano w oparciu o kijowską notację kwadratową, za wyjątkiem *Irmologionu* będącego przedmiotem niniejszego opracowania.

Jak dotychczas badaczom nie udało się ustalić, czy *Irmologion* Ławrowski powstał w przymonasterskim skryptorium, czy też w innym bliżej nieznanym ośrodku piśmiennictwa południowo-zachodniej Rusi. Jedyne, co udało mi się ustalić to to, iż zanim kodeks znalazł się w zbiorach Biblioteki Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu, przynajmniej trzykrotnie zmieniał właściciela. Częściowych informacji na temat losów rękopisu dostarczają zapiski odręczne, szczególnie te na pierwszych stronach, gdzie m.in. czytamy: „Roku 1765 miesiąca Februaria, dnia 5, doszło do ronk moych z monasteru Ławrowskie [go] za dyspozycyo Imc Luke łaskawego mojego dob[rodzieja]”⁵¹. Na podstawie wyżej przytoczonej wzmianki należy założyć, iż do 1765 roku *Irmologion* znajdował się w zbiorach bibliotecznych monasteru w Ławrowie. Nieznajomość staroruskiej notacji kriukowej wśród śpiewaków ławrowskich sprawiła, iż z czasem stał się po prostu bezużyteczny w codziennej praktyce liturgicznej. Za najbardziej prawdopodobną przyjąłem hipotezę, iż ów Łuka podarował kodeks bliżej nieznanemu kolekcjonerowi. Wydarzenie to obdarowany uznał za na tyle ważne, iż umieścił o nim wzmiankę na jednej z kart kodeksu. Kim był ów darczyńca i czy mógł on samodzielnie rozporządzać

⁴³ Ю. Стецик, *Василіански монастирі...*, dz. cyt., s. 167.

⁴⁴ І. Мацько, *Старосамбірщина. Історичні етюди*, „Старосамбірщина”, Т. II, Lwów 2002, s. 160.

⁴⁵ Zob.: М. Яра, *Школа церковного співу в Манявському скиті*, „КРАЄЗНАВСТВО”, 2005/1-4, s. 132-134.

⁴⁶ Ю. Ясиновський, *Візантійська гімнографія...*, dz. cyt., s. 281.

⁴⁷ Ю. Стецик, *Василіански монастирі...*, dz. cyt., s. 79.

⁴⁸ Obecnie przechowywany w Muzeum Narodowym we Lwowie. Por. Ю. Ясиновський, *Церковно-співочі ініціативи...*, dz. cyt., s. 44-45.

⁴⁹ М. Швед, *Спаський та Лаврівський монастирі - осередки духовності й культури в галичині*, Lwów 2000, s. 90-91.

⁵⁰ РНБ, Тит. 1902, por. Ю. Ясиновський, *Українські та білоруські...*, dz. cyt., s. 241.

⁵¹ BN Акс. 2954, k. 1.

kodeksem? Tego nie wiadomo. Jedno jest pewne, owym darczyńcą nie był przełożony klasztoru, bowiem z dokumentów klasztornych jasno wynika, iż w latach 1759 - 1766 funkcję ihumena sprawował Justyn Ilaszewicz⁵². Być może, ów nieznany Imc Luka był jednym z kolejnych właścicieli *Irmologionu*, który znał historię kodeksu.

Kluczową rolę w dziejach *Irmologionu* Ławrowskiego, odegrała postać greckokatolickiego biskupa przemyskiego Jana Śnigurskiego (1818-1847). To właśnie jego pasja zbierania starych druków i rękopisów uchroniła kodeks przed bezpowrotnym zniszczeniem. W tym miejscu pozwolę sobie przybliżyć postać biskupa, i jego wkład w dzieło odrodzenia liturgii i śpiewu w greckokatolickiej diecezji przemyskiej. Śnigurski Jan (Ioann) (1784-1847) urodził się 18 V 1784 roku w Brześcianach k. Sambora w rodzinie duchownego. Po ukończeniu gimnazjum w Samborze, kontynuował naukę w studium filozoficznym we Lwowie. Studia teologiczne odbył także we Lwowie, a następnie na wydziale teologicznym Uniwersytetu w Wiedniu. W 1811 r. po uprzednim uzyskaniu stopnia doktora teologii, ks. Śnigurski został mianowany profesorem teologii. W 1817 r. sprawował funkcję dziekana Wydziału Teologicznego Uniwersytetu w Wiedniu, jednocześnie pełnił posługę duszpasterską w miejscowej parafii greckokatolickiej. W tym samym roku ks. Śnigurski otrzymał tytuł prałata honorowego diecezji przemyskiej, a rok później papież mianował go ordynariuszem przemyskim.

Biskup Śnigurski zapisał się w dziejach Kościoła greckokatolickiego w Galicji jako wybitny reformator życia religijnego oraz działacz kulturalno-społeczny⁵³. Z jego inicjatywy powstał w Przemyśle Instytut Diaków i Nauczycieli, kształcący kadrę pedagogiczną i liturgiczną na potrzeby parafii greckokatolickich w Galicji⁵⁴. Efektem zabiegów biskupa było powołanie do życia drukarni diecezjalnej, w której wydawano książki w języku polskim, ukraińskim i cerkiewnosłowiańskim. Działalność wydawnicza zainicjowana przez Śnigurskiego w Przemyśle wpłynęła na podniesienie świadomości narodowej Rusinów⁵⁵. Szczególną troską biskup Śnigurski darzył liturgię, dlatego czynił wiele, aby przywrócić jej dawny wschodni charakter. W pierwszej kolejności nakazał oczyszczenie nabożeństw z wszelkich naleciałości łacińskich, wprowadzonych po synodzie zamojskim w 1720 r., co nie do końca spodobało się bazylianom. Tuż po objęciu katedry przemyskiej, bp Śnigurski przystąpił do reformy śpiewu cerkiewnego, który wówczas znajdował się w nie najlepszej kondycji⁵⁶. Śpiew, jaki zastał w swojej diecezji, w znacznej mierze miał formę śpiewu diakowskiego, tzw. *jerozolimki*⁵⁷. Większość melodii zapisywano za pomocą tradycyjnej kijowskiej notacji muzycznej, którą pospolicie nazywano *irmologijną*, bądź przekazywano ustnie. W liturgii, jak słusznie zauważył ks. Borys Kudryk, dominowały śpiewy jednogłosowe, niekiedy wykonywane w dwugłosie ze zwykłym wtórem tercjowym⁵⁸. W 1828 r. biskup powołał do życia chór katedralny, który w swoim repertuarze oprócz śpiewów cerkiewnych posiadał również kompo-

⁵² М. Ваврик, *Лаврівська хроніка (1771 - 1882)*, „Analecta Ordinis Sancti Basilii Magni”, series II, sectio II, vol. II, 1954, fasc. 1-2, s.71, por. Ю. Стецик, *Василіански монастири...*, dz. cyt., s. s. 353.

⁵³ D. Ciołka, *Łatynizacja Kościoła unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, Białystok 2014, s. 260-261.

⁵⁴ Śnigurski Jan (Ioann) (1784-1847), [w:] *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski południowo-wschodniej*, pod red. A. Meissnera, Rzeszów 2011, s. 413.

⁵⁵ W. Mokry, „*Ruska Trójca*”: Karta z dziejów życia literackiego Ukraińców w Galicji w pierwszej połowie XIX wieku, Kraków 1997, s.11, 272.

⁵⁶ W. Wołosz, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy...*, dz. cyt., s. 316.

⁵⁷ Б. Кудрик, *Огляд історії...*, dz. cyt., s. 83.

⁵⁸ B. Kudryk, *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829-1873*, Przemyśl 2001, s. 24-25.

zycje zachodniej muzyki religijnej i świeckiej⁵⁹. Ważnym, a zarazem kontrowersyjnym wydarzeniem, było usunięcie w 1828 organów z cerkwi katedralnej⁶⁰. Idąc o krok dalej, zainicjował powstanie w 1829 r. przemyskiej cerkiewnej szkoły muzycznej, której działalność przyczyniła się do podniesienia poziomu śpiewu cerkiewnego w całej eparchii⁶¹. W swoich poczynaniach reformatorskich bp Śnigurski wzorował się na starych rękopiśmiennych *Irmologionach*, których posiadał bardzo wiele w swoich zbiorach⁶².

Do 1946 roku *Irmologion Ławrowski* znajdował się w zbiorach biblioteki Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu. Bibliotekę założył kanonik kapituły przemyskiej ks. Jan Ławrowski (1773-1846). Według Z. Jaroszewicz-Pierśławcew zbiory kapitułarne liczyły 14 139 druków i rękopisów pisanych w językach cerkiewnosłowiańskim, łacińskim, greckim, polskim i wielu innych. Zbiory wzbogacił wspomniany już biskup Jan Śnigurski przekazując w darowiźnie swój prywatny księgozbiór liczący 2096 druków, oraz pokaźną liczbę rękopisów. Wśród darowanych bibliotece kapitułnej ksiąg, znajdował się badany *Irmologion*, na co wskazują znaki własnościowe, w szczególności *exlibris* biskupa⁶³.

Irmologion Ławrowski niemal do końca 1-szej połowy XX wieku, znajdował się poza zainteresowaniem uczonych, tak polskich, jak i zagranicznych. W XIX wieku został skatalogowany i opisany przez A. Petruszewicza, którego odręczne zapiski zachowały się na niektórych kartach kodeksu⁶⁴. Jednym z pierwszych badaczy, który zwrócił uwagę na istnienie kodeksu, był białoruski muzykolog H. Pichura-Pikara. Wysznuł on śmiałą teorię, jakoby miejscem powstania *Irmologionu* był jeden z monasterów znajdujących się na terytorium dzisiejszej Białorusi. Jego twierdzeniom przeczą cechy zewnętrzne zabytku, w szczególności styl pisma oraz redakcja tekstu liturgicznego, co potwierdza tezę prof. Jurija Jasinowskiego o jego zachodnioruskim (ukraińskim) pochodzeniu⁶⁵.

Analizę zabytku ułatwia fakt, iż XVI-wieczne śpiewniki neumatyczne, zarówno moskiewskie, jak i zachodnioruskie zachowały strukturę i treść XV-wiecznych *Sticherarow*⁶⁶ i *Irmologionów*. Mniej więcej pod koniec pierwszej połowy XVI wieku w zachod-

⁵⁹ Tenże, *Historia śpiewu cerkiewnego na Ukrainie*, „Hosanna”, Warszawa 1935/6, s. 19, por. W. Wołosuik, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy...*, dz. cyt., s. 137.

⁶⁰ Świadek tamtych wydarzeń, kapelan bpa Śnigurskiego – ks. Józef Lewicki stwierdził, iż przemyska katedra greckokatolicka odziedziczyła w spadku po zakonie karmelitów organy pischczalkowe. Dalej ks. Lewicki podaje, iż usunięcie organów w katedry na wyraźne polecenie bpa Śnigurskiego nie odniosło pożądanego skutku. W dalszym ciągu instrument ten znajdował się w wielu cerkwiach, szczególnie pozostających we władaniu zakonu bazylianów. – Zob.: Й. Левицький, *Історія введення музикального піня в Перемишлі*, [w:] *Ірмологій Михайла Левицького* (Przemyśl 1838), обр. В. Пилипович и Н. Сиротинська, Przemyśl 2012, s. 88-89.

⁶¹ W. Wołosuik, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy...*, dz. cyt., 320-322.

⁶² Tamże, s. 318.

⁶³ *Katalog druków cyrylickich XV-XVIII wieku w zbiorach Biblioteki narodowej*, opr. Z. Żurawińska i Z. Jaroszewicz-Pierśławcew, Warszawa 2004, s. 13.

⁶⁴ А. Петрушевич, *Каталог церковно-славянских рукописей и стропечатных книг кирилловского письма находящихся на археологическо-библиографической выставке в Савропигиальном заведении*, Lwów 1888, s. 10.

⁶⁵ J. Jasinowskyj, *Znaczenie eparchii Przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej*, [w:] *Polska - Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, Przemyśl 1994, T. II, s. 410, 414, poz. 54.

⁶⁶ *Sticherar* – cs. Księga liturgiczna zawierająca stichery (tj. hymny śpiewane podczas nabożeństwa Całocnego Czuwania dla małych i dużych świąt z wyłączeniem dwunastu Wielkich Świąt). Z powszechnego użycia liturgicznego zniknęła po reformie ksiąg liturgicznych przeprowadzonej przez patriarchę Nikona w XVII w. teksty w niej zawarte znalazły się w ujednoliconym *Oktoichu* oraz innych ksiąg liturgicznych. Na dzień dzisiejszy używana jest przez staroobrzędowców wszystkich konfesji. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnosło-*

nioruskich *Irmologionach* stopniowo pojawia się materiał liturgiczny, który uprzednio wchodził w skład osobnych ksiąg w szczególności: *Oktoicha*, *Triodionów* oraz śpiewów użytkowych *Całonocnego Czuwania i Świętych Liturgii*⁶⁷. Z czasem także w Państwie Moskiewskim pojawia się tendencja zmierzająca do skupienia całego materiału liturgicznego w postaci jednego śpiewnika: tzw. *Sbornika*⁶⁸ lub *Sticherara*⁶⁹. Wraz z rozwojem życia monastycznego, czyli mniej więcej od XV wieku, wzrosło zapotrzebowanie na księgi liturgiczne, w tym także te, przeznaczone do użytku psalmisty i chóru. Wówczas to właśnie *Irmologion* neumatyczny obok *Sticherara*, stanie się najczęściej wykorzystywaną księgą liturgiczną na Rusi⁷⁰. Dopiero zapoczątkowany w XVI w. dynamiczny rozwój staroruskiej sztuki śpiewaczej niejako wymusił na redaktorach moskiewskich ponowny podział *Sbornika* na oddzielne księgi⁷¹. Procesowi rozdrobnienia materiału liturgicznego sprzyjały reformy śpiewu cerkiewnego, przeprowadzone w latach 1652-1670 przez I i II Komisję. Co ciekawe, również staroobrzędowcy, z reguły niechętni jakimkolwiek zmianom, po dziś dzień wykorzystują w swojej praktyce liturgicznej kilka rodzajów śpiewników⁷².

W przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego, na południowo-zachodniej Rusi wytworzyła się tendencja do skupiania wszystkich śpiewów użytkowych w ramach jednego śpiewnika tj. *Irmologionu*, która utrzymała się niemal do końca XVIII wieku⁷³. W przeciwieństwie do śpiewników moskiewskich, redaktorzy zachodnioruskich *Irmologionów* starali się w nich zawrzeć wszystkie najpotrzebniejsze śpiewy zaczerpnięte z *Obichoda*, *Irmologionu*, *Oktoicha*, *Miniei* i *Triodionów*. Podstawowym kryterium podziału śpiewów tonalnych było osiem skal modalnych, natomiast śpiewy niemodalne (*Całonocnego Czuwania* oraz *Świętych Liturgii*) podzielono w oparciu o cykl nabożeństw⁷⁴. Tendencja ta utrzymała się zarówno w strukturze starszych, pisanych bezliniową notacją neumatyczną śpiewników, jak również późniejszych *Irmologionów* nutowych⁷⁵. Na formowanie się zachodnioruskiego typu śpiewnika cerkiewnego, tj. *Irmologionu*, jak słusznie zauważył J. Jasinowski, wywarły wpływ śpiewniki liturgiczne używane na

wiańsko-polski, Białystok 1996, s. 333; Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, s. 311.

⁶⁷ В. Металлов, *Русская семиография*, dz. cyt., s. 19-20.

⁶⁸ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 146.

⁶⁹ Ю. Ясиновский, *Українські та білоруські...*, dz. cyt., 35.

⁷⁰ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 333.

⁷¹ D. Sawicki, *Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi. Działalność I i II Komisji (1652-1670)*, ELPIS, R. XV (XVI), z. 27(40), s. 139-146.

⁷² Т. Влазышевская, *Старообрядческое пение как источник изучения древнерусской церковной музыки*, [w:] *Дієло музичне - теорія історія і інтерпретація*, red. Irena Poniatowska, Kraków 1984, s. 181-182.

⁷³ Tradycja wykorzystywania *Irmologionu* przetrwała w Kościele Greckokatolickim niemal do końca 1-szej połowy XX wieku. Do wybuchu pierwszej wojny światowej, druk śpiewników realizowała oficyna wydawnicza Bractwa Stauropigialnego we Lwowie. Kilka interesujących śpiewników ukazało się także na Rusi Zakarpackiej, w szczególności: І. Бокшай, *Церковне Простоніє*, Užhorod 1906, oraz zbiór zawierający śpiewy użytkowe przeznaczone dla klasztorów bazylikańskich autorstwa protoihumena klasztoru na Czarnej Górze k. Mukaczewa – о. Іоакима Чома, zob.: І. Хома, *Простоніє Карпатської Русі*, Mukaczewo 1930. Należy przy tym zaznaczyć, iż obydwie śpiewniki zawierają melodie użytkowe w takiej formie, jak wykonywano wtedy kiedy wierni brali czynny udział w śpiewie liturgicznym.

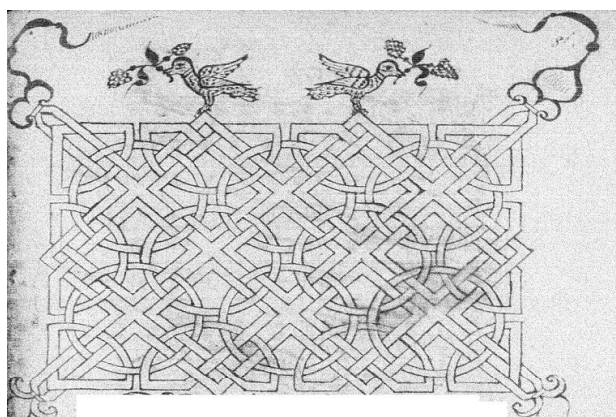
⁷⁴ И. Вознесенский, *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков*, вып. 1, Moskwa 1898, s. 8.

⁷⁵ Najlepszym przykładem takiego śpiewnika, jest powstały w latach 1598-1601 *Irmologion Supraski*. Zob.: W. Wołoskiuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, R. XLVI, Warszawa 2004/2.

zachodzie Europy, w szczególności rzymskokatolicki *Antyfonarz* i *Graduał*⁷⁶, po części także protestancki *Kancjonał* (in. *Zbiór pieśni nabożnych*)⁷⁷.

Irmologion Ławrowski należy do grupy śpiewników monasterskich o strukturze gatunkowo-tematycznej⁷⁸ i obejmuje następujący materiał liturgiczny:

- Irmosy (k. 2-96);
- Śpiewy Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty, w szczególności stichery (k. 97-127);
- Tropariony kanonu jutrzni Świętej Paschy⁷⁹ oraz stichery Paschy (k. 127-130);
- Wzorcowe melodie *podobnow* ośmiu skal modalnych (k. 135-149);
- Stichera wielkopostna „Pokuty otwórz mi drzwi” (k. 143);
- Śpiewy stałe Liturgii uprzednio poświęconych Darów (k. 144-145);
- Wybrane śpiewy Wielkiego Postu (k. 146-148);
- Wzorcowe melodie „wozzwachow” (k. 148);
- Stichiry, irmosy na ważniejsze święta roku liturgicznego, w szczególności Dwunastu Wielkich Świąt (k.149-204);
- Śpiewy z Oktoicha, w szczególności stichery, dogmatyki, antyfony jutrzni (k. 205-231);
- Kanon Wielkiej Soboty (k.232-233);
- Synaksarion (Światcy) (k. 233-258);
- Spis podstawowych znaków kriukowej notacji neumatycznej (*Azbuka pieriechislienije*) (k.259).



c) cechy paleograficzne rękopisu

Kodeks posiada wymiary 20x14,5 cm i składa się z 259 kart. Z przeprowadzonych oględzin wynika, iż brakuje jedynie karty nr 17 z początkiem drugiego tonu, a stan zachowania kodeksu, mimo upływu lat, jest stosunkowo dobry. Karty początkowe poszczególnych rozdziałów zdobią plecionkowe zastawki ramki oraz inicjały w stylu

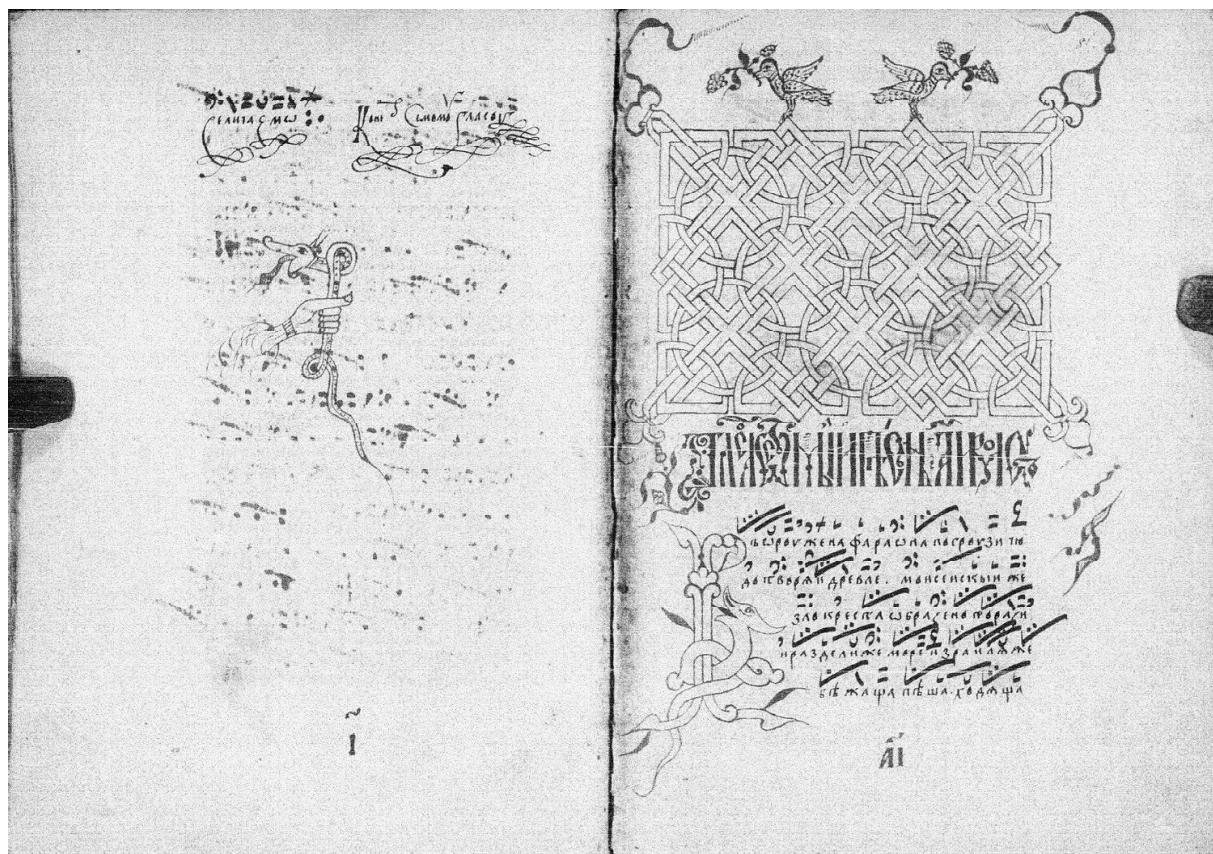
⁷⁶ *Graduał* – zbiór śpiewów liturgicznych Kościoła rzymskokatolickiego, przeznaczonych do wykonywania pomiędzy epistolą a ewangelią. Terminem tym określa się także śpiew mszalny, składający się z dwóch wierszy zaczerpniętych z psalmów, z rzadkimi wyjątkami. Dawniej ten ustęp mszalny określano mianem *responsum*, *responsorium*. Jego współczesna nazwa *graduał* pochodzi z IX wieku i związana jest z miejscem, gdzie wykonywano psalm międzylekcyjny tj. na stopniach (łac. *gradusach*) prowadzących na ambonę, z której czytano Pismo Święte, bądź też na stopniach ołtarza. – Zob.: J. Matulewicz, *Graduał*, „Hosanna”, 1928/2, s. 19-23.

⁷⁷ Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія...*, dz. cyt., s. 117.

⁷⁸ Tenże, *Церковно-співочі ініціативи...*, dz. cyt., s. 19.

⁷⁹ Redaktor celowo pominął *irmosy* poprzedzające tropariony, które zostały zamieszczone w pierwszej części kodeksu. Zjawisko to niewątpliwie dowodzi, iż śpiewnik pisała jedna osoba.

bałkańskim. Bałkański styl zdobienia rękopisów obowiązywał na południowej Słowiańszczyźnie, w Mołdawii i Rumunii, skąd przywędrował na Ruś około XV wieku. Jego rozpowszechnieniu w piśmiennictwie sakralnym patronowali m.in. metropolita Cyprian (1373-1406 r.), Grzegorz Camblak (metropolita kijowski w latach 1414-1419)⁸⁰, oraz serbski hagiograf XV wieku - Pachomiusz Logofet⁸¹. Na terytorium Państwa Moskiewskiego bałkański styl zdobienia rękopisów przywędrował najprawdopodobniej w XV wieku, lecz nie na długo zagościł w tamtejszych skryptoriach⁸².



Il. 2 i 3. Bałkańskie zastawki-ramki z *Irmologionu* Ławrowskiego

Zgola inna sytuacja była na terytorium południowo-zachodniej Rusi, gdzie już na początku XVI wieku większość rękopisów zdobiono bałkańską plecionką⁸³. Obecność zdobień w stylu bałkańskim na kartach badanego *Irmologionu* zdaje się potwierdzać tezę o jego zachodnioruskim pochodzeniu. Styl bałkański charakteryzował się bogatą w kształty ornamentyką, przeważały motywy przedstawiające plecionkę i war-kocz⁸⁴. Jako ciekawostkę pragnę podać, iż *Irmologion* Ławrowski posiada o wiele bogatsze zdobnictwo, a niżeli inne rękopisy z tego okresu, w szczególności pochodzący z

⁸⁰ O okolicznościach wyboru Grzegorza Camblaka na metropolitę kijowskiego i jego działalności kościelnej zob.: E. Голубинский, *История Русской Церкви*, Moskwa 1997, t. III, s. 374-378.

⁸¹ В. Щепкин, *Русская палеография*, Moskwa 1999, s. 142.

⁸² Т.Ф. Владышевская, *Древнерусская певческая культура и история*, Moskwa 2012, s. 292-293.

⁸³ *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy październik – listopad 1996*, Warszawa 1996, s. 12, por. B. Horodyski, *Podręcznik paleografii ruskiej*, Kraków 1951, s. 60.

⁸⁴ В. Щепкин, *Русская палеография...*, dz. cyt., s. 80-81.

1-szej połowy XVI wieku *Ewangeliarz Ławrowski*⁸⁵ oraz datowany na koniec XV wieku *Ewangeliarz Przemyski*⁸⁶. Widoczne są motywy przedstawiające ptaki, typowe dla XVII i XVIII-wiecznych rękopisów staroobrzędowców. Uwagę przykuwają inicjały, podobnie jak zastawki, także zdobione w stylu bałkańskim (patrz il. 2 i 3).

Tytuł kodeksu pisany jest *więzią*⁸⁷, pismem starannym (tzw. *ustawem*) i przedstawia się następująco: КНИГА ГЛАГОЛА Ірмологій твореніе прѣікнаго оутца нашегѣо іѡанна дамаскина. Z uwagi na fakt, iż *więź* pełni rolę dekoracji, kopista ograniczył się do wpisania jedynie pierwszych trzech słów tytułu tak, aby tytuł nie nachodził na znajdującą się powyżej zastawkę-ramkę⁸⁸. W miejscu, gdzie mowa o autorze tekstów liturgicznych – św. Janie Damasceńskim, styl pisma staje się mniej staranny i przechodzi w *skoropis*⁸⁹.



Rys 4. fragment karty tytułowej rękopisu

Na kartach tytułowych zachodnioruskich *Irmologionów*, znajdziemy różne warianty nazewnictwa, w szczególności: *Ірмологій*⁹⁰, *Єрмологій*⁹¹ oraz *Армологій*⁹². Niekiedy tytuł śpiewnika odpowiada jego podstawowej strukturze, opartej na ośmiu skalach modalnych, czego przykładem jest określenie: *Осмогошенник*⁹³.

Tekst liturgiczny *Irmologionu Ławrowskiego* pisany jest typowym dla piśmiennictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego półustawem, który rosyjska badaczka T. Władyszewska określa mianem białorusko-ukraińskiego⁹⁴. Pismo jest dość staranne, co czyni tekst stosunkowo łatwym do odczytania. Cechą wspólną wschodnio i zachodnioruskich śpiewników XV, XVI i XVII-wiecznych jest zjawisko *razdielnorieczija* in. *chomonii*, występujące w tekstach liturgicznych. Początki funkcjonowania *razdielnorieczija* w śpiewie cerkiewnym na Rusi należy wiązać z przemianami, jakie pod koniec XIV wieku następowały w tekstach cerkiewnosłowiańskich przeznaczonych do śpiewania⁹⁵. Zasadniczo zmiany te polegały na zastępowaniu spółgłosek umieszczanych na końcu wyrazu sa-

⁸⁵ Akc. 2652. Rękopis ufundowany i ofiarowany monasterowi w Ławrowie na początku XVI wieku przez księcia Wasyla Michajłowicza Sanguszkę.

⁸⁶ Akc. 2527, por. *Sztuka iluminacji...*, dz. cyt., s. 46.

⁸⁷ *Więź* – ornamentacja literowa przyjęta prawdopodobnie z Bizancjum polegająca na wyrażeniu całego tytułu w pierwszym wersie, co spowodowało wpisywanie liter jednych na drugie, liter nadpisanych i ligatur. Cyt. za: Z. Jaroszewicz-Pieresławcew, *Starowiercy w Polsce i ich księgi*, Olsztyn 1995, s. 65.

⁸⁸ B. Horodyski, *Podręcznik paleografii...*, dz. cyt., s. 61.

⁸⁹ Akc. 2954, k. 2.

⁹⁰ Akc. 2606, k. 30.

⁹¹ Akc. 2788, k. 1, por. Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная...*, dz. cyt., s. 210.

⁹² Ю. Ясиновський, *Українські та білоруські...*, dz. cyt., s. 47.

⁹³ Akc. 2472.

⁹⁴ Т.Ф. Владышевская, *Древнерусская певческая...*, dz. cyt., s. 281.

⁹⁵ В. Металлов, *Русская семиография*, dz. cyt., s. 19.

mogłoskami (o, a, e, i). Zjawisko miało czysto wokalny charakter, zatem nie da się go do końca wyjaśnić z lingwistycznego punktu widzenia⁹⁶.

Zastępowanie spółgłosek samogłoskami wynikało z faktu, że kopiści (od końca XIV w.) poczęli umieszczać znaki muzyczne nad spółgłoskami znajdującymi się w końcu wyrazu, których wykonanie było z wielu względów niemożliwe⁹⁷. W tekstach *razdielnoriecznych* bardzo często spotyka się słowo *chomo*, z tego względu historycy śpiewu ten model nazwali *chomonią*⁹⁸. Poniższy przykład obrazuje zmiany tekstu, jakie nastąpiły z nastaniem *razdielnorieczija*:

Istinnoreczije

Согрешихомъ, беззаконновахомъ,
не оправдихомъ предъ тобою,
нисъблюдохомъ ни сътворихомъ якоже
заповеда намъ, но не предажъ нас до
коньца отъчьскыи Боже.

Razdielnoreczije

Согрешихом(о), беззаконновахом(о),
не оправдихом(о) п(е)ред(о) тобою, ни
съблюдохом(о) ни с(о)творихом(о), якоже
заповеда нам(о), но не преда(и)ж(е) нас(о)
до конь(е)ца от(е)ч(е)скыи Боже.

Dążenie do *razdielnorieczija* było silne już w XIV wieku. Zjawisko początkowo dotyczyło jedynie wybranych śpiewników i co najważniejsze, niewielu słów. *Razdielnorieczije* znalazło swoich zwolenników m.in. w środowisku śpiewaków nowogrodzkich⁹⁹. Z biegiem czasu *chomonía* niemal całkowicie wyparła starą mowę prawdziwą z kriukowych ksiąg liturgicznych. Z czasem wśród duchowieństwa, śpiewaków, a od XVII w. także i wiernych, wybuchły ostre spory dotyczące tego, która z redakcji tekstu liturgicznego jest prawidłowa¹⁰⁰. Kres funkcjonowaniu *razdielnorieczija* w praktyce liturgicznej Cerkwi w Państwie Moskiewskim, położyły reformy śpiewu przeprowadzone w latach 1652-1670 przez I i II komisję¹⁰¹. Reformy, obok przywrócenia tekstom liturgicznym zawartym w staroruskich śpiewnikach „mowy prawdziwej”, zakładały także ujednolicenie zasad czytania kriuków¹⁰². W realizacji zamierzonego celu reformatorem przeszkodził rozłam (in. *Raskoł*), jaki miał miejsce w 2-giej połowie XVII w. na łonie Cerkwi moskiewskiej¹⁰³. Rozłam, który powstał z powodu reform liturgicznych patriarchy Nikona, na wieki podzielił duchowieństwo i wiernych na dwa wzajemnie zwalczające się obozy: zwolenników (nikonowcy) i przeciwników zmian w obrzędowości (staroobrzędowcy)¹⁰⁴. Dla konserwatywnej części staroobrzędowców, *chomonía* tekstów

⁹⁶ Б. Кутузов, *Знаменный распев...*, dz. cyt., s. 166.

⁹⁷ D. Sawicki, *Staroje istinnoreczije i razdielnoreczije jako dwie główne epoki w dziejach śpiewu liturgicznego na Rusi od XI w. do XVII w.*, [w:] *Z badań nad językiem i kulturą Słowian*, red. P. Sotirov i P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169.

⁹⁸ М. Бражников, *Русская певческая...*, dz. cyt., s. 47.

⁹⁹ Д. Разумовский, *Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения*, Moskwa 1867, s. 65.

¹⁰⁰ D. Sawicki, *Kwestia „razdielnoreczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, ELPIS, t. 16, s. 202.

¹⁰¹ В. Металлов, *Русская семиография...*, dz. cyt., s. 24.

¹⁰² А. Преображенский, *Мезенец Александр*, „Русская Музыкальная Газета”, 1897, nr 3, s. 411.

¹⁰³ D. Sawicki, *Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi. Działalność I i II Komisji (1652-1670)*, ELPIS, R. XV (XVI), z. 27(40), s. 143-144.

¹⁰⁴ Szerzej na temat wpływu reform liturgicznych patriarchy Nikona na postrzeganie śpiewu cerkiewnego – Zob.: W. Wołosiek, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy...*, dz. cyt., s. 72-75.

liturgicznych urosła do miana sakralnego symbolu, który należy chronić¹⁰⁵. Nie przeszkodziło temu nawet nauczanie najbardziej wpływowego przywódcy ruchu staroobrzędowego – protopopa Awwakuma, który opowiadał się za śpiewem wykonywanym starą mową prawdziwą tj. *istinnorieczijem*¹⁰⁶. Do dnia dzisiejszego *chomonii* utrzymała się w praktyce liturgicznej staroobrzędowców bezpopowców. Natomiast staroobrzędowcy posiadający kapłanów (popowcy), przyjęli wszystkie reformy I i II Komisji, przy równoczesnym zachowaniu starego – „donikoniańskiego” tekstu liturgicznego¹⁰⁷. Elementy *chomonii* spotkamy także w większości powstałych do końca XVII wieku na terytoriach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy *Irmologionów*¹⁰⁸. Tutaj przechodzenie w śpiewie liturgicznym od *razdielnorieczija* do „nowej mowy prawdziwej”, nie było aż tak gwałtowne, jak w przypadku Państwa Moskiewskiego. O ile w XVII i XVIII-wiecznych rękopisach moskiewskich dominuje „nowa mowa prawdziwa”¹⁰⁹, o tyle w zachodnio-ruskich *Irmologionach* ślady *chomonii* jeszcze znajdziemy w śpiewnikach powstałych do końca XVIII wieku¹¹⁰.

d) Wybrane aspekty simiografii¹¹¹ staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie *Irmologionu Ławrowskiego*

Analiza porównawcza zapisu muzycznego *Irmologionu Ławrowskiego*, mimo zaawansowanej wiedzy paleograficznej, wciąż pozostaje utrudniona. Brak bowiem stuprocentowej pewności co do tego, czy znaczenie muzyczne poszczególnych znaków notacji kriukowej w XV i XVI wieku było adekwatne do znaczenia tych samych znaków w śpiewnikach XVII-wiecznych¹¹². Dlatego też pierwszy etap moich badań sprowadza się do analizy porównawczej poszczególnych znaków notacji kriukowej z notacją bizantyjską. Kolejnym krokiem do rozszyfrowania melodii zawartych na kartach *Irmologionu Ławrowskiego* będzie analiza porównawcza formuł melodycznych (cs. *popiewek*) z zabytkami późniejszymi, w szczególności XVII-wiecznymi z zastosowaniem metody analizy retrospektywnej.

¹⁰⁵ E. Koschmider, *Przyczynki do zagadnienia chomonii w hirmosach rosyjskich*, Wilno 1932.

¹⁰⁶ W jednym ze swoich listów Awwakum pisał: „A śpiew cerkiewny ja sam, że czytam i śpiewam – jednogłosowo i na mowę prawdziwą, śpiewam: kriuki te w przekładach tych dla mnie bezwartościowe i Nienajki, te psie niepotrzebne są”. Cyt. za: П. Смирнов, *Внутренние вопросы в расколе в XVII веке: Исследование из национальной истории раскола по вновь открытым памятникам, изданным и рукописным*, Sankt Petersburg 1898, s. 212 (tłum. autor).

¹⁰⁷ Ст. Смоленский, *Примечания къ Азбуке Мезенца*, Kazań 1888, s. 28.

¹⁰⁸ Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія...*, dz. cyt., s. 227.

¹⁰⁹ Wyjątek stanowią śpiewniki urzywane w praktyce liturgicznej staroobrzędowców bezpopowców.

¹¹⁰ И. Вознесенский, *Церковное пение...*, dz. cyt., s. 58-59.

¹¹¹ Termin *Semiografia* in. *semiologia* (od gr. σημείον - znak i γράφω - pismo), oznacza pismo nutowe. Z czasem terminem tym zaczęto określać naukę będącą gałęzią paleografii zajmującą się badaniem pisma muzycznego w ujęciu historycznym, archeologicznym i paleograficznym. Obok ruskiej semiografii wykształciła się grecka i łacińska. Ruska zajmuje się badaniem rękopisów muzycznych powstałych na przestrzeni od XI do XVIII w., zapisywanych za pomocą *znamion* lub *kriuków*, zaś samo słowo *znamia* (gr. οἶμα - oznacza widoczny znak). Określenie „*kriukowej simiografii*” funkcjonuje nie tylko dlatego, że podstawowy znak *kriuk* jest najczęściej używany, lecz także dlatego, że swoją formą zapisu służy jako podstawa dla innych znaków. Grecka semiografia dzieli się na dwie gałęzie tj. starsza – greko-syryjska, stworzona przez św. Jana z Damaszku i św. Kosmę Majumskiego oraz młodsza, pozostająca w zależności od swojej poprzedniczki, wypracowana przez nadwornych śpiewaków bizantyjskich. – Zob. В. Металлов, *Азбука крюкового...*, dz. cyt., s. 2-3. Współcześnie dyscyplinę zajmującą się badaniem neumatycznych rękopisów muzycznych określa się mianem *paleografii muzycznej*. Por. Г. Алексеева, *Византийско-русская...*, dz. cyt., s. 7, s. 359.

¹¹² М. Бражников, *Русская певческая...*, dz. cyt., s. 199-200.

Piśmiennictwo muzyczne na Rusi Moskiewskiej i w Wielkim Księstwie Litewskim do końca 1-szej połowy XVI wieku podążało wspólnym torem. Zrzucenie przez Ruś jarzma tatarskiego oraz umacnianie się państwowości moskiewskiej zaowocowało rozwojem życia cerkiewnego¹¹³. Cerkiew na Rusi zyskała wielu nowych świętych, ku czci których powstawały bogate w treść nabożeństwa. Pojawianie się coraz to nowych tekstów liturgicznych sprawiło, iż jak „grzyby po deszczu” powstawały coraz to nowe redakcje już istniejących melodii *znamienno* i *diemiestwiennno raspiewa*. Nowe melodie stopniowo wyparły śpiewy bizantyjskie, czego dobrym przykładem jest gwałtowny zanik śpiewu kondakarnego, jaki dokonał się pod koniec XIV wieku¹¹⁴. Przy każdym ważniejszym ośrodku życia monastycznego działały wyspecjalizowane skryptoria, co zaowocowało powstaniem setek śpiewników. Na wzrost produkcji rękopiśmienniczej na Rusi ogromny wpływ miała zmiana materiału pisarskiego. Pod koniec XIV wieku miejsce powszechnie używanego pergaminu zaczyna zajmować papier, który Państwo Moskiewskie niemal do końca XV wieku importowano z zagranicy. Ośrodki piśmiennictwa cerkiewnego na południowo-zachodniej Rusi najczęściej wykorzystywały papier polski, rzadziej włoski¹¹⁵.

Pojawienie się coraz to bardziej złożonych śpiewów, wymagało zastosowania coraz to nowych znaków notacji kriukowej¹¹⁶. Z tego względu redaktor *Irmologionu* Ławrowskiego umieścił na końcu kodeksu elementarz: *Ѹ ѿ ѿМЕНА ЗНАМЕНІЮ КАКО ЗОВѢТА*¹¹⁷, wprawdzie nie jest to jeszcze podręcznik do nauki śpiewu jakim posługiwano się w XVII wieku, a jedynie spis, który miał pomóc śpiewakowi w pamięciowym opanowaniu neum. W tekstach źródłowych i literaturze tematu ten typ elementarza określany jest mianem *Azbuki pierieczislienija*¹¹⁸. Pierwsze elementarze tego typu pojawiły się już pod koniec XV wieku, co miało związek z reformą notacji neumatycznej. W przeciwieństwie do późniejszych, o wiele bardziej rozbudowanych traktatów teoretycznych tzw. *Azbuk-tołkowanij*, XVI-wieczne *Azbuki pierieczislienija* zawierają jedynie pisownie poszczególnych znaków, bez podania wskazówek co do zasad wykonania¹¹⁹. Mimo to D. Szabalin w swoim komentarzu do *azbuki* ławrowskiej stwierdza lakonicznie, iż jest ona spisem znaków, a ściślej „co one wyrażają sobą w brzmieniu”¹²⁰. W głębszym zrozumieniu znaczenia muzycznego znaków, pomogło stopniowe ujednolicenie pisowni i nazewnictwa neum. Wielu neumom, które uprzednio posiadały greckie nazwy, nadano cerkiewno-słowiańskie¹²¹.

¹¹³ Н. Рамазанова, *Московское царство в церковно-певческом искусстве*, Sankt Petersburg 2004, s. 7.

¹¹⁴ Н. Nowacki, *Dzieje neumatycznego...*, dz. cyt., s. 40.

¹¹⁵ И. Полозова, *Русская музыкальная палеография*, Саратов 2014, s. 46.

¹¹⁶ М. Бражников, *Русская певческая...*, dz. cyt. s. 87-88.

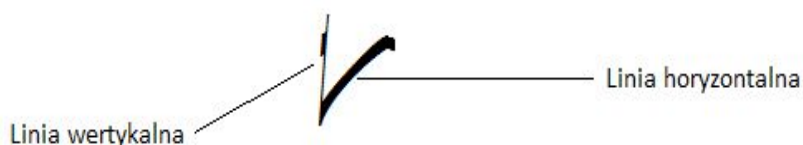
¹¹⁷ Акс. 2954, k. 259. Elementarz ławrowski opublikował w 2004 r. rosyjski uczony - D. Szabalin. – Zob.: *Певческие азбуки...*, Т. I, s. 20.

¹¹⁸ З. Гусейнова, *Музыкально-теоретические руководства XV – первой половины XVI века*, [w:] *Музыкальная культура Средневековья*, т. 2, ред. Т. Ф. Владышевская, Г. М. Малинина, Moskwa 1992, s. 80.

¹¹⁹ Д. Шабалин, *Певческие азбуки Древней Руси*, Т. I, Krasnodar 2003, s. 47.

¹²⁰ Тамże, Т. II, s. 21, poz. 14. (tłum. Autor).

¹²¹ Б. Кутузов, *Знаменный распев...*, dz. cyt., s. 246.



Kierunkiem zmian w pisowni wszystkich znaków notacji kriukowej zdaniem Maksyma Brażnikowa rządzą trzy zasady: 1) zmiana rozmiaru części wertykalnej i jej nachylenie w prawą stronę, 2) zmiana kierunku i formy graficznej horyzontalnej części, 3) zmiana konta (w tym zaostrenie) na styku linii wertykalnej z horyzontalną¹²⁶.

Wszystkie znaki staroruskiej notacji neumatycznej można podzielić na pięć grup: a) *kriuki* , b) *stopicy* , c) *statii* , d) *striety* , e) *pozostałe*. Najliczniejszą grupę znaków tworzą neumy, składające się z części wertykalnej i horyzontalnej, w pierwszej kolejności należące do rodziny „kriuków”. Na pierwszym miejscu każdego elementarza zawsze stoi *paraklit* , znak rozpoczynający zdecydowaną większość kompozycji *znamienno* *raspiewa*. Staroruscy teoretycy śpiewu obok znaczenia muzycznego, przypisywali poszczególnym znakom także znaczenie teologiczne. Współcześnie zjawisko sakralizacji kriuków jest oceniane negatywnie, aczkolwiek w żadnym wypadku nie należy go marginalizować¹²⁷. Dążenie do sakralizacji kriuków, zdaniem XIX-wiecznego badacza tematu W. Undolskiego, wynikało z potrzeby wzbudzenia wśród śpiewaków większego szacunku do śpiewu cerkiewnego¹²⁸. *Paraklit* (gr. παράκλησις) symbolizuje Świętego Ducha Pocieszyciela. Jego pomoc potrzebna jest każdemu modlącemu się chrześcijaninowi, a w sposób szczególny śpiewakowi, którego zadaniem jest przekazywanie „Słowa” zawartego na kartach Pisma Świętego i w tekstach liturgicznych¹²⁹. W tradycji bizantyjskiej, znak *paraklitiki* (παράκλητική)  stoi w tych frazach melodycznych, gdzie tekst liturgiczny przybiera błagalny charakter¹³⁰. Jego pisownia, począwszy od XI wieku, praktycznie nie uległa zmianom, co niewątpliwie świadczy o pewnej ciągłości greckiej tradycji śpiewu liturgicznego na gruncie ruskim¹³¹.

W dalszej kolejności redaktor *Azbuki* wymienia około 10 neum, dla których znakiem bazowym jest *kriuk*. Paletę otwierają cztery warianty *kriuka*, odpowiadające czterem trychordom staroruskiej skali muzycznej, tj. *kriuk prosty* (cs) , *mroczny* (cs) , *światły* (cs)  oraz *trójświatły* . Muzyczne znaczenie *kriuka* jest równe jednej krótkiej wartości nutowej, za wyjątkiem *kriuka s podczaszijem* , którego melodyka odpowiada dwóm krótkim wartościom nutowym opadającym w pochodzie sekundowym¹³². Symbolika *kriuka* nawiązuje do jednej z kardynalnych cnót chrześcijańskich, a mianowicie wstrzemięźliwości¹³³. W przypadku badanego *Irmologionu*, da się zaobserwować pewną dysproporcję linii wertykalnej *kriuków*, która jest krótka, cienka i ukierunkowana w

¹²⁶ Tenże, *Русские певческие рукописи и русская палеография*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, t. VII, Moskwa 1949, s. 431-432.

¹²⁷ Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Moskwa 1971, s. 329, por. Б. Кутузов, *Знаменный распев...*, dz. cyt., s. 246.

¹²⁸ В. Ундольский, *Замечания для истории церковного пения в России*, Moskwa 1849, s. 9.

¹²⁹ *Азбука певческая*, ККГУНБ, № Л 76647, k. 11.

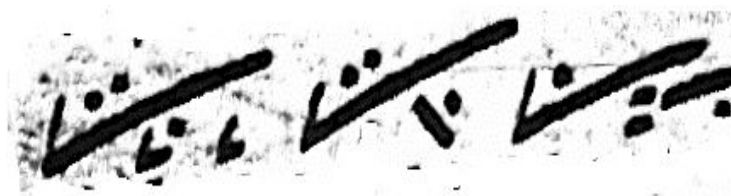
¹³⁰ Е. Герцман, *Византийское музыкознание*, Leningrad 1988, s. 205.

¹³¹ В. Металлов, *Русская семиография...*, dz. cyt., s. 43; М. Бражников, *Русская певческая...*, dz. cyt. s. 62.

¹³² А. Покровский, *Азбука крюкового пения*, Moskwa 1901, s. 12.

¹³³ Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 237.

prawo, w stosunku do linii horyzontalnej, która jest o ponad połowę dłuższa i grubsza. Linie horyzontalne *kriuków* oraz ich pochodnych na styku z wertykalnymi, posiadają ostre zakończenia. Redaktor stara się przy tym zachowywać odpowiednie proporcje w odniesieniu do wielkości poszczególnych znaków¹³⁴.



Kriuk jest znakiem bazowym dla wielu innych znaków, w szczególności *dwa w czelnu* , *klucza*  oraz kilku innych neum, których omówienie przekroczyłoby ramy niniejszego opracowania. Znakiem bazowym dla *kriuka* i jego pochodnych, jest bizantyjskie *petasti* (πεταστή) ¹³⁵.

Drugą co do liczebności grupę tworzą znaki zaliczane do grupy *stopic*. Symbolika *stopicy* wyraża trzy cechy chrześcijańskie, tj. łagodność, skromność i pokorę¹³⁶. Znaczenie muzyczne *stopicy* odpowiada jednej krótkiej wartości nutowej. Zazwyczaj grupa *stopic* stoi w tych miejscach, gdzie melodia przybiera charakter recytatywny. Najczęściej spotykanym znakiem jest *stopica* , a następnie *stopica s oczkiem* , której linia melodyczna równa jest dwóm krótkim wartościom nutowym i przebiega opadając w pochodzie sekundowym, co symbolizuje szczerą skruchę i zadośćuczynienie Panu Bogu za popełnione zło¹³⁷. Nieco rzadziej w *Irmologionie Ławrowskim* znajdziemy znak *stopicy* z dwoma oczkami, tzw. *pieriewodku* , o linii melodycznej równej trzem krótkim wartościom nutowym wznoszącym się w pochodzie sekundowym. Ten z kolei znak symbolizuje pieśń zwycięstwa i chwały wznoszącą się ku niebu¹³⁸. Pisownia *stopicy* i jej pochodnych na przestrzeni od XI do XV wieku podlegała takim samym zmianom, co pisownia *kriuka*, z tym wyjątkiem, że stojące po prawej stronie kropki pisano na wysokości górnego konta linii horyzontalnej¹³⁹. Bizantyjskim odpowiednikiem *stopicy*, tak pod względem pisowni, jak i znaczenia muzycznego jest *ison* (ἴσον) ¹⁴⁰. Jak widzimy na powyższym przykładzie, w *Irmologionie Ławrowskim* utrzymała się tendencja do wpisywania *stopic* pod linią horyzontalną *kriuka*, co dawało oszczędność miejsca na arkuszu pisarskim¹⁴¹.

Przeciwnieństwem *stopicy s oczkiem* jest neuma, której pisownia nie znajduje odpowiednika w notacji bizantyjskiej, a mianowicie *gotubczik* . Jego linia melodyczna odpowiada dwóm krótkim wartościom nutowym, wznoszącym się dynamicznie w pochodzie sekundowym. Pisownia *gotubczika* mimo upływu wieków nie uległa większym zmianom i składa się z *zapiatoj* oraz dwóch kropeczek umiejscowionych werty-

¹³⁴ Akc. 2954, k. 2.

¹³⁵ O. Fleischer, *Neumen-studien. Abhandlungen über mittelaltriche Gesangs-Tonschriften*, T. III, Berlin 1904, s. 8.

¹³⁶ ККГУНБ, № Л 76647, k. 12.

¹³⁷ *Азбука знаменного пения*, НИОР РГБ, zesp. 379, nr 7, k.38.

¹³⁸ Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 26.

¹³⁹ В. Металлов, *Русская семиография...*, dz. cyt., s. 68.

¹⁴⁰ В. Холопова, *Русская музыкальная ритмика*, Moskwa 1983, s. 63.

¹⁴¹ Akc. 2954, k. 12.

kalnie z prawej strony. *Gołubczik* symbolizuje zwycięstwo nad własną pychą¹⁴², bowiem pokonanie pychy jest niezbędne śpiewakowi w zrozumieniu innych, bardziej skomplikowanych formuł melodycznych (cs. *popiewek*), dla których pełni on rolę formuły wprowadzającej (in. *podwod*)¹⁴³. W *Irmologionie* Ławrowskim, podobnie jak i w innych rękopisach pochodzących z XV i XVI wieku, znajdziemy tylko jeden wariant *gołubczika*, a mianowicie *gołubczik borzyj* ⚡¹⁴⁴. Obrazujący łagodny i spokojny pochod sekundowy *gołubczik tichij* № pojawia się dopiero w XVII-wiecznych śpiewnikach i elementarzach¹⁴⁵. Częścią składową tak *gołubczika*, jak i wielu innych znaków jest *zapiataja*. W badanym *Irmologionie* znak *zapiatoj* przybiera bardziej wertykalny kształt „rogala” skierowanego w prawo¹⁴⁶. *Zapiataja* ⚡ symbolizuje wyzwolenie człowieka z siideł szatańskich za sprawą nieustannej modlitwy¹⁴⁷, zatem należy ją wykonywać „miękkim głosem”¹⁴⁸. Co ciekawe, w dołączonym do *Irmologionu* Ławrowskiego elementarzu, tak ważny znak, jakim jest *zapiataja* pojawia się tylko w roli części składowej innych neum. Za pierwowzór dla pisowni tak *zapiatoj*, jak i *gołubczyka* jest paleobizantyjski *apostrof* (ἀποστροφος)¹⁴⁹.

Trzecią pod względem częstotliwości występowania grupą znaków są *statii*. Znaczenie muzyczne podstawowego wariantu *statii*, odpowiada jednej długiej wartości nutowej (całej nucie). Na kartach *Irmologionu* Ławrowskiego znajdziemy cztery typy *statii*, które mimo zbliżonego znaczenia muzycznego, posiadają odmienną symbolikę. Tak więc *statija prostaja* ≡, symbolizuje potrzebę walki człowieka z jedną z większych przypadłości – pułostłowiem. *Mracznaja* ≡ nawołuje do szczerej pokuty i żalu za popełnione grzechy. Natomiast obecność *statii swietłoj* ≡ zachęca do wnikliwego studiowania Pisma Świętego¹⁵⁰. Nieco rzadziej w *Irmologionie* Ławrowskim pojawia się *statija mracznaja zakrytaja*, która na załączonym elementarzu nosi nazwę *statii s rogom* ≡¹⁵¹. Na ostateczne ukształtowanie się pisowni *statii prostoj* miał wpływ średniobizantyjski *dyplae* ≡ (διπλή) – znak należący do rodziny wielkich hipostaz (μεγάλοι ὑποστάσεις)¹⁵². Dla przykładu, linie wertykalne *kriuków*, *stopic* są już średniej wysokości, a pismo jest cienkie, zaś linie horyzontalne na styku z wertykalnymi posiadają ostre zakończenia. Grafika *statii swietłych* składa się z dwóch elementów *statii prostych*, bez dodatkowych znaczków¹⁵³.

Znakiem leżącym na pograniczu *statii* i *striet*, jest *statija mracznaja*, w badanym *Irmologionie* określana mianem *striety* ≡¹⁵⁴, zaś w źródłach XVII-wiecznych występuje pod

¹⁴² ККГУНБ, № Л 76647, к. 13.

¹⁴³ В. Металлов, *Азбука крюкового...*, s. 15, por. М. Бражникова, *Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV-XVII века*, Leningrad 1972, s. 212.

¹⁴⁴ Nazwa pochodzi od słowa cerk. słow. *къръкъ* tzn. *szybko*.

¹⁴⁵ В. Металлов, *Русская семиография...*, pr. 4.

¹⁴⁶ Tamże, s. 43.

¹⁴⁷ ККГУНБ, № Л 76647, к. 11.

¹⁴⁸ В. Давыдова, *Крюковая грамота. Методическое пособие по изучению знаменного пения*, Sankt Petersburg 2014, s. 16.

¹⁴⁹ Por. Е. Герцман, *Византийское музыкознание...*, s. 226.

¹⁵⁰ ККГУНБ, № Л 76647, к. 13.

¹⁵¹ W źródłach późniejszych znak ten nosi nazwę *statii małej zakrytoj*. Por. Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 32.

¹⁵² Е. Герцман, *Византийское музыкознание...*, dz. cyt., s. 237, por. Е. Wellesz, *Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej*, tłum. М. Kaziński, Kraków 2006, s. 310-311.

¹⁵³ В. Металлов, *Русская семиография...*, dz. cyt., s. 96.

¹⁵⁴ Ze względu na długość brzmienia odpowiadającą długiej wartości nutowej znak zaliczany jest do grupy *statii*. Zob.: Л. Калашников, *Азбука церковного знаменного пения*, Kijów 1908, s. 14.

nazwą *striety prostoj*¹⁵⁵. Częścią składową *striety* jest *skamiejca* , która ma postać długiej linii horyzontalnej o ukierunkowanym w dół ostrym - haczykowatym zakończeniu¹⁵⁶. *Skamiejca* symbolizuje potrzebę wyzbycia się wszelkiego kłamstwa, pustostwa i przekleństwa¹⁵⁷. Jej pisownia niemal do końca XVII wieku nie uległa większym zmianom. Znaczenie muzyczne podstawowego wariantu *skamiejcy* odpowiada dwóm krótkim wartościom nutowym przebiegającym wznosząc się w pochodzie tercjowym, co w XVII-wiecznych *Azbuki* jest interpretowane jako „duchowe wzrastanie”¹⁵⁸. Wariantem pokrewnym, jest *skamiejca z podczaszijem* , której linia melodyczna równa jest dwóm krótkim wartościom nutowym i przebiega opadając w pochodzie sekundowym, niekiedy także w tercjowym.

Zamiany w pisowni staroruskich neum, jakie zaszły w XVI wieku najłatwiej zaobserwować na przykładzie czwartej grupy znaków, tj. *striet*. *Strieta* należy do najdawniej występujących neum tak w rękopisach bizantyjskich, jak i staroruskich. O ile w rękopisach powstałych do końca XVI wieku spotkamy ok. 10 wariantów *striety*, o tyle w przypadku rękopisów XVII-wiecznych oraz późniejszych rękopisach staroobrzędowych znajdziemy aż kilkadziesiąt wariantów pisowni tej neumy¹⁵⁹. W *Irmologionie Ławrowskim* pojawia się ok. dziesięć wariantów *striety*, aczkolwiek w załączonym spisie widnieją jedynie podstawowe, w szczególności: *strieta mracznaja* , *strieta swietlaja* , *strieta s oblatzkom* , *strieta s' podczaszijem* , *strieta powodnaja* , *strieta pojezdna* , *Strieta gromnaja* ¹⁶⁰. Symbolika *striet* nawołuje do bezinteresownego pełnienia dobrych uczynków, jak również symbolizuje nieustanną modlitwę, która zwycięża złe moce¹⁶¹. Wraz z pojawianiem się nowych elementów, w szczególności: *zadierżki* , *podczaszija*  i *podwiertki* , ulega zmianie pisownia *striety*¹⁶². Wobec braku linii wertykalnej, wszelkie zmiany pisowni zachodzą w kierunku wydłużania się linii horyzontalnej w prawo z ostrym zagiętym zakończeniem. Linie horyzontalną *striety* tworzy średnibizantyjski *oligon* , który podobnie jak *strieta* obrazuje wznoszący się pochód sekundowy¹⁶³. Natomiast pisownia *striety swietłoj*, oraz *striety pojezdnoj* łudząco przypomina paleobizantyjski *anatrychizmat* (ἀνὰ τριχίσματα) ¹⁶⁴. Mimo zaawansowanych badań pierwotne znaczenie *anatrychizmu* po dziś dzień nie zostało ustalone¹⁶⁵. Wydłużenie linii horyzontalnej *striety* dawało kopiście możliwości zastosowania skrótów. Jak widzimy na poniższym przykładzie, pod linią horyzontalną *striety* kopista umieścił inne znaki staroruskiej notacji kriukowej, co jak już wcześniej wspomniałem, pozwalało zaoszczędzić miejsce na arkuszu, ale równocześnie osłabiało precyzję zapisu¹⁶⁶. Nie ma się więc co dziwić, że wyżej wymieniony sposób zapisywania neum przy zastosowaniu *kinowarnych pomiet* nie miał racji bytu, wobec czego już na początku XVII wieku wyszedł z użycia.

¹⁵⁵ В. Давыдова, *Крюковая грамота*. ..., dz. cyt., s. 16.

¹⁵⁶ Акс. 2954, k. 2.

¹⁵⁷ НИОР РГБ, zesp. 379, nr 7, k. 41.

¹⁵⁸ Сборник певческий. НИОР РГБ, zesp. 379, nr 15, k. 1, por. М. Бражников, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Leningrad 1972, s. 109.

¹⁵⁹ М. Бражников, *Древнерусская теория*..., dz. cyt., s. 44.

¹⁶⁰ И. Гарднер, *Богослужбное пение*..., Т. I, dz. cyt., 365.

¹⁶¹ НИОР РГБ, zesp. 379, nr 7, k. 40.

¹⁶² В. Металлов, *Азбука крюкового*..., dz. cyt. s. 25.

¹⁶³ Е. Герцман, *Византийское музыкознание*..., dz. cyt., s. 226.

¹⁶⁴ В. Холопова, *Русская музыкальная*..., dz. cyt., s. 65.

¹⁶⁵ Е. Герцман, *Византийское музыкознание*..., dz. cyt., s. 215.

¹⁶⁶ Акс. 2954, k. 2.



Kolejną bardzo istotną grupą staroruskich neum są tzw. *słozitija*. W *Irmologionie Ławrowskim* *słozitija* występują w dwóch podstawowych wariantach: *słozitija* « składającego się dwóch linii wertykalnych skierowanych w lewo, co obrazuje dwa sąsiadujące ze sobą dźwięki opadające w pochodzie sekundowym, *słozitija* z *zapiatoj* «, gdzie linia melodyczna odpowiada trzem krótkim wartościom nutowym o linii melodycznej opadającej w pochodzie sekundowym¹⁶⁷. Pisownia *słozitii* w źródłach XV i XVI-wiecznych, ludzko przypomina średniobizantyjski *diokentymat* (δύο κεννήματα) «, który podnosi dźwięk o sekundę, bądź *piazmat* (πιασμα) «¹⁶⁸. Symbolika *słozitija* nawiązuje do treści prorocstwa Izajasza, gdzie Serafinowie wznoszą nieustanną chwałę Trójjedynemu Bogu (por. Iz 6, 3)¹⁶⁹. Kombinacja *słozitija* i *skamiejcy* tworzy znak-melizmat o nazwie *triaska* «, którego linia melodyczna odpowiada czterem dźwiękom dynamicznie opadającym, a następnie wznoszącym się w pochodzie sekundowym. *Triaska* należy do najrzadziej występujących znaków, z reguły pojawia się w miejscach, gdzie tekst liturgiczny wskazuje na radość wynikającą z Objawienia się ludzkości Boga w osobie Jezusa Chrystusa. Najprościej szukać jej w melodii *irmosa* 1 pieśni kanonu Bożego Narodzenia¹⁷⁰.

Najliczniejszą grupę staroruskich neum tworzą znaki nie dające się sklasyfikować w ramach czterech wyżej wymienionych grup. Jedną z takich neum, która występuje w melodiach wszystkich ośmiu skal modalnych jest *zmiejca* ž. W założeniu staroruskich teoretyków śpiewu jej obecność miała za zadanie uczulać na potrzebę unikania „wszelkiej marności tego świata”¹⁷¹. Linia melodyczna *zmiejcy* posiada bardzo dynamiczny rytm i odpowiada czterem krótkim wartościom nutowym wznoszącym się, a następnie opadającym w pochodzie sekundowym. O ile w *Irmologionie Ławrowskim* pisownia *zmiejcy* nie odbiega od ogólnie obowiązującej w XV i XVI wieku § lub ž¹⁷², odpowiadającej średniobizantyjskim znakom *katabasma* (κατάβασμα) ξ, ζ oraz *enarxis* (ἐνάρξις) ξ, ζ, o tyle już na początku XVII wieku *zmiejca* przybiera współcześnie obowiązującą formę â¹⁷³.

Zakończenie ważnych pod względem treści teologicznej, niekiedy także skomplikowanych melodycznie fragmentów *sticher*, *irmosow* w wielu wypadkach poprzedza *pałka* \. Ten z kolei znak, stoi zawsze nad sylabą akcentowaną, co symbolizuje bezwarunkowe posłuszeństwo okazywane Bogu i Cerkwi¹⁷⁴. Znaczenie muzyczne *pałki*, większości przypadków równe jest jednej krótkiej wartości nutowej. *Azbuka ławrowska* zawiera jeden wariant *pałki*, którego nie znajdziemy w późniejszych traktatach teoretycznych, a mianowicie *pałku swietłuju* v oraz powszechnie znaną *pałku wozdiernutuju*

¹⁶⁷ В. Металлов, *Русская семиография...*, dz. cyt., s. 69.

¹⁶⁸ E. Wellesz, *Historia Muzyki...*, dz. cyt., s. 311.

¹⁶⁹ ККГУНБ, № Л 76647, k. 14.

¹⁷⁰ Акс. 2954, k. 2.

¹⁷¹ НИОР РГБ, zesp. 379, nr 7, k. 39.

¹⁷² Акс. 2954, k. 12.

¹⁷³ Пор. А. Мезенец, *Извещение о согласнейших пометах*, изд. Ст. Смоленский, Kazań 1888, s. 14.

¹⁷⁴ НИОР РГБ, zesp. 379, nr 7, k. 40.

v. Pisownia *pałki* znajduje swoje odzwierciedlenie już w bizantyjskiej notacji *ekfonetycznej*¹⁷⁵ w postaci znaku *wareia* (βαρια) v¹⁷⁶. W okresie funkcjonowania notacji późnobi-
zantyjskiej (XIV-XIX w.), który zbiega się czasie z powstaniem *Irmologionu* Ławrowskiego,
mniej więcej pod koniec 1-szej połowy XVI wieku, pojawiają się nowe warianty *wareia*
v v łudzaco przypominające w/w *pałki*¹⁷⁷.

Przeszło połowę wszystkich staroruskich melodii cerkiewnych wieńczy *kryż* +. Jego obecność przypomina śpiewakowi o konieczności adoracji Krzyża Świętego, któ-
rym rozpoczyna się i kończy każda modlitwa. Stojący na końcu melodii *kryż* jest mu-
zyczną parafrazą słów Jezusa Chrystusa: „wykonało się” (J. 19, 30), poprzedzających
śmierć na krzyżu. Przypomina o potrzebie chronienia i rozwijania darów otrzymanych
od Boga, jednym z których jest umiejętność śpiewania¹⁷⁸. Znaczenie muzyczne *kryża*
odpowiada jednej długiej wartości nutowej, niemniej jednak teoretycy śpiewu wskazują
na możliwość jego wykonania w wartości dłuższej niż cała nuta – odpowiadającej ła-
cińskiemu *maxima* oraz *longa* ¹⁷⁹. Bizantyjskim odpowiednikiem *kryża*, tak pod wzglę-
dem pisowni, jak i znaczenia muzycznego jest *stawros* (σταυρός) +¹⁸⁰.

Odwrócony znak *zapiatoj* tworzy neumę o nazwie *czaszka* u. Znak czaszki sym-
bolizuje „złamanie i zamknięcie czeluści zła za sprawą zstąpienia do piekieł Jezusa
Chrystusa. Linia melodyczna *czaszki* przebiega opadając i odpowiada trzem krótkim
wartościom nutowym¹⁸¹. Co ciekawe, w XVI-wiecznych *Azbukach-pierieczislenijach* po-
dobnie jak w traktacie teoretycznym A. Miezienieca, znak czaszki występuje w dwóch
wariantach, tj. podstawowym u oraz *czaszki pełnoej* u. Pisownia *czaszki* łudzaco przypo-
mina paleobizantyjski znak *klazma* (κλάσμα)¹⁸².

Wszystkie omówione powyżej znaki staroruskiej notacji kriukowej, obok swojej
podstawowej roli, niekiedy tworzą inne neumy, oraz formuły melodyczne (*popiewki*, *lica*
i *fity*). Do najczęściej spotykanych znaków-melizmatów należą: *chamiło(a)*  i *dierbica*
. Zasady wykonania melizmatu *chamiło*, są w pełni uzależniona od przynależności
tonalnej kompozycji. Najczęściej pojawia się w melodiach przypisanych do pierwszej i
piątej skali modalnej, nieco rzadziej zaś w melodiach drugiej, szóstej i ósmej skali mo-
dalnej *znamiennoego raspiewa*, gdzie posiada odmienne znaczenie. *Chamiło* symbolizuje
zaparcie się samego siebie i nieustanne podążanie za Chrystusem¹⁸³. Niekiedy *chami-*
ło poprzedza *pauk* \ , wówczas mamy do czynienia z kombinacją znaków określaną
mianem „*chamiły s paukoju*” \ . Linia melodyczna wyrażona przez tenże znak po-

¹⁷⁵ Notacja *ekfonetyczna* – (gr. ἐκφώνεσις – wygłaszam). Składa się z ok. 12-14 znaków akcentowych i
prozodycznych, które wskazywały tylko sposób śpiewanego recytowania tekstów liturgicznych. Znana na Rusi
notacja *ekfonetyczna* była greckiego pochodzenia, wprowadzona do użytku na Rusi przez śpiewaków bizantyjskich.
Zob. E. Wellesz, *Historia Muzyki...*, s. 271-272, 274; A. Malinowski, *Aklamacje w ceremoniach bizantyjskich*,
MAEO, Bydgoszcz 1985. Por. W. Wołosz, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy...*, dz. cyt., s. 10. Komplet tablic
przedstawiających znaki *ekfonetyczne* oraz przykłady rękopisów lekcjonarzy bizantyjskich znajduje się w mo-
numentalnej *Paleografii greckiej* Montfaucona. Por. B. Montfaucon, *Paleographia Graeca*, Paryż 1708, s. 234 i 260.

¹⁷⁶ Е. Герцман, *Византийское музыкознание...*, dz. cyt., s. 205.

¹⁷⁷ Г. Алексеева, *Византийско-русская...*, dz. cyt., s. 162.

¹⁷⁸ Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 240.

¹⁷⁹ В. Давыдова, *Крюковая грамота...*, dz. cyt., s. 14, por. Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія...*,
dz. cyt., s. 256.

¹⁸⁰ Г. Алексеева, *Византийско-русская...*, dz. cyt., s. 163.

¹⁸¹ НИОР РГБ, zesp. 379, nr 7, k. 38.

¹⁸² Е. Герцман, *Византийское музыкознание...*, dz. cyt., s. 214.

¹⁸³ Tamże, k. 42.

siada dynamiczny rytm, wynikający z niesymetrycznego podziału melodii w stosunku do sylab tekstu liturgicznego¹⁸⁴. W *Irmologionie Ławrowskim*, podobnie jak w innych śpiewnikach z tego okresu niemal zawsze *chamiło* pojawia się w melodii dogmatyka pierwszej skali modalnej, gdzie pełni rolę kadencji kończącej pierwszy werset¹⁸⁵. Nazwa melizmatu wywodzi się od bizantyjskiej neumy o nazwie *chamilon* (χαμηλόν) »«. Nieco mniej skomplikowaną linię melodyczną, odpowiadającą czterem dźwiękom wznoszącym się w pochodzie sekundowym posiada *dierbica*¹⁸⁶. Zarówno pisownia *chamiło*, jak i *dierbicy* nie ulegała większym zmianom na przestrzeni wieków. Znakiem bazowym dla obydwu melizmatów jest podwójna *zapiataja* ∞, uzupełniona odpowiednio o *czaszkę* ∪ oraz *pałkę* \¹⁸⁷. Pod względem pisowni *dierbica* łudząco przypomina bizantyjskie *ape-so ekso* (ἀπέσο ἔξω) ~¹⁸⁸. Jej symbolikę, staroruscy teoretycy śpiewu interpretują jako: „miłość w Chrystusie, wiodącą do zbawienia”¹⁸⁹. Do najrzadziej występujących znaków staroruskiej notacji neumatycznej należy *rog* (in. *rożok*) ∩. Muzyczne znaczenie *roga* jest równe jednej długiej wartości nutowej, odpowiadającej łacińskiemu *semibrevis* ≡. Otóż podobnie jak *kryż*, także *rog* pełni rolę *tonus finalis* i tym razem symbolizuje odpuszczenie grzechów otrzymane w sakramencie pokuty¹⁹⁰. Jego pisownia na przestrzeni od XV do XVII wieku przeszła wiele zmian. O ile w źródłach XV-wiecznych *rog* występuje w formie odwróconej horyzontalnie litery s ∞, o tyle od XVI wieku, przyjmuje bardziej wertykalną formę odwróconej cerkiewnosłowiańskiej litery **З** (*zielo*) ∩, aby w XVII wieku osiągnąć ostateczny kształt **Ж**.

W załączonym do *Irmologionu Ławrowskiego* elementarzu obok podstawowych znaków ujęto także kilka znaków o ukrytym znaczeniu muzycznym, określanych mianem tzw. „mądrych znaków”¹⁹¹. Jednymi z nich niewątpliwie są *pałk małyj* ∩ i *pauk wielikij* ∩, które swój ostateczny kształt przybrały właśnie w XVI wieku. Najczęściej stosowanym z melodiach *znamienno* *raspiewa* znakiem-melizmatem jest *pauk małyj* ∩. Ten z kolei melizmat symbolizuje słowo pouczenia w ustach każdego prawosławnego chrześcijanina¹⁹². Z uwagi na fakt, iż wzmianki o nim pojawiają się już w XV-wiecznych *Azbukach-pierieczislenijach*, niewątpliwie należy do grupy tych znaków, których znaczenie już w starszej redakcji *znamienno* *raspiewa* (XI-XIV w.) zostało w pełni określone. Pod względem pisowni *pauk małyj* początkowo przypominał pętelkę ∩¹⁹³, co upodabniało go do bizantyjskiej *uranismy* ((οὐράνισμα) ∩). Ostateczna wersja *pauka małego* ukształtowała się w latach 40-tych lub 50-tych XVI wieku, czyli w okresie, kiedy powstał *Irmologion Ławrowski*¹⁹⁴. Jego melodia jest zależna od przynależności tonalnej śpiewu, w którym występuje¹⁹⁵. Niekiedy obok *pauka małego* pojawiają się także

¹⁸⁴ В. Металлов, *Азбука крюкового...*, dz. cyt., s. 27.

¹⁸⁵ Акс. 2954, k. 250.

¹⁸⁶ НИОР РГБ, зesp. 379, nr 15, k. 2.

¹⁸⁷ А. Покровский, *Азбука крюкового...*, dz. cyt., s. 29.

¹⁸⁸ Е. Герцман, *Византийское музыкознание...*, dz. cyt., s. 218.

¹⁸⁹ ККГУНБ, № Л 76647, k. 15.

¹⁹⁰ ККГУНБ, № Л 76647, k. 15.

¹⁹¹ Czyli takich, które potrzebowały szczegółowego objaśnienia ze strony nauczyciela. Zob.: Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная...*, dz. cyt., s. 188.

¹⁹² НИОР РГБ, зesp. 379, nr 7, k. 42.

¹⁹³ *Азбука перечисление*. РНБ, Кир-Бел. 9.1086, k. 301, por. Д. Шабалин, *Певческие азбуки...*, dz. cyt., t. I, s. 7.

¹⁹⁴ *Стихирарь*. НИОР РГБ, зesp. 304.I, nr 421, k. 295.

¹⁹⁵ А. Мезенец, *Извещение о согласнейших...*, k. 18; М. Бражников, *Древнерусская теория...*, dz. cyt., s. 351.

inne znaki, w szczególności *statija prostaja*, zmienia sposób wykonywania. Tak jest w przypadku znaku *pauk wielikij*, którego pisownia podlegała pewnym zmianom i przedstawia się następująco: a)  XV w.¹⁹⁶ b)  – XVI-XVII i XIX w.¹⁹⁷. Pisownia *pauka wielikiego* w *Irmologionie Ławrowskim* odbiega od powszechnie obowiązującej w XVI wieku. W miejsce *statii prostoj* = pojawia *statija małaja-zakrytaja* , co daje następującą kombinację znaków . Z uwagi na fakt, iż już pierwsze *Azbuki-pierieczislenija* ściśle rozróżniają obydwie formuły, jestem skłonny przypuszczać, iż miały one takie same znaczenie muzyczne co w XVII wieku. We współczesnej literaturze tematu *pauk wielikij* można spotkać także w następującej kombinacji: ѿѢТ¹⁹⁸.

Do najczęściej spotykanych neum-melizmatów, pełniących rolę kończącej utwór kadencji należą: *kulizma*   oraz *połukulizmy* . W kriukowych księgach liturgicznych, w tym także staroobrzędowych, znajdziemy dwa rodzaje *kulizmy*, tj. *kulizma bolszaja* oraz najczęściej stosowana m.in. w melodiach sticher i dogmatyków – *kulizma sriedniaja*   .¹⁹⁹ *Kulizma* symbolizuje szczerą i bezinteresowną miłość chrześcijańską, zaś symbolika *połukulizmy* wyraża płacz kajającej się duszy z powodu popełnionych grzechów oraz szczerze wyznanie win²⁰⁰. Melodyka *kulizmy* i *połukulizmy*, pozostaje w pełnej zależności od przynależności tonalnej melodii, w której występuje²⁰¹. Bizantyjskim odpowiednikiem staroruskiej *kulizmy* jest *kylisma* (κύλισμα) . Już pod koniec XIV wieku, staroruska *kulizma* coraz mniej przypomina funkcjonujący w śpiewie bizantyjskim znak. W rękopisach XVI-wiecznych, w tym także w *Irmologionie Ławrowskim*, dominuje pisownia zbliżona do *połukulizmy*:   .²⁰² Swoją ostateczny kształt  osiągnęła dopiero pod koniec 1-szej połowy XVII wieku, przy czym występuje o wiele rzadziej. Powszechnie stosowaną formułą melodyczną w we wszystkich ośmiu skalach modalnych *znamienno go raspiewa* jest *połukulizma sriedniaja* . Jest to jeden z kilkunastu znaków, który występuje w rękopisach wszystkich trzech epok. Jej pisownia, w rękopisach XVI-wiecznych składa się z dwóch elementów: *statii prostoj* i *podczaszija*²⁰³.

Istotnym elementem, świadczącym związkach o istniejących niegdyś pomiędzy staroruską monodią a śpiewem bizantyjskim, jest znak *fity* .²⁰⁴ Pisownia *fity* we wszystkich fazach rozwoju neumatycznego śpiewu liturgicznego na Rusi wiernie odwzorowuje średnibizantyjskie znaki: *tematyzmos ezo* (τεματιμός εζο) , *tematyzmos ekso* (τεματιμός εξο)  oraz *tematyzmos aplun* (τεματιμός ἀπλοῦν) .²⁰⁵ W staroruskim śpiewie cerkiewnym znak *fity* stosuje się dla oznaczenia formuł melodycznych melizmatycznego charakteru²⁰⁶. Mimo iż *fita* zajmuje określone miejsce w strukturze danej melodii, to sama w sobie tworzy samodzielną kompozycję. *Fity* pojawiają w tych miejscach kompo-

¹⁹⁶ Д. Шабалин, *Певческие азбуки...*, dz. cyt., T. I, s. 8.

¹⁹⁷ НИОР РГБ, Собр. Моск. Дух. Акад, zesp. 173, III, nr 129, k. 27.

¹⁹⁸ В. Металлов, *Азбука крюкового...*, dz. cyt., s. 28.

¹⁹⁹ А. Мезенцев, *Извещение о согласнейших...*, k. 18.

²⁰⁰ ККГУНБ, № Л 76647, k. 13.

²⁰¹ Л. Калашников, *Азбука церковного знаменного пения*, Kijów 1908, s. 31-32.

²⁰² РНБ, Сол. Собр. 277/283, k. 252, por. Д. Шабалин, *Певческие азбуки...*, dz. cyt., T. I, s. 23.

²⁰³ В. Металлов, *Русская семиография...*, dz. cyt., s. 69.

²⁰⁴ М. Бражников, *Лица и фиты знаменного распева*, Leningrad 1984, s. 11.

²⁰⁵ Por. E. Wellesz, *Historia muzyki...*, dz. cyt., s. 311.

²⁰⁶ Pochodzenie terminu *fita* nie jest do końca jasne, jednak M. Braźnikow upatruje w nim rozwinięty melodyczny motyw, zapisany przy pomocy określonej grupy znaków, jednym z których jest znak Ф. Por. М. Бражников, *Лица и фиты...*, dz. cyt., s. 18.

zycji, gdzie tekst liturgiczny odnosi się ważnych treści teologicznych, w szczególności dogmatu o Trójcy Świętej, Wcielenia Syna Bożego i innych²⁰⁷.

W staroruskim śpiewie cerkiewnym funkcjonuje również szereg „zaszyfrowanych” formuł melodycznych melizmatycznego charakteru, w których nie występuje znak *fity*. Przez redaktorów XVII-wiecznych *Azbuk-tołkowanij* określane są mianem *lic*²⁰⁸. Obok *lic* i *fit*, *znamiennyj raspiew* dysponuje kilkudziesięcioma formułami melodycznymi całkowicie, bądź częściowo zaszyfrowanego charakteru, z których najważniejsze to: *kulizma*, *chamiło*, *pauk małyj* i *wielikij*, a po części także *dierbica*²⁰⁹.

W XVI-wiecznych *Azbukach-pierieczislenijach* pojawia się od kilku do kilkunastu *fit*. Im młodsza redakcja, tym wariantów tych jest więcej. *Lica* i *fity* od początku rządziły się swoimi prawami, niekiedy różnymi od staroruskiego systemu ośmiu skal modalnych²¹⁰. W wielu traktatach teoretycznych, a szczególnie w nutowych zbiorach śpiewów cerkiewnych, *lica* i *fity* pojawiają się w formie rozszyfrowanej przy pomocy prostych znaków notacji kriukowej (cs. *razwod*)²¹¹. O ile w odniesieniu do rękopisów XVI-wiecznych możemy mówić o zjawisku marginalnym, o tyle w rękopisach powstałych po reformach liturgicznych patriarchy Nikona rozszyfrowywanie *fit* nie jest niczym nadzwyczajnym, co zanikaniem żywej tradycji śpiewu poniekąd przyczyniało się do uchronienia wielu unikalnych melodii przed powolnym zapomnieniem. Mimo złożoności melodycznej *fit*, niemal do końca 1-szej połowy XVII wieku teoretykom nie udało się wypracować jednolitej pisowni. O zasadach wykonywania *fit*, w znacznej mierze decydowała aktualnie funkcjonująca tradycja ustna²¹². Znajomość *fit* przez długi czas postrzegano jako szczególną mądrość²¹³, którą ze względu na jej sakralny charakter mogli poznać jedynie wybrani²¹⁴.

W czasie, gdy powstał *Irmologion Ławrowski* śpiew cerkiewny na Rusi przeżywał swój prawdziwy rozwój, wynikający ze stopniowego przechodzenia od formy sylabicznej małego śpiewu neumatycznego, do formy sylabiczno-melizmatycznej wielkiego śpiewu neumatycznego²¹⁵. W przypadku śpiewników XV i XVI-wiecznych, obserwuje się powolne zrywanie ze sztywnymi normami kompozycji. W wielu melodiach wielkiego śpiewu neumatycznego zachodzi zjawisko wzajemnego przenikania się tradycyjnych wzorców melodycznych, wypracowanych jeszcze w okresie funkcjonowania starej mowy prawdziwej (XI-XIV w.) z nowymi, nadanymi przez śpiewaków XV i XVI wieku²¹⁶. Wraz z pojawieniem się pierwszych podręczników do nauki śpiewu (*Azbuk pierieczislenij*) pojawiają się pierwsze wzmianki o *fitach*. Wprawdzie nie tworzyły one

²⁰⁷ Б. Кутузов, *Знаменный распев...*, dz. cyt., 71-72.

²⁰⁸ Termin *lico* w staroruskiej teorii oznacza zbiór trzech lub większej ilości znaków (cs. *znamion*). Por. Д. Разумовский, *О знаменном распеве*, [w:] *Круг церковного древнего знаменного пения*, ч. 1, Sankt Petersburg 1884, s. XXII.

²⁰⁹ М. Бражников, *Лица и фиты...*, dz. cyt., s. 21.

²¹⁰ И. Вознесенский, *О пении в православных Церквях греческого Востока с древнейших до новых времен. С приложением образцов византийского церковного осмогласия. В 2-х частях*, Kostroma 1895, 1896, s. 158.

²¹¹ Termin wywodzi się od cerk-słów. czasownika *разводить* (*razwodit'*), który w kontekście staroruskiej teorii śpiewu cerkiewnego oznacza nic innego, jak rozkrywanie złożonych formuł melodycznych przy pomocy prostych znaków notacji neumatycznej. Por. Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная...*, dz. cyt., s. 492, 508.

²¹² Г. Пожидаева, *Певческие традиции древней Руси*, Moskwa 2007, s. 121.

²¹³ ККГУНБ, № Л 76647, k. 15.

²¹⁴ Т. Ф. Владышевская, *Музыкальная культура Древней Руси*, Moskwa 2006, s. 140.

²¹⁵ Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, dz. cyt., s. 208-209.

²¹⁶ Н. Серёгина, *Песнопения русским святым*, Sankt Petersburg 1994, s. 46.

późniejszych posiada ona wiele wariantów melodycznych²²⁶. Charakterystycznym dla wszystkich zawartych w *Irmologionie Ławrowskim fit*, jest sposób umieszczenia *stozitii* oraz *statii* w obrębie linii horyzontalnej *striety*. Rozwiązanie to, jak już wcześniej wspominałem, redaktor zastosował także w odniesieniu do innych formuł melodycznych, w szczególności *popiewek*.

Na zakończenie pierwszej części moich rozważań nasuwa się na myśl podstawowe pytanie, ile z bizantyjskiej teorii śpiewu pozostało w melodiach zapisanych na kartach *Irmologionu Ławrowskiego*? Jeśli przyjmiemy, iż melodie w nim zawarte posiadają bizantyjskie korzenie, to czy zostały wniesione do kodeksu w niezmienionej formie?²²⁷ Już pobieżna analiza porównawcza z zastosowaniem metody retrospektywnej skłania ku skrajnej odpowiedzi - niewiele²²⁸. Wspólne cechy pisowni staroruskich kriuków i neum bizantyjskich nie mają przełożenia na znaczenie muzyczne, które w okresie powstania *Irmologionu Ławrowskiego* było zupełnie inne²²⁹. Także zależność staroruskich melodii cerkiewnych od greckiego systemu ośmiu skal modalnych była już czysto formalna²³⁰, a według M. Brażnikowa – praktycznie żadna²³¹. Mimo wszystko, w notacji kriukowej tego okresu da się zauważyć pozostałości po notacji paleobizantyjskiej. Jako ciekawostkę pragnę podać, iż w XII wieku w Bizancjum weszła do użytku notacja określana mianem średniobizantyjskiej. Jej zaleta tkwiła w możliwościach precyzyjnego określenia odległości interwałowych pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami. Staroruskia notacja *kriukowa* dawała możliwość przedstawienia całych formuł melodycznych, bez podania dokładnych odległości pomiędzy dźwiękami²³². To, iż notacja średniobizantyjska nie przyjęła się praktyce liturgicznej Cerkwi na Rusi, wpłynęło niekorzystnie na późniejszy rozwój *znamienno-raspiewa*²³³.

²²⁶ М. Бражников, *Лица и фиты...*, dz. cyt., s. 213.

²²⁷ Podobne postulaty wyrażali uczeni rosyjscy przełomu XIX i XX wieku, w szczególności ks. Dymitr Razumowski, ks. Bazyli Mietałłow oraz Stefan Smoleński. Por. Н. Каменейский, *О связи русского церковного песнопения с византийским*, „Русская Музыкальная Газета”, 1903, s. 657.

²²⁸ Badaczka dziejów muzyki rosyjskiej Zofia Lissa jest nieco bardziej ostrożna w postrzeganiu omawianego zjawiska mówiąc o silnym, (lecz nie całkowitym przyp. Autor.) uniezależnieniu się melodii *znamienno-raspiewu* od jego wzorców bizantyjskich. Zob.: Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1955, s. 50.

²²⁹ Inne zdanie na ten temat ma historyk religii Stefan Pastuszewski, który twierdzi, iż znaki te wyrażają wysokość, długość trwania jednego, lub grupy dźwięków. Twierdzenie to jest nieprawdziwe, bowiem precyzyjne określenie wysokości dźwięku było możliwe dopiero od momentu wprowadzenia do użytku tzw. *kinowarnych pomiet*. Ponadto, redaktorzy najwcześniejszych elementarzy do nauki śpiewu nie wspominają ani o długości trwania dźwięku, lub grupy dźwięków, ani też o rytmie staroruskich melodii cerkiewnych, który na przestrzeni wieków ulegał zmianom. Zob.: S. Pastuszewski, *Leksykon religijno-kulturowy staroprawosławia*, Bydgoszcz 2015, s. 108.

²³⁰ Ю. Келдыш, *Очерки и исследования по истории русской музыки*, Moskwa 1978, s. 57.

²³¹ М. Бражников, *Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII-XVIII веков*, Moskwa-Leningrad 1972, s. 92.

²³² Inne zdanie na ten temat ma historyk religii S. Pastuszewski, który twierdzi, że *kriuki* wywodzące się ze wczesnobizantyjskiej kultury muzycznej XII i XIII w. *kriuki* wyrażają wysokość, długość trwania jednego, lub grupy dźwięków. Twierdzenie to jest nieprawdziwe, bowiem precyzyjne określenie wysokości dźwięku było możliwe dopiero od momentu wprowadzenia do użytku tzw. *kinowarnych pomiet*, czyli pod koniec XVI wieku. Ponadto redaktorzy najwcześniejszych elementarzy do nauki śpiewu nie wspominają ani o długości trwania dźwięku, lub grupy dźwięków, ani też o rytmie staroruskich melodii cerkiewnych, który na przestrzeni wieków ulegał zmianom, i o czym nie wspomina S. Pastuszewski. Zob.: S. Pastuszewski, *Leksykon religijno-kulturowy staroprawosławia*, Bydgoszcz 2015, s. 108.

²³³ В. Мартынов, *История богослужебного пения*, Moskwa 1994, s. 89.

Dokonanie dokładniejszych ustaleń dotyczących genezy kształtowania się staroruskiej notacji kriukowej na tle bizantyjskiej, mimo zaawansowanych badań, współcześnie nie jest możliwe. Zatem także i moje ustalenia ograniczyły się jedynie do wskazania cech podobieństwa w pisowni poszczególnych neum. Wraz z zanikiem śpiewu kondakarnego związki pomiędzy tradycją ruską a bizantyjską uległy rozluźnieniu. Coraz większa izolacja Rusi od świata bizantyjskiego spowodowana jarzmem tatarskim sprawiła, iż wzajemne przenikanie się obydwu tradycji stawało się coraz trudniejsze. Czynnikiem niesprzyjającym była także nasilająca się niechęć Rusinów, szczególnie z Państwa Moskiewskiego, wobec Greków. W ich świadomości społecznej, jak słusznie zauważył E. Iwaniec, zakorzeniło się głębokie przekonanie, iż Grecy przystępując do Unii florenckiej w 1439 roku zdradzili prawdziwą wiarę, za co zostali ukarani przez Boga upadkiem Konstantynopola w 1453 r. Nieufność wobec Greków była spowodowana jeszcze tym, że przybywając do Rosji, szczególnie w XVII wieku, często nadużywali gościnności i szczodrości gospodarzy²³⁴. Zgoła inna sytuacja była na terytoriach należących do Wielkiego Księstwa Litewskiego, a potem Rzeczypospolitej. Tutaj związki kulturowe ze światem bizantyjskim były bardzo silne, co znalazło odzwierciedlenie w architekturze, ikonografii, piśmiennictwie i co najważniejsze, w śpiewie cerkiewnym. Już pod koniec XVI wieku w zachodnioruskich *Irmologionach* obok tradycyjnych ośmiotrybowych melodii cerkiewnych (*znamennago raspiewa*) zaczynają się pojawiać śpiewy greckie, mołdawskie, bułgarskie oraz serbskie, carogrodzkie czego przykładem jest *Irmologion Supraski*²³⁵. O zjawisku takowego przenikania się tradycji w przypadku XVI-wiecznego *Irmologionu Ławrowskiego* nie może być mowy. Co więcej, analiza pisowni poszczególnych znaków zapisanych na kartach *Irmologionu* pozwala twierdzić, iż związek staroruskiej monodii cerkiewnej z bizantyjską wówczas był już tylko umowny. Dopiero przekład staroruskich melodii cerkiewnych z kriuków, na kijowską notację kwadratową wpłynął na sukcesywne przenikanie bizantyjskiej tradycji śpiewu na grunt ruski. Z całą pewnością ustalenia w tej materii byłby o wiele większe, gdyby nie tragiczne losy staroruskiego monodycznego śpiewu cerkiewnego na Rusi. O ile na przestrzeni XVI i XVII wieku śpiew ten przeżywał swój prawdziwy rozkwit, o tyle w okresie od XVII do końca 1-szej połowy XVIII wieku chylił się ku upadkowi, co miało związek z powolnym zanikaniem żywej tradycji, przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Przez okres niemal 200 lat, jedynymi nośnikami żywej tradycji *znamennago raspiewa* były wspólnoty staroobrzędowców, aczkolwiek także i w tych środowiskach, śpiew liturgiczny podlegał pewnym procesom degradacji. Można tylko przypuszczać, czy zapisane na kartach *Irmologionu Ławrowskiego* melodie zostały przełożone na kwadratową notację kijowską i wniesione do późniejszych śpiewników powstałych w tymże ośrodku?

Odpowiedzi na te i inne pytania z pewnością dostarczy analiza porównawcza formuł melodycznych. Zatem niniejsze opracowanie należy uznać za wstęp do dalszych badań nad tym jakże interesującym, a jednak nadal niezbadanym zabytkiem piśmiennictwa muzycznego na Rusi.

²³⁴ E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców...*, dz. cyt., s. 25

²³⁵ А. Конотоп, *Древнейший памятник ...*, dz. cyt.: s. 290.

BIBLIOGRAFIA:

Skróty:

BN – Biblioteka Narodowa w Warszawie

MAEO – Musica Antiqua Europae Orientalis

ККГУНБ, Красноярская краевая научная библиотека

РГБ Сол. Собр. – Российская Государственная Библиотека, Москва. Соловецкое собрание.

РНБ – Российская Национальная Библиотека – Санкт-Петербург.

Źródła:

Азбука знаменного пения, НИОР РГБ, zesp. 379.

Азбука певчая, ККГУНБ, № Л 76647.

Азбука певчая, НИОР РГБ, Собр. Моск. Дух. Акад, zesp. 173, III, nr 129.

Азбука толкование, РГБ, Сол. Собр. 277/283,

Стихирарь, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 408.

Стихирарь, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 409.

Стихирарь, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 421.

Catalogus Libror[um] Bibliothecae Monasteri Lauroviensis PPm Basilianor[um] ex Mandato... Die 15 Martii 1788. BN акс. 10794.

Irmologion, BN, акс. 2954.

Irmologion, Акс. 2606.

Irmologion, Акс. 2788.

Irmologion, Акс. 2472.

Literatura:

Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Sankt Petersburg 2007

М. Антонович, *Церковний спів Старокиївської доби*, „КАЛОΦΩΝΙΑ” 2014/7.

М. Antonowycz, *Ukrainische geistliche Musik*, Monachium 1990.

М. Бражников, *Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV-XVII века*, Leningrad 1972.

М. Бражников, *Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII-XVIII веков*, Moskwa-Leningrad 1972.

М. Бражников, *Русская певческая палеография*, Sankt Petersburg 2002.

М. Бражников, *Русские певческие рукописи и русская палеография*, „Труды Отдела древнерусской литературы”, t. VII, Moskwa 1949.

М. Бражников, *Лица и фиты знаменного распева*, Leningrad 1984.

М. Bendza, *Prawosławna diecezja przemyska w latach 1596 – 1681*, Warszawa 1982

І. Бокшай, *Церковное Простопіє*, Užhorod 1906.

О. Цалай-Якименко, *Духовні співі давньої України: Антологія*, Kijów 2000.

В. Холопова, *Русская музыкальная ритмика*, Moskwa 1983.

І. Хома, *Простопіє Карпатської Русі*, Mukaczewo 1930.

D. Ciołka, *Latynizacja Kościoła unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, Białystok 2014.

В. Давыдова, *Крюковая грамота. Методическое пособие по изучению знаменного пения*, Sankt Petersburg 2014.

Encyklopedia Kościelna, T. XXIII, wyd. M. Nowodworski, Warszawa 1899.

O. Fleischer, *Neumen-studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften*, t. III, Berlin 1904.

И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, t. I., Moskwa 2004.

Е. Герцман, *Византийское музыкознание*, Leningrad 1988.

J. Gołos, *Nowo znaleziony rękopis Biblioteki Jagiellońskiej jako źródło do historii kontaktów polsko-ruskich*, [w:] *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne: dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy Rewolucji Październikowej*, red. Z. Lissa, Kraków 1967.

J. Gołos, *Cerkiewny śpiew*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1983, t. III, kol. 1985.

Е. Голубинский, *История Русской Церкви*, Moskwa 1997.

Е. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Ryga 2001.

З. Гусейнова, *Музыкально-теоретические руководства XV – первой половины XVI века*, [w:] *Музыкальная культура Средневековья*, t. 2, ред. Т. Ф. Владышевская, Г. М. Малинина, Moskwa 1992.

В. Horodyski, *Podręcznik paleografii ruskiej*, Kraków 1951.

- Inwentarz rękopisów Biblioteki Kapituły Grekokatolickiej w Przemyślu*, opr. A. Kaszlej, Warszawa 2011.
- E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, Warszawa 1977.
- М. Яра, *Школа церковного співу в Манявському скиті*, „Краєзнавство”, 2005/1-4.
- Z. Jaroszewicz-Pieresławcew, *Starowiercy w Polsce i ich księgi*, Olsztyn 1995.
- J. Jasinowskyj, *Znaczenie eparchii Przemyńskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej*, [w:] *Polska - Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stepień, Przemyśl 1994, t. II.
- Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізміяні пам'ятки XVI століття*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2005/5.
- Ю. Ясіновський, *Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2004/2.
- Ю. Ясіновський, *Византійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Lwów 2011.
- Ю. Ясіновський, *Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних ірмолів*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2004/2; 2008/4.
- Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські нотолінійні ірмолі 16-18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Lwów 1996.
- Л. Калашников, *Азбука церковного знаменного пения*, Київ 1908.
- Н. Каменейский, *О связи русского церковного песнопения с византийским*, „Русская Музыкальная Газета”, 1903.
- Katalog druków cyrylickich XV-XVIII wieku w zbiorach Biblioteki narodowej*, opr. Z. Żurawińska i Z. Jaroszewicz-Pieresławcew, Warszawa 2004.
- Ю. Келдыш, *Очерки и исследования по истории русской музыки*, Москва 1978.
- А. Конотоп, *Древнейший памятник украинского нотолінійного письма – Супрасльський ірмологіон 1598-1601*, „ПКНО”, Москва 1975, s. 285-293.
- E. Koschmider, *Przyczynki do zagadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich*, Wilno 1932.
- B. Kudryk, *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829-1873*, Przemyśl 2001.
- B. Kudryk, *Historia śpiewu cerkiewnego na Ukrainie*, „Hosanna”, Warszawa 1935/6.
- Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, Lwów 1995.
- Б. Кутузов, *Знаменный распев – поющее богословие*, Москва 2009.
- Й. Левицький, *Історія введення музикального піня в Перемишлі*, [w:] *Ірмолі Михайла Левицького (Перемишль 1838)*, обр. В. Пилипович і Н. Сиротинська, Przemyśl 2012.
- Z. Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Warszawa 1955.
- B. Lorens, *Bazyliński klasztor św. Onufrego w Ławrowie w XVII-XVIII wieku*, „Nasza Przyszłość: Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, t. 109(2008).
- R. Łużny, *Staroobrzędowcy i problemy muzykologiczne Dawnej Rusi*, „Musica Antiqua Europae Orientalis”, t. VII, Bydgoszcz 1985.
- A. Malinowski, *Aklamacje w ceremoniach bizantyjskich*, MAEO, Bydgoszcz 1985.
- І. Мацько, *Старосамбірщина. Історичні етюди*, „Старосамбірщина”, t. II, Lwów 2002.
- В. Мартынов, *История богослужебного пения*, Москва 1994.
- J. Matulewicz, *Graduał*, „Hosanna”, 1928/2, s. 19-23.
- В. Металлов, *Азбука крюкового пения*, Москва 1899.
- В. Металлов, *Русская симіографія*, Москва 1912.
- А. Мезенец, *Извещеніе о согласнейших пометах*, изд. Ст. Смоленский, Kazań 1888.
- W. Mokry, *„Ruska Trójca”: Karta z dziejów życia literackiego Ukraińców w Galicji w pierwszej połowie XIX wieku*, Kraków 1997.
- B. Montfaucon, *Paleographia Graeca*, Paryż 1708.
- Музыкальная грамматика Николая Дилецкого. Посмертный труд С. В. Смоленского*, Москва 1910.
- К. Никольская-Береговская, *Русская вокально-хоровая школа IX-XX веков, Методическое пособие*, Москва 1998.
- H. Nowacki, *Dzieje neumatycznego śpiewu w Rosji*, „Hosanna”, Warszawa 1930/3.
- H. Nowacki, *Śpiew liturgiczny w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na Rusi*, „Hosanna”, Warszawa 1930/3.
- S. Pastuszewski, *Leksykon religijno-kulturowy staroprawosławia*, Bydgoszcz 2015.
- А. Петрушевич, *Каталог церковно-славянских рукописей и стропечатных книг кирилловского письма находящихся на археологическо-библиографической выставке в Савропигиальном заведении*, Lwów 1888.
- А. Покровский, *Азбука крюкового пения*, Москва 1901.
- И. Полозова, *Русская музыкальная палеография*, Саратов 2014.

- Г. Пожидаева, *Певческие традиции древней Руси*, Moskwa 2007.
- А. Преображенский, *Мезенец Александр*, „Русская Музыкальная Газета”, 1897, nr 3.
- А. Преображенский, *Шайдуров Иванъ Акимовичъ*, „Русская Музыкальная Газета”, 1897, nr 4.
- М. Przywecka-Samecka, *Dzieje drukarstwa muzycznego w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1993.
- Н. Рамазанова, *Московское царство в церковно-певческом искусстве*, Sankt Petersburg 2004.
- Д. Разумовский, *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*. Moskwa 1886.
- Д. Разумовский, *О знаменном роспеве*, [w:] *Круг церковного древнего знаменного пения*, ч. 1, Sankt Petersburg 1884.
- Д. Разумовский, *Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения*, Moskwa 1867.
- Rękopisy cerkiewnoślawiańskie w Polsce*, Katalog, opr. A. Naumow i A. Kaszlej, Kraków 2004.
- D. Sawicki, *Kwestia „razdielnorieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, ELPIS, R. 16.
- D. Sawicki, *Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi. Działalność I i II Komisji (1652-1670)*, ELPIS, R. 15 (16), z. 27(40), s. 139-146.
- D. Sawicki, *Staroje istinnorieczije i razdielnorieczije jako dwie główne epoki w dziejach śpiewu liturgicznego na Rusi od XI w. do XVII w.*, [w:] *Z badań nad językiem i kulturą Słowian*, red. P. Sotirov i P. Złotkowski, Lublin 2007.
- П. Смирнов, *Внутренние вопросы в расколе в XVII веке: Исследование из начальной истории раскола по вновь открытым памятникам, изданным и рукописным*, Sankt Petersburg 1898.
- Н. Серёгина, *Песнопения русским святым*, Sankt Petersburg 1994.
- Ст. Смоленский, *О древне-русскихъ певческихъ нотацияхъ*, Moskwa 1901.
- Ст. Смоленский, *Примечания къ Азбуке Мезенца*, Kazań 1888.
- Ю. Стецик, *Василіански монастирі перемишльської пархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Drohobycz 2014.
- Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Krasnodar 2007.
- Д. Шабалин, *Певческие азбуки древней Руси*, Т. I, Krasnodar 2003.
- Д. Шабалин, *Певческие азбуки древней Руси*, Т. II, Krasnodar 2004.
- В. Щепкин, *Русская палеография*, Moskwa 1999, s. 142.
- Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej. Katalog wystawy październik – listopad 1996*, art. Wstępne: A. Kaszlej i W. Deluga; hasła: A. Kaszlej et al. Warszawa 1996.
- М. Швед, *Спаський та Лаврівський монастирі - осередки духовності й культури в галичині*, Lwów 2000.
- Śnigurski Jan (Joann) (1784-1847), [w:] *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski południowo-wschodniej*, pod red. A. Meissnera, Rzeszów 2011.
- В. Ундольский, *Замечания для истории церковного пения в России*, Moskwa 1849.
- Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Moskwa 1971.
- М. Ваврик, *Лаврівська хроніка (1771 - 1882)*, „Analecta Ordinis Sancti Basilii Magni”, series II, sectio II, vol. II, 1954, fasc. 1-2.
- E. Wellesz, *Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej*, (tłum. M. Kaziński), Kraków 2006.
- Т.Ф. Владышевская, *Древнерусская певческая культура и история*, Moskwa 2012.
- Т. Владышевская, *Музыкальная культура Древней Руси*, Moskwa 2006.
- Т. Владышевская, *Старообрядческое пение как источник изучения древнерусской церковной музыки*, [w:] *Dzieło muzyczne - teoria historia i interpretacja*, red. Irena Poniatowska, Kraków 1984.
- W. Wołoskiuk, *Cerkiewny śpiew*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, T. 2, Warszawa 2001, red. nauk. T. Gadacz, B. Milerski, s. 396-398.
- W. Wołoskiuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2.
- W. Wołoskiuk, *Śpiew liturgiczny Kościoła prawosławnego w Polsce: teologiczna i muzyczna interpretacja jego wybranych elementów*, Warszawa 1996, (rozprawa doktorska w ChAT).
- W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005.
- И. Вознесенский, *О пении в православных Церквях греческого Востока с древнейших до новых времен. С приложением образцов византийского церковного осмогласия*. В 2-х частях. Kostroma, 1895, 1896.
- И. Вознесенский, *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Большой и малый знаменный роспев*, Ryga 1890.
- И. Вознесенский, *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотам и линейным ирмологам XVII и XVIII веков*, Вып. 1, Moskwa 1898.
- A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślawiańsko-polski*, Białystok 1996.

Аннотация

Данель Савицки

Старорусский невматический Ирмологий Лавровский с шестнадцатого века - неизученный памятник музыкальной восточнославянской литературы Юго-Западной Руси.

Статья является очерком, касающимся процессов диффузии влияний Востока и Запада в русском церковном пении, практикуемом на территории Речи Посполитой до ее разделов. Старорусское одноголосное церковное пение (т.н. знаменный распев) занимал важное место в духовной жизни Руси. Не удивляет, что и сегодня оно обращает внимание теологов, музыковедов, искусствоведов, а также все чаще этнографов. Материальным доказательством богатства старорусских церковных мелодий являются тысячи рукописей, написанных невматической нотацией (т.н. крюками) и киевской квадратной нотацией (т.н. киевское знамя). Автор представляет и анализирует, особенно от стороны семиографии, датированный на вторую половину XVI века ирмологий кулизматический, сохраняемый в Национальной Библиотеке в Варшаве – Ирмологий Лавровский. Рукопись содержит очень богатый материал литургический, записанный крюковой нотацией типа А.

Summary

Daniel Sawicki

The Irmologion Lawrowski dated to the 16th century is a not yet researched relic of the East Slavic music writing from South West Ruthenia.

This article is a valuable contribution to the research about the Eastern and Western's Ruthenia influences clashing and affecting each other on the subject of Orthodox songs which were used in the Republic of Poland before partitions. The Old Ruhenian monodic Orthodox singing (org. znamienyj raspiew) had an important role in the spiritual live of 'The old Ruthenia'. The material evidence supporting the richness of the Old Ruthenian Orthodox melodies are thousands of manuscripts written using neumatic notation and Kievian square notations. The author describes and analyses the Irmologion from Ivan Lawrowski from the late 16th century that is being archived in the National Library of Poland in Warsaw. This particular manuscript holds a very rich liturgical material using a type A notation.

