

Daniel Antoni Sawicki
(Biała Podlaska)

System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego *Irmologionu ławrowskiego*

Melodic formulas of the Old Ruthenian church singing on the example of the dogmaticon of the first tone of the *Lavra Irmologion* from the 16th century

Keywords: *Lavra Irmologion*, Church singing, Simiography, Orthodox Church,

Abstract: The author has analyzed the melodic formulas *znamienniy raspyev* on the example of the dogmaticon of the first tone of the *Lavra Irmologion* from the 16th century. As a result of comparative analysis the Author has shown links between the West Ruthenian and the Moscovite tradition of Orthodox church singing. By analyzing the location of particular melodic formulas the Author has proven a close connection between the melodies and the liturgical text. As a result the Moscovite the Author came to the conclusion that the melody of each of eight modal scale the Old Ruthenian *Irmologion* and *Octoikh* is a result of long-term historical development and mutual interpenetration of two musical cultures i.e. Byzantine and Ruthenian.

Мелодичные формулы старорусского церковного пения на примере догматика первого тона Ирмология лавровского с шестнадцатого века

Ключевые слова: Лавровский ирмологий, церковное пение, симиография, Православная церковь.

Резюме: Автор проанализировал мелодические формулы знаменного распева на примере догматика первого тона с XVI-векового Лавровского Ирмологиона. В результате он успел высказать связи западнорусской и московской традиций церковного пения. Анализируя расположение отдельных мелодических формул Автор доказал тесной связи между мелодией, а литургическим текстом. Пришел он к убеждению, что мелодия каждой из восьми модальных шкал старорусского Ирмологиона и Октоиха является результатом долговременного исторического развития и взаимного проникновения двух музыкальных культур т.е. византийской и русской.

1. Stan badań

Staroruski monodyczny śpiew cerkiewny (*znamiennyj raspiew*)¹ praktykowany na terytoriach dawnej prawosławnej eparchii przemyskiej stanowi ważny, a mimo to wciąż nie do końca zbadany, element jej dziedzictwa duchowego i liturgicznego. Szczególnego opracowania wymaga okres, kiedy to w praktyce liturgicznej i piśmiennictwie muzycznym teże diecezji posługiwano się staroruską kriukową notacją neumatyczną, którą badacze ukraińscy określają mianem notacji *kulizmatycznej*². Liczne zawirowania historyczne oraz skomplikowana sytuacja kościelna, szczególnie po zawarciu unii brzeskiej (1596 r.) sprawiły, iż zabytków pisanych kriukami, a przy tym mających jakikolwiek związek z terenami teże eparchii pozostało niewiele. Aktualnie w zbiorach polskich znajduje się jeden zabytek staroruskiego śpiewu cerkiewnego, którego związki z eparchią przemyską zostały potwierdzone naukowo. Mam na myśli datowany na 2-gą połowę XVI w. neumatyczny *Irmologion*³ z Ławrowa, który obecnie znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (sygn. Akc. 2954).

Monaster św. Onufrego w Ławrowie, którego początki sięgają XII w., do momentu przyjęcia unii 1691 r. przez biskupa przemyskiego Innocentego Winnickiego był jednym z prężnie rozwijających się ośrodków życia monastycznego na terytorium prawosławnej eparchii przemyskiej⁴. Przy monasterze działało wyspecjalizowane skryptorium, gdzie mnisi przepisywali głównie księgi liturgiczne, a także szkoła kształcąca śpiewaków cerkiewnych. Do naszych czasów przetrwało jedynie kilka *Irmologionów* napisanych w Ławrowie. Mimo zaawansowanych badań nadal niewiele wiemy na temat ich redaktorów, którzy

¹ Znamienny śpiew (cs. *znamiennyj raspiew*) - wschodniosłowiański śpiew liturgiczny, oparty na bizantyjskiej 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. *raspiewywał*), który oznacza nic innego, jak opatrywanie tekstu liturgicznego znakami notacji neumatycznej. Niemal równoległe 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 *napiewow*. Zob.: И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Москва 2004, Т. I, 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*, Рига 1890, s. 95-97.

² Określenie *kulizmatyczny bezliniowy zapis nutowy* wywodzi się od jednego ze znaków greckiej, a następnie staroruskiej, notacji neumatycznej, tzw. *kulizmy* (gr. *κύλισμα*). Po raz pierwszy pojęcie *rusckoje 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.: *Музичийська грамати́ка Николія Дилецкого. Посмертний труд С. В. Смоленского*, Москва 1910, s.14, Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007, s. 177; por. О. Цалай-Якименко, *Духовні співби давньої України: Антологія*, Київ 2000, s.7.

³ *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. *glasow*). Księga zajmuje ważne miejsce w liturgii staroobrzędowców. E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311, por. Г. Алексеева, *Византиино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 323. Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Calonocnego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*. Zob.: W. Wołoskiuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, R. 46, z. 2 (2004), Warszawa 2004, s. 163-170.

⁴ B. Lorens, *Bazyliiański 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.

mogli być mnichami, bądź też pełnili w monasterze określone funkcje związane ze śpiewem. Do najznajomniejszych śpiewaków ławrowskich, należy hieronim Josif Krejnicki, którego działalność na rzecz tegoż monasteru przypada na 2-gą połowę XVII w. Tajniki śpiewu, J. Krejnicki zgłębiał w Skicie Maniawskim, który na przełomie XVI i XVII wieku był czołowym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego na Zakarpaciu. Wzorem innych ośrodków życia mniszego eparchii przemyskiej, monaster ławrowski niemal do końca XVII wieku posługiwał się regułą liturgiczną Skitu Maniawskiego. Reguła, której treść nawiązywała do *Ustawy studyckiego* odznaczała się szczególną surowością tak w podejściu do przepisów liturgicznych, jak i do życia codziennego mnichów. Gdy na początku XVIII w. zastąpiono ją regułą zakonu bazylianów, nastąpił powolny upadek życia monastycznego i liturgicznego w Ławrowie⁵. O wysokich umiejętnościach śpiewawczych J. Krejnickiego, świadczą zredagowane jego ręką *Irmologiony*. Do najciekawszych pod względem treści należy śpiewnik napisany w 1667 r. w Ławrowie, w którym oprócz śpiewów użytkowych: neumatycznych (znamiennyj *raspiew*) i kijowskich redaktor zawarł śpiewy praktykowane w Skicie Maniawskim, w szczególności: bułgarskie, greckie, ostrogskie, serbskie i wiele innych. Drugi zachowany *Irmologion* J. Krejnickiego pochodzi z 1677 r. i obecnie znajduje się w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Sankt-Petersburgu. W zbiorach bibliotek Ukrainy znajduje się jeszcze kilka *Irmologionów* ławrowskich, których omówienie przekroczyłoby ramy niniejszego opracowania. Wszystkie zachowane *Irmologiony* ławrowskie zredagowano z zastosowaniem kijowskiej notacji kwadratowej. Jedyne zachowane neumatyczny *Irmologion* ławrowski to omawiany w niniejszej pracy śpiewnik⁶. Mimo zaawansowanych badań nie udało mi się jednoznacznie ustalić miejsca napisania kodeksu, lecz wiek rękopisu oraz okres przez jaki faktycznie znajdował się w Ławrowie (do 1765 r.) skłania mnie do przyjęcia hipotezy, iż miejscem jego powstania był tenże monaster⁷. Mimo, iż kodeks aktualnie jest stosunkowo łatwo dostępny, to jak dotąd nie doczekał się wyczerpującego opracowania, co nie znaczy, iż faktycznie znajdował się poza wszelkim zainteresowaniem uczonych. Na fakt jego istnienia w XIX w. zwrócił uwagę ukraiński uczoney – A. Petruszewicz⁸. Na uwagę zasługują opracowania Mirosława Antonowicza⁹, a także prof. Jurija Jasinowskiego ze Lwowa¹⁰. Natomiast spis podstawowych znaków staroruskiej notacji kriukowej, jaki znajduje się na końcu *Irmologionu* ławrowskiego opracował rosyjski uczoney Dmitrij Szabalin¹¹. W tym miejscu pragnę wspomnieć także o moich skromnych dokonaniach badawczych, które zaowocowały powstaniem obszernego artykułu naukowego¹².

⁵ Ю. Стедик, *Василіански монастири перемишльської єпархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Дрогобич 2014, s. 165, 236-237.

⁶ D. Sawicki, *Zapomniany zabytek*, „Przegląd Prawosławny”, 2016/9, s. 28-29.

⁷ Częściowych informacji na temat losów rękopisu dostarczają zapiski odręczne, szczególnie te z pierwszych stron, m.in.: „Roku 1765 miesiąca Februraria, dnia 5, doszło do ronk moych z monasteru Ławrowskie [go] za dyspozycyю Імц Luke laskawego mojego dob[rodzieja]”. BN Akc. 2954, k. 1.

⁸ А. Петрушевич, *Каталог церковно-славянских рукописей и стропечатных книг кирилловского письма находящихся на археологическо-библиографической выставке в Савропигиальном заведении*, Львов 1888, s. 10.

⁹ M. Antonowycz, *Ukrainische geistliche Musik*, München 1990, s. 42-43, 339-342.

¹⁰ Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізміні пам'ятки XVI століття*, „КАЛОФОНІА”, 2005/5, s. 341-342; tenże, *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Львів 2011, s. 113-116; tenże, *Значення єпархії Премиської в розвитку української музики церкiewної*, [w:] *Polska - Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, Przemyśl 1994, t. II, s. 410, 414.

¹¹ Д. Шабалин, *Певческие азбуки Древней Руси*, т. I, Краснодар 2003, s. 20.

¹² D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” t. XIII,

2. Metody badawcze

Podstawowym problemem w odczytaniu melodii zawartych w *Irmologionie* Iawrowskim, jest niemożność precyzyjnego określenia odległości pomiędzy poszczególnymi dźwiękami bez przeprowadzenia szczegółowych analiz porównawczych. Mimo, iż notacja kriukowa, którą opatrzone kodeks nie zawiera tzw. *kinowarnych pomiet*¹³, to zastosowany przez redaktora dobór znaków pozwala twierdzić, iż mamy do czynienia z jedną z najpóźniejszych redakcji *znamiennoho raspiewa*. Godny podkreślenia jest fakt, iż staroruska notacja neumatyczna na przestrzeni XII-XVII w. przeszła skomplikowany proces rozwoju, polegający na stopniowym odchodzeniu od systemu absolutnej wysokości, gdzie każdemu znakowi w obrębie danej skali modalnej było przyporządkowane określone znaczenie muzyczne w obrębie danej skali dźwiękowej. Wprowadzenie do użytku systemu *pomiet* dało możliwość precyzyjnego zobrazowania odległości pomiędzy poszczególnymi dźwiękami¹⁴. Na przełomie XV i XVI w. staroruski śpiew cerkiewny przeżywał swój prawdziwy rozwój spowodowany rozkwitem życia monastycznego i liturgicznego, który siłą rzeczy przyczynił się do wzrostu zapotrzebowania na książki, w tym również księgi liturgiczne zawierające kriuki¹⁵. W XVI w. przy ważniejszych ośrodkach życia liturgicznego, w szczególności katedrach biskupich i monasterach pojawiają szkoły kształcące śpiewaków cerkiewnych, a wraz z nimi także lokalne warianty melodyczne istniejących wcześniej śpiewów. Swoją prawdziwy rozwój w badanym okresie przeżywał tzw. wielki śpiew neumatyczny (*bol'szoj znamiennoy raspiew*) oraz melizmatyczne formy śpiewu takie jak: śpiew *demestwenny*, czy *putiewoj*. Wraz ze zmianą obowiązującej na Rusi reguły liturgicznej monasteru Studyckiego na regułę Jerozolimską, która dokonała się na przełomie XIV i XV w. materiał muzyczny takich ksiąg jak: *Oktoich*¹⁶ czy *Obichod*¹⁷ uległ uporządkowaniu. Kanonizacja nowych świętych wymusiła przeredagowanie księgi *Sticherar*¹⁸ zgodnie z wymogami nowej reguły liturgicznej¹⁹. Równie dynamiczny rozwój śpiewu cerkiewnego miał miejsce na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej.

Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s.18-56.

¹³ *Kinowarnija pomiety* – znaki pomocnicze staroruskiej notacji neumatycznej wprowadzone w celu precyzyjnego określenia wysokości dźwięku. Por. В. Металлов, *Очерк истории Православного церковного Пения*, Москва 1915, s. 50.

¹⁴ И. Ефимова, *Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства*, Красноярск 2014, s. 138.

¹⁵ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 35.

¹⁶ *Oktoich* (gr. Οκτώηχος) – 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 wspólnie znany podział *Oktoicha* na Mały i Wielki. Zob.: арх. Модест, *О церковном октоихе*, Вильнюс 1865, s. 59-77, por. Д. Разумовский, *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*, Москва 1886, s. 32.

¹⁷ *Obichod* – księga liturgiczna codziennego użytku. Składa się z dwóch części. Część pierwsza zawiera śpiewany materiał liturgiczny Wieczerni i Jutrzni, druga zaś św. Liturgii. Poza materiałem wspomnianych nabożeństw znajdują się w nim teksty nutowe do służb świątecznych pochodzące z innych ksiąg liturgicznych. Cyt. za: W. Wołosiuł, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

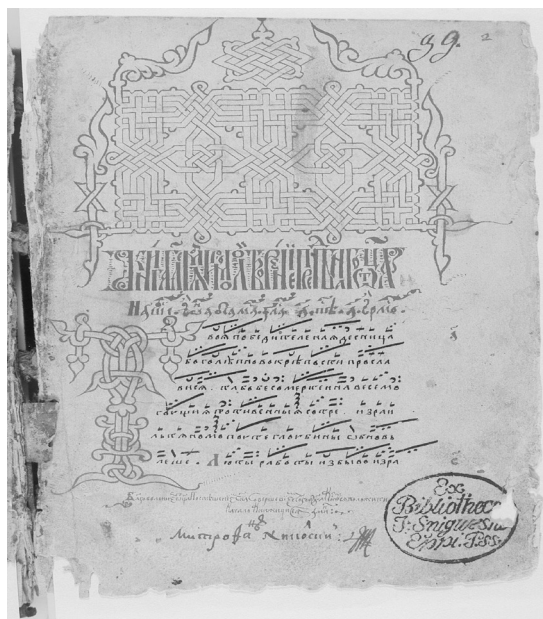
¹⁸ *Sticherar* – cs. Księga liturgiczna zawierająca stichery (tj. hymny śpiewane podczas nabożeństwa Całocennego Czuwania dla małych i dużych świąt z wyłączeniem dwunastu Wielkich Świąt). Z powszechnego użycia liturgicznego zniknęła po reformie ksiąg liturgicznych przeprowadzonej przez patriarchę Nikona 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 cerkiewnosłowiański-polski*, Białystok 1996, s. 333; E. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 311.

¹⁹ Т. Владышевская, *Древнерусская певческая культура и история*, Москва 2012, s. 110-112.

Ośrodkami jego rozwoju były monaster, w szczególności: supraski, żytomierski, czy też interesujący nas monaster św. Onufrego w Ławrowie, który do 1691 r. był kontynuatorem tradycji liturgicznych obowiązujących w Skicie Maniawskim na Zakarpaciu²⁰.

Mimo utworzenia odrębnej metropolii w Moskwie, Cerkiew prawosławna na terytoriach południowo-zachodniej Rusi kontynuowała utrzymywanie ścisłych związków z patriarchatem Konstantynopola oraz prawosławnymi krajami Półwyspu Bałkańskiego, co także nie pozostało bez wpływu na śpiew cerkiewny. Wraz z wyborem w 1415 r. na metropolitę kijowskiego Grzegorza Camblaka (1414-1419) kontakty międzycerkiewne uległy znaczącemu ożywieniu²¹. Wówczas w piśmiennictwie religijnym na Rusi zaistniał tzw. bałkański styl zdobienia ksiąg, który charakteryzował się bogatą w kształty ornamentyką, gdzie przeważały motywy przedstawiające plecionkę i warkocz²². W stylu bałkańskim zdobiono niemal wszystkie księgi liturgiczne, w szczególności: *Ewangeliarze*, oraz *Irmologiony*, w szczególności omawiany *Irmologion* z Ławrowa oraz napisany w latach 1598-1601 przez Bogdana Onisimowicza, śpiewaka rodem z Pińska *Irmologion Supraski*. Wpływom bałkańskim uległ także śpiew cerkiewny o czym świadczy fakt, że w *Irmologionach* napisanych na terytoriach Ukrainy i Białorusi zachowało się ok. 400 zapożyczeń melodycznych w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich, czy też mołdawsko-wołoskich²³.

Il. 1. Karta tytułowa *Irmologionu* ławrowskiego z XVI w.



²⁰ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 26.

²¹ O okolicznościach wyboru Grzegorza Camblaka na metropolitę kijowskiego i jego działalności kościelnej zob.: Е. Голубинский, *История Русской Церкви*, t. III, Москва 2004, s. 374-378.

²² В. Щепкин, *Русская палеография*, Москва 1999, s. 80-81.

²³ О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII століття*, Київ-Львів-Полтава 2002, s. 19.

Stopień ich złożoności melodycznej, który był znacznie większy niż rodzimego śpiewu neumatycznego niejako wymusił stopniowy przekład tychże śpiewów z neumatycznej notacji bizantyjskiej na wzorowaną na zachodnioeuropejskiej kijowską notację kwadratową (*kijewskoje znamia*). Przy okazji dokonano przekładu z notacji kriukowej także rodzimych melodii cerkiewnych. Ówczesna kijowska notacja kwadratowa, w przeciwieństwie do notacji kriukowej, która obrazowała całe formuły melodyczne (cs. *popiewki*), pozwalała na precyzyjne zapisanie odległości pomiędzy poszczególnymi dźwiękami.

Wykonana w pierwszym etapie badań analiza paleograficzna poszczególnych znaków staroruskiej notacji kriukowej, którą opatrzone *Irmologion* z Ławrowa nie przyczyniła się do odczytania zawartych w nim melodii. Nieodzowną okazała się analiza porównawcza formuł melodycznych, w szczególności *popiewek*, a w mniejszym stopniu *lic i fit*²⁴. *Popiewka*, jak słusznie zauważa wybitny uczony rosyjski – Maksym Brażnikow, to nie tylko dusza *znamienno* *raspiewa*, lecz także jego życie i sens istnienia²⁵. Pojęcie *popiewki* pojawia się już we wczesnych traktatach teoretycznych, datowanych na koniec XV i początek XVI w. Termin *popiewka* oznacza określoną formułę melodyczną, posiadającą własną pisownię oraz wynikające z tworzących ją znaków jasno określone zasady wykonawcze²⁶. Większość *popiewek znamienno raspiewa* mimo upływu czasu zachowała swoją pierwotną pisownię, co znacząco ułatwia ich identyfikację i interpretację²⁷. Z biegiem czasu pod pojęciem *popiewki* zaczęto także rozumieć bardziej złożone kompozycje²⁸. Twórcy staroruskich melodii cerkiewnych, traktowali *popiewkę* jako jedną logiczną całość²⁹. Dlatego w swojej twórczości skupiali się na odpowiednim doborze *popiewek*, nie zawsze uwzględniając ich przynależność do określonej skali modalnej³⁰. W przeciwieństwie do prostych znaków notacji kriukowej, *popiewka* dawała śpiewakom o wiele większe możliwości wyrażenia i wcielenia w praktykę unikalnych gustów muzycznych. Melodyczne podobieństwo *popiewek* jednocześnie wyrażało związki zachodzące pomiędzy autentycznymi a plagalnymi skalami modalnymi. Dla przykładu, ton pierwszy *znamienno raspiewa* posiada wspólne *popiewki* z melodiami należącymi do tonu piątego. I tak kolejno *popiewki* tonu drugiego będą występować w melodiach tonu szóstego. Nieco słabszy związek zachodzi pomiędzy *popiewkami* tonu trzeciego i siódmego oraz czwartego i ósmego³¹. Umiejętne zastosowanie dostępnych formuł melodycznych, dawało

²⁴ *Lica i fity* – formuły melodyczne melizmatycznego typu funkcjonujące w większości wariantów staroruskiego śpiewu cerkiewnego. Cyt. za: D. Sawicki, *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 111, przyp. 77.

²⁵ М. Бражников, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 165.

²⁶ А. Кручинина, *О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV – середины XVII века*, [w:] *Проблемы истории и теории древнерусской музыки*, сост. А. Белоненко, Ленинград 1979, s. 148-159.

²⁷ А. Кручинина, *О семиографии...*, dz. cyt., s. 149.

²⁸ Таż, *Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории*, [w:] *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002, s. 52.

²⁹ В. Мартынов, *История богослужебного пения*, Москва 1994, s. 122.

³⁰ М. Бражников, *Статьи о древнерусской музыке*, Ленинград 1975, s. 26.

³¹ Często zdarza się, że *popiewki* wchodzące w skład ósmej skali modalnej bywają melodycznie bliżej skali drugiej i szóstej, np. *podjet sriednij*. Por. В. Металлов, *Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства къ изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попѣвкам*, Москва 1899, s. 19.

twórcom melodii *znamennago raspiewa* niebywałe możliwości poszerzenia ich swobody melodycznej przy jednoczesnym zachowaniu obowiązujących kanonów. Sposób, w jaki redaktorzy staroruskich melodii cerkiewnych dobierali *popiewki* w przypadku badanego *Irmologionu* okazał się stosunkowo łatwym do wychwycenia, co jeszcze bardziej ułatwiło odczytanie niektórych melodii przy pomocy metody analizy retrospektywnej. Jej zastosowanie polegało na porównaniu i konfrontacji formuł melodycznych, zawartych w najpóźniejszych rękopisach kriukowych, w szczególności XVII-wiecznych oraz staroobrzędowych z formułami melodycznymi zawartymi w wybranych melodiach zawartych w *Irmologionie* ławrowskim, w szczególności imrosach oraz dogmatykach. Jak każda metoda badawcza, tak również zastosowana przeze mnie metoda analizy retrospektywnej posiada w sobie pewne wady. Jedną z kluczowych niedoskonałości warsztatowych tej metody, była odgórna konieczność przyjęcia założenia, że znaczenie tych samych znaków, bądź grup znaków zawartych w melodiach *Irmologionu* ławrowskiego było przynajmniej zbliżone do znaczenia obowiązującego w źródłach późniejszych. Analizę porównawczą niejako ułatwił mi fakt, iż miałem do czynienia ze źródłem stosunkowo świeżym, bo powstałym w 2-giej poł. XVI w., czyli w okresie, kiedy faktycznie zakończył się proces wypracowywania pewnych wspólnych zasad wykonywania poszczególnych znaków notacji kriukowej³². Otóż rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego w omawianym okresie przebiegał nie tyle w kierunku wypracowywania coraz to nowych formuł melodycznych, co w kierunku adaptacji i przekształcania wcześniej wypracowanej palety *popiewek*, której formowanie rozpoczęło się wraz z początkiem śpiewu cerkiewnego na Rusi³³. Fakt, iż badany *Irmologion* powstał w okresie, kiedy rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego na terytoriach Rzeczypospolitej i Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz Państwa Moskiewskiego przebiegał wspólnym torem pozwolił na porównanie poszczególnych melodii ze źródłami moskiewskimi, co dało pożądane rezultaty.

3. Struktura kodeksu oraz tekst liturgiczny

Pod koniec 1-szej poł. XVI na terytoriach południowo-zachodniej Rusi wytworzyła się tendencja do skupiania wszystkich śpiewów użytkowych w ramach jednego śpiewnika tj. *Irmologionu*, która utrzymała się niemal do końca XVIII wieku³⁴. W przeciwieństwie do śpiewników moskiewskich, redaktorzy zachodnio-ruskich *Irmologionów*, starali się w nich zawrzeć wszystkie najpotrzebniejsze śpiewy zaczerpnięte z: *Obichoda*, *Irmologionu*, *Oktoicha*, *Miniei* i *Triodionów*. Podstawowym kryterium podziału śpiewów tonalnych, jest osiem skal modalnych, natomiast śpiewy niemodalne (Całonocnego Czuwania oraz Świętych Liturgii) podzielono w oparciu o cykl nabożeństw³⁵. Tendencja ta utrzymała się zarówno w strukturze starszych, pisanych bezliniową notacją neu-

³² B. Металлов, *Русская симіографія*, Москва 1912, s. 20.

³³ А. Кручинина, *Попевка знаменного...*, dz. cyt., s. 70-71.

³⁴ Tradycja wykorzystywania *Irmologionu* przetrwała w Cerkwi unickiej 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 Ukrainie Zakarpackiej, w szczególności: I. Бокшай, *Церковное Простоніе*, Ужгород 1906, oraz zbiór zawierający śpiewy użytkowe przeznaczone dla klasztorów bazylikańskich autorstwa protoihumena klasztoru na Czarnej Górze k. Mukaczewa – o. Іоакима Choma, zob.: І. Хома, *Простонііне Карпатської Русі*, Мукачів 1930. Należy przy tym zaznaczyć, iż obydwa śpiewniki zawierają melodie użytkowe w takiej formie, jak wykonywano wtedy kiedy wierni brali czynny udział w śpiewie liturgicznym.

³⁵ И. Вознесенский, *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотолінійным ірмологам XVII и XVIII веков*, вып. 1, Москва 1898, s. 8.

matyczną śpiewników, jak również późniejszych *Irmologionów* nutowych³⁶. Na formowanie się zachodnio-ruskiego typu śpiewnika cerkiewnego, tj. *Irmologionu*, jak słusznie zauważył prof. J. Jasinowski wywarły wpływ śpiewniki liturgiczne używane na zachodzie Europy, w szczególności rzymskokatolicki *Antyfonarz* i *Graduał*³⁷, po części także protestancki *Kancjonał* (in. *Zbiór pieśni nabożnych*)³⁸.

Irmologion Ławrowski należy do grupy śpiewników monasterskich o strukturze gatunkowo-tematycznej³⁹ i obejmuje następujący materiał liturgiczny:

- Śpiewy Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty, w szczególności stichery (k. 97-127);
- Tropariony kanonu jutrzni Świętej Paschy⁴⁰ 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);
- Stichery, 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 pierieczislenie*) (k. 259)⁴¹.

Struktura badanego *Irmologionu*, a ściślej rzecz biorąc jego wielogatunkowość, pisownia formuł melodycznych oraz tekst liturgiczny upodabnia go do innego zabytku, a mianowicie do pochodzącego z 1-szej poł. XVI w. *Irmologionu* ze zbiorów monasteru Iosifo-Wołockiego⁴². Na podobieństwo tego konkretnego zabytku do innych *Irmologionów* pochodzących z terytorium Białorusi i Ukrainy zwrócili uwagę prof. Borys Smolakow z Moskwy oraz prof. J. Jasinowski⁴³. Założony w 1479 r. przez Józefa Wołockiego monaster był na przestrzeni XV-XVI wieku czołowym centrum życia duchowego i kulturalnego w Państwie Moskiewskim. Przy monasterze działało wyspecjalizowane skryptorium, w którym przepisywano zarówno księgi liturgiczne, jak również wiele innych dzieł tak duchownych, jak i świeckich. Monaster w błyskawicznym tempie zgromadził bogatą bibliotekę⁴⁴. Być może redaktorem tegoż śpiewnika był mnich przybyły

³⁶ Najlepszym przykładem takiego śpiewnika, jest powstały w latach 1598-1601 *Irmologion Supraski*.

³⁷ *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 *responsus*, *responsorium*. Jego współczesna nazwa *graduał* pochodzi z IX wieku i związana jest z miejscem, gdzie wykonywano psalm międzyylekcyjny tj. na stopniach (łac. *gradusachi*) prowadzących na ambonę, z której czytano Pismo Święte, bądź też na stopniach ołtarza. – Zob.: J. Matulewicz, *Graduał*, „Hosanna”, 1928/2, s. 19-23.

³⁸ Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія...*, dz. cyt., s. 117.

³⁹ Ю. Ясіновський, *Церковно-співочі ініціатииви українських та білоруських монастирів*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2004/2, s. 19.

⁴⁰ Redaktor celowo pominął *irmosy* poprzedzające tropariony, które zostały zamieszczone w pierwszej części kodeksu. Zjawisko to niewątpliwie dowodzi, iż śpiewnik pisała jedna osoba.

⁴¹ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 30.

⁴² НИОР РГБ, зesp. 113, nr 67(249).

⁴³ Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія...*, dz. cyt., s. 113.

⁴⁴ Р. Дмитриева, *Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности*, Ленинград 1991, s. 3-4.

do monasteru z terytorium Południowo-Zachodniej Rusi, a kto wie, czy nie był to mnich z jednego z monasterów prawosławnej eparchii przemyskiej. Związki łączące melodykę śpiewów zawartych w *Irmologionie* z monasteru Josifo-Wołokołamskiego badanym materiałem *Irmologionu* z Ławrowa wymagają przeprowadzenia dodatkowych badań. Przywołane źródło okazało się dla mnie doskonałym materiałem porównawczym przy analizie formuł melodycznych w dogmatyku tonu pierwszego. Równie wartościowymi źródłami okazały się XVI-wieczne *Sticherary* ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej, w szczególności kodeksy nr 410 i 414.

Tekst liturgiczny *Irmologionu* z Ławrowa jest cerkiewno-słowiański z pewnymi elementami wymowy ukraińskiej, co świadczy o jego ukraińskim pochodzeniu. Z gołą przeciwną tezę wysnuł białoruski muzykolog – H. Pichura-Pikara. Otóż kierując się odręcznymi notatkami naniesionymi przez A. Petruszewicza H. Pichura-Pikara doszedł do przekonania, iż miejscem napisania badanego *Irmologionu* były terytoria dzisiejszej Białorusi⁴⁵. Jedną z cech charakterystycznych, która najbardziej rzuca się w oczy jest obecność w tekstach liturgicznych elementów „*razdielnorieczija*”, in. *chomonii*. Nie będę w tym miejscu zagłębiał się w genezę kształtowania się zjawiska *chomonii* w śpiewie liturgicznym na Rusi, bowiem problematyka ta była przedmiotem moich poprzednich opracowań⁴⁶. Istota *chomonii* tkwi w zmianach, jakie dokonały się już pod koniec XIV w. w tekstach liturgicznych przeznaczonych do śpiewania. Istotą zmian było zastępowanie spółgłosek (*jerów*) umieszczanych na końcu wyrazu samogłoskami (o, a, e, i), co dawało możliwość wykonania neum znajdujących się nad tymi *jerami*. Zjawisko miało charakter czysto wokalny i dotyczyło głównie tekstów liturgicznych przeznaczonych do śpiewania. W żadnym wypadku nie należy traktować *chomonii* w kategorii czysto ruskiego zjawiska, bowiem do XV w. funkcjonowała ona także w śpiewie Serbów czy Bułgarów⁴⁷. Poprzez zastosowanie *chomonii* słowo *днесь* brzmiało jak *денесе*, zamiast *бог* wykonywano *боро*, zaś *тэх* brzmiało jak *тэхо* itd. Tak więc, tekst śpiewany znacząco różnił się od czytanego i mówionego, stąd okres od końca XIV w. do końca 2-giej poł. XVII w. określano mianem „*razdielnorieczija*” in. *chomonii*⁴⁸. W przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego, gdzie po reformach liturgicznych patriarchy Nikona praktykowanie *chomonii* ograniczyło się do niektórych wspólnot staroobrzędowców, w zachodnio-ruskich *Irmologionach* ślady *chomonii* przetrwały niemal do k.a XVIII w.⁴⁹

4. Analiza formuł melodycznych *znamiennago raspiewa* na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego

Melodyka każdej z ośmiu skal modalnych *znamiennago raspiewa* bez wątpienia wywołuje w sercach słuchaczy określony nastrój i wynikające z niego uczucia, które decydują o kształcie danej melodii, oraz jej duchowo-estetycznych aspektach. Śpiewy, w których przeważają motywy sylabiczne, posiadają ściśle pojęciowo-informacyjny

⁴⁵ J. Jasinowskyj, *Znaczenie eparchii...*, dz. cyt., s. 410.

⁴⁶ 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, P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169-178, tenże, *Kwestia „razdielnorieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, ELPIS, t. 16, s. 201-209.

⁴⁷ Е. Шевчук, *Раздельноречие в аспекте связи южнославянской и восточнославянской певческих традиций*, [w:] *Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции*. Гимнология, вып. 5, Москва 2008, s. 203-217.

⁴⁸ E. Koschmider, *Przyczynki do zagadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich*, Wilno 1932, s. 1-2.

⁴⁹ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 32.

charakter. Natomiast wszelka emocjonalność jest ściśle związana z obecnością elementów melizmatycznych⁵⁰. Przed ówczesnymi mistrzami śpiewu (cs. *rozpiwuszczikami*)⁵¹ stało trudne zadanie, umiejętnego doboru fraz melodycznych (*popiewek*), w taki sposób, aby jak najdokładniej odzwierciedlały stan duchowy i psychologiczny hymnografa⁵². Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku doboru odpowiednich znaków obrazujących *popiewki*, gdzie także decydowały treści teologiczne oraz ładunek emocjonalny zawarty w samych melodiach⁵³. Stąd przed twórcą staroruskich melodii cerkiewnych stało jeszcze jedno ważne zadanie – zawarcia w kompozycji dwóch typów informacji, tj. pojęciowego i emocjonalnego. Ich wzajemne współbrzmienie stanowi jeden z koniecznych warunków dla funkcjonowania wszelkich form staroruskiej monodii cerkiewnej⁵⁴, a szczególnie śpiewów tonalnych zawartych w *Oktoichu*. Poezja św. Jana z Damaszku odznaczała się wielkim bogactwem zarówno, jeśli chodzi o treści teologiczne, jak również w kwestii doboru odpowiednich formuł literackich⁵⁵. Melodyka wszystkich gatunków staroruskiego śpiewu cerkiewnego podobnie jak to miało miejsce w przypadku pieśni ludowej, powstawała na bazie muzycznej interpretacji tekstu. Dlatego cała dynamika brzmienia w obydwu przypadkach wyrastała z tekstualnego początku tj. konstrukcji i wersyfikacji, a nie jak by się nam mogło wydawać z metrum danej melodii⁵⁶.

Na szczególną uwagę zasługują staroruskie melodie dogmatyków ośmiu skal modalnych (in. tonów, cs. *glasow*). Ze względu na bogactwo treści teologicznej, dogmatyki stanowią szczególny gatunek hymnografii prawosławnej. W tekstach dogmatyków, św. Jan z Damaszku dokonał wyjaśnienia głównych prawd wiary (m.in. Wcielenia Syna Bożego, dwóch naturach w Chrystusie, oraz dogmatu o Bogurodzicy)⁵⁷. Tak więc, w dogmatyku tonu pierwszego znajdziemy wykładnię dogmatu o Wcieleniu Syna Bożego. W dogmatyku tonu drugiego, św. Jan z Damaszku wyjaśnił związki łączące wydarzenia starotestamentalne z nowotestamentowymi. Treść dogmatyku tonu trzeciego odwołuje się do samego faktu Narodzenia w Ciele Pana Naszego Jezusa Chrystusa. Cel przysięcia na świat Zbawiciela, jakim było odnowienie w nas Obrazu Bożego został wyjaśniony w dogmatyku tonu czwartego. Dodatkowo św. Jan dokonuje wyjaśnienia prawdy wiary o Dziewictwie Matki Bożej, która tak przed Narodzeniem, jak i po Narodzeniu pozostała Dziewicą. W dogmatyku tonu piątego hymnograf posługuje się starotestamentalnymi obrazami. Symbolami Beznasiennego Narodzenia Jezusa Chrystusa oraz Zawszedziewictwa Matki Bożej były: Morze Czerwone, Mojżesz oraz Izraelici. Podobnie jak za uderzeniem laski Mojżesza Morze rozdzieliło się na dwie części, tak również Chrystus począł się w łonie Przenajświętszej Dziewicy bezpośrednio po Zwastowaniu. Podobnie jak po rozstąpieniu się wód Izrael przeszedł po suchym lądzie, tak

⁵⁰ Н. Рамазанова, Об иерархии жанров в древнерусской службе XVI - XVII вв., [w:] *Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Сборник научных трудов*, Санкт-Петербург 1992, s. 159-160.

⁵¹ *Rospiewszczik (Rozpiwuszczyk)* – Twórca (redaktor, kompozytor) melodii znamiennej *raspiewa*. Por. Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная...*, dz. cyt., s. 512-513.

⁵² Pod tym pojęciem rozumie się autora tekstu liturgicznego.

⁵³ И. Полозова, *Русская музыкальная палеография*, Саратов 2014, s. 138.

⁵⁴ Н. Рамазанова, *Об иерархии жанров...*, dz. cyt., s. 151-152.

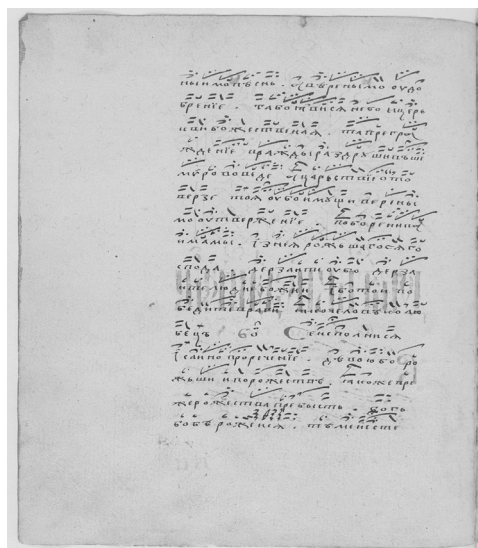
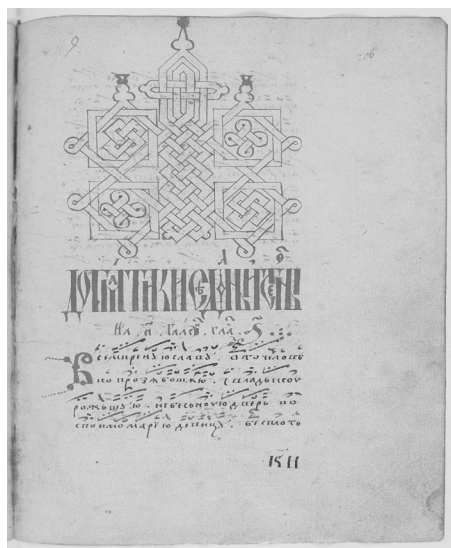
⁵⁵ Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 135.

⁵⁶ *Тенже, Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве*, [w:] *Мастерство музыканта-исполнителя*, Москва 1972, s. 147.

⁵⁷ Н. Флоринский, *История богослужбных песнопений Православной Кафолической Восточной Церкви*, Киев 1881, s. 170.

również Chrystus Począł się w łonie Dziewicy za sprawą Ducha Świętego. Samo Morze po przejściu Izraelitów w nów stało się niemożliwym do przejścia topiąc faraona wraz z wojskami, tak również Przenajświętsza Dziewica po Narodzeniu Emanuela pozostała nienaruszoną⁵⁸. W dogmatyku tonu szóstego znalazła się wykładnia nauki o dwóch wolach w Chrystusie. Natomiast w dogmatyku tonu siódmego ponownie mowa jest o Wcieleniu Syna Bożego, które dokonało się w nadprzyrodzony sposób. Podsumowanie wszystkich przytoczonych prawd wiary, w szczególności o Wcieleniu Syna Bożego zostało ujęte w dogmatyku tonu ósmego⁵⁹.

II. 2. Dogmatyk tonu pierwszego z *Irmologionu* ławrowskiego



Śpiew dogmatyka poprzedza jeden z ważniejszych momentów nabożeństwa Wielkiej Wieczerni, tj. wejście z kadzidłem, które symbolizuje przyjście na świat Syna Bożego dla zbawienia ludzkości⁶⁰. Popularność, jaką dogmatyki cieszyły się na Rusi miała związek ze szczególnym kultem Bogurodzicy jako Opiekunki i Wstawienniczki⁶¹. Melodie dogmatyków są bardzo bogate w formuły melizmatyczne (obecność *lic* i *fit*), gatunkowo przynależą więc do tzw. wielkiego śpiewu neumatycznego (*bolszoy znamiennoy raspiew*)⁶².

Poniżej dokonam analizy melodii dogmatyku tonu pierwszego zaczerpniętej z *Irmologionu* z Ławrowa pod kontem funkcjonowania w niej formuł melodycznych *znamiennoy raspiewa*⁶³. Melodyka dogmatyka tonu pierwszego, który podobnie jak wszyst-

⁵⁸ Архим. Модест, *О церковном октоихе...*, dz. cyt., s. 121-125.

⁵⁹ М. Скабалланович, *Толковый Типикон*, Москва 2008, s. 548.

⁶⁰ А. Ковалев, *История и Теория Богослужбного Пения. Учебное пособие*, Москва 2012, s. 41.

⁶¹ Т. Владышевская, *Музыкальная культура древней руси*, Москва 2006, s. 84.

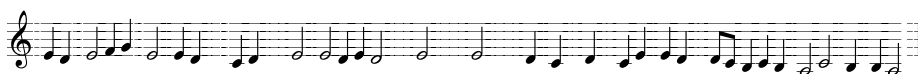
⁶² Г. Пожидаева, *Певческие традиции Древней Руси*, Москва 2007, s. 247.

⁶³ ВН Акс. 2954, k. 206-207.

kie melodie do niego przypisane charakteryzuje się wielką swobodą, prostotą, a zarazem wspaniałością brzmień. Dzięki temu człowiek wierzący jest w stanie skierować swoje myśli ku temu co niewidzialne, ku Światu Boskiemu. Ton pierwszy w staroruskiej teorii śpiewu symbolizuje wznoszenie się ku Niebu, a jego filozofią jest wychwalanie wielkości Bożego planu stworzenia. Jądro melodyczne pierwszej skali modalnej tworzy dziesięć formuł melodycznych (*popiewek*), których zadanie polega na akcentowaniu tych słów, które w bezpośredni sposób rysują obrazy: „Niebiańskiej Chwały”, czy także „Boskiego Piękna”⁶⁴.



НѢ - МИ РѢ - НШ - И СЛА - БШ - У - ТО ЧЕ - ЛО - БКО ПРО - ЗА - КО - ШШ - И.



W centrum uwagi hymnografa i znajduje się Przenajświętsza Bogurodzica, której Osoba w chrześcijaństwie wschodnim okresu późno-bizantyjskiego posiadała wielkie znaczenie duchowe i estetyczne. Aby zrozumieć głębię tematyki maryjnej w kulturze i sztuce „Starej Rusi”, w tym także i muzyce należy spojrzeć na nią z tego samego punktu widzenia, co bizantyjscy teologowie i hymnografowie, czyli przez pryzmat Jej udziału we Wcieleniu Syna Bożego⁶⁵. Św. Grzegorz Palamas widział w Niej unikalną granicę pomiędzy światem Boskim a stworzeniem⁶⁶. W takim świetle starali się przedstawiać Przenajświętszą Bogurodzicę staroruscy ikonografowie, hymnografowie i kompozytorzy melodii cerkiewnych. Dla staroruskich ikonografów źródłem inspiracji była bizantyjska hymnografia, w której szczególne miejsce zajmowały motywy zaczerpnięte z *Akatystu* do Przenajświętszej Bogurodzicy⁶⁷. Już na samym początku melodii dogmatyka tonu pierwszego, kompozytor (*rozpiewszczik*) stara się podkreślić Jej ziemskie pochodzenie, a zarazem wielką część, jaką oddaje jej ludzkość za to, że nie tylko usłyszała z ust Archaniola Gabriela dobrą nowinę, lecz z pokorą przyjęła ją jako skierowaną do całego świata⁶⁸. W tym celu wykorzystał on znak *stopica s'oczkom* i opartej na tercji *striety swiettoj*. Jej melodyka i rytm oparty na jednej półnucie i dwóch ćwierćnutach, w sposób dynamiczny wprowadza śpiewaka do części melizmatycznej, poprzedzonej szeregiem krótkich motywów recytatywnych. Całość tworzy *popiewkę* o nazwie *omietka*⁶⁹, która jest częścią rozbudowanej formuły melodycznej *rożok s chamiłoj* w omawianym przypadku pełni rolę tzw. *zaśpiewu*, bądź *pogłasicy*⁷⁰. Podana przeze mnie interpretacja znaku *chamiło*, który poprzedza *pałk* nie jest jedyna, według Ł. Kałasznikowa w niektórych przypadkach może być następująca ⁷¹. Jednak w obydwu przypadkach *chamiło*

⁶⁴ И. Ефимова, *Источниковедение древнерусского...*, dz. cyt., s. 143.

⁶⁵ В. Бычков, *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва 1995, s. 280.

⁶⁶ PG 151, 177 B.

⁶⁷ *Akafist* – hymn liturgiczny ku czci Chrystusa, Matki Bożej lub świętego (świętych) śpiewany (czytany) isłuchany na stojąco. A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiański-polski...*, dz. cyt., s. 12.

⁶⁸ С. Борзевдовский, *Объяснение догматиков восьми гласов*, Москва, 1878, s. 6.

⁶⁹ НИОР РГБ, зesp. 173, III, nr 129, k. 52.

⁷⁰ Г. Алексеева, *Византино-русская...*, dz. cyt., s. 201.

⁷¹ Л. Калашников, *Азбука церковного знаменного пения*, Москва 1915, s. 25.

jest umiejscowione w obrębie jońskiej tercji (*do-mi*)⁷². W wersji „*razdielnoriecznoj*” obserwuje się rozszerzenie o dwie wartości nutowe, gdzie dźwięk *mi* przypada na sylabę akcentującą *chomonię*. Aby nie poczynić uszczerbku na tekście liturgicznym pod sylabę *ny*, kompozytor dodaje znak *kriuk s podczaszijem*, którego nie mógł zastąpić np. *stopicej*. Redaktor *Sticherara* nr 410 ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej ten sam pochód sekundowy przedstawił przy pomocy znaku podczaszija ⁷³.



Бге - мн - р[ε]- нδ - ю сАА - Кδ⁷⁴.

Właściwym melizmatem jest *popiewka kołybielka* in. *dolinka sredniaja*, której diapazon bazuje na interwale seksty (G^m - E¹)⁷⁵. *Popiewkę* tą w badanym przeze mnie dogmatyku rozpoczyna *paraklit* , co wskazuje, iż poprzedzającą formułę zaśpiewu wykonywał solista, a od tego momentu wkraczał chór. Analogiczne zjawisko występuje w przypadku dogmatyka ze *Sticherara* nr 410, natomiast w melodii ze *Sticherara* nr 414 rolę znaku wprowadzającego pełni *kriuk swietlyj* ⁷⁶. Z reguły *kołybielka* posiada proste zakończenie oparte o znak *kryż*, który swoją wartością odpowiada całej nucie. Przykładem mogą być zakończenia niektórych irmosów, gdzie *dolinka sredniaja* pełni formę zakończenia całego utworu. Takie zakończenie posiada np. *irmos* 1 pieśni kanonu ku czci Święta Wprowadzenia do Świątyni Przenajświętszej Bogurodzicy.



А - КВ про - сАА - БН - сА⁷⁷.

Jako ciekawostkę pragnę nadmienić, iż identyczne zakończenie (z wyłączeniem znaku znajdującego się w nawiasie kwadratowym) posiada dogmatyk tonu pierwszego opublikowany w *Azbuce* opracowanej przez o. Wasilija Mietałłowa⁷⁸. Jednak taka forma zakończenia nie występuje w żadnym z przebadanych rękopisów staroobrzędowych oraz wydaniach synodalnych, gdzie *dolinka sredniaja* w pełni oddaje sens zapisu kriukowego⁷⁹. *Popiewka* ta posiada nieco inną melodykę w późniejszych zachodnio-ru-

⁷² Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, dz. cyt. s. 104.

⁷³ НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 410, k. 95.

⁷⁴ ККГУНВ, nr 350733, k. 3.

⁷⁵ Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 294.

⁷⁶ НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 414, k. 118.

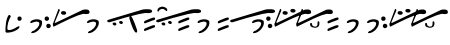
⁷⁷ Zob. *Ирмосы* (истинноречная редакция), Верещагино 2001, k. 4.

⁷⁸ В. Металлов, *Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет*, Москва 1899, s. 100.

⁷⁹ *Октоих нотного пения*, Санкт-Петербург 1900, k. 6.

skich śpiewnikach. W *Irmologionie* z 1657 r. fundacji bpa Antoniego Winnickiego przedstawia się następująco ⁸⁰. W przypadku dogmatyka z *Irmologionu* ławrowskiego rolę zakończenia pełni kombinacja *striety kryżewoj* i *potukulizmy* . Równie dobrze rolę *potukulizmy* mógł pełnić melizmat *chamiło* , który w XVI w. posiadał bardzo zbliżone znaczenie muzyczne, które docenili redaktorzy *Sticherarow* nr 410 i 414. W przypadku badanej melodii dogmatyka redaktor kierował się bardziej wymogami tekstu liturgicznego, a niżeli wymogami melodyki.

Fakt Narodzenia Syna Bożego, podkreśla kolejny fragment dogmatyka tonu pierwszego. W centrum uwagi hymnografa znajduje się Przenajświętsza Bogurodzica, którą hymnograf stawia na pozycji „najwyższej w hierarchii stworzeń”⁸¹.



Н - БАА - АА - КЪ РОЖА - ША - Ю НЕ - КЕ - СНА - Ю АРЕ - РА БО - СПО - Н - МО

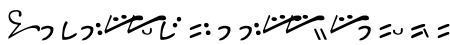




АА - РІ - Ю АТ - КН УА



Treści teologiczne, zawarte w tekście dogmatyka, znajdują przełożenie na jego melodykę. Kompozytor staroruskiej melodii pragnął podkreślić fakt, iż od czasu grzechu pierwotnego do momentu przyjścia na świat Zbawiciela minęło wiele wieków. W tym celu zastosował *popiewkę* o nazwie *wypławka pieriemietnaja*, której druga część  obrazuje ruch fali morskiej⁸², co symbolizuje długi i burzliwy okres, jaki ludzkość oczekiwała na przyjście na świat Syna Bożego. Dalej staroruski kompozytor pragnie podkreślić pokorę Przenajświętszej Bogurodzicy, która przez całe swoje życie unikała sławy ziemskiej, by w ostateczności stać się „Godną chwały niebieskiej”. Prawosławna hymnografia, wielokrotnie nazywa Bogurodzicę, tą która „otworzyła drzwi raju”⁸³. W tym celu zastosował *popiewkę prikladnaja*, której melodia dynamicznie wznosi się, a następnie opada w pochodzie sekundowym, by ostatecznie spocząć na dźwięku d¹, który obrazuje znak *statii prostoj* =. Dziewictwo Maryi, staroruski kompozytor pragnął poprzez zastosowanie *popiewki* – *kimza*⁸⁴ w skład której wchodzi *kulizma mataja*. W tym momencie melodia przybiera bardziej dynamiczny, a zarazem radosny charakter.



КЕ - СПЛО_ТЕ_ НЫ - Н - МО ПТ_ СНА А КТ_ РЕ НЫ_МО О҃ - ДО - КРЕ - НІ - Е.



⁸⁰ BN Акс. 10781.

⁸¹ С. Борзцовский, *Объяснение...*, dz. cyt., s. 9.

⁸² В. Металлов, *Осмогласие знаменного распева по гласовым попевам*, Москва 1899, s. 58.

⁸³ *Акафист Пресвятей Богородице*, Warszawa 1928, k. 5.

⁸⁴ НИОР РГБ, zesp. 173, III, nr 129, k. 46.

W powyższym fragmencie dogmatyka hymnograf pragnie podkreślić fakt, iż Przenajświętsza Bogurodzica odbiera cześć i chwałę nie tylko na ziemi, lecz także w niebie⁸⁵. Teksty liturgiczne pełne są opisów czci, jaką oddaje Jej niezliczona liczba zastępów anielskich: „Raduj się cudzie, o którym słów brak jest aniołom”⁸⁶. Nieprzypadkowo teksty liturgiczne nazywają Matkę Bożą „Czcigodniejszą od Cherubinów, i Chwalebniejszą bez porównania od serafinów”⁸⁷. Niemal wszystkie staroruskie melodie cerkiewne, które dotyczą tej tematyki są bardzo bogate w melizmaty. Dla podkreślenia wielkiej radości z wychwalania Matki Bożej staroruski kompozytor zastosował *popiewkę woznosiec*. Godnym wyjaśnienia jest fakt, iż stojące przed daną *popiewką* znaki szeregowo pełniły rolę wprowadzenia, (in. *podwod*), który zazwyczaj składał się jednego określonego znak, np. *pauka*, *gotubczyk bożyj* ѳ, *stopica* Л, *stopica s oczkom* Л⁸⁸. Uzyskaniu większej swobody melodycznej w pośredni sposób pomogła także *chomonii* tekstu liturgicznego. Analiza porównawcza powyższego fragmentu, podobnie jak i poprzedniego wykazała, iż nad określonymi sylabami obrazującymi *chomonię* redaktor stara się umieszczać ściśle określoną paletę znaków. Doskonałym przykładem umiejętnego pogodzenia melodyki z tekstem lit. jest sylaba *mo*, a ściślej rzecz biorąc *mam* na myśli wyrazy *воспоимо* oraz *бесплотенымо*, gdzie dla podkreślenia *chomonii* redaktor zastosował znak *kriuka s podczaszijem* Ѵ, którego linia melodyczna równa jest dwóm krótkim wartościom nutowym opadającym w pochodzie sekundowym. Kolejnym równie wymownym przymiotem, jakim hymnograf obdarzył Przenajświętszą Bogurodzicę jest „ozdoba/upiększenie wiernych”⁸⁹. Werset ten, dla staroruskiego kompozytora, stanowi jednocześnie zakończenie całej frazy melodycznej. Z tego względu zastosował typowe dla melodii tonu pierwszego połączenie *stożitija prostogo* z *popiewką*-melizmatem *kulizma małaja*, co nadaje melodii skoczny charakter.



Za sprawą Wcielenia Syna Bożego, Bogurodzica stała się „Niebem” i „Świątynią Bóstwa-*καὶ ναὸς τῆς Θεότητος*”⁹⁰. Podobnie jak świątynia była miejscem przebywania bóstwa, tak również Maryja dostąpiła zaszczytu noszenia w swoim łonie Bogocześnika Jezusa Chrystusa⁹¹. Mimo, że sama wyszła od ludzi, to jednak rodząc Syna Bożego stała

⁸⁵ С. Борзцовский, *Объяснение...*, dz. cyt., s. 12; (мон.) Игнатия, *Церковные песнотворцы*, Москва 2005, s. 85.

⁸⁶ *Акафист Пресвятей...*, k. 4.

⁸⁷ „Raduj się, albowiem oddają ci chwałę wojska niebieskie, niewidzialne, i uwielbiają, jako że byłaś Matką Bożą”. Cyt. za: *Канон Пресвятей Богородице Одигитрии, песнь. 8. троп. 2.* [w:] *Каноник*, Санкт-Петербург 2001, s. 178-179 (tłum. autor).

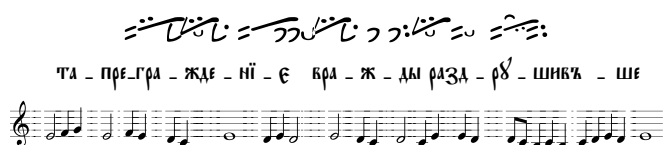
⁸⁸ М. Бражников, *Древнерусская теория...*, dz. cyt., s. 212.

⁸⁹ Grecki oryginał tekstu *dogmatyka*, na określenie tegoż przymiotu Bogurodzicy używa słowa *ἐγκαλλώπισμα*. – Zob.: *Οκτώηχος του εν αγιος πατρος ημων Ιωαννου Δαμασκηνου*, Wenecja 1883, s. 12.

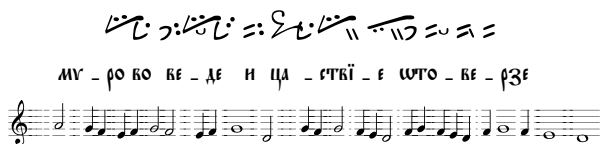
⁹⁰ *Οκτώηχος του εν αγιος...*, s. 12.

⁹¹ С. Борзцовский, *Объяснение...*, dz. cyt., s. 17-19.

się „Niebem i Świętynią Bóstwa”⁹². Określeniem tym chętnie posługiwał się św. Jan z Damaszku, dla którego świątynią, było miejsce, szczególnej obecności Boga, a takim było łono Maryi. Poprzez tenże fragment *dogmatyka*, św. Jan z Damaszku wyraża radość z Wcielenia Syna Bożego. Pełna radości jest także jego melodyka *znamienno* *raspiewa*, gdzie rolę wprowadzenia do właściwej frazy melodycznej służy fragment *prigłaska*, natomiast dla podkreślenia innego przymiotu Matki Bożej, którą św. Jan z Damaszku nazywa „Świątynią Bóstwa” staroruski redaktor melodii *dogmatyka* stosuje formułę *kulizma s’riedniaja*, którą poprzedza *podwod* - znak *pauk*.



Z kolei powyższy fragment *dogmatyka* tonu pierwszego stanowi podkreślenie faktu unicestwienia wrogości wobec Boga, jaka była skutkiem grzechu prarodzców Adama i Ewy. Hymnograf pragnie również wskazać na wypełnienie się słów Bożych zawartych w Księdze Rodzaju, gdzie jest napisane: „I nieprzyjaźń wprowadzam między ciebie a niewiastę, pomiędzy twoje potomstwo a jej potomstwo. Ono zmiążdży ci głowę, a ty zmiążdżysz mu piętę” (Rdz 3, 15). Tymi słowami *dogmatyka*, hymnograf pragnie również podkreślić tak ważną rolę Bogurodzicy w dziele zbawienia człowieka dokonany przez Jezusa Chrystusa⁹³. Przepaść pomiędzy Bogiem a ludźmi, jaką spowodował grzech najdobitniej obrazuje *popiewka omietka małaja*. Natomiast burzliwą drogę ludzkości do zbawienia, która została opisana na karatach Starego Testamentu symbolizuje formuła *dolinka małaja*. Jej linia melodyczna przebiega wznosząc się i opadając w pochodzie sekundowym, by ostatecznie znaleźć zwieńczenie na dźwięku e¹. Fakt, iż linia melodyczna przebiega w obrębie frygijskiej kwarty h^m-e¹ symbolizuje bezgraniczne posłuszeństwo Marii Dziewicy woli Bożej.



Powyższy werset *dogmatyka* jest teologicznym rozwinięciem poprzednio omawianego. U jego źródła tkwi refleksja hymnografia, iż gdyby Bogurodzica nie przyjęła Ona do swego łona Syna Bożego, który: „przez krzyż pojednał z Bogiem i w sobie położył kres wrogości” (Ef 2, 16), to bramy raju nadal byłyby zamknięte⁹⁴. Z tego względu prawosławna hymnografia w sposób słuszny nazywa Bogurodzicę Tą, „która zaprowa-

⁹² Архим. Модест, О церковном октоихе..., dz. cyt., s. 122.

⁹³ С. Борзцовский, Объяснение..., dz. cyt., s. 19-20.

⁹⁴ Tamże, s. 21-22.

dziła pokój i otworzyła bramy Królestwa”⁹⁵. Melodyka tegoż fragmentu, stanowi przeciwieństwo poprzedniej, otóż pełna jest ona radości, która wznosi serce modlącego się ku Niebu. Ową radość staroruski kompozytor pragnie wyrazić poprzez zastosowanie *popiewki woznosiec*, która zawiera aż dwa elementy *chomonii*. Frazę wieńczy *popiewka-melizmat kulizma skamiejnaja*, której integralnym elementem jest znak *skamiejca* , który symbolizuje zwycięstwo nad grzechem, które człowiek może odnieść jedynie drogą nieustannej modlitwy.⁹⁶



Dzięki nieocenionemu wkładowi, wniesionemu w dzieło zbawienia ludzkości Bogurodzica stała się dla chrześcijan „twardym umocnieniem wiary”⁹⁷. Prawosławna hymnografia wielokrotnie podkreśla, iż swoim wstawiennictwem, Matka Boża nieustannie pomaga chrześcijaninowi w trudnych i bolesnych chwilach jego życia. Życie każdego człowieka jest bardzo dynamiczne, ponieważ wypełniają je radości i smutki. Takie było również Jej ziemskie życie, dzięki czemu nikt nie jest w stanie lepiej zrozumieć ludzkich trosk, jak Ona⁹⁸. Melodyka omawianej frazy pełna jest radości i dynamizmu, za sprawą *popiewki pieriemietnaja*, która w badanym fragmencie pojawia się w pełnej wersji pisowni. Motyw kulminacyjny tejże formuły tworzy melizmat *prigłaska s’riednija* . Jeśli chodzi o samą *popiewkę pieriemietnaja*, to w dogmatyku z *Irmo-logionu* ławrowskiego posiada ona identyczną pisownię co w analogicznej melodii ze *Sticherarow* nr 410 i 414. Mniej więcej pod koniec XVI w. *popiewka* ta zaczyna ewoluować, a wraz z wprowadzeniem do zapisu kriukowego tzw. *kinowarnych pomiet* pojawiają się pewne różnice w pisowni, które wynikały także ze zmiany obrazującej ją palety neum. Poniższy przykład obrazuje trzy warianty *popiewki pieriemietnaja* funkcjonujące w tradycjach śpiewaczych staroobrzędowców:

a) Wariant „morozowski”⁹⁹.



b) Redakcja Ł. Kałasznikowa¹⁰⁰.



⁹⁵ *Акафист Пресвятей...*, икос 9, к. 8.

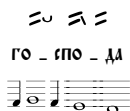
⁹⁶ KKGUNB, nr 76647, k. 14.

⁹⁷ Рог. *Акафист Пресвятей...*, икос 4, к. 5.

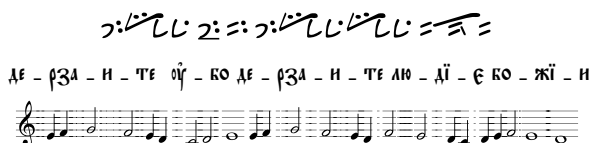
⁹⁸ С. И. Борзцовский, *Объяснение...*, dz.cyt., s. 21.

⁹⁹ Октай [w:] *Круг церковного древняго знаменнаго пения в шести частях*, Санкт-Петербург 1884, к.6.

¹⁰⁰ *Октай* (истинноречная редакция), Москва 1913, к. 6.



Tym razem hymnograf pragnie wyrazić konkluzję, że poprzez wstawiennictwo Przenajświętszej Bogurodzicy, my chrześcijanie mamy Obrońcę w Osobie Syna Bożego. Jest to jeszcze jeden powód do radości, którą w sposób jaskrawy oddaje bogata w melizmaty melodyka. Nie tworzy ona jednolitej *popiewki*, co nadaje kompozycji bardziej swobodnego charakteru. Co więcej, dominujące tam wartości ćwierćnotowe nadają w znaczącym stopniu ożywiają rytm melodii. Całość wieńczy *popiewka*-melizmat *kulizma skamiejnaja*, występująca w melodiach tonu pierwszego i czwartego. Zazwyczaj poprzedzają ją znaki *słożitija* Ѱ, bądź też *słożitija s zapiatoj* Ѱ¹⁰⁵. O ile w rękopisach staroobrzędowych przeważa wariant drugi, o tyle w rękopisach XVI wiecznych przeważa *kulizma skamiejnaja* poprzedzona *słożitijem*¹⁰⁶.



„Czuwaj, przeto czuwaj ludu Boży”, do zachowania czujności i męstwa nawołuje przedostatni werset dogmatyka tonu pierwszego. Sposobność ku temu daje chrześcijaninowi przynależność do „wybranego stada”, dla którego Chrystus jest Dobrym Pasterzem (J 10, 11) tj. Cerkwi Chrystusowej¹⁰⁷. Melodykę omawianego fragmentu przepełnia pokora, której przejawem jest zastosowana skala dźwiękowa (c¹-g¹) oraz linia melodyczna funkcjonująca w obrębie tercji. Pierwsza formuła melodyczną, jaką udało mi się zaobserwować jest *ruza* Ѱ Ѱ Ѱ. Nie przypadkowa jest także obecność aż trzech znaków *gołubczyk*, które w staroruskiej teorii śpiewu przypominają o konieczności wyzbycia się wszelkiej pychy i kłamstwa¹⁰⁸. Gołąb – symbolizuje ducha pokory i cnotliwości, zaś skierowana w ku górze linia melodyczna tegoż znaku wskazują na potrzebę wypracowania w sobie prostoty serca¹⁰⁹. Na szczególną uwagę zasługuje tworzący *popiewkę ruza gołubczik borzycj*, którego znaczenie muzyczne w tym konkretnym fragmencie melodii odpowiada dwóm półnutom wznoszącym się w pochodzie sekundowym, czyli znaczeniu *gołubczika tichogo* Э. Ten ostatni znak nie występuje ani w innych melodiach *Irmologionu* ławrowskiego, ani też nie został ujęty w załączonym do niego spisie znaków¹¹⁰. *Gołubczik tichij* pojawia się dopiero w XVII-wiecznych traktatach teoretycznych¹¹¹. Motyw kulminacyjny hymnograficznego nawoływania do czuwania staroru-

¹⁰⁵ В. Металлов, *Азбука...*, dz. cyt., s. 110.

¹⁰⁶ НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 417, k. 269.

¹⁰⁷ С. Борзцовский, *Объяснение...*, dz. cyt., s. 24.

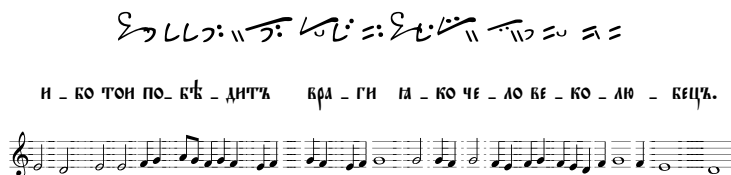
¹⁰⁸ KKGUNB, nr 76647, k. 13.

¹⁰⁹ Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 238.

¹¹⁰ Акс. 2954, k. 259, por. Д. Шабалин, *Певческие азбуки...*, Т. I, dz. cyt., s. 20.

¹¹¹ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 39.

ski kompozytor nakreśla za pomocą *popiewki pristiela* in. *grunka*, którą poprzedza dynamiczne wprowadzenie przez znak *gołubczik bożyj* ⲁⲓ. Fakt, iż w formule tej przeważają motywy wznoszące się pozwala twierdzić, iż pragnieniem staroruskiego kompozytora było zwrócenie uwagi śpiewającego na to, iż ma to być „radosne oczekiwanie”. Omówiony powyżej fragment stanowi wprowadzenie do właściwego zakończenia melodii dogmatyka.



Prawdziwą pieśnią zwycięstwa jest zakończenie dogmatyka tonu pierwszego. Swoją treścią werset ten nawiązuje do psalmu, w którym czytamy: „Któż jest tym Królem chwały? Pan potężny, zwycięski, Pan potężny w boju” (Ps 23, 8). Można go uznać również za parafrazę pieśni Mojżesza wykonanej na po przejściu Izraelitów obronną ręką przez Morze Czerwone¹¹². Dla podkreślenia podniosłości tego faktu, staroruski kompozytor stara się nieco ożywić melodię, nadając jej bardziej skoczno-go charakteru. Aby to osiągnąć, zastosował *popiewkę wozwod małyj*, której rytm opiera się na wartościach ósemkowych i ćwierćnutowych. W *Azbukach* napisanych w środowiskach staroobrzędowców *popiewka wozwod małyj* znana jest także pod nazwą *piewiega*¹¹³. Utwór kończy typowa dla melodii przypisanych do tonu pierwszego *kulizma skamiejnaja*. Melodia ta stanowi wzorzec dla innych kompozycji należących do grupy sticher.

Reasumując, przeprowadzona przeze mnie analiza porównawcza melodii dogmatyka tonu pierwszego z *Irmologionu* ławrowskiego z innymi źródłami pochodzącymi z tego okresu oraz późniejszymi pozwala twierdzić, iż rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej niemal do końca XVI w. podążał tym samym torem co w Państwie Moskiewskim. Sytuacja uległa diametralnej zmianie wraz z upowszechnieniem w piśmiennictwie muzycznym kijowskiej notacji kwadratowej. Wówczas doszło do pewnych zmian w melodyce wszystkich śpiewów tonalnych w tym także dogmatyków. Mimo to melodie te niemal do końca XVIII w. zachowały elementy łączące tradycje zachodnio-ruską i moskiewską śpiewu ze wspólnym korzeniem, jakim jest śpiew liturgiczny Rusi Kijowskiej. Szczegółowa analiza porównawcza formuł melodycznych dogmatyka tonu pierwszego skłoniła mnie do konkluzji, iż każda z ośmiu skal modalnych staroruskiego *Irmologionu* i *Oktoicha* jest efektem długotrwałego historycznego rozwoju i wzajemnego przenikania się dwóch kultur muzycznych tj. bizantyjskiej i ruskiej. Każdy ton staroruskiego śpiewu cerkiewnego to nic innego jak swoisty kompleks *modusów* zawartych w *popiewkach licach* i *fitach*.

¹¹² С. Борзцовский, *Объяснение...*, dz. cyt., s. 24.

¹¹³ НИОР РГБ, зesp. 173, III, nr 129, k. 38.

BIBLIOGRAFIA**Źródła rękopiśmienne:**

Irmologion, BN, Akc. 2954.

Irmologion, Akc. 10781.

Азбука певчая, ККГУНБ, nr 350733.

Азбука певчая, НИОР РГБ, zesp. 173, III, nr 129.

Ирмологий, НИОР РГБ, zesp. 113, nr 67(249).

Стихирарь, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 410.

Стихирарь, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 414.

Стихирарь, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 416.

Стихирарь, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 417.

Źródła drukowane:

Οκτώηχος του εν αγιως πατρος ημων Ιωαννου Δαμασκηνου, Wenecja 1883.

Акафист Пресвятей Богородице, Warszawa 1928.

Ирмосы (истинноречная редакция), Wiereszczagino 2001.

Каноник, Sankt-Petersburg 2001.

Октай (истинноречная редакция), Moskwa 1913.

Октай (раздельноречная редакция), Ryga 2007.

Октай [w:] *Круг церковного древнего знаменного пения в шести частях*, Sankt-Petersburg 1884.

Октоих нотного пения, Sankt-Petersburg 1900.

Literatura:

Antonowycz M., *Ukrainische geistliche Musik*, München 1990.

Jasinowski J., *Znaczenie eparchii Przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej*, [w:] *Polska - Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, Przemyśl 1994, T. II, s. 403-419.

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

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

Matulewicz J., *Graduał*, „Hosanna”, 1928/2, s. 19-23.

Sawicki D., *Kwestia „razdielnorieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, ELPIS, t. 16, s. 201-209.

Sawicki D., *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolecie urodzin*, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 97-111.

Sawicki D., *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, P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169-178.

Sawicki D., *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIII, Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s.18-56.

Sawicki D., *Zapomniany zabytek*, „Przegląd Prawosławny”, 2016/9, s. 28-29.

Wołosiek W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.

Wołosiek W., *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI/2, Warszawa 2004.

Znosko A., *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996.

- Алексеева Г., *Византино-русская певческая палеография*, Sankt-Petersburg 2007.
- Борзецовский С., *Объяснение догматиков восьми гласов*, Moskwa 1878.
- Бражников М., *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Leningrad 1972.
- Бражников М., *Статьи о древнерусской музыке*, Leningrad 1975.
- Бычков В., *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Moskwa 1995.
- Владышевская Т., *Музыкальная культура древней руси*, Moskwa 2006.
- Владышевская Т., *Древнерусская певческая культура и история*, Moskwa 2012.
- Вознесенский И., *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Большой и малый знаменный распев*, Ryga 1890.
- Вознесенский И., *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотопиписным ирмологам XVII и XVIII веков*, Вып. 1, Moskwa 1898.
- Гарднер И., *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I-II, Moskwa 2004.
- Голубинский Е., *История Русской Церкви*, Т. III, Moskwa 2004.
- Григорьев Е., *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Ryga 2001.
- Дмитриева Р., *Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности*, Leningrad 1991.
- Ефимова И., *Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства*, Krasnojarsk 2014.
- Игнатия (мон.), *Церковные песнопения*, Moskwa 2005.
- Калашников Л., *Азбука церковного знаменного пения*, Moskwa 1915.
- Ковалев А., *История и Теория Богослужбного Пения. Учебное пособие*, Moskwa 2012.
- Кручинина А., *О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV – середины XVII века*, [w:] *Проблемы истории и теории древнерусской музыки*, сост. А Белоненко, Leningrad 1979, s. 148-159.
- Кручинина А., *Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории*, [w:] *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Sankt-Petersburg 2002, s. 46-150.
- Мартынов В., *История богослужбного пения*, Moskwa 1994.
- Металлов В., *Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет*, Moskwa 1899.
- Металлов В., *Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевам*, Moskwa 1899.
- Металлов В., *Осмогласие знаменного распева по гласовым попевам*, Moskwa 1899.
- Металлов В., *Очерк истории Православного церковного Пения*, Moskwa 1915.
- Металлов В., *Русская семиография*, Moskwa 1912.
- Модест арх., *О церковном октоихе*, Wilno 1865.
- Петрушевич А., *Каталог церковно-славянских рукописей и стропечатных книг кирилловского письма находящихся на археологическо-библиографической выставке в Савропигиальном заведении*, Lwów 1888.
- Пожидаева Г., *Певческие традиции Древней Руси*, Moskwa 2007.
- Полозова И., *Русская музыкальная палеография*, Saratow 2014.
- Разумовский Д., *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*. Moskwa 1886.
- Рамазанова Н., *Об иерархии жанров в древнерусской службе XVI - XVII вв.*, [w:] *Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Сборник научных*

трудоѡ, Sankt-Petersburg 1992.

Скабалланович М., Толковѣй Типикон, Moskwa 2008.

Стецик Ю., *Василіански монастирі перемишльської єпархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Drohobycz 2014.

Успенский Н., *Древнерусское певческое искусство*, Moskwa 1971.

Успенский Н., *Основы методики обучения исполнительскому мастерству в древнерусском певческом искусстве*, [w:] *Мастерство музыканта-исполнителя*, Moskwa 1972.

Флоринский Н., *История богослужбных песнопений Православной Кафолической Восточной Церкви*, Kijów 1881.

Хома І., *Простопііє Карпатської Русі*, Мукачів 1930.

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

Цалай-Якименко О., *Київська школа музики XVII століття*, Kijów – Lwów – Połtawa 2002.

Шабалин Д., *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Krasnodar 2007.

Шабалин Д., *Певческие азбуки Древней Руси*, t. I., Krasnodar 2003.

Шевчук Е., *Раздельноречие в аспекте связи южнославянской и восточнославянской певческих традиций*, [w:] *Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции*. Гимнология, вып. 5, Moskwa 2008, s. 203-217.

Щепкин В., *Русская палеография*, Moskwa 1999.

Ясіновський Ю., *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Lwów 2011.

Ясіновський Ю., *Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття*, „КАЛОΦΩΝΙΑ”, 2005/5.

Ясіновський Ю., *Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів*, „КАЛОΦΩΝΙΑ”, 2004/2.



