

Daniel Sawicki
(Biała Podlaska)

Nowo odnaleziony odpis traktatu teoretycznego Aleksandra Miezienieca i jego rola w procesie nauczania śpiewu cerkiewnego wśród staroobrzędowców

A newly discovered copy of the theoretical treatise by Alexander Mezenec and its role in the process of teaching the orthodox chant among the Old Believers

Keywords: Orthodox liturgical singing, znamennyi chant, old believers, Alexandr Mezenets

Abstract: The author discusses the 19th century copy of the 17th century the theoretical treatise entitled *Izwiещchenije o soglasnejších pomietach* by Alexander Miezieniec. The treatise was recently found in one of the antique shops of Nizhni Tagil. The author conducted a comparative analysis of the treatise in terms of its influence on the development of singing theory by the Old Believers. In addition the author revised his earlier theses that the treatise did not meet with positive approval of the Old Believers, because of its reformatory nature and the time of its creation covering the period after the reforms of the patriarch Nikon. As a result of a comparative analysis of the manuscript with other earlier sources, the author came to the conclusion that the manuscript is a faithful reproduction of the original, supplemented by chapters typical of the Old Believers.

Недавно открытая копия теоретического трактата Александра Мезенца и его роль в процессе преподавания православного пения среди старообрядцев

Ключевые слова: православное церковное пение, знаменный распев, старообрядцы, Александр Мезенец

Резюме: Автор описал, недавно им раскрытую, XIX-вековую копию XVII-векового теологического трактата п.з. Извещение о согласнейших пометах авторства Александра Мезенца. Статья является сравнительным анализом трактата А. Мезенца на счет его влияния на развитие теории пения старообрядцев. Кроме того, автор пересматривает свои предыдущие тезисы о том, что договор не получил одобрения старообрядцев. Сравнение с другими более ранними источниками доказывает, что найденная рукопись является верным воспроизведением оригинала, дополненного главами, типичными для старообрядцев.

1. Przedmiot i stan badań

Reforma śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim, która miała miejsce w XVII w., doczekała się wyczerpującego opracowania naukowego¹. Powołana w 1652 r. (według innych źródeł w 1655 r.) z inicjatywy cara Aleksego Michajłowicza I Komisja nie osiągnęła pierwotnie zamierzonego celu, czyli korekty kriukowych śpiewników cerkiewnych oraz oczyszczenia tekstu liturgicznego z elementów „*razdielnorieczija*” in. *chomonii*². Prace I Komisji przerwała epidemia dżumy oraz zawierucha w życiu cerkiewnym, spowodowana reformami liturgicznymi patriarchy Nikona. Dzieło reformy śpiewu nie pomogło także zrzeczenie się przez Nikona w 1658 r. godności patriarchalnej oraz nierozwiązana kwestia kanoniczności jego działań reformatorskich. Zasadność reform została potwierdzona dopiero na Soborze 1666-67 r., co ostatecznie przypieczętowało rozłam (cs. *raskoł*) w łonie Cerkwi moskiewskiej. Mimo, iż Sobór 1666-67 nie zajmował się w szerszym zakresie kwestią śpiewu cerkiewnego, a także nie podjął żadnych wiążących uchwał co do „kanoniczności” śpiewów *partesnych*³, to jednak wyznaczył pewien kierunek dalszych prac zalecając: „aby śpiew tonalny wykonywać <na riecz>”⁴.

W 1668 r. została powołana II Komisja, w skład której wchodził mnich monasteru Sawwino-Storożewskiego w Zwienigorodzie - Aleksandr Miezieniec. W momencie rozpoczęcia prac Komisji A. Miezieniec cieszył się u cara i w kręgach cerkiewnych na tyle dużym uznaniem, że równolegle powierzono mu funkcję redaktora w moskiewskim *Pieczatnym Dworze*⁵. Jednym z postulatów II Komisji, a zarazem wielkim marzeniem reformatora, było wydanie drukiem pełnego cyklu staroruskich śpiewów cerkiewnych⁶. Jak ustalił XIX-wieczny uczony P. Biessonow, na *Pieczatnym Dworze* odlano specjalne czcionki drukarskie zawierające kriuki⁷. Wydrukowanie ksiąg zawierających jakiegokolwiek nuty, a tym bardziej kriuki, a do tego opatrzone tzw. *kinowarnymi pomietami*⁸, wy-

¹ A. Игнатъев, Церковно-правительственные комиссии по исправлению богослужебного пения русской церкви во второй половине XVII века, Казань 1910; В. Металлов, К вопросу о комиссиях по исправлению богослужебных певческих книг Русской Церкви в XVII веке, „Богословский Вестник”, 1912, Т. 2, nr 6; por. 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.

² *Razdielnorieczije* in. *chomonii* – maniera wykonawcza funkcjonująca w staroruskim śpiewie cerkiewnym polegająca na zamianie spółgłosek znajdujących się na końcu wyrazu samogłoskami o, a, e, i. Z uwagi na częste występowanie sylab *cho* i *mo* maniera ta określana jest także mianem *chomonii*. Początki „*razdielnorieczija*” sięgają na Rusi końca XIV w., a kres jego funkcjonowaniu położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II komisję przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca. Od czasów reform patriarchy Nikona, po dzień dzisiejszy „*razdielnorieczije*” funkcjonuje w praktyce liturgicznej staroobrzędowców bezpopowców, a w sposób szczególnie pomorców. Д. Шабалин, Древнерусская музыкальная энциклопедия, Краснодар 2007, s. 492, 643, zob. także: 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. Ziótkowski, Lublin 2007, s. 169-178.

³ T.j. kompozycji wykonywanych na partię głosowe. Por. И. Гарднер, Богослужебное пение Русской Православной Церкви, Т. II, Москва 2004, s. 58.

⁴ Cyt. za: В. Ундольский, Замечания для истории церковного пения в России, Москва 1846, s. 17 (tłum. Autor).

⁵ Н. Финдейзен, Очерки по истории музыки в России, вып. 1-3, Москва-Ленинград 1928, s. 286.

⁶ Z. Lissa, *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1955, s. 74-75.

⁷ XIX-wiecznemu badaczowi tematu – P. Bessonowowi, udało się dotrzeć do wykazu mienia drukarskiego, jakie w 1681 roku posiadał moskiewski *Pieczatnyj Dwor*. Otóż widnieje tam wzmianka o posiadaniu całej gamy kriukowych czcionek drukarskich odlanych przez niejakiego Iwana Andriejewę. –Zob.: П. Бессонов, Судьба нотных певческих книг, „Православное Обозрение”, 1864, Т. XIV, s. 28.

⁸ *Kinowarnija pomiety* – znaki pomocnicze staroruskiej notacji neumatycznej wprowadzone w celu pre-

magąo zastosowania techniki podwójnego druku, co przy możliwościach ówczesnych pras drukarskich było nie lada wyzwaniem⁹. Wprawdzie rozważano zastąpienie *kino-warnych pomiet* innymi znakami w kolorze czarnym, co mogło uprościć druk. Ostatecznie, ze względu na wysokie koszty druku, władze *Pieczatnego Dworu* zdecydowały się zawiesić prace nad wydaniem ksiąg liturgicznych zawierających kriuki¹⁰. O ostatecznym odstąpieniu od pomysłu drukowania śpiewników zadecydował jeszcze jeden ważny czynnik, a mianowicie wzrost zainteresowania śpiewami wielogłosowymi (ros. *partiesnoje pienije*), które stopniowo wypierały z użytku liturgicznego rodzimą monodię¹¹.

W swoich działaniach reformatorskich A. Miezieniec mógł liczyć na pełne poparcie ze strony cara Aleksego Michajłowicza¹². Owocem prac II Komisji, a szczególnie jednego z jej członków – A. Miezienieca, był znakomity traktat pt. *Izwieszczenie o sogłasniejszych pomietach*, który powstał w latach 1668-1670¹³. Mimo wielu niedoskonałości i braków, w tamtym okresie *Izwieszczenie* było pierwszą systematyzacją zasad czytania kriuków¹⁴. Dzieło zyskało wśród śpiewaków cerkiewnych na tyle duże uznanie, że przetrwało do naszych czasów w niezliczonej liczbie odpisów¹⁵.

Mimo zaawansowanych badań, jak dotąd uczonym nie udało się dotrzeć do pierwotnej wersji *Izwieszczenia*, napisanej ręką A. Miezienieca¹⁶. W XIX w. dzieło Miezienieca było przedmiotem badań uczonych rosyjskich, w szczególności pisali o nim: o. Dymitr Razumowskij¹⁷, o. Wasilij Mietajłow¹⁸, oraz Stiefan Smolenski¹⁹, który po raz pierwszy wydał je drukiem i opatrzył stosownym komentarzem. Ukazanie się drukiem w 1888 r. *Izwieszczenia o sogłasniejszych pomietach*²⁰ wywołało żywe zainteresowanie środowisk naukowych i cerkiewnych, zaś sam redaktor został nagrodzony przez metropolitę Makarego²¹. Szczegółowej analizy dzieła Miezienieca, pod kontem jego wpływu na rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego, dokonał Maksym Brażnikow²².

cyzyjnego określenia wysokości dźwięku. Por. В. Металлов, *Очерк истории Православного церковного Пения*, Москва 1915, s. 50.

⁹ В. Мартынов, *История богослужебного пения*, Москва 1994, s. 117.

¹⁰ Е. Поспелов, *Крюковое осмогласие*, „Церковное Пение”, 1909, nr 1, s. 10-18.

¹¹ D. Sawicki, *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców porowców w XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, T. 17/2015, s. 128.

¹² А. Преображенский, *Культовая музыка в России*, Ленинград 1924, s. 41.

¹³ Por. Н. Парфентьев, *Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства*, Свердловск 1991, s. 202.

¹⁴ Tamże, s. 34.

¹⁵ Jeden z najstarszych, bo pochodzący z końca XVII w. odpis *Izwieszczenia* odnalazł o. prof. Dymitr Razumowskij. Zob.: НИОР РГБ, zesp. 379-3; tamże, zesp. 379-16, k. 147-164. Bardzo często *Izwieszczenie* o *sogłasniejszych pomietach* pojawia się jako załącznik do ksiąg liturgicznych zawierających kriuki. Zob.: НИОР РГБ, zesp. 299, Тихонравова, nr 284, k. 412-435.

¹⁶ Александр Мезенец и пр., *Извещение желающим учиться пению 1670 г.*, Введение, публикация и перевод Памятника, расшифровка знаменной нотации З. Гусейнова, Челябинск 1996, s. 6.

¹⁷ Д. Разумовский, *Церковное пение в России*, Москва 1867-69, s. 170.

¹⁸ В. Металлов, *Азбука крюкового пения*, Москва 1899; *Русская симеография*, Москва 1912, s. 24-30; *Очерк истории...*, dz. cyt., s. 49-53.

¹⁹ Ст. Смоленский, *О древнерусских певческих нотациях*, Москва 1901.

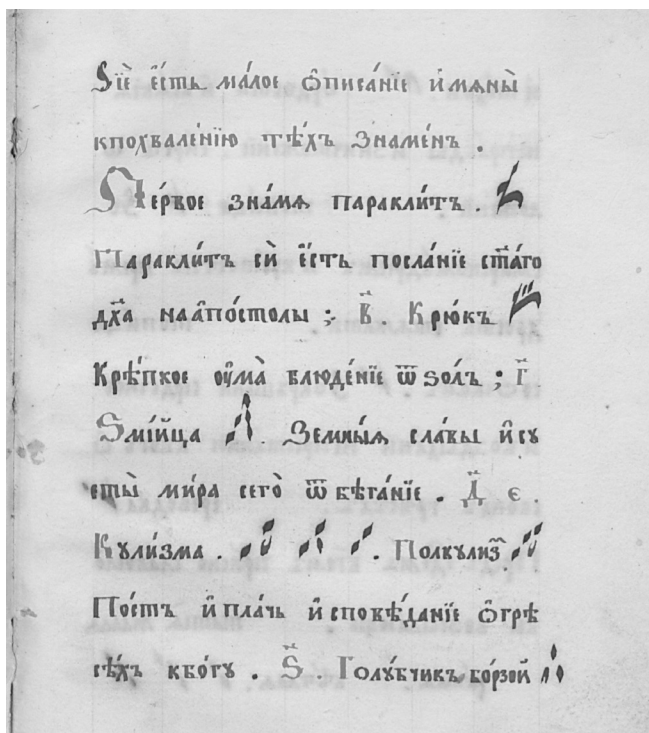
²⁰ А. Мезенец, *Извещение о согласнейших пометах*, изд. Ст. Смоленский, Казань 1888.

²¹ W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005, s. 229.

²² М. Бражников, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 328-368.

Do niedawna wśród uczonych tkwiło przekonanie, że dzieło Miezienieca stanowi ukoronowanie staroruskiej myśli teoretycznej, bowiem zawiera klucz do odczytania notacji kirukowej, a tym samym umożliwia odczytanie wielu cennych melodii *znamien-nago raspiewa*²³. Nie ulega wątpliwości fakt, że dzieło Miezienieca było traktatem jak na owe czasy nowatorskim, a co najważniejsze dużym krokiem naprzód w rozwoju staroruskiej myśli teoretycznej. Z całą pewnością *Izwieszczenije o soglasniejszich pomie-tach* spotkałoby się z większym zainteresowaniem w kręgach śpiewaków cerkiewnych, gdyby nie zmiany estetyczne, jakie dokonały się w śpiewie cerkiewnym w Państwie Moskiewskim w wyniku reform liturgicznych patriarchy Nikona. Coraz większa popularność śpiewów wielogłosowych, w szczególności kijowskich, bułgarskich i greckich, których upowszechnieniu patronował Nikon sprawiła, iż rodzimy *znamiennyj raspiew* coraz częściej schodził na dalszy plan. Wypracowany na przestrzeni pierwszych sześciu wieków chrześcijaństwa na Rusi, *znamiennyj raspiew* przez zdecydowaną większość duchowieństwa Cerkwi „oficjalnej” kojarzony był ze staroobrzędowcami i oporem przeciwko reformom.

Il. 1. Fragment „Izwieszczenija”, wprowadzenie do teologii kriuków naniesionych przez staroobrzędowego redaktora.



Źródło: zbiory prywatne Daniela Sawickiego

23 Н. Финдейзен, *Очерки по истории...*, dz. cyt., s. 292.

Gdy kilka lat temu prowadziłem badania nad dziełem Miezienieca w kontekście jego wykorzystania wśród staroobrzędowców, doszedłem do przekonania, iż rozumienie teorii śpiewu, zawarte w *Izwieszczenii* było obecne w późniejszych *Azbukach* powstałych w środowiskach wyznających *starą wiarę*, lecz tylko pośrednio. Bezpośrednich wpływów wykładni śpiewu Miezienieca jeszcze wtedy nie zauważyłem, za wyjątkiem kwestii wykorzystania systemu *kinowarnych pomiet*. Na ile *Izwieszczenije* jako całość było wykorzystywane przez staroobrzędowców w procesie kształcenia kadr śpiewaczych, tego także nie udało mi się jednoznacznie ustalić.

Do niedawna byłem skłonny przyjąć za prawdziwą hipotezę, iż traktat ten z uwagi na swój reformatorski charakter oraz czas powstania obejmujący okres po reformach patriarchy Nikona nie spotkał się z aprobatą środowisk staroobrzędowych²⁴.

Kwestia ta nie była do końca oczywista jeszcze z jednego, przez większość uczonych marginalizowanego względu. Otóż główny przywódca ruchu staroobrzędowego – protopop Awwakum był zwolennikiem śpiewu „nariecznego”, czyli oczyszczonego z elementów *chomonii*²⁵. W jednym ze swoich pism protopop pisał:

A śpiew cerkiewny ja sam, że czytam i śpiewam – jednogłosowo i na mowę prawdziwą, śpiewam: kriuki te w przekładach tych dla mnie są bezwartościowe i *Nienajki*, te psie niepotrzebne są²⁶.

Przyjęte przeze mnie, w trakcie przygotowywania rozprawy doktorskiej, ustalenia byłyby aktualne, a ja sam tkwiłbym w przekonaniu o prawdziwości wysnutych wówczas tez, gdyby nie jedno wydarzenie, które diametralnie zmieniło moje poglądy na temat kwestii obecności *Izwieszczenija o sogłasniejszich pomietach* oraz myśli teoretycznej Miezienieca w praktyce dydaktycznej staroobrzędowców.

Na rosyjskim portalu antykwarycznym www.alib.ru. Wśród wielu ofert natrafiłem na ogłoszenie antykwariusza z Niżnego Tagiłu, który oferował taki oto rękopis: *Azbuka piewczaja staroobriadczeskaja* (XIX w.). Wstępna analiza paleograficzna wykazała, iż rękopis powstał na początku XIX w., przy czym wtedy jeszcze nie wiedziałem, że mam do czynienia nie z wiernym odpisem traktatu A. Miezienieca, lecz z jego staroobrzędową redakcją.

Po otrzymaniu rękopisu i poddaniu go wstępnej analizie doszedłem do przekonania, iż mam do czynienia z nietypową redakcją *Izwieszczenija*. Z informacji przekazanej mi przez antykwariusza wynika, iż zanim rękopis trafił do antykwariatu należał do pewnego staroobrzędowca z Niżnego Tagiłu. Początki osadnictwa staroobrzędowego w rejonach Niżnego Tagiłu sięgają okresu po Soborach 1666-67, kiedy to wielu wyznawców „starej wiary” uciekało przed prześladowaniami ze strony władz państwowych i cerkiewnych. Rozkwit „starej wiary” na Uralu nie dokonałby się w tak błyskawiczny i dynamiczny sposób, gdyby nie liczne pustelnie (ros. *skity*) przynależące do wspólnoty *czasowiennych*. Początki pustelnictwa w Niżnym Tagile są ściśle związane z osobą mnicha-kapłana Ijowa, który ok. 1729 r. zbudował i poświęcił pierwszą cerkiew na potrzeby miejscowych staroobrzędowców. Świątynia istniała nieprzerwanie do 1846

²⁴ D. Sawicki, *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (Rozprawa doktorska na ChAT), s. 88-89.

²⁵ D. Sawicki, *Kwestia „razdielnorieczija”...*, dz. cyt., s. 204-205.

²⁶ Cyt. za: П. Смирнов, *Внутренние вопросы в расколе в XVII веке*, СПб. 1898, s. 212 (tłum. Autor).

r., kiedy to wskutek prześladowań zainicjowanych przez cara Mikołaja I została siłą odebrana popowcom i przekazana we władanie wspólnoty jednowierców²⁷. Nie zważając na zmieniającą się politykę caratu wobec staroobrzędowców, na Uralu i na Syberii działała niezliczona liczba pustelni (*skitow*), które posiadały bogate zbiory biblioteczne. Kres funkcjonowaniu tychże wspólnot nastąpił w 1930 r., wraz z nasileniem się procesu kolektywizacji. Władze komunistyczne odebrały staroobrzędowcom ziemię, a oddziały NKWD przeprowadziły liczne aresztowania. Całe skupiska wyznawców „starej wiary” wysiedlano i odsyłano do pracy w kolchozach. Ci, którym udało się uniknąć aresztowania wyemigrowali m.in. w kierunku Krasnojarskiego Kraju. W 1951 r. władze komunistyczne rozpoczęły ostateczną likwidację siedlisk staroobrzędowców. Bezpomrotnie zniszczeniu uległy wówczas unikalne zbiory starych ikon, a także gromadzone przez nich zbiory biblioteczne, a to co pozostało, uległo stopniowemu rozproszeniu²⁸. Wiele cennych ksiąg trafiło do antykwariatów m.in. Niżnego Tagiłu.

Wspólnota *czasowiennych* zawdzięcza swoją nazwę miejscu sprawowania nabożeństw, które jej członkowie sprawowali w ukrytych w trudnodostępnych miejscach domach modlitwy (*molennach*, in. *czasowniach*). Ta bądź co bądź mniejszościowa wspólnota, stanowi jedną z gałęzi staroobrzędowców-popowców, którzy początkowo uznawali duchownych wyświęconych do reform patriarchy Nikona, a gdy ich zabrało przyjmowali także popów zbiegłych z Cerkwi „oficjalnej”²⁹. Wskutek silnych prześladowań, szczególnie za panowania cara Mikołaja I wiele wspólnot *czasowiennych* zostało pozbawionych kapłanów. Zmuszeni do sprawowania nabożeństw bez udziału kapłana z czasem stali się faktycznymi i ideologicznymi bezpopowcami³⁰. Większość wspólnot, szczególnie monastycznych sprawowała nabożeństwa cyklu dobowego zgodnie z regułą (cs. *Ustaw*), za wyjątkiem tych momentów, których sprawowanie wymagało obecności *popa*. Cechą charakterystyczną nabożeństw staroobrzędowych jest ich długość. Dla przykładu nabożeństwo Całonocnego Czuwania w niektórych *skitach* Syberii i Uralu rozpoczynało się o północy i trwało nieprzerwanie nawet do 7 godzin³¹.

2. Cechy paleograficzne rękopisu

Nabyty przeze mnie rękopis posiada wymiary 170,30 na 210,30 mm i posiada prostą kartonową oprawę. Jego stan mimo wypadających kart jest stosunkowo dobry. Tekst rękopisu pisany jest typowym dla XVIII i XIX-wiecznego piśmiennictwa staroobrzędowców popowców starannym półustawem. Oprócz tego tekst śpiewów liturgicznych jest zreformowany na „nową mowę prawdziwą”, z zachowaniem „donikonianiskiej” gramatyki i fonetyki. W stylu pisania neum udało mi się zaobserwować typowe dla rękopisów XVII i XVIII-wiecznych zjawisko, którego przejawem jest większe podniesienie w górę linii horyzontalnych, przy równoczesnym zaostreniu końcówek, co jest szczególnie widoczne na przykładzie *kriuków* i *stopic*. Kształt poszczególnych znaków jest zbliżony do innych rękopisów pochodzących z tego okresu. Rękopis nie posiada szaty graficznej, a także brak w nim ozdobnych zastawek i inicjałów. Typowa dla piśmiennictwa cerkiewnego jest także dwukolorowość, gdzie treść właściwa oraz neumy pisane są kolorem czarnym, zaś tytuły rozdziałów, podrozdziałów, akapitów oraz *kino-*

²⁷ Урало-Сибирский патерик. Тексты и комментарии, кн. 1 (том 1-2), Москва 2014, s. 23.

²⁸ Tamże, s. 322.

²⁹ Урало-Сибирский патерик, кн. 2 (том 1-2)..., dz. cyt., s. 321.

³⁰ Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы, Москва 1996, s. 301.

³¹ Урало-Сибирский патерик, кн. 2 (том 3)..., dz. cyt., s. 171-172.

warnyje pomiety kolorem czerwonym. Styl pisma jego dukt oraz wykorzystany materiał pisarski wskazuje, iż kodeks został napisany ręką jednego redaktora. Co do zawartości, badany rękopis niejako jest syntezą myśli teoretycznej A. Miezienieca oraz teoretyków staroobrzędowych, obejmującą jej cztery główne aspekty: 1) historyczny, 2) teoretyczny, 3) praktyczny, 4) teologiczny.

Pierwsze dwa aspekty odzwierciedlają główne założenia myśli teoretycznej A. Miezienieca i reprezentują typowy dla XVII w. punkt widzenia istoty śpiewu cerkiewnego. Natomiast dwa kolejne aspekty, tj. praktyczny, zawierający wyjaśnienia znaczenia muzycznego formuł melodycznych melizmatycznego charakteru, tzw. *lic i fit*³² oraz teologiczny, tj. wyjaśniający symbolikę poszczególnych znaków notacji kriukowej reprezentuje myśl teoretyczną typową dla traktatów staroobrzędowych.

Obydwie redakcje *Izwiieszczienija* poprzedza obszernie wprowadzenie historyczne, opisujące szczegóły powołania w 1652 r. Komisji z inicjatywy cara Aleksego Michajłowicza, której prace przerwała panująca wówczas epidemia dżumy. Autor wskazuje na niepowodzenie prac I Komisji oraz na samowolne poprawianie ksiąg przez poszczególnych śpiewaków, które tylko spotęgowało panujący nieład. W tymże fragmencie *Izwiieszczienija* A. Miezieniec zawarł główne cele powołania Komisji, którym jak już wcześniej wspomniano było oczyszczenie melodii cerkiewnych z elementów *chomonii* oraz ujednolicenie zasad czytania kriuków³³. W tym miejscu pragnę zwrócić uwagę fakt, iż intencją Autora, a także powołanej Komisji było to, by śpiew cerkiewny w całym Państwie Moskiewskim był wykonywany *rawnoczinno i dobrogłasno*. Pierwsze pojęcie nawiązuje do głównego postulatu I i II Komisji, jakim było ujednolicenie śpiewu oraz zasad czytania kriuków. Drugie pojęcie wyraża pragnienie reformatorów, aby śpiew cerkiewny poprzez przeredagowanie ksiąg na „mowę prawdziwą” (*istinnorieczije*) stał się przyjemny w odbiorze – „na podobieństwo śpiewu aniołów”³⁴. Motyw „śpiewu podobnego aniołom” został zaczerpnięty ze *Stiepiennoj Knigi*, dzieła stosunkowo późnego, bo powstałego w XVI w. Mimo to zawarty w niej przekaz mówiący o przybyciu do Kijowa trzech śpiewaków greckich wywarł ogromny wpływ na estetyczną stronę śpiewu cerkiewnego na Rusi.

3. Zawartość rękopisu

Zamieszanie spowodowane reformami liturgicznymi patriarchy Nikona, oraz nierozwiązana kwestia następstwa po patriarsze, który ustąpił z urzędu, to wszystko sprawiło, że kwestia reformy śpiewu cerkiewnego zeszła na dalszy plan. Powróciła dopiero w 1668 r., czyli już po Soborach zatwierdzających reformy (1666-67) oraz w atmosferze *Raskołu*. Nowa Komisja w sześciuosobowym składzie została powołana z inicjatywy patriarchy Joazafa II (1667-1672), który powierzył jej skompletowanie metropolicie sarskiemu i podonskiemu Pawłowi. Wraz z wyborem Joazafa II nasiliły się prześladowania wobec staroobrzędowców. Początkowo car Aleksey Michajłowicz podejmował próby łagodnej perswazji w stosunku do głównych przywódców ruchu sta-

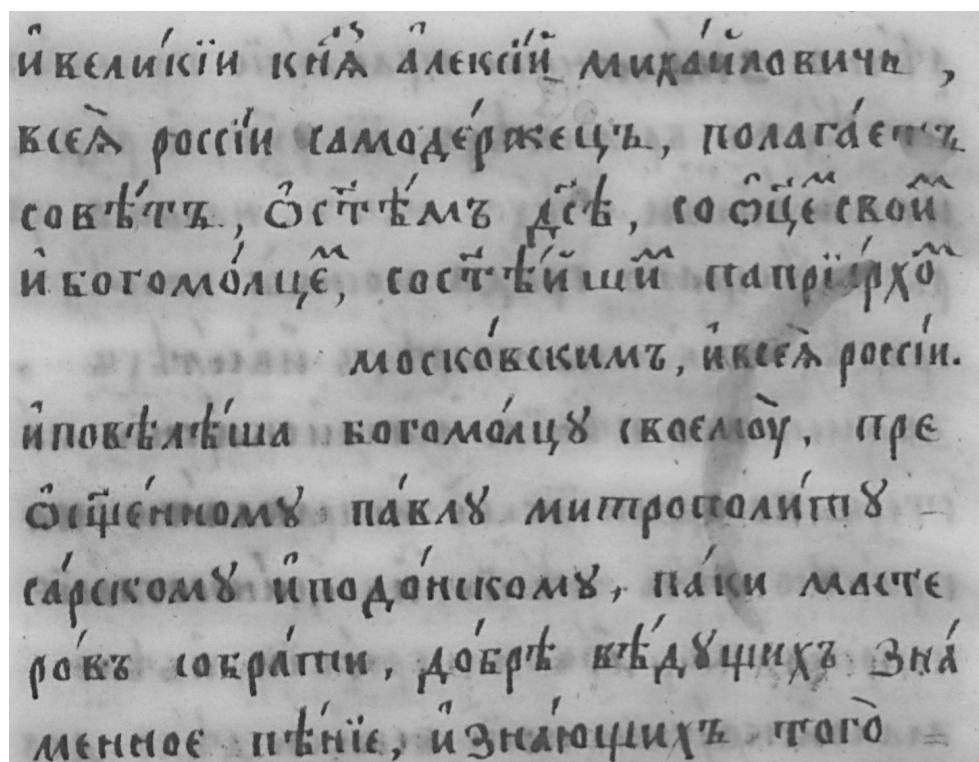
³² *Lica i fity* – formuły melodyczne melizmatycznego typu funkcjonujące w większości wariantów staroruskiego śpiewu cerkiewnego. Cyt. za: D. Sawicki, *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolecie urodzin*, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 111, przyp. 77.

³³ A. Мезенец, *Извещеніе о согласнейших пометех*, rps 1-sza poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego, k. 1.

³⁴ Tenże, *Извещеніе о согласнейших...*, dz. cyt. s. 44-45.

roobrzędowego. 30 kwietnia 1667 r. przewieziono do Moskwy protopopa Awwakuma i umieszczono w monasterze św. Pafnucego. Dwukrotne przesłuchania (3 i 11 maja) przeprowadzone w monasterze Czudowskim miały go złamać, lecz tak się nie stało.

II. 2. Fragment wprowadzenia do traktatu A. Miezienieca z pustym miejscem, w którym w oryginalnie było imię patriarchy Joazafa II



Źródło: zbiory prywatne Daniela Sawickiego

17 czerwca 1667 r. w Moskwie zebrał się Sobór, przed którym obok Awwakuma postawiono także dwóch jego zwolenników, tj. popa Łazaria i inoka Epifanija³⁵. Istniała wprawdzie jeszcze szansa na odwrócenie biegu reformy, lecz nowo wybrany patriarcha Joazaf II nawet nie myślał o tym, aby się narażać carowi. Nie pomogły nawet supliki, które Łazar i Awwakum wystosowali w lutym 1668 r. pod adresem cara i patriarchy. Zawarte w nich argumenty przemawiające na korzyść starych ksiąg nie przekonały adresatów, i pisma te pozostały bez odpowiedzi³⁶.

³⁵ W. Jakubowski, *Wstęp*, [w:] *Żywot protopopa Awwakuma przez niego samego nakreślony i wybór innych pism*, przeł. W. Jakubowski, Wrocław 1972, s. 42-43.

³⁶ С. Зеньковский, *Русское старообрядчество*, Т. I-II, Москва 2016, s. 237.

W toku analizy omawianego fragmentu *Izwieszczenija*, zawartego w posiadanym przeze mnie rękopisie uwagę przykuwa jeden ważny szczegół. Otóż w miejscu, gdzie redaktor przywołuje osobę patriarchy Joazafa II, staroobrzędowy kopista celowo pomija jego imię, pozostawiając jedynie puste miejsce. Jest to niewątpliwie jeszcze jeden, tym razem bezpośredni dowód na to, iż posiadany przeze mnie rękopis powstał na potrzeby staroobrzędowców, a zabieg polegający na opuszczeniu imienia patriarchy był celowy³⁷. Patriarcha Joazaf II nie tylko, że sam popierał reformy liturgiczne Nikona oraz okrutne metody ich wprowadzenia, lecz był także inicjatorem prześladowań wyznawców „starej wiary”, w szczególności protopopa Awwakuma.

To swoiste fałszerstwo miało na celu zatarcie w świadomości czytelników faktu, iż „nikoniański” patriarcha odegrał tak wielką rolę w przeprowadzeniu reformy śpiewu, której muzyczne aspekty oni – staroobrzędowcy popowcy w ostateczności uznali i przyjęli. Śpiew u popowców w większości przypadków po dziś dzień wykonywany jest na „mowę prawdziwą” z jednoczesnym zachowaniem starego – „donikoniańskiego” tekstu liturgicznego.

Pierwsza część rękopisu (k. 3-30) stanowi wierne odwzorowanie dzieła A. Miezienieca i składa się z czterech rozdziałów. Nagłówek rękopisu: *Izwieszczenije o sogłasnejších pomietach*, który z czasem zaczął spełniać rolę tytułu odnosi się tylko do jednego z rozdziałów, a mianowicie wprowadzenia do teorii *pomiet* (k. 3) według redakcji z 1652 r.³⁸.

Wprowadzenie do teorii *pomiet* sprowadza się do wyjaśnienia dwunastostopniowej skali dźwiękowej *znamienno go raspiewa*. Z kolei ten fragment *Izwieszczenija* każdy z kopistów redagował wedle własnego uznania, stąd badaczom trudno jest dotrzeć do jego pierwotnej wersji³⁹. Staroobrzędowy redaktor badanego rękopisu ograniczył się do wyliczenia poszczególnych *pomiet* w opadającym, a następnie rosnącym porządku, gdzie poszczególne dźwięki przyporządkowuje poszczególnym sylabom modlitwy *Pannie zmiłuj się (Hospodi pomiluj)*. Identyczną kompozycję wprowadzenia do teorii *pomiet* znajdziemy rękopisie o. prof. D. Razumowskiego, co zostało zobrazowane na poniższym przykładzie (il. 3.).

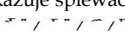
W drugim rozdziale *Izwieszczenija*, A. Miezieniec dokonał ogólnego omówienia poszczególnych znaków staroruskiej notacji kriukowej (k. 4-21) Jako jeden z pierwszych redaktorów dokonał on podziału podstawowych neum w oparciu o kryterium ilości dźwięków - stopni (cs. *stiepenie*), które one obrazują⁴⁰. Podział zastosowany przez Miezienieca nie jest już tak swobodny, jak we wcześniejszych traktatach XVI i XVII-wiecznych. W przyszłości, teoretycy śpiewu wywodzący się ze staroobrzędowców, uzupełnią go o obrazowe wyjaśnienie znaczenia muzycznego poszczególnych znaków prostych za pomocą *kinowarnych pomiet*⁴¹, zaś złożonych za pomocą prostych, w szczególności *kriukow, stopic, statii*.

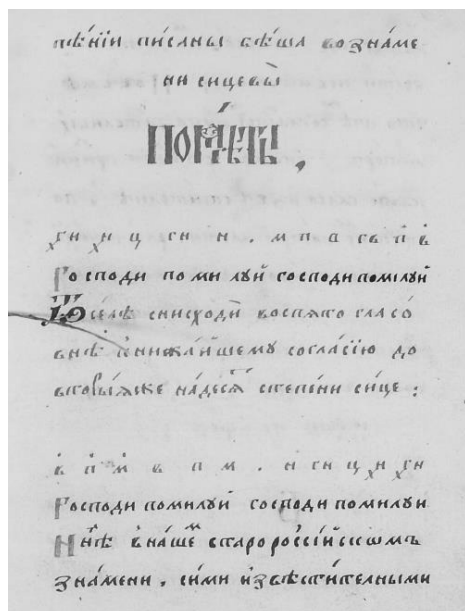
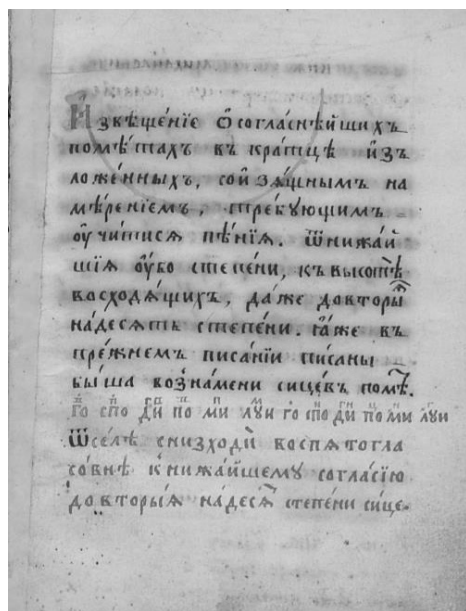
³⁷ А. Мезенец, *Извещение о согласнейших...*, rps 1 poł. XIX w. Zbiory prywatne D. Sawickiego, k. 2.

³⁸ Д. Шабалин, *Певческие азбуки Древней Руси*, Т. I., Краснодар 2004, s. 533.

³⁹ Александр Мезенец и прочие, *Извещение желающим...*, dz. cyt., s. 24.

⁴⁰ Tenże, *Извещение о согласнейших...*, rps 1 poł. XIX w. Zbiory prywatne D. Sawickiego, k. 4-9.

⁴¹ W ten sposób Miezieniec wyjaśnia m.in. muzyczne znaczenie *striet*, których XVII wieku funkcjonowała kilkadziesiąt. Jednak *striety* zawarte w *Izwieszczenii* nakazuje śpiewać: „w sogłasnyja czetyrie pomiety po stiepienem w nizkich i vysokich glasiach nieprieložno ”. Cyt. za: А. Мезенец, *Извещение о согласнейших...*, s. 9.

II.3. Fragment wprowadzenia do teorii *pomiet*

Rps. D. Sawicki (z lewej), rps. o. D. Razumowskiego (z prawej)

Dla określenia metrum poszczególnych znaków kriukowej notacji Miezieniec wykorzystał dwa podstawowe znaki, tj. *stopicę* oraz *kriuk*. Autor wyszedł z założenia, iż *stopica* równa jest ćwierćnucie $\downarrow = \text{и}$. Dwie *stopice* odpowiadają wartości *kriuka* $\downarrow\downarrow = \frac{2}{4}$. Dwa *kriuki* natomiast obrazowały *statiju*, $\#$ której wartość muzyczna odpowiada całej nucie $\frac{4}{4}$. Jednak w XVII wiecznych *Dwojeznamiennikach* muzyczna wartość *stopicy* jest równa półnucie⁴². Mimo to znak ten - jak zauważył Maksym Brażnikow - można także interpretować jako ćwierćnutę, lecz tylko w tych miejscach, gdzie melodia przybiera recytacyjny charakter⁴³. W staroobrzędowych traktatach teoretycznych rolę ćwierćnuty będzie pełnić *stopica s' otsieczkoj* $\downarrow = \text{и}$ ⁴⁴. Mimo licznych sprzeczności, nie da się podważyć autorytetu A. Miezienieca, zaś jego dzieło odmówić fachowości. Co więcej, niemal wszystkie *Azbuki* tego okresu stanowią w jakimś sensie powtórzenie jego dokonań. Wszelkie różnice pomiędzy treścią poszczególnych podręczników są w pełni normalnym zjawiskiem.

Zadziwiające mało miejsca Miezieniec poświęcił na omówienie znaczenia takich neum jak: *zmiejca*, *dwa* w czelnu, *kulizma* i inne. Zjawisko to wydaje się zadziwiające z uwagi na fakt, iż wymienione znaki, a w szczególności dwa ostatnie, odznaczają się szczególnie złożoną melodyką oraz pisownią⁴⁵. Z tego względu należałoby postawić pytanie: dlaczego Miezieniec nie poświęcił dostatecznej uwagi *fitom*, mimo, iż już w

⁴² Т. Владышевская, Музыкальная культура Древней Руси, Москва 2006, s. 330

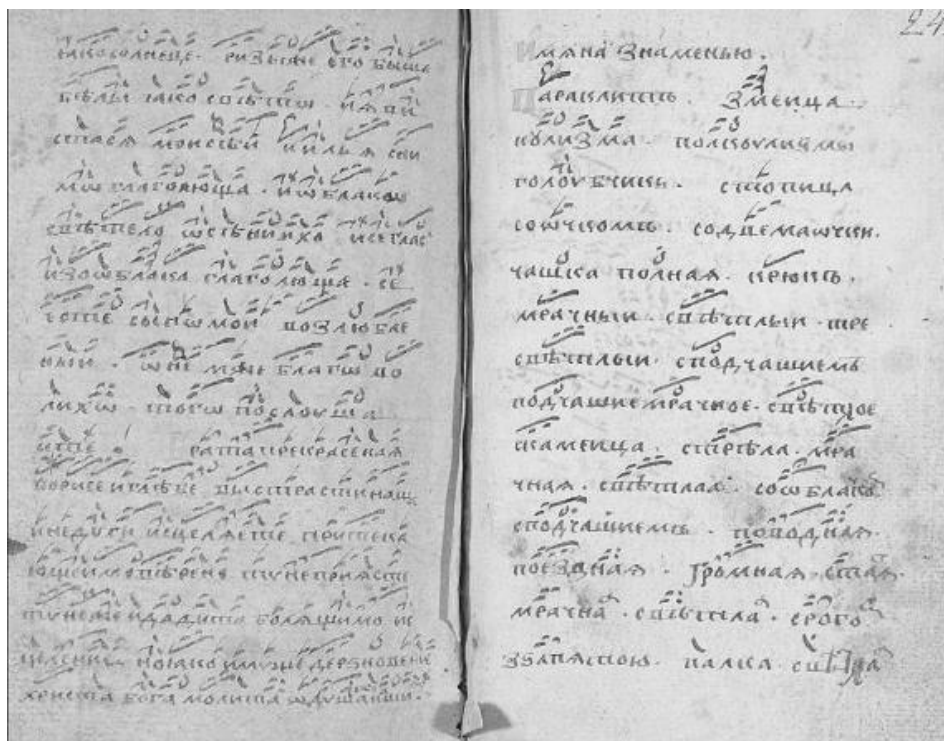
⁴³ М. Бражников, Древнерусская теория..., dz. cyt., s. 355.

⁴⁴ Л. Калашников, Азбука церковного знаменного пения, Москва 1915, s. 11.

⁴⁵ М. Бражников, Статьи о древнерусской музыке, Ленинград 1975, 43.

pierwszej połowie XVII wieku niemal wszystkie podręczniki posiadają całe rozdziały poświęcone tej tematyce? Odpowiedź może być jedna, a mianowicie taka, iż muzyczne znaczenie *fit* było dla niego i śpiewaków owego czasu tak oczywiste, że nie widział potrzeby poświęcania im większej uwagi w swoim *Izwiveszczeniu*, co więcej większość *fit* widniała w wersji rozszyfrowanej w poszczególnych księgach liturgicznych. Miezieniec słusznie zauważył, iż w wielu „*razdielnoriecznych*” księgach występowały znaki, które były niezrozumiałe. Przyczynę takiego stanu rzeczy upatruje on w niewiedzy oraz braku należytej staranności śpiewaków w przyswajaniu materiału teoretycznego.

II. 4. Fragment *Azbuki pierieczislenija*



Źródło: *Sticherar* nr 434 ze zbiorów Ławry Troicko-Siergijewskiej

Niedopuszczalne dla autora *Izwiveszczenija* są również wszelkie próby aranżacji *znamiennych* melodii z notacji kriukowej na zachodnią⁴⁶ (mowa o *Gramatyce* N. Dyleckiego), jak również ich harmonizacja⁴⁷. Motyw „organogłosowego pienija” jako zjawiska

⁴⁶ A. Miezieniec mógł mieć na myśli zachodnio-ruskie *Irmologiony*, pisane kwadratową notacją kijowską. W tamtym okresie w Rosji nadal królowała notacja kriukowa. Dopiero gdy w 1772 roku z polecenia Świętobliwego Synodu rozpoczęto wydawanie przełożonych na notację kijowską *znamiennych* ksiąg liturgicznych można mówić o właściwym wypieraniu notacji kriukowej z użytku liturgicznego w Cerkwi rosyjskiej. – Zob.: B. Металлов, *Азбука крюкового...*, dz. cyt., s. 1, por. П. Бесонов, *О судьбе нотных...*, dz. cyt., s. 100.

⁴⁷ „Аще во прежних старохаратеиных писманных раздельно речных наших, старороссийскаго

obcego tradycji staroruskiej znajdzie swoją kontynuację w dziełach niektórych apologetów starej wiary, w szczególności staroobrzędowców pomorskich, którzy tematykę tą poruszyli na kartach znakomitych *Pomorskich Otwień*⁴⁸.

W okresie poprzedzającym powstanie dzieła Miezienieca, w szczególności od XV do końca XVI w., dominowały elementarze zawierające spis podstawowych znaków staroruskiej notacji kriukowej. *Azbuki piereczislienija* pełniły rolę skorowidza, dlatego z reguły umieszczano je na końcu ksiąg liturgicznych. Rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego, jaki miał miejsce na przestrzeni XVI i XVII w. niejako wymusił wypracowanie jednolitych zasad czytania kriuków, bowiem zdarzało się, że poszczególni śpiewacy interpretowali je według swojego uznania. Wówczas w piśmiennictwie muzycznym na Rusi pojawiają się tzw. *Azbuki tołkowanija*. Z uwagi na swój jak na owe czasy nowatorski charakter niemal do końca do 2-giej połowy XVII w. nie cieszyły się wśród śpiewaków zbyt wielką popularnością. W zbiorach Ławry Troicko-Siergiejewskiej odnaleziono dwa rękopisy zawierające wspomniane już *Azbuki piereczislienija*. Pierwszy rękopis to *Sticherar*. Jego zawartość jest nietypowa, ponieważ w przeciwieństwie do zabytków XV i XVI-wiecznych nie zawiera materiału liturgicznego cyklu rocznego (sticher ku czci święt i świętych danego dnia). W jego skład wchodzi natomiast *Irmologion*⁴⁹, *Oktoich*⁵⁰ oraz wybrane śpiewy z *Obichoda*⁵¹, z załącznikiem w postaci spisu podstawowych znaków notacji stołpowej - „imienia znamieni”⁵². Struktura też książki stanowi logiczną całość i przedstawia poszczególne etapy nauczania śpiewu, które polegały na przyswojeniu materiału zawartego w/w księgach liturgicznych. Obecność *Azbuki* na końcu księ-

знаменнаго пѣнія книгѣхъ знамя, и в немъ многообразныя сокровенныя лица и погѣвки тайно водими суть; и не имущимъ кому знамени смыслоосъзательства, и в пѣніи силы, мняты быти нелѣпы, и неблагопотребны, и не внятопримны, и то ихъ нещевание о семъ многочастномъ и тайно замкненомъ знамени, и лицахъ, от неискства си рѣчь от ненаучения и крайняго невѣжества бываеъ; и нынѣ нѣцый возникшии, от новѣйшихъ пѣсносникателей круподушѣствующе и блзнящеся о семъ кромѣ учения, уповающе на свое суетумие всемъ знамени и в лицахъ мѣры, и со совершеннаго познания, превзимающеся мыслію, мнѣть сие старословенороссійское въ тайносокровенноличномъ знамени пѣніе, и исправляти добрѣ...”. Cyt za: A. Mezenec, *Извѣщеніе о согласнейшихъ...*, rps 1-sza poł. XIX w. Zbiory prywatne D. Sawickiego, k. 23-24.

⁴⁸ *Поморские Ответы*. Репринт издания осуществленного в 1884 году священноиноком Арсением (Швецовым) в типографии Мануйловского монастыря, Москва 2016, s. 212-214.

⁴⁹ *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, *Пособіе по изученію церковнаго пѣнія и чтенія*, Riga 2001, s. 311, por. Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, СПб. 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. Wołosiuł, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, R. XLVI/2, Warszawa 2004.

⁵⁰ *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. *glasow*. Z biegiem czasu w skład *Oktoicha* weszły stichery ewangeliczne, których autorstwo przypisuje się Leonowi Mądroremu – synowi Aleksandra Macedończyka. Z czasem utrwalił się współcześnie znany podział Oktoicha na Mały i Wielki. Zob.: арх. Модест, *О церковном октоихе*, Вильна 1865, s. 59-77, por. Д. Разумовский, *Богослужбное пѣние Православной Греко-Россійской Церкви*. Москва 1886, s. 32.

⁵¹ *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, *Wschodniostowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

⁵² *Стихирарь*, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 434, k. 242.

gi również nie jest przypadkowa. Miała ona pełnić rolę czegoś w rodzaju skorowidza. Podstawy czytania znaków nadal przekazywane były przez nauczyciela ustnie. O wiele bardziej rozszerzony spis znaków zawiera datowany na XVII wiek *Sbornik*⁵³. Właściwie jest to rękopis o mieszanej zawartości, ponieważ obok wybranych śpiewów z księgi *Obichod*, zawiera także śpiewy z *Oktoicha* i *Miniei*⁵⁴. Czy wspomniane *Azbuki piereczislenija* mogły wywrzeć wpływ na dzieło Miezienieca? Z pewnością tak. Świadczy o tym koncepcja pierwszego rozdziału *Izwieszczenija*, który strukturą w zasadzie nie odbiega od którejkolwiek *Azbuki piereczislenija*. Jednak zastosowany przez redaktora podział znaków (ze względu na ilość dźwięków na nie przypadających) został zaczerpnięty z *Azbuki tołkowanija*⁵⁵. W skład *Izwieszczenija*, weszło około sto znaków, nie licząc *fit* i *popiewek*.

Jako pierwszy porównania struktury zachowanych odpisów dzieła A. Miezienieca podjął się o. W. Mietałłow. Uczony stwierdził m.in., iż liczba znaków mimo wielu redakcji dzieła nie uległa znaczącej zmianie⁵⁶. Z tego względu *Izwieszczenije* również przez współczesnych badaczy uważane jest za możliwie najwartościowszą systematyzację teorii śpiewu kriukowego, to jednak przy rozszyfrowywaniu poszczególnych jego melodii według opinii uczonych, nie należy bazować tylko na opisywanym źródle. Główna niedoskonałość dzieła A. Miezienieca, zdaniem M. Brażnikowa, polega na tym, iż nie obejmuje ono innych rodzajów notacji neumatycznej. Autor również nie wyjaśnia w sposób szczegółowy całego szeregu zagadnień teoretycznych jak np. zasad wykonywania *lic* i *fit*, co do których odsyła czytelników do poprawionego przez siebie *Irmologionu*, gdzie jak twierdzi należy szukać ich objaśnień. Niewykluczone, iż celem Miezienieca było nie tylko ustanowienie jednolitych zasad interpretacji poszczególnych znaków, lecz również umieszczenie *lic* i *fit* w tymże *Irmologionie* nie w ich pierwotnej redakcji, lecz rozszyfrowanych za pomocą tych prostych znaków⁵⁷. W przeciwieństwie do Miezienieca, już XVI-wieczne *Azbuki* zawierają cały szereg „zaszyfrowanych” *fit*, których liczba waha się od kilku do kilkunastu. Co więcej, obok ich ogólnej pisowni pojawiają się one niekiedy w rozwiniętej formie. Niemniej jednak ich rozszyfrowanie możemy w znacznej mierze zawdzięczać wynalezieniu znaków pomocniczych - *kinowarnych pomiet*⁵⁸. Zaskakującym na pierwszy rzut oka jest fakt, iż Miezieniec każe czytelnikowi szukać wyjaśnienia znaczenia wspomnianych znaków w *Irmologionie*, a nie w melodiach innych ksiąg liturgicznych (*Prazdniki*, *Trezwonij*⁵⁹, *Obichod*). gdzie występują one w całej okazałości. Księgi

⁵³ T.j. zbiór śpiewów cerkiewnych zaczerpniętych z wielu ksiąg liturgicznych.

⁵⁴ *Miniea* – (cs. *Minieja*, gr. *Men* – miesiąc,) - W znaczeniu ogólnym księga liturgiczna zawierająca porządek codziennej Służby Bożej Rozróżniamy trzy rodzaje *Miniei*, tj. *Minieja* miesięczna (*miesiacznaja minieja* – składająca się z 12 tomów,) *Minieja* święteczna (*prazdnicznaja minieja* – zawierająca materiał liturgiczny na cześć ważniejszych świąt w tym Dwunastu Wielkich Świąt). *Minieja* ogólna (*obszczajaja minieja* – zawiera ogólne teksty ku czci świętych, których nie zamieszczono w księgach *miniejach*). Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślowiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 166.

⁵⁵ A. Miezieniec rozróżnił: A) Znaki proste – „имена знамени единоголосостепенному”. B) Znaki o linii melodycznej skierowanej w górę: двоегласное знамя, тригласостепенное знамя, четверогласостепенное знамя”. C) Znaki o zmiennym kierunku linii melodycznej. – Zob. A. Мезенец, *Извещеніе о согласнейших...*, dz. cyt., s. 3-6.

⁵⁶ В. Металлов, *Русская симиография...*, dz. cyt., s. 32.

⁵⁷ М. Бражников, *Древнерусская теория...*, dz. cyt., s. 357.

⁵⁸ Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 117.

⁵⁹ *Prazdniki* – Księga liturgiczna zawierająca materiał liturgiczny ku czci Dwunastu Wielkich Świąt pisany w większości *Wielkim znamienym raspiewom*. Natomiast księga *Trezwon*, jest odpowiednikiem wcześniejszych *Sticherarow* cyklu rocznego i zawiera materiał liturgiczny małych i wielkich świąt ułożony chronologicznie

te podobnie jak *Irmologion* zostały także przeredagowane przez obydwie komisje. Tą bądź co bądź wielką lukę wypełnił staroobrzędowy redaktor posiadanego przez mnie odpisu *Izwiveszczenija*. Otóż na kartach nr 38-71 redaktor umieścił słowniczek najczęściej stosowanych *lic* i *fit*, przedstawiając je w typowy dla piśmiennictwa staroobrzędowców sposób, tj. w formie zaszyfrowanej i rozszyfrowanej. Wraz z zanikaniem żywej tradycji śpiewu, rozszyfrowywanie *lic* i *fit*, poniekąd przyczyniało się do uchronienia wielu unikalnych melodii przed powolnym zapomnieniem. Jaka była melodyka danej *fity*, o tym w znacznej mierze decydowała aktualnie funkcjonująca tradycja ustna, która dominowała na Rusi do końca 1-szej połowy XVII w.⁶⁰ Znajomość *fit* przez długi czas była na Rusi postrzegana jako szczególna mądrość filozoficzna⁶¹. Wiedzę tą, ze względu na jej sakralny charakter, winni znać jedynie wybrani⁶². Z chwilą wprowadzenia do zapisu kriukowego *kinowarnych pomiet*, zaczęto wymagać od rozszyfrowanych *fit* większej precyzji zapisu oraz „dobrego” doboru znaków⁶³. Jako ciekawostkę należy podać fakt, iż w zbiorach *lic* i *fit*, jak również w nutowych księgach liturgicznych obok terminu *razwod*, zaczyna pojawiać się termin *raspiew*. W tym konkretnym przypadku oznacza on nic innego, jak szczegółowe cechy struktury melodycznej danego *lica* bądź *fity*, wyrażonych w formie rozszyfrowanej, tj. „w *razwodzie*”⁶⁴.

W ślad za pojawieniem się pierwszych podręczników do nauki śpiewu (*Azbuki-pierieczislenija*), pojawiają się pierwsze wzmianki o *fitach*, które wówczas nie tworzyły jeszcze samodzielnych grup. Co więcej, kolejność przedstawiania *fit* zwykle była taka sama, bo najpierw przedstawiano pisownię prostych znaków notacji kriukowej, a dopiero później pisownię *fit*. O *licach* jako takich źródła XV i XVI-wieczne wówczas jeszcze nie wspominały⁶⁵. Samym *fitom* pierwsze staroruskie podręczniki poświęcały także bardzo mało miejsca, zaś wszelkie wzmianki o nich sprowadzały się do wymienienia ich nazw oraz przedstawienia ich pisowni w wersji „zaszyfrowanej”⁶⁶. Taki stan rzeczy, w znaczącym stopniu utrudnia współczesnemu badaczowi odczytanie *fit*, znajdujących się w źródłach powstałych do końca 1-szej połowy XVII w., aczkolwiek już porównanie samej pisowni *fit*, zawartych w źródłach powstałych na przestrzeni od XV do XVII w. pozwala na zaobserwowanie wielu zmian w ich redakcji. Niewątpliwie miały one związek z procesem przechodzenia od śpiewu sylabicznego do sylabiczno-melizmatycznego, jaki

(oprócz Dwunastu Wielkich Świąt) oraz wielkich świętych. 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.

⁶⁰ Т. Пожидаева, *Певческие традиции Древней Руси*, Москва 2007, s. 121.

⁶¹ Staroobrzędowe podręczniki do nauki śpiewu symbolikę *fity* interpretują jako: „Философия истинное пребывание и любление ко всемь вселушное, и дерзновение къ Богу в молитве непостыдное”. Cyt. za: *Азбука певчая*, ККГУНБ № 76647, k. 15.

⁶² Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, dz. cyt., s. 140.

⁶³ Świadczą o tym te oto słowa Aleksandra Miezienieca: „Намъ же великороссианом, иже непосредственне ведущим тайноводительствуемаго сего знамени гласы, и в немъ многоразличныхъ лицъ и ихъ разводовъ меру, и силу, и всякую удобъ и тонкость некая нежели о семь нотномъ знамени нужна”. Dalej czytamy: „О таинственныхъ же лицахъ и скрытохъ знамени, о разводахъ, и попѣвкахъ, о тонкости ихъ, которые лица и знамя, и разводы и попѣвки, во всехъ осми гласехъ како поются и како дробятся и како поставляются ...”. Cyt. za: А. Мезенев, *Извѣщение о согласнейшихъ...*, rps 1-sza poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego, k. 24.

⁶⁴ М. Бражников, *Лица и фиты знаменного распѣва*, Ленинград 1984, s. 24.

⁶⁵ Tenże, *Древнерусская теория...*, dz. cyt., s. 27-28.

⁶⁶ Tamże, s. 129.

rozpoczął się już od XV wieku⁶⁷. W ślad za przemianami, jakie wówczas zaszły w redakcji większości melodii cerkiewnych, do pierwszych traktatów teoretycznych trafiają tylko podstawowe *fity*, w szczególności:

mracznaja =  =, swietłaja  =: ⁶⁸.

Powstały na skutek reform patriarchy Nikona *Raskoł* poniekąd wymusił na śpiewakach podjęcie takich działań, które uchroniłyby te bądź co bądź unikalne formuły melizmatyczne *znamienno* *raspiewa* od zapomnienia. Niemal równocześnie i to już w pierwotnych *Azbukach-pierieczislenijach*, zachodził proces systematyzacji zawartych w nich znaków notacji kriukowej. W XVII w. doszło do wydzielenia w ramach *Azbuk-pierieczislenij*, rozdziałów poświęconych wyłącznie *licom* i *fitam*, czego efektem było pojawianie się rozbudowanych traktatów teoretycznych, czyli tzw. *Fitnikow*, a wraz z nimi zmieniała się liczba *fit* w stosunku do liczby *lic*. Takie nagromadzenie wielu formuł melodycznych sprawiało, że ich zapamiętanie stawało się dla wielu śpiewaków niewykonalne⁶⁹. Zatem wielu z nich zaczęło wykorzystywać *Fitniki* w formie swoistego rodzaju skorowidza⁷⁰. W okresie od XVI do początków XVII w. dominują rękopisy zawierające małe ilości *fit*, wyłącznie w postaci zaszyfrowanej. Dlatego dla naszych badań nie są one zbyt wartościowymi źródłami. Większą wartość przedstawiają *Fitniki* powstałe w okresie od końca 1-szej poł. XVII w., a szczególnie te napisane przez staroobrzędowców, gdzie nie tylko wzrasta liczba *fit*, lecz także pojawiają się szyfry do nich. Staroobrzędowi teoretycy śpiewu wychodzili z założenia, że *Fitnik* winien być skonstruowany tak, aby śpiewak, który po niego sięgnie mógł szybko skojarzyć pisownię danej *fity* z jej muzycznym znaczeniem.

W badanym staroobrzędowym odpisie *Izwieszczenija*, wszystkie *lica* i *fity* tworzą jednolity zbiór, podzielony w oparciu o kryterium ośmiu skal modalnych *znamienno* *raspiewa*. Obecność słownika miała pomóc uczniowi w opanowaniu znaczenia muzycznego poszczególnych melizmatów, którego często na próżno było szukać w używanych przez popowców księgach liturgicznych, gdzie *lica* i *fity* były przedstawiane głównie w wersji zaszyfrowanej. Tak więc wszystko to, co dla współczesnych badaczy mogłoby wydawać się niezrozumiałe, dla Miczienieca nie stanowiło niczego nadzwyczajnego. Adresatem *Izwieszczenija* byli śpiewacy jego epoki, dla których oczywistymi były te aspekty teorii śpiewu, które dla nas mogą być nie zawsze w pełni jasne i zrozumiałe⁷¹. Zamkniętość *Fity*, o której mówi Miczieniec dowodzi, iż w śpiewie staroruskim znakiem tym od początku zapisywano nie pojedyncze dźwięki, lecz całe frazy melodyczne. Niewykluczone, iż w śpiewie bizantyjskim znak ten stosowano do notowania o wiele bardziej skomplikowanych fraz melodycznych niż w *znamienno* *raspiewie*⁷². Prośby wyjaśnienia zamkniętego charakteru *fit*, jakie podejmowano już pod koniec 1-szej połowy XVII w. miały uczynić je ogólnodostępnymi i powszechnie zrozumiałymi, co dało początek zeświecczeniu kultury muzycznej w Państwie Moskiewskim. Analogiczne zjawisko zaszło także na płaszczyźnie ikonografii, gdzie pojawiają się tendencje do coraz większej detalizacji opisywanych na ikonach postaci i wydarzeń.

⁶⁷ Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, dz. cyt., s. 137.

⁶⁸ Д. Шабалин, *Певческие азбуки...*, Т. I, dz. cyt., s. 17.

⁶⁹ М. Бражников, *Лица и фиты...*, dz. cyt., s. 27.

⁷⁰ Тепзе, *Древнерусская теория...*, dz. cyt., s. 130.

⁷¹ М. Бражников, *Статьи о древнерусской...*, dz. cyt., s. 11.

⁷² Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, dz. cyt., s. 40.

4. Symbolika sakralna staroruskiej notacji kriukowej w kontekście badań współczesnych

Reformy liturgiczne patriarchy Nikona oraz prześladowania skierowane przeciwko staroobrzędowcom nie tylko nie położyły kresu funkcjonowaniu staroruskiego śpiewu cerkiewnego na Rusi, lecz stały się impulsem do jego dalszego rozwoju. Pragnienie zachowania spuścizny po „Starej Rusi”, której integralną częścią był śpiew sprawiło, iż staroruską notację kriukową zaczęto postrzegać jako swego rodzaju znak sakralny, co było w pełni zrozumiałe. Rzeczywistości duchowej, jak słusznie zauważa Leonid Uspienski, nie da się przedstawić inaczej, jak tylko przez symbole⁷³. Kiedy dokładnie zaczęto przypisywać poszczególnym znakom staroruskiej notacji kriukowej znaczenie teologiczne, tego nie wiadomo. Pojawienie się w piśmiennictwie muzycznym na Rusi Moskiewskiej tego jakże interesującego zjawiska oraz jego obecność w staroobrzędowych traktatach teoretycznych, związane jest ze swoistym kultem „Słowa-Logosu”. Motyw „Słowa-Logosu” jest szczególnie zauważalny na płaszczyźnie piśmiennictwa, skąd promieniuje na pozostałe dziedziny staroruskiej sztuki sakralnej⁷⁴. Wzajemne przenikanie się i współbrzmienie w staroruskim śpiewie cerkiewnym elementów „Słowa” i melodyki ułatwia jego swobodny i niesymetryczny rytm.

Kult „Słowa” wpłynął bez wątpienia na symbolikę staroruskich neum, która posiada ścisły związek z fundamentalnymi dla Prawosławia prawdami wiary. Ideę tą podchwycili teoretycy śpiewu XVII w., a przejęli ją staroobrzędowcy, którzy za wszelką cenę starali się podkreślić sakralny charakter zapisu kriukowego, nadając poszczególnym znakom teologiczne znaczenie. Współczesny stan badań pozwala twierdzić, iż duchowo-moralizatorskie znaczenie przypisane poszczególnym znakom nie miało bezpośredniego przełożenia na praktykę śpiewu cerkiewnego. Otóż podczas trwania nabożeństwa, jak słusznie zauważył badacz tematu – Borys Kutuzow, chórzyści nie mają czasu na rozmyślanie i kontemplację na temat tego jakie znaki obrazują daną melodię i co one symbolizują. Uwaga śpiewających koncentruje się na prawidłowym wykonaniu danej melodii⁷⁵. Mimo to, obecność tychże opisów w podręcznikach do nauki śpiewu powstałych w środowiskach staroobrzędowców stanowi unikatowe i ciekawe zjawisko, świadczące o wyjątkowej pomysłowości teoretyków śpiewu.

Symbolikę poszczególnych znaków staroruskiej notacji kriukowej teoretycy śpiewu XVII w. oraz staroobrzędowcy przyporządkowali do najczęściej popełnianych przez człowieka grzechów, w formie ich odrzucenia (negacji). Tą swoistą „drabinę upadku” przeciwstawili „drabinie wznoszenia się”, którą obrazowały pozostałe znaki, wskazując na nią jako sposób walki z grzechem⁷⁶. Dla przykładu: znak *fity* ѿ (gr. Θεός) a ściślej rzecz biorąc jej zamknięty charakter, symbolizuje Boga Ojca, którego: „nikt nigdy nie widział...”, (por. J 1, 18) oraz Tróję Świętą, a w szerszym tego słowa znaczeniu symbolizuje Θεωσις - przeobóstwienie: „Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek mógł stać się Bogiem”⁷⁷. Stawiany na początku każdej melodii *paraklit* ѿ - (gr. παράκλησις)⁷⁸ symbolizuje Ducha Świętego Pocieszyciela, którego obecność potrzebna jest każdemu

⁷³ J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, Bydgoszcz 1999, s. 41.

⁷⁴ Е. Мещерина, *Музыкальная культура Средневековой Руси*, Москва 2008, s. 180.

⁷⁵ Б. Кутузов, *Знаменный распев – поющее богословие*, Москва 2009, s. 245-246.

⁷⁶ Е. Мещерина, *Музыкальная культура...*, dz. cyt., s. 164.

⁷⁷ J. Forest, *Modlitwa z ikonami...*, dz. cyt., s. 43.

⁷⁸ Znak ten symbolizuje również historyczny fakt zesłania Ducha Świętego na Apostołów (Dz, 2. 1-11).

modlącemu się chrześcijaninowi, a w szczególności sposób śpiewakowi, który ma za zadanie przekazywać „Słowo”. Większość melodii *znamienno* *raspiewa* kończy krzyż †. Znak ten zawsze kojarzono z Krzyżem Chrystusowym, który jest symbolem spokoju i zakończenia⁷⁹. Ponadto do staroruskiego zapisu muzycznego przeniknęła symbolika związana z przedmiotami uznawanymi za święte. Przykładem tego może być symbol kielicha (cs. *czasza*), który odcisnął swoje piętno na takich neumach jak: *czaszka* ѿ, *czaszka połnaja* ѿ, *podczaszije* ѿ. Znak *czaszka*, był dla śpiewaków staroruskich wyrażeniem „pragnienia czystości życia”⁸⁰, do którego winien dążyć każdy chrześcijanin. Natomiast *stopica* к najczęściej stosowana w motywach recytacyjnych oznacza pokorę połączoną z mądrością⁸¹.

Z treści badanego rękopisu wynika, że każdy ze znaków staroruskiej notacji neumatycznej oprócz przypisanego znaczenia muzycznego, był dla staroobrzędowców także nośnikiem określonej mądrości chrześcijańskiej. Praktyczna realizacja zasad etyki chrześcijańskiej, była nieodłącznym elementem procesu kształcenia kadr śpiewaczych we wszystkich wspólnotach wyznających „starą wiarę”. Wniesienie do kriukowych *Azbuk*, szczególnie XVIII i XIX-wiecznych treści czysto etycznego charakteru, było poddyktowane chęcią wzbudzenia w śpiewakach jeszcze większego szacunku do pełnionej posługi, a w sercach uczących się śpiewu jeszcze większego zaangażowania w zgłębianie jego teorii⁸². Przyczyna wprowadzania wyjaśnienia znaczenia teologicznego kriuków, bardzo często tkwiła w chęci podkreślenia ich szczególnej roli jako nośnika „Słowa”, co w ostateczności doprowadziło do ich swoistej sakralizacji. Teza ta znajduje potwierdzenie w tytule rozdziału poświęconego teologiczno-etycznemu znaczeniu kriuków, który staroobrzędowy redaktor dołączył do badanego rękopisu *Izwieszczenija*, gdzie czytamy: *Сіе ёсть ѡписаніе ѿманы кпохваленію тѣхъ знаменъ*⁸³. Redaktor posiadanego przeze mnie rękopisu zamieścił następujące 34 znaki staroruskiej notacji kriukowej, z wyjaśnieniem ich znaczenia teologicznego. Poniżej przytaczam omawiany fragment w oryginalnej pisowni cerkiewno-słowiańskiej, co pozwoli lepiej zrozumieć sens opisywanych znaków:

Первое знамя параклѣтъ ѿ. Параклѣтъ сѣ ёсть посланіе сѣаго дхѣ на апѡстѡлы.

Крюкъ ѿ. Крѣпкое оумѣ клѡденіе ѡ сѡла.

Смѣйца ѿ. Семныа славы и сѣветѣ мѣра сего кромѣ.

Кѡлѣзѣ ѿ ѿ ѿ ѿ. Полѣкѣлѣзѣ ѿ. Пѡстѣ и плачѣ и спѡвѣданіе ѡ о грѣхѣхъ къ бѡгу.

Голѣчѣнѣкѣ бѡрзѣи ѿ и тѣхѡй ѿ. Гѡрдѡсти и вѣаѣлѣ непраѣды и зѣничѡженіе.

Стопѣнѣ ѿ. ѡ смирѣнѡмѡдѣіемѣ и крѡтѡстѣи прѣмѣдрѡстѣ стѣлѣти. Стопѣнѣ ѿ ѿ ѿ ѿ. ѡкрѣшеніе сѣрдѣчѡе и вѡзымѣніе к бѡгу ѡ сѡихъ грѣхѣхъ.

Перевѡдка ѿ. прѣдѣ гѣемѣ вѣѡмѣ прѣсно славѡсѡбіе вѡзымѣніе.

Стѣтѣлѣ мѣмѣлѣ ѿ мѣрѣнѣлѣ, г ѿ ѿ ѿ ѿ. ѡнѣсканіе бѡжѣтѣвѣнѣхъ посѣнѣи спѡтѣнѣемѣ.

Закрѣтѣлѣ стѣтѣлѣ мѣмѣлѣ ѿ. Зѡкѡнѣ гѣнѣ нѣтѣнѣнѡе хрѣнѣніе вѣеѡ крѣпѡстѣи сѡеѡ ѡ вѣеѡ дѣиѣ; Закрѣтѣлѣ

⁷⁹ Kiedy Jezus zwiliżył wargi octem, rzekł: - Dokonało się. I skłoniwszy głowę, oddał ducha. (J. 19, 30).

⁸⁰ Григорьев Е., *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 238.

⁸¹ Tamże, s. 237.

⁸² Е. Мещерина, *Музыкальная культура...*, dz. cyt., s. 165, por. Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, dz. cyt., s. 329.

⁸³ А. Мезенец, *Извещеніе о согласнейших...*, rps 1-sza poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego, k. 31.

symboliczne, co *kanon* w architekturze, ikonografii oraz innych dziedzinach sztuki sakralnej⁸⁴. Mimo wszystko już od 1-szej połowy XVII w. śpiewacy moskiewscy zaczynają stosować na bardzo szeroką skalę kwadratową notację kijowską. Natomiast od 2-giej połowy XVII w. zapisem tym notowano już nie tylko melodie przełożone z kriukowej, lecz również wszelkie harmonizacje. Jednym z pierwszych przekładów *znamienno*go *raspiewa* na notację kijowską był *Kliucz Razumienija* Tichona Makariewskiego.

Rys. *Kliucz Razumienija* Tichona Makariewskiego



Źródło: rps ze zbiorów o. Dymitra Razumowskiego⁸⁵

⁸⁴ Ст. Смоленский, Об указанияхъ оттенковъ исполнения и объ указанияхъ музыкально-певческихъ формъ церковныхъ песнопений въ крюковомъ письмѣ, „Церковное Пѣние“, 1909, nr 3, s. 72.

⁸⁵ НИОР РГБ, zesp. 379-003, k. 47.

Autor podjął się wyjaśnienia, za pomocą kijowskiej notacji kwadratowej, znaczenia muzycznego tych znaków *znamiennej notacji*, które na pierwszy rzut oka wydawały się niezrozumiałe - „*tajnozamkniennyje*”. Klucz *Razumienija* stanowi punkt wyjściowy dla ugruntowania się *Gramatyki muzycznej* Nikołaja Dyleckiego.

Jednak dzieło Dyleckiego z uwagi na to, iż zawierało w sobie najpotrzebniejsze informacje z zakresu teorii muzyki, harmonii oraz metodyki nauczania muzyki, było przyswajane przez szersze grono muzyków. *Gramatyka* pełniła rolę swego rodzaju podręcznika kompozytora, bowiem jak na owe czasy była dziełem rewolucyjnym. Istota owej rewolucyjności tkwiła w sposobie obszernego omawiania podstawowych pojęć muzycznych, takich jak: rytm, gama, skala, dźwiękowe, klucze muzyczne itp. Całość swojego dzieła Dylecki oparł na skali temperowanej wprowadzając do użytku koło kwintowe⁸⁶. Posunięcie to było całkowitym zerwaniem z dotychczasową skalą dźwiękową *znamennego raspiewa*, opartą na systemie czterech *sogłasij*, przed czym ostrzegał Miezieniec.

Aleksandr Miezieniec, podobnie jak jego następcy wywodzący się ze staroobrzędowców, starał się za wszelką cenę przedstawić swoje dzieło jako jedyny i poprawny wykład teorii *znamennego raspiewa*. Wszelkie próby jego modyfikacji redaktor postrzegał jako przejaw pychy. W toku analizy zachowanych odpisów *Izwieszczenija o soglasniejszych pomietach*, w tym także posiadanego przeze mnie, nasuwa się jedna konkluzja - jak na owe czasy *Izwieszczenije* było dziełem tworzącym jedną logiczną całość, a także monumentalnym. Niestety, z biegiem czasu dzieło to zaczęło tracić na znaczeniu, do czego w znacznej mierze przyczyniły się reformy tekstów liturgicznych zainicjowane przez patriarchę Nikona, a następnie zatwierdzone na Soborach 1666-67. Pojawienie się nowej redakcji tekstów liturgicznych wymusiło ponowną trzecią już z kolei redakcję muzycznych ksiąg, co w znacznej mierze przekreślało dokonania I i II Komisji. Mimo to wprowadzanie do śpiewu cerkiewnego „nowej mowy prawdziwej” odbywało się z wielkimi trudnościami. W „nowej mowie prawdziwej” bez wątpienia tkwi jedna z przyczyn *Raskoła* na łonie Cerkwi w Państwie Moskiewskim. Jego przyczyny jak słusznie zauważył M. Brażnikow tkwią nie tylko w przemianach w języku liturgicznym, lecz także w przemianach estetycznych muzycznej strony nabożeństwa cerkiewnego⁸⁷.

Wysiłki staroobrzędowców wszystkich konfesji były skupione na zachowaniu, nieskażonej żadnymi reformami, tradycji śpiewu cerkiewnego, jak również jego nie zreformowanej teorii. Dlatego dzieło Aleksandra Miezienieca zostało na długie lata zapomniane, aby w XIX w. na nowo powrócić w piśmiennictwie muzycznym staroobrzędowców Uralu. Przedstawienie wszystkich aspektów myśli teoretycznej Miezienieca w znaczącym stopniu przekroczyłoby ramy niniejszego opracowania. Niektóre kwestie wymagają przeprowadzenia dokładniejszych badań, których wyniki przedstawię w kolejnych artykułach.

⁸⁶ Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, dz. cyt., s. 111-113.

⁸⁷ М. Бражников, *Русская певческая палеография*, СПб. 2002, s. 48.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

- Азбука певчая*, ККТУНБ № 76647.
Азбука» Александра Мезенца и «Ключ» Тихона Макарьевского, НИОР РГБ, зesp. 379-3.
 Зеньковский С., *Русское старообрядчество*, Т. I-II, Москва 2016.
 Калашников Л., *Азбука церковного знаменного пения*, Москва 1915.
 Мезенец А., *Извещение о согласнейших пометах*, rps 1-sza poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego.
 Мезенец А., *Извещение о согласнейших пометах*, НИОР РГБ, зesp. 299, Тихонравова, nr 284, k. 412-435.
 Мезенец А., *Извещение о согласнейших пометах*, НИОР РГБ, зesp. 379-16, k. 147-164.
Поморские Ответы. Репринтное воспроизведение издания осуществленного в 1884 году священноиноком Арсением (Швецовым) в типографии Мануйловского монастыря, Москва 2016.
Стихирарь, НИОР РГБ, зesp. 304.I, nr 434.

Literatura:

- Forest J., *Modlitwa z ikonami*, Bydgoszcz 1999.
 Lissa Z., *Historia Muzyki Rosyjskiej*, Warszawa 1955.
 Sawicki D., *Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi. Działalność I i II Komisji (1652-1670)*, ELPIS, R. XV (XVI), z. 27(40), s. 139-146.
 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., *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców popowców XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, 2015, T. 17, s. 127-138.
 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 i P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169-178.
 Sawicki D., *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (rozprawa doktorska na ChAT).
 Wołoskiuk W., *Irmologion Supraski, „Rocznik Teologiczny”*, R. XLVI/2, Warszawa 2004.
 Wołoskiuk W., *Wschodniosłowiańscy kompozytorzy muzyki cerkiewnej od XVII do 1. połowy XX wieku i obecność ich utworów w nabożeństwach PAKP*, Warszawa 2005.
 Wołoskiuk W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.
 Znosko A., *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996.
Żywot protopora Azwakuma przez niego samego nakreślony i wybór innych pism, przeł. W. Jakubowski, Wrocław 1972.
 Алексеева Г., *Византино-русская певческая палеография*, СПб. 2007.
 Бессонов П., *Судьба нотных певческих книг*, „Православное Обозрение», 1864, Т. XIV.
 Бражников М., *Русская певческая палеография*, СПб. 2002.
 Бражников М., *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972.
 Бражников М., *Лица и фиты знаменного распева*, Ленинград 1984.
 Бражников М., *Статьи о древнерусской музыке*, Ленинград 1975.
 Владышевская Т., *Музыкальная культура Древней Руси*, Москва 2006.
 Гарднер И., *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I-II, Москва 2004.
 Григорьев Е., *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001.

- Игнатъев А., *Церковно-правительственные комиссии по исправлению богослужебного пения русской церкви во второй половине XVII века*, Казань 1910.
- Кутузов Б., *Знаменный распев – поющее богословие*, Москва 2009.
- Мартынов В., *История богослужебного пения*, Москва 1994.
- Мезенец А., *Извещение о согласнейших пометах*, изд. Ст. Смоленский, Казань 1888.
- Мезенец Александр и прочие, *Извещение желающим учиться пению 1670 г*, Введение, публикация и перевод Памятника, расшифровка знаменной нотации З. Гусейнова, Челябинск 1996.
- Металлов В., *Азбука крюкового пения*, Москва 1899.
- Металлов В., *К вопросу о комиссиях по исправлению богослужебных певческих книг Русской Церкви в XVII веке*, „Богословский Вестник”, 1912, Т. 2, nr 6.
- Металлов В., *Очерк истории Православного церковного Пения*, Москва 1915.
- Металлов В., *Русская симеография*, Москва 1912.
- Мещерина Е., *Музыкальная культура Средневековой Руси*, Москва 2008.
- Модест арх., *О церковном октоихе*, Вильнюс 1865.
- Парфентьев Н., *Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства*, Свердловск 1991.
- Пожидаева Г., *Певческие традиции Древней Руси*, Москва 2007.
- Поспелов Е., *Крюковое осмогласие*, „Церковное Пение”, 1909, nr 1, s. 10-18.
- Преображенский А., *Культовая музыка в России*, Ленинград 1924.
- Разумовский Д., *Богослужебное пение Православной Греко-Российской Церкви*. Москва 1886.
- Разумовский Д., *Церковное пение в России*, Москва 1867-69.
- Смирнов П., *Внутренние вопросы в расколе в XVII веке*, СПб. 1898.
- Смоленский Ст., *О древнерусских певческих нотациях*, Москва 1901.
- Смоленский Ст., *Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм церковных песнопений в крюковом письме*, „Церковное Пение”, 1909, nr 3.
- Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы*, Москва 1996.
- Ундольский В., *Замечания для истории церковного пения в России*, Москва 1846.
- Урало-Сибирский патерик. Тексты и комментарии, кн. 1 (том 1-2), Москва 2014.
- Успенский Н., *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971.
- Финдейзен Н., *Очерки по истории музыки в России*, вып. 1-3, Москва-Ленинград 1928.
- Шабалин Д., *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007.
- Шабалин Д., *Певческие азбуки Древней Руси*, Т. I., Краснодар 2004.

