

Daniel Antoni Sawicki
(Biała Podlaska)

Ціаглосьць традыцыі старорускай monodii cerkiewnej на прыкладзе выбранных dogmatyków о́сьміу скал modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego

Continuity of the traditions of the ancient Orthodox church monody on the example of selected dogmatists of eight modal scales from Lavra and Suprasl Irmologions

Keywords: Śpiew cerkiewny, Irmologion Supraski, Irmologion Ławrowski, formuły melodyczne

Annotation: In the article the author undertook attempts to prove that the two Orthodox church singing traditions contained in the 16th-century the Lavra Irmologion and the Suprasl Irmologion (1598-1601) by Bogdan Onisimowicz have common roots which are the traditions of singing of Kievan Rus. For this purpose the author compares selected the melodic formulas (popiewki, lica i fity) taken from selected hymns in honor of the Mother of God, the so-called dogmatists. The author attempts to prove the connection of the melodic of the Old Ruthenian church singing with the liturgical texts whose content it comments. The author points to the principle of "similarities" eternally binding in the sacred art of the Middle Ages, where the creator does not rely on his own will, but harmonizes it with the divine rhythm of creation.

Преимственность традиций древнерусской церковной монофонии на примере отобранных догматиков восьми модальных шкал с Ирмологионов Лавровского и Супраского

Ключевые слова: церковное пение, Супрасльский Ирмологион, Лавровский Ирмологион, мелодические формулы

Аннотация: В статье Автор пытается доказать, что две традиции церковного пения указанные в Лавровском Ирмологионе из XVI века и в Супрасльском Ирмологионе (1598-1601) Богдана Онисимовича имеют общие корни, в виде традиций пения Киевской Руси. В этой цели Автор проводит сравнительный анализ избранных молодических формул (попевки, лица, фиты) из гимнов в честь Богоматери, т.н. догматиков. Автор пытается указать связи мелодики старорусского церковного пения с литургическими текстами, которых слова она комментирует. Автор указывает на действующий в церковном искусстве

средневековия принцип сходства, где создатель не обосновывается на собственной воли, но гармонизирует свое дело с Божественным ритмом творения.

Staroruski monodyczny śpiew cerkiewny od wielu lat wzbudza wielkie zainteresowanie badaczy, a mimo to wiele jego aspektów wciąż pozostaje niezbadanych. Szczególnie bogactwo staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności praktykowanego na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej wpływa nie tylko z różnorodności form, lecz przede wszystkim z ciągłości tradycji.

1. Dzieje staroruskiego śpiewu cerkiewnego

Początki staroruskiego śpiewu cerkiewnego sięgają czasów przyjęcia przez Kijowską Ruś chrześcijaństwa z Bizancjum za panowania księcia Włodzimierza w 988 r. Wraz z chrześcijaństwem przybyło do Kijowa duchowieństwo¹ pochodzące głównie z terenów Bułgarii² a wraz z nim niższy kler, wśród którego znajdowali się także i wykonawcy śpiewu cerkiewnego, których terminologia starosłowiańska nazywa *demestwennikami*³ lub *domestykami*⁴. Śpiewacy ci dali początek „ośmiotrybowemu” śpiewowi liturgicznemu, czyli opartemu na bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasija*)⁵, który stał się ogólnie obowiązującym śpiewem liturgicznym na Rusi⁶. Wraz z rozwojem życia liturgicznego, także melodyka śpiewów cerkiewnych przybiera coraz bardziej lokalny charakter, by pod koniec XIV w. ostatecznie wyzwolić się spod wpływów tradycji bizantyjskiej.

Niemal do końca 1-szej poł. XVII w. na Rusi obowiązywał śpiew jednogłosowy, którego melodie zapisywano za pomocą bezliniowej notacji neumatycznej, tzw. *znamion* lub *kriuków*. Na marginesie pragnę wspomnieć, iż do końca XIV w. na Rusi obowiązywały dwa typy

¹ И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, t. I, Moskwa 2004, s. 193.

² Tamże, s. 189.

³ *Demestwennik* - cs. śpiewak. Zob.: В. Металлов, *Богослужбное пение в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным*, Moskwa 1912, s. 138-144, por. И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, t. I, dz. cyt., s. 199.

⁴ W *Powieści minionych lat* w opowieści o zemście księżnej Olgi na Drewalnach zachowała się wzmianka o dworze dometyka. Fragment ten świadczy o jego wysokiej pozycji społecznej jego mieszkańca(ów). Tatiana Władyszewska przypuszcza, iż ów dwór dometyka był na Rusi jedną z pierwszych szkół kształcących śpiewaków cerkiewnych. Por. *Powieść minionych lat*, wyd. F. Sielicki, Warszawa 1999, s. 43-44; T. Владышевская, *Музыкальная культура Древней Руси*, Moskwa 2006, dz. cyt., s. 22.

⁵ W dostępnej w Polsce literaturze tematu występuje ponadto pojęcie śpiewu „ośmiogłosowego”. Niekiedy pojęcie to może być zrozumiane jako śpiew wykonywany na osiem partii głosowych. Cyt. za: D. Sawicki, *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców popowców w XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, t. 17/2015, s. 132-133, przyp. 64. Por. U. Wójcicka, *Wariacje na temat muzyki (Próba usystematyzowania staroruskich motywów muzycznych w literaturze XI-XV wieku)*, „*Musica Antiqua Europae Orientalis*”, t. VII, Bydgoszcz 1985, s. 47-48.

⁶ „Въры же ради Христолюбиваго Ярослава, приидоша къ нему отъ Царяграда богоподвизаемы три пѣвцы Гречестии съ роды своими. Отъ нихъ же начать быти въ Русьѣи земли ангелоподобное пѣние изрядное осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пѣние, въ похвалу и славу Богу и пречистый его Матере и всѣмъ Святымъ, въ церковное сладкогласование утѣшение и украшение, на пользу слышащимъ во умиление и во умягчение сердечное къ Богу”. Cyt. za: *Книга степенная царскаго родословия*, Moskwa 1775, s. 224.

notacji neumatycznej: *stołpowa*⁷ oraz *kondakarna*⁸. Każdą z nich zapisywano ściśle określony rodzaj materiał liturgiczny, nie mieszając ich ze sobą. Dla przykładu, notacją *kondakarną* opatrywano tylko skomplikowane melodycznie śpiewy zawarte w *Kondakarionach*⁹, natomiast zapisem *stołpowym* posługiwano się w pozostałych księgach liturgicznych. Generalnie teksty wszystkich ksiąg były podzielone w oparciu o kryterium ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasija*), zaś podstawowym wzorcem melodycznym dla wszystkich kompozycji był *Oktoich*¹⁰. Każdy kolejny ton – *glas*, stanowił odrębny *stołp*. Początkowo słowiańskie słowo *znamia* oznaczało każdy widoczny znak. Z biegiem czasu wykształciło się pojęcie *znamiennej* notacji lub „znamiennych nut”. Z tego względu termin „znamienny śpiew” (cs. *znamiennyj raspiew*) oznacza śpiew, którego melodia zapisywana jest za pomocą neum – *znamion*¹¹. Termin *raspiew* (in. *rospiew*) oznacza nic innego, jak system melodii określonego pochodzenia, władający określonym systemem formuł melodycznych (cs. *popiewek*). Odpowiedni dobór *popiewek*, jak również rozpiętość linii melodycznych określa typ *raspiewa*¹². Każdy *raspiew* posiada również skreślone normy estetyczne oraz sposoby łączenia elementu muzycznego z tekstem liturgicznym¹³. Określeniem pochodnym jest rozśpiewywać (cs. *raspiewywał*), pod którym należy rozumieć opatrywanie tekstu liturgicznego znakami notacji neumatycznej¹⁴. Równie często w cerkiewnej terminologii muzycznej obok terminu *raspiew*, pojawia się także termin *napiew*, który oznacza tę, bądź inną grupę melodii składowych danego *raspiewa*. Niekiedy w skład jednej skali modalnej (cs. *głasa*) danego *raspiewa* może wchodzić po kilka *napiewów*¹⁵. Znaczny stopień złożoności melodycznej z czasem wymusił konieczność przekładu śpiewów użytkowych z notacji neumatycznej na kijowską notację kwadratową (*kijewskoje znamia*). Utworzenie odrębnej metropolii dla Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej sprawiło, iż śpiew cerkiewny na terytoriach południowo-zachodniej Rusi zaczął podążać nieco innym torem

⁷ Notacja *stołpowa* – termin ten wywodzi się od ośmiotygodniowego cyklu zmiany ośmiu tonów. Dla tego też termin *stołpowoje penie* jest synonimem śpiewu ośmiotrybowego (1 *stołp*=1 *glas*). W literaturze muzycznej terminem *stołp* określa się również tzw. pamięciowy znak, tj. znak dźwięku, od którego rozpoczynała się melodia. Problem był dość istotny w okresie, kiedy jeszcze nie funkcjonował system tzw. „kinowarnych pomiet”. Jednak wybitny znawca tematu, ks. Jan Gardner uważa takie określenie za mylne, skłaniając się ku określeniu *stołpa* jako przynależności tonalnej danej melodii. – Zob.: И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, т. I, dz. cyt., s. 205.

⁸ Notacja *kondakarna* – Pochodna słowiańskiej notacji neumatycznej. Od *stołpowej* odróżnia ją pisownia oraz szersza paleta znaków. Na Rusi pisano nią głównie skomplikowane melodycznie kondakiony ku czci danego święta lub świętego. Notacja *kondakarna* wyszła z użytku wraz z zanikiem śpiewu kondakarnego mniej więcej pod koniec 1-szej poł. XIV w. Н. Федоровская, *Знаменное и партесное пение: анализ риторических конструкций*, Владывосток 2008, s. 140.

⁹ *Kondakar* – cs. Księga liturgiczna zawierająca kondakiony. Por. Е. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Ryga 2001, s. 311.

¹⁰ *Oktoich* (gr. *Ὀκτώηχος*) – Księga liturgiczna autorstwa św. Jana z Damaszku zawierająca porządek nabożeństw na niedziele i dni cyklu tygodniowego rozdzielonego w ciągu roku wg ośmiu tonów cs. głosów. Z biegiem czasu w skład *Oktoicha* weszły stichery ewangeliczne, których autorstwo przypisuje się Leonowi Mądrymu – synowi Aleksandra Macedończyka. Z czasem utrwalił się współcześnie znany podział *Oktoicha* na Mały i Wielki. Zob.: арх. Модест, *О церковном октоихе*, Wilno 1865, s. 59-77, por. Д. Разумовский, *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*. Moskwa 1886, s. 32.

¹¹ Tamże, s. 122.

¹² Г. Печёнкин, *Возвашник. Возвяхи знаменного пения и методика обучения*, Moskwa 2010, s. 116.

¹³ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, т. I, dz. cyt., s. 205.

¹⁴ М. Бражников, *Русская певческая палеография*, Sankt-Petersburg 2002, s. 185.

¹⁵ И. Вознесенский, *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви: Большой и малый знаменный распев*, Ryga 1890, s. 95-97.

niż w Państwie Moskiewskim. Otóż coraz większa izolacja Cerkwi moskiewskiej od reszty świata prawosławnego sprawiła, iż w jej praktyce liturgicznej dominowały głównie melodie *znamiennago raspiewa*. Natomiast Cerkiew prawosławna na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej, mimo zmiennej polityki kolejnych Jagiellonów, utrzymywała ściśle związki z patriarchatem Konstantynopola oraz prawosławnymi krajami Półwyspu Bałkańskiego, co nie pozostało bez wpływu na śpiew cerkiewny. Wraz z wyborem w 1415 r. na metropolitę kijowskiego Grzegorza Camblaka (1414-1419) kontakty międzykościelne uległy znaczącemu ożywieniu, co znalazło przełożenie zarówno na piśmiennictwo cerkiewne, jak również praktykę liturgiczną¹⁶. Sam Grzegorz Camblak urodził się w bułgarskim Tyrnowie we wpływowej arystokratycznej rodzinie Camblaków. Postrzyżyny mnisze i święcenia kapłańskie Grzegorz Camblak przyjął w Konstantynopolu, a następnie przez jakiś czas przebywał na Świętej Górze Athos, gdzie zgłębiał tajniki życia monastycznego. W 1402 r. przybył do Serbii i został przełożonym słynnej Wielkiej Ławry w Deczanach (Serbia). Na zaproszenie krewnego - metropolity Cypriana, Grzegorz Camblak udał się w podróż do Moskwy, lecz w drodze dowiedziawszy się o jego śmierci skorzystał z zaproszenia księcia Witolda i ostatecznie osiadł na Litwie¹⁷. Jaką konkretnie funkcję G. Camblak pełnił na Litwie do momentu wyboru na tron nowoutworzonej metropolii litewskiej (1416 r.)? Tego nie wiadomo¹⁸. Jedno jest pewne, iż był człowiekiem o szerokich horyzontach, a przy tym także biegłym obeznanym w literaturze greckiej i słowiańskiej. Wśród wielu badaczy, w szczególności XIX-wiecznych, G. Camblak zyskał sobie miano wybitnego znawcy śpiewu cerkiewnego. W. Undolskij przypisuje Camblakowi autorstwo co najmniej kilku melodii cerkiewnych, w szczególności stichery na Święto Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy¹⁹. Melodie, których autorstwo przypisano G. Camblakowi zachowały się także w rękopisach moskiewskich, zaś o. I. Gardner wskazuje na istnienie specyficznego schematu melodycznego *napiewa* tzw. „camblak”²⁰. Śmierć Grzegorza Camblaka (1419 r.) nie przerwała kontaktów metropolii kijowskiej z krajami Półwyspu Bałkańskiego. Stąd w Irmologionach²¹ napisanych na terytoriach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy zachowało się ok. 400 zapożyczeń melodycznych w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich, czy też mołdawsko-wołoskich²².

Ostatecznemu ukształtowaniu się melodii *stołpowego znamiennago raspiewa* w Państwie Moskiewskim sprzyjała nowa sytuacja geopolityczna związana ze zrzuceniem jarzma tatarskiego oraz utwierdzeniem się samowładztwa. Wraz z uzyskaniem przez Cerkiew moskiewską autokefalii w 1448 r. spada rola Bizancjum jako stolicy światowego Prawosławia,

¹⁶ D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża*, „Rocznik Białskopodlaski”, t. XXIV, Biała Podlaska 2016, s. 95-96

¹⁷ А. Доброклонский, *Руководство по истории Русской Церкви*, Рязань 1889, s. 167.

¹⁸ Е. Голубинский, *История Русской Церкви*, Москва 1997, t. III, s. 375-377.

¹⁹ В. Ундольский, *Замечания для истории церковного пения в России*, Москва 1946, s. 4.

²⁰ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, t. I, dz. cyt., s. 343, 346.

²¹ 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. Е. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рыга 2001, s. 311, por. Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 323. Z biegiem czasu do irmologionu zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całonocnego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*. Zob.: W. Wołoskiuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2; M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej, Białystok 2010, s. 49-58.

²² О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII століття*, Кijów – Львів – Полтава 2002, s. 19.

a co za tym idzie jego wpływy na kulturę i sztukę moskiewską ulegają znacznemu osłabieniu. Niechęć wobec Greków pogłębia się wraz z upadkiem Konstantynopola w 1453 r., który moskiewscy myśliciele przełomu XV i XVI w. zinterpretowali jako swoistą karę za przystąpienie Bizancjum do Unii Florenckiej. Nieufność wobec Greków była spowodowana jeszcze tym, że najczęściej przybywali na Ruś po ofiary. Widząc bogactwo prawosławia moskiewskiego Grecy ulegali pokusie łatwego wzbogacenia się, stąd często nadużywali gościnności i szczodrości gospodarzy²³. Rozwój życia duchowego, a przede wszystkim monastycznego wymusił pewne zmiany w śpiewie liturgicznym. Wraz z zastąpieniem pod koniec XIV w. obowiązującej na Rusi od momentu chrztu (988 r.) reguły Studyckiej regułą monasteru św. Sawy w Jerozolimie oraz rozwojem rodzimej hymnografii rozpoczęło się powolne przechodzenie niektórych staroruskich melodii cerkiewnych, w szczególności sticher²⁴ od formy sylabicznej do sylabiczno-melizmatycznej, a wraz z rozrostem linii melodycznych również do melizmatycznej (śpiew demestwenny)²⁵.

O ile dla okresu funkcjonowania starej mowy prawdziwej (XI-XIV w.), źródłami pierwszorzędnymi do badań są *Sticherary*²⁶ zawierające materiał liturgiczny cyklu rocznego²⁷ oraz *Triodiony*²⁸ (postny i kwiecisty)²⁹, o tyle w przypadku źródeł XV i XVI-wiecznych w ogóle, a staroobrzędowych w szczególności, paleta źródeł możliwych do wykorzystania znacznie się rozszerza. Wiele ciekawych melodii zostało zawartych w księgach: *Obichod*³⁰, *Oktoich*, *Prazdniki* oraz *Trezwony*³¹. W przypadku sticher tworzonych od XV wieku, obserwu-

²³ E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, Warszawa 1977, s. 25

²⁴ *Stichera* – Najbardziej popularny gatunek hymnografii prawosławnej, składający się z wielu wierszy, którego wykonanie poprzedza wiersz zaczerpnięty z Pisma Świętego, w szczególności z psalmu. Por. Г. Алексеева, *Византино-русская...*, dz. cyt., s. 360.

²⁵ Г. Пожидаева, *Певческие традиции Древней Руси*, Moskwa 2007, s. 208-209, por. Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, dz. cyt., s. 28.

²⁶ *Sticherar* – cs. Księga liturgiczna zawierająca stichery (tj. hymny śpiewane podczas nabożeństwa Calonocnego 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 cerkiewnoślawiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 333; E. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 311.

²⁷ Н. Серегина, *Песнопения Русским Святым*, Санкт-Петербург 1994, s. 26-32.

²⁸ *Triodion* – pod tym pojęciem rozumie się dwie księgi liturgiczne tj. *Triod' Postną*, która zawiera materiał liturgiczny przypadający na okres Wielkiego Postu, oraz *Triod' Kwiecistą*, która zawiera materiał liturgiczny dla świąt przypadających w okresie wielkanocnym. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślawiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 350.

²⁹ Н. Грузинцева, *Триодный стихирарь в русской певческой практике XI-XVII веков*, [w:] *Дни славянской письменности и культуры. Материалы всероссийской научной конференции*, Владывосток 1998, s. 112-120.

³⁰ *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. Wołoskiuk, *Wschodniosławiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

³¹ *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 (oprócz Dwunastu Wielkich Świąt) oraz wielkich świątych. Skład *Trezwonu* nie jest jednakowy uzależniony od czasu i miejsca powstania, charakteru obchodzonych lokalnie świąt i

je się powolne zerwanie ze sztywnymi normami kompozycji³². Co więcej, w wielu melodiach mamy do czynienia ze wzajemnym przenikaniem się tradycyjnych wzorców melodycznych, wypracowanych jeszcze w okresie funkcjonowania starej mowy prawdziwej (XI-XIV w.), z cechami indywidualnymi, jakie sukcesywnie nadawali im śpiewacy XV-XVII w.³³. Zarówno w starszej, jak i w młodszej redakcji śpiewu sylabiczno-melizmatycznego, występują te same elementy, co w śpiewie sylabicznym, w szczególności *popiewki*³⁴, a także formuły melodyczne melizmatycznego charakteru, tj. *lica* i *fity*³⁵.

W przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego, na terytoriach podporządkowanych metropolii kijowskiej wykształciła się tendencja, zmierzająca do skupienia wszystkich śpiewów użytkowych w ramach jednego śpiewnika tj. irmologionu³⁶. W przeciwieństwie do śpiewników moskiewskich, redaktorzy zachodnio-ruskich irmologionów, starali się zawrzeć w nich wszystkie najpotrzebniejsze śpiewy m.in. zaczerpnięte z: obichoda, irmologionu, oktoicha, miniei, czy też triodionów. Podstawowym kryterium podziału śpiewów tonalnych, było osiem skal modalnych. Śpiewy niemodalne zaś (Całonocnego Czuwania oraz Świętych Liturgii) podzielono w oparciu o cykl nabożeństw³⁷. Tendencja ta utrzymała się zarówno w strukturze starszych śpiewników pisanych notacją neumatyczną, jak i późniejszych irmologionów nutowych. Na formowanie się zachodnio-ruskiego typu śpiewnika cerkiewnego, tj. irmologionu, jak słusznie zauważył J. Jasinowski wywarły wpływ śpiewniki liturgiczne używane na zachodzie Europy, w szczególności rzymskokatolicki antyfonarz i graduał³⁸, po części także protestancki kancjonał (in. zbiór pieśni nabożnych)³⁹.

wspomnień świętych. Por. E. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 311.

³² Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, dz. cyt., s. 105-106.

³³ Н. Серегина, *Песнопения Русским...*, dz. cyt., s. 46.

³⁴ *Popiewka* – melodyczno-graficzna formuła w staroruskiej monodii cerkiewnej typu sylabicznego, kiedy 1 sylaba = 1 dźwięk. Sylabiczno-melizmatycznego, gdy 1 sylaba = znak notacji kriukowej odpowiadający 1-4 dźwięków. Cyt. za: Г. Алексеева, *Византийско-русская...*, dz. cyt., s. 357.

³⁵ *Lica* i *fity* – formuły melodyczno-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.

³⁶ Tradycja wykorzystywania irmologionu przetrwała w Cerkwi unickiej niemal do końca 1-szej połowy XX wieku. Do wybuchu pierwszej wojny światowej, druk śpiewników realizowalna oficyna wydawnicza Bractwa Stauropigialnego we Lwowie. Kilka interesujących śpiewników ukazało się także na Ukrainie Zakarpackiej, w szczególności: I. Бокшай, *Церковное Просвоние*, Užgorod 1906, oraz zbiór zawierający śpiewy użytkowe przeznaczone dla klasztorów bazylikańskich autorstwa protoihumena klasztoru na Czarnej Górze k. Mukaczewa – o. Ijoakima Choma, zob.: I. Хома, *Просвоніє 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.

³⁷ И. Вознесенский, *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков*, Вып. 1, Moskwa 1898, s. 8, por. D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem...*, dz. cyt., s. 98.

³⁸ *Graduał* – zbiór śpiewów liturgicznych Kościoła rzymskokatolickiego, przeznaczonych do wykonywania pomiędzy epistolą a ewangelią. Terminem tym określa się także śpiew mszalny, składający się z dwóch wierszy zaczerpniętych z psalmów, z rzadkimi wyjątkami. Dawniej ten ustęp mszalny określano mianem *responsum*, *responsorium*. Jego współczesna nazwa *graduał* pochodzi z IX wieku i związana jest z miejscem, gdzie wykonywano psalm międzylekcyjny tj. na stopniach (łac. *gradusach*) prowadzących na ambonę, z której czytano Pismo Święte, bądź też na stopniach ołtarza. – Zob.: J. Matulewicz, *Graduał „Hosanna”*, 1928/2, s. 19-23.

³⁹ Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*, Lwów 2011, s. 117.

Najstarszym irmologionem neumatycznym, jaki znajduje się w zbiorach polskich jest XVI-wieczny Irmologion z Ławrowa⁴⁰. Monaster św. Onufrego w Ławrowie, którego początki sięgają XII w. niemal do końca XVII w. był czołowym ośrodkiem rozwoju śpiewu cerkiewnego w na terytorium dawnej eparchii przemyskiej. Kształcenie śpiewaków wiązało się z większym zapotrzebowaniem na księgi liturgiczne, stąd przy monasterze ławrowskim działało wyspecjalizowane skryptorium. Z informacji zawartych w dokumentach klasztornych wynika, iż do momentu przyjęcia przez eparchię przemyską unii brzeskiej, w skryptorium ławrowskim powstało co najmniej kilka irmologionów, początkowo neumatycznych, a następnie pisanych kwadratową notacją kijowską⁴¹.

Do naszych czasów przetrwało jedynie kilka śpiewników, które są materialnym świadectwem wysokiego profesjonalizmu praktykowanego niegdyś w Ławrowie śpiewu cerkiewnego. Mimo zaawansowanych badań nadal nie wiele wiadomo o tym, kim byli redaktorzy irmologionów ławrowskich. Być może byli to mnisi, lub też osoby świeckie, które w zamian za wynagrodzenie pełniły różne funkcje związane ze śpiewem, a przepisywanie ksiąg było ich dodatkowym zajęciem⁴². Do najznamienitszych śpiewaków ławrowskich, należy hieromnich Josif Krejnicki którego działalność na rzecz monasteru przypada na 2-gą połowę XVII w.⁴³. Tajniki śpiewu, Krejnicki zgłębiał w Skicie Maniawskim⁴⁴, który na przełomie XVI i XVII w. był czołowym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego na Zakarpaciu⁴⁵. Wzorem innych monasterów eparchii przemyskiej, także monaster ławrowski niemal do końca XVII w. posługiwał się regułą liturgiczną obowiązującą w Skicie Maniawskim. Reguła maniawska, której treść nawiązywała do *Ustawy studyckiego*, odznaczała się szczególną surowością tak w podejściu do przepisów liturgicznych, jak i do życia codziennego mnichów⁴⁶. Co ciekawe reguła studycka z mniejszymi lub większymi zmianami utrzymała się w praktyce liturgicznej Cerkwi Prawosławnej na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej niemal do końca XVII w. Stąd wynikają pewne rozbieżności w strukturze zachodnio-ruskich irmologionów w stosunku do moskiewskich *Sbornikow*, oraz różnice w strukturze formuł melodycznych śpiewów użytkowych, w szczególności dogmatyków.

⁴⁰ Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Akc 2954.

⁴¹ Ю. Ясіновський, *Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2004/2, s. 18.

⁴² Ю. Степик, *Василіанські монастирі перемишльської єпархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Drohobycz 2014, s. 167.

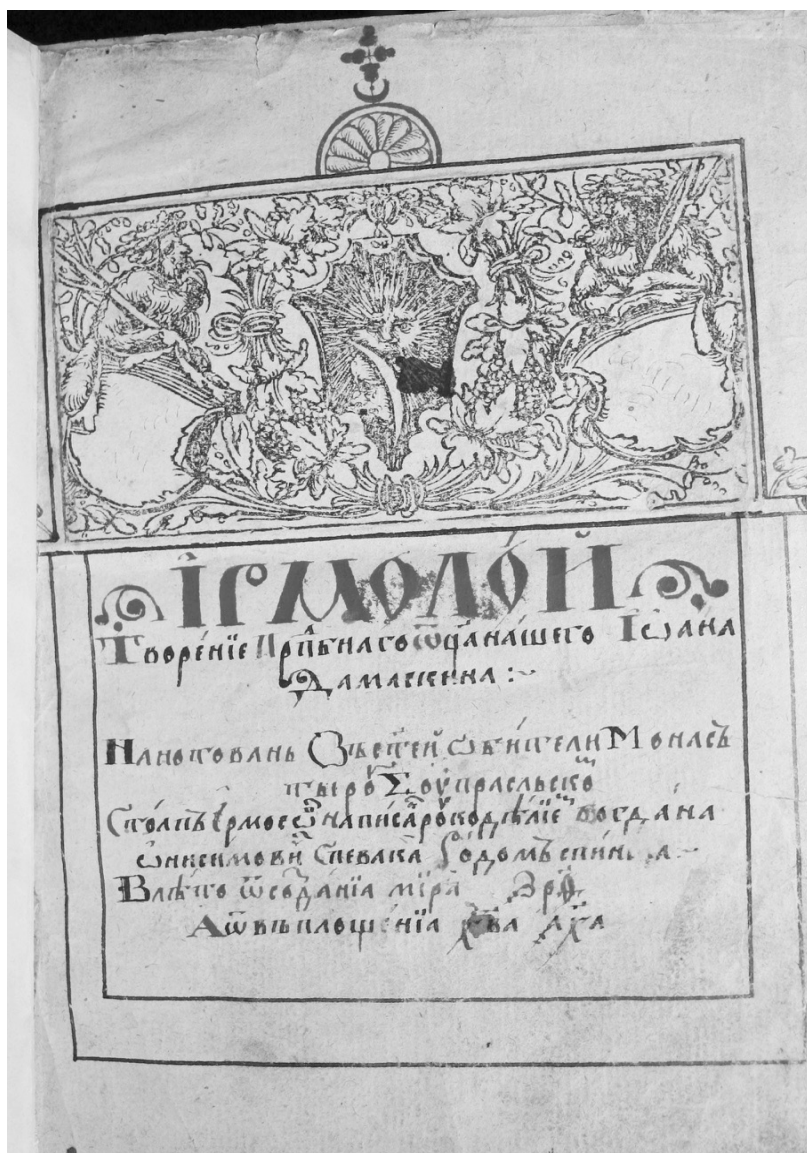
⁴³ І. Мацько, *Старосамбірщина. Історичні етюди*, „Старосамбірщина”, т. II, Lwów 2002, s. 160.

⁴⁴ Zob.: М. Яра, *Школа церковного співу в Манявському скиті*, „Краєзнавство”, 2005/1-4, s. 132-134.

⁴⁵ Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія...*, dz. cyt., s. 281.

⁴⁶ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodnio-słowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIII, Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s. 25-26.

Il. 2. Karta tytułowa *Irmologionu* Supraskiego (1598-1601)



kwadratową, czego najlepszym przykładem jest *Irmologion Supraski*, napisany w latach 1598-1601 przez Bogdana Onisimowicza – śpiewaka rodem z Pińska⁴⁷. W tym miejscu należy podkreślić fakt, iż założony ok. 1498 r. monaster w Supraślu zasiedlili mnisi przybyli z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej. Mnisi ci przynieśli ze sobą regułę liturgiczną obowiązującą w Ławrze, jak również tamtejsze tradycje śpiewu liturgicznego⁴⁸. Monaster w Supraślu, jak stwierdził prof. Anatolij Konotop, na przestrzeni XVI i XVII w. był prężnym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego, stąd jego zdaniem melodie zawarte w *Irmologionie* były obecne w praktyce liturgicznej monasteru jeszcze na długo przed powstaniem kodeksu⁴⁹. Twierdzenie to moim zdaniem nie jest do końca prawdziwe, choćby biorąc pod uwagę fakt, iż *Irmologion* został napisany nie ręką mnicha, lecz najemnego śpiewaka. Niewykluczone, iż B. Onisimowicz przyniósł do Supraśla melodie, z którymi zetknął się w miejscach, gdzie poprzednio przyszło mu się pracować. Fakt napisania *irmologionu* ręką osoby świeckiej potwierdza tezę Marcina Abijskiego, iż w monasterze supraskim od dawna przyjęta była praktyka najmowania do śpiewu na nabożeństwach zawodowych śpiewaków, głównie ludzi świeckich⁵⁰. Zajmowali się oni wyłącznie śpiewem i najprawdopodobniej przepisywaniem ksiąg muzycznych, co pozwalało na utrzymanie kultury muzycznej monasteru na bardzo wysokim poziomie. Oprócz rodzimych staroruskich śpiewów neumatycznych w monasterze supraskim praktykowano także śpiewy kalofoniczne⁵¹, w szczególności: greckie, bułgarskie, serbskie, mołdawo-wołoskie⁵². Wraz z przejściem monasteru na Unię do liturgii przenikają śpiewy wielogłosowe i partesne, a z czasem także muzyka instrumentalna.

2. Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej

Trzon repertuaru zachodnio-ruskich *irmologionów*, w szczególności *Ławrowskiego* i *Supraskiego* stanowią irmosy, czyli pieśni z *Oktoicha* śpiewane głównie podczas Jutrzni. Kolejne nieco mnie obszerne rozdziały tworzą śpiewy *Oktoicha*, podobnie jak irmosy podzielone w oparciu o kryterium ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasija*)⁵³. Nie wiadomo dlaczego poszczególne śpiewy *Oktoicha* w zachodnio-ruskich *irmologionach* rozpoczynają się dogmatyków, zaś nie zawierają sticher przeznaczonych do wykonywania na Wielkiej i Małej Wieczerni „na *Hospodi Wozzwach*”, które począwszy od XV w. występują powszechnie w rękopisach moskiewskich. Niewykluczone, iż pierwotnie stichery bądź to recytowano, bądź też wykonywano w oparciu formuły melodyczne dogmatyków. W praktyce liturgicznej Cerkwi Prawosławnej śpiew dogmatyków zajmuje bardzo ważne miejsce, poprzedza on bowiem jeden z ważniejszych momentów

⁴⁷ Centralna Naukowa Biblioteka im. Wernadskiego – Kijów, ЦНБ, sygn I, 5391.

⁴⁸ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. II, dz. cyt., s. 14-15.

⁴⁹ А. Конотоп, *Супрасльський Ірмологіон*, „Советская Музыка”, Moskwa 1972, nr 2, s. 117-121, por. Е. Мещерина, *Духовные основы творчества. Статьи о русской культуре*, Moskwa 2015, s. 58.

⁵⁰ М. Абиjski, *Богдан Онисимович...*, dz. cyt., s. 50.

⁵¹ *Kalofoniczny śpiew* – styl melizmatyczny bizantyjskiego śpiewu liturgicznego polegający na wariacyjnym rozwoju melosa oraz melizm. Syl ten rozwijał się od połowy XIII w. i z uwagi na znaczny stopień złożoności melodycznej przeznaczony jest głównie do wykonywania przez solistę. E. Wellesz, *Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej*, (tłum. M. Kaziński), Kraków 2006, s. 296, por. Г. Алексеева, *Византино-русская...*, dz. cyt., s. 354.

⁵² Ю. Ясіновський, *Супрасльський ірмологій Богдана Онисимовича як пам'ятка київської митрополії, „КАЛОФОНІА”*, 2016/8, s. 47.

⁵³ И. Вознесенский, *Церковное пение...*, dz. cyt., s. 12.

nabożeństwa Wielkiej Wieczernii, tj. wejście z kadzidłem, które symbolizuje przyjście na świat Syna Bożego dla zbawienia ludzkości⁵⁴. Stąd reguły liturgiczne, w szczególności Studycka i Jerozolimka nakazywały wykonywać dogmatyki z wielką starannością. W praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich utrwaliła się praktyka wykonywania dogmatyków z kriuków „по знаменн вѣгдѣ”. Z czasem praktyka ta weszła na stałe do Reguły liturgicznej Pustelni Wygowskiej⁵⁵.

Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej jest najlepiej widoczna na przykładzie rękopisów XVI-wiecznych, w szczególności zachodnio-ruskich irmologionów oraz moskiewskich oktoichow. O ile źródła moskiewskich z badanego okresu zachowało się niesłychanie wiele, o tyle rękopisów zachodnio-ruskich prezentujących pierwotną wersję staroruskiej monodii cerkiewnej przetrwało do naszych czasów niewiele, z czego irmologionów neumatycznych zaledwie trzy⁵⁶. Do tak słabego zachowania się źródeł neumatycznych przyczyniły się liczne zawirowania historyczne, w szczególności Unia brzeska (1596 r.) oraz stale rosnąca popularność śpiewów wielogłosowych, których głównymi propagatorami były prawosławne bractwa cerkiewne. Szczególna rola w propagowaniu śpiewów wielogłosowych i partesnych przypadła w udziale Bractwu Kijowskiemu, które w ten sposób chciało zahamować rosnące wpływy katolickiej sztuki muzycznej⁵⁷. Mimo to, niemal do końca XVII w. w praktyce liturgicznej monasterów tak prawosławnych, jak i unickich dominował i rozwijał się śpiew jednogłosowy. Na ile melodie *znamennago raspiewa* zawarte w zachodnioruskich irmologionach odzwierciedlają jego pierwotną wersję, to w znacznej mierze było uzależnione od miejsca powstania kodeksu, oraz uwarunkowań sprzyjających, bądź nie, rozwojowi miejscowych tradycji śpiewaczych⁵⁸. Dopóty, dopóki księgi liturgiczne pisano notacją kriukową, śpiew cerkiewny podlegał sztywnym normom, które regulował aktualnie obowiązujący kanon. Wraz z wprowadzeniem do cerkiewnego piśmiennictwa muzycznego kwadratowej notacji kijowskiej doszło do swoistego uwolnienia się melodyki spod sztywnych ram ośmiu skal modalnych. Z czasem pierwiastek modalny, będący przejawem kanoniczności śpiewu ustąpił obowiązującemu w muzyce zachodniej pierwiastkowi tonalnemu, tym samym doszło do zmieszania się ze sobą pojęć śpiewu i muzyki⁵⁹. Obowiązujący w sztuce sakralnej kanon, sam w sobie nie był nosicielem wartości estetycznych, stąd istota twórczości kanonicznej sprowadzała się do tego, że twórca będąc doskonale obeznany w schematach obowiązujących w swojej dziedzinie skupiał się na nadaniu danemu schematowi odpowiedniej formy. Obowiązujący w sztuce kanon w jakimś stopniu ograniczał artystę wyborze tematyki w myśl ogólnie obowiązującej linii (w przypadku śpiewu cerkiewnego obowiązywało kryterium ośmiu skal modalnych). Równocześnie stwarzał niemal nieograniczone możliwości w wyrażaniu formy, rytmu itp. Przyswajanie przez śpiewaków cerkiewnych obowiązujących w staroruskiej monodii cerkiewnej

⁵⁴ А. Ковалев, *История и Теория Богослужбного Пения. Учебное пособие*, Москва 2012, s. 41.

⁵⁵ *Поморский устав, или Устав обители святого Богоявления на Выгу реце* (XVIII w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego), k. 13, por. D. Sawicki, *Reguła liturgiczna Pustelni...*, dz. cyt., s. 110.

⁵⁶ Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізми пам'ятки XVI століття*, „КАЛОФОНІА”, 2005/5, s. 337-345.

⁵⁷ Е. Мещерина, *Духовные основы...*, dz. cyt., s. 59.

⁵⁸ И. Вознесенский, *Церковное пение...*, dz. cyt., s. 15.

⁵⁹ D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, T. 19, Białystok 2017, s.75.

popiewek, *lic* i *fit* było niczym innym, jak podążaniem za obowiązującym schematem. Ten swoisty schemat kanoniczny, jak słusznie zauważył Wiktor Byczkow wzbudzał w psychice człowieka średniowiecza zrównoważony kompleks bogatej w treści informacji. Indywidualna wariacyjność elementów tworzących formę oraz odchodzenie w niuansach od niejako idealnego, bądź co bądź sztywnego schematu, odkrywało twórcy nieograniczone możliwości wyrażania jego indywidualnych improwizacji emocjonalno-intelektualnych i duchowych⁶⁰. Omówienie wszystkich melodii *Oktoicha* zawartych w omawianych *Irmologionach* przekroczyłoby ramy niniejszego opracowania. Z tego względu postaram się omówić wybrane formuły melodyczne: *popiewki*, *lica* i *fity* zawarte w kilku dogmatykach. Kompleksową Analizę porównawczą dogmatyków zawartych w *Irmologionach* Ławrowskim i Supraskim utrudnia także brak w tym drugim dogmatyków tonu szóstego i siódmego.

Ze względu na bogactwo treści teologicznej, dogmatyki stanowią szczególnie gatunek hymnografii. 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)⁶¹. Tak więc, w dogmatyku tonu pierwszego znajdziemy wykładnię dogmatu o Wcieleniu Syna Bożego. W dogmatyku tonu drugiego, św. Jan z Damaszku opiewa związki łączące wydarzenia starotestamentalne z nowotestamentowymi. Treść dogmatyka tonu trzeciego odwołuje się do samego faktu Narodzenia w Ciele Pana Naszego Jezusa Chrystusa. Cel przyjścia 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 Izraelci. Podobnie jak za uderzeniem łaski Mojżesza Morze rozdzieliło się na dwie części, tak również Chrystus począł się w łonie Przenajświętszej Dziewicy bezpośrednio po Zwiastowaniu. Podobnie jak po rozstąpieniu się wód Izrael przeszedł po suchym łądzie, tak również Chrystus począł się w łonie Dziewicy za sprawą Ducha Świętego. Podobnie jak Morze Czerwone po przejściu Izraelitów znów stało się niemożliwym do przejścia topiąc faraona wraz z wojskami, tak również Przenajświętsza Dziewica po Narodzeniu Emanuela pozostała nienaruszoną⁶². W dogmatyku tonu szóstego znalazła się wykładnia nauki o dwóch wolach w Chrystusie. Natomiast w dogmatyku tonu siódmego ponownie opiewa cud Wcielenia Syna Bożego⁶³. Podsumowanie wszystkich prawd wiary przytoczonych w pierwszych siedmiu dogmatykach zostało ujęte w dogmatyku tonu ósmego⁶⁴.

Melodie dogmatyków ośmiu skal modalnych, zawarte w zachodnio-ruskich *irmologionach*, posiadają zróżnicowaną strukturę. W poszczególnych melodiach znajdziemy

⁶⁰ В. Бычков, *Древнерусская эстетика*, Москва – Санкт-Петербург 2012, s. 512.

⁶¹ Н. Флоринский, *История богослужбных песнопений Православной Кафолической Восточной Церкви*, Київ 1881, s. 170.

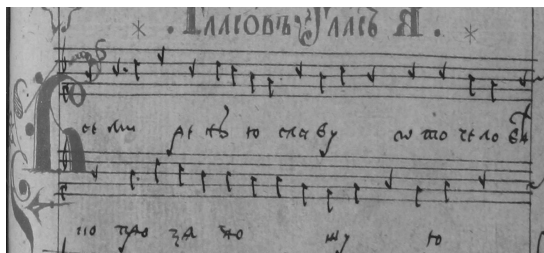
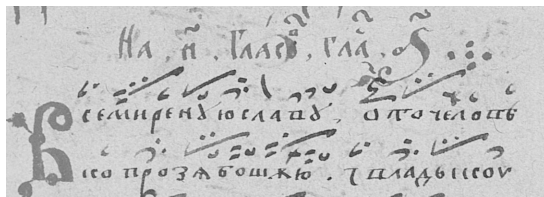
⁶² Архим. Модест, *О церковном октоихе...*, dz. cyt., s. 121-125.

⁶³ М. Скабалланович, *Толковый Типикон*, Москва 2008, s. 548.

⁶⁴ D. Sawicki, *System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. XVI, nr 1, Lublin-Radzyń Podlaski 2017, s. 16-17.

formuły melodyczne typowe dla śpiewu sylabicznego (*popiewki*), jak również bardziej rozbudowane formuły śpiewu sylabiczno-melizmatycznego, a niekiedy także melizmatycznego (*lica i fity*). W pierwszym okresie formowania się staroruskiego systemu ośmiu skal modalnych, czyli od XI do końca XIV w. doszło do wyodrębnienia się oddzielnych prostych motywów melodycznych, które weszły do codziennego użytku liturgicznego jako formuły tworzące dany ton⁶⁵. Z biegiem czasu motywy proste melodycznie przerodziły się w bardziej rozbudowane formuły – *popiewki*, a wraz z rozrostem melizmatów także w *lica i fity*. Istota kompozycji staroruskich melodii cerkiewnych tkwi w elastycznym dostosowywaniu się formuł melodycznych do wymogów tekstu liturgicznego. Umiejętne połączenie ze sobą określonych formuł pozwala na odzwierciedlenie jego struktury: dynamiki rozwoju, akcentacji, motywów kulminacyjnych oraz zakończenia. Natomiast najbardziej ważne fragmenty tekstu, a najczęściej oddzielne słowa podkreślają szczególnie formuły melodyczne melizmatycznego charakteru – *lica i fity*⁶⁶.

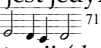
Szczególnym bogactwem treści i kompozycji odznacza się melodia dogmatyka tonu pierwszego, z którego każdy wiersz stanowi nowy obraz artystyczny i wyrażenie duchowego nastroju hymnografa. Z uwagi na fakt, iż szczegółowa analiza muzyczna dogmatyka była przedmiotem mojego poprzedniego opracowania, pozwolę sobie skupić uwagę na tych formułach melodycznych, które są najbardziej charakterystyczne dla obydwu irmologionów. Istotą filozofii pierwszej skali modalnej jest zbliżenie nieba i ziemi, stąd jego melodyka oparta jest głównie na dwóch dźwiękach dominujących *sol* oraz *re* oraz czterech dźwięków pobocznych. Kompozycje pierwszej skali modalnej tworzy ok. 10 *popiewek*, które w doskonały sposób obrazują najistotniejsze motywy zaczerpnięte z hymnografii, w szczególności: „Niebiańskiej Chwały”, „Boskiego piękna”, „duchowej słodyczy”⁶⁷.

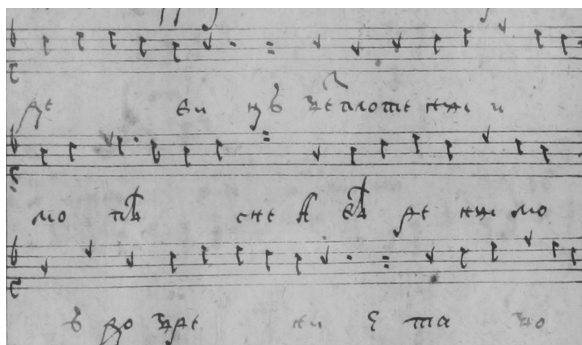
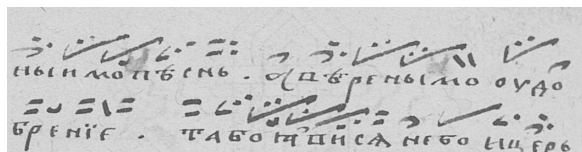
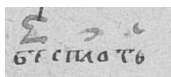


⁶⁵ Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 73.

⁶⁶ Т. Владыппевская, *Музыкальная культура...*, dz. cyt., s. 136.

⁶⁷ В. Ефимова, *Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства*, Ч. 1, Krasnojarsk 2014, s. 143.

Już na samym początku melodii dogmatyka tonu pierwszego, kompozytor (*rozpiewuszczik*) stara się podkreślić ziemskie pochodzenie Matki Bożej, a zarazem wielką cześć, jaką oddaje jej ludzkość za to, że nie tylko usłyszała z ust Archanioła Gabriela dobrą nowinę, lecz z pokorą przyjęła ją jako skierowaną do całego świata⁶⁸. W tym celu wykorzystał on znak *stopicy s'oczkom* i opartej na tercji *striety swietloj*. 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 *rozok s chamiłoj* w omawianym przypadku pełni rolę tzw. *zaśpiewu*, bądź *pogłasicy*⁷⁰. Podana przeze mnie interpretacja znaku *chamiłoj*, który poprzedza *pałk* nie jest jedyna, według Ł. Kałasznikowa w niektórych przypadkach może być następująca ⁷¹. Jednak w obydwu przypadkach *chamiłoj* 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 pochod sekundy przedstawił przy pomocy znaku *podczaszija* ⁷³. Najbardziej charakterystycznym motywem melodycznym, który odróżnia obydwie tradycje śpiewu jest fragment na wysokości sylab



⁶⁸ С. Борзцовский, *Объяснение догматиков восьми гласов*, Moskwa, 1878, s. 6.

⁶⁹ *Азбука крюкового пения*, НИОР РГБ, zesp. 173, III, nr 129, k. 52.

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

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

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

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

нѣ - ѡ, gdzie w *Irmologionie Ławrowskim* melodia opada, a następnie wznosi się w pochodzie sekundowym. Natomiast w melodii z *Irmologionu Supraskiego* melodia dynamicznie opada tworząc czterodźwiękowy pochod sekundowy⁷⁴.

W powyższym fragmencie dogmatyka tonu pierwszego hymnograf pragnie podkreślić wiarę Świętej Cerkwi w to, iż Przenajświętsza Bogurodzica odbiera cześć i chwałę nie tylko na ziemi, lecz także w niebie⁷⁵. Teksty liturgiczne *Oktoicha*, a szczególnie *Akatyst*⁷⁶ ku czci Bogurodzicy pełne są opisów czci, jaką oddaje Jej niezliczona liczba zastępów anielskich: „Raduj się cudzie, o którym słów brak jest aniołom”⁷⁷. Teksty liturgiczne, szczególnie wykonywane podczas Jutrzni określają Matkę Bożą mianem „Czcigodniejszej od cherubinów, i Chwalebniejszej bez porównania od serafinów”⁷⁸. Niemal wszystkie staroruskie melodie cerkiewne, których teksty liturgiczne dotykają tej tematyki są bardzo bogate w melizmaty. Dla podkreślenia wielkiej radości z wychwalania Matki Bożej, staroruski kompozytor zastosował *popiewkę woznosiec*. Godnym wyjaśnienia jest także fakt, iż znaki szeregowie stojące przed daną *popiewką* pełniły rolę wprowadzenia, (in. *podwod*). Zazwyczaj wprowadzenie obrazował jeden określony znak, np. *pauk* Ѱ, *gołubczyk* борзѣѣ, *stopica* ѿ, *stopica s oczkom* ѿ⁷⁹.

Za dawnością melodii zawartych w *irmologionach*: ławrowskim i supraskim, przemawia także obecność elementów *razdielnorieczija*, in. *chomonii*⁸⁰. Istota *razdielnorieczija* tkwi w zastosowaniu manieri wykonawczej, polegającej na zamianie spółgłosek znajdujących się na końcu wyrazu samogłoskami o, a, e, i⁸¹. Początki *razdielnorieczija* sięgają na Rusi końca XIV wieku, a kres jego funkcjonowaniu w Cerkwi oficjalnej położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II Komisję przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca⁸². W przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego, w śpiewie liturgicznym praktykowanym na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej przechodzenie od *razdielnorieczija* do „nowej mowy prawdziwej”, nie było aż tak gwałtowne, jak w przypadku Państwa Moskiewskiego. O ile w XVII i XVIII-wiecznych rękopisach moskiewskich dominuje „nowa mowa prawdziwa”, o tyle w zachodnio-ruskich *irmologionach* ślady *chomonii* jeszcze znajdziemy w śpiewnikach powstałych do końca XVIII wieku⁸³.

⁷⁴ BN, Akc 2954, k. 206, por. ЦНБ, sygn I, 5391, k. 225.

⁷⁵ С. Борзцовский, *Объяснение...*, dz. cyt., s. 12; (мон.) Игнатия, *Церковные песнопевцы*, Moskwa 2005, s. 85.

⁷⁶ Akatyst (akafist) – hymn liturgiczny ku czci Chrystusa, Matki Bożej lub świętego (świętych) śpiewany (czytany) i słuchany na stojąco. Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski...*, dz. cyt., s.12.

⁷⁷ *Акафист Пресвятей...*, k. 4.

⁷⁸ „Raduj się, albowiem oddają ci chwałę wojska niebieskie, niewidzialne, i uwielbiają, jako że byłaś Matką Bożą”. Cyt. za: *Канон Пресвятей Богородице Одиштитри, песнь. 8. троп. 2.* [w:] *Каноник*, Sankt-Petersburg 2001, s. 178-179 (tłum. autor).

⁷⁹ М. Бражников, *Древнерусская теория...*, dz. cyt., s. 212.

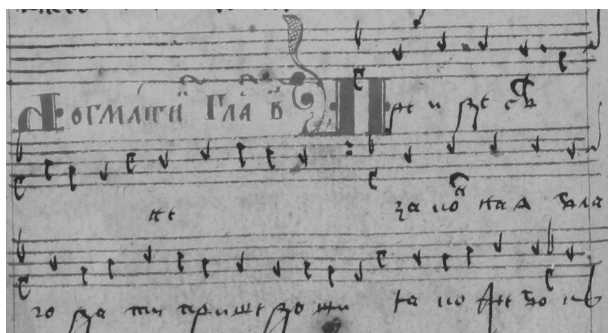
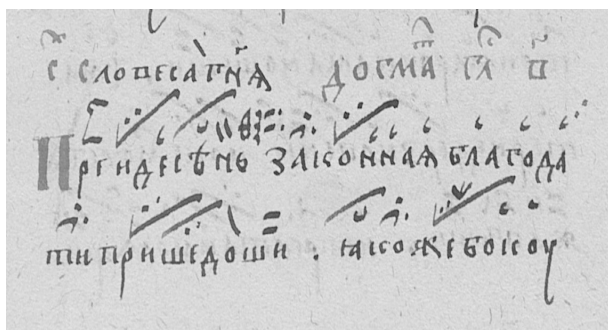
⁸⁰ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. II, dz. cyt., s. 17.

⁸¹ E. Koschmider, *Przyczynki do zagadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich*, Wilno 1932, s. 1-12 ; 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.

⁸² Tenże, *Niektóre aspekty śpiewu liturgicznego staroobrzędowców*, „Gazeta Festiwalowa”, 2016, nr 1(41), s. 14

⁸³ И. Вознесенский, *Церковное пение...*, dz. cyt., s. 58-59.

Obecność w tekstach liturgicznych dogmatyków elementów *chomonii* okazała się pomocna w osiągnięciu przez kompozytora większej swobody melodycznej. Analiza porównawcza powyższego fragmentu dogmatyka tonu pierwszego wykazała, iż nad określonymi sylabami obrazującymi *chomonię* redaktor starał się umieścić ściśle określoną paletę znaków. Doskonałym przykładem umiejętnego pogodzenia melodyki z tekstem liturgicznym jest sylaba *mo*, a ściślej rzecz biorąc *mam* na myśli wyrazy *κοινωνιο* oraz *всплотеннѣмо*, gdzie dla podkreślenia *chomonii* redaktor zastosował znak *kriuka* *s podczaszijem*⁸⁴, którego linia melodyczna równa jest dwóm krótkim wartościom nutowym opadającym w pochodzie sekundowym. Kolejnym, równie wymownym przymiotem, jakim hymnograf obdarzył Przenajświętszą Bogurodnicę, jest „ozdoba/upiększenie wiernych”⁸⁴. Ten z kolei werset dogmatyka jednocześnie jest zakończeniem całej frazy melodycznej. Z tego względu kompozytor zastosował typowe dla melodii tonu pierwszego połączenie *słozitija prostogo* z *popiewką*-melizmatem *kulizma małaja*, co nadało melodii bardziej skoczno-ściśmego charakteru.



Jak faktycznie *chomonii* kształtowała strukturę formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego najlepiej zobrazują wybrane fragmenty dogmatyka tonu drugiego.

⁸⁴ Grecki oryginał tekstu *dogmatyka*, na określenie tegoż przymiotu Bogurodzicy używa słowa *ἐγκαλλώπισμα*. – Zob.: *Ὁκτώηχος του εν αγιος πατρος ημων Ιωαννου Δαμασκηνου*, Wenecja 1883, s. 12.

Za dawnością tradycji śpiewu, zawartej w *Irmologionie Ławrowskim* przemawia fakt, iż tekst liturgiczny dogmatyka tonu drugiego mimo obecności *chomonii* zawiera pozostałości po „starej mowie prawdziwej”. Dobrym przykładem przenikania obydwu tradycji jest słowo *ѣли*, które w *Irmologionie Ławrowskim* występuje w formie typowej dla XIII-XIV w. Natomiast to samo słowo w *Irmologionie Supraskim*, pojawia się w pisowni typowej dla okresu *razdielnorieczija*. Wskutek przesunięcia akcentacji *ѣли* na ostatnią sylabę doszło do rozrostu melizmatów. Stąd naturalnym wydaje się zastosowanie przez redaktora formuły melizmatycznej *lica* lub *fity*. Omawiane zjawisko występuje zarówno w *Irmologionie Supraskim*, jak również w innych redakcjach zarówno moskiewskich, jak również zachodnio-ruskich. Kwestią odrębną, jest rodzaj formuły melodycznej zastosowanej w *Irmologionie Ławrowskim*. Jako ciekawostkę pozwolę sobie podać fakt, iż pod względem zawartości oraz niektórych cech paleograficznych *Irmologion* z Ławrowa jest bardzo podobny do dwóch *Stichrerarow* nr 410 i 414 ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej. Zarówno w *Irmologionie Ławrowskim*, jak również w *Sticherare* nr 410 występuje *fita zielnaja*, która w melodii dogmatyka tonu drugiego posiada następującą pisownię *ѣли*:⁸⁸ Ta jakże rozbudowana melodycznie *fita* występuje w melodiach tonu 2 i 6 w kilku wariantach pisowni. W niektórych zbiorach *fit* formuła ta przypisana jest także do tonu 3, przy czym jej znaczenie muzyczne w tymże tonie jest z gołą inne⁸⁹. Co

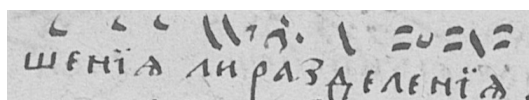
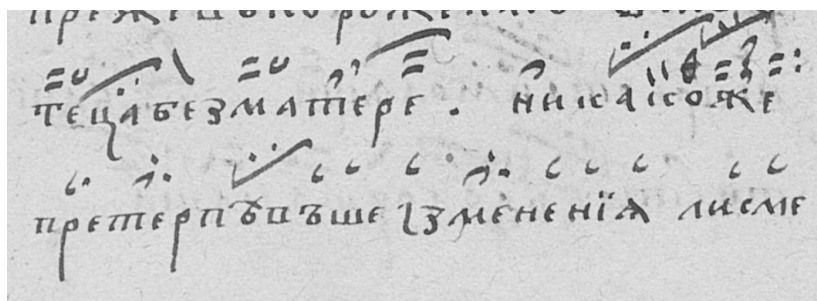
⁸⁶ Staroobrzędowe podręczniki do nauki śpiewu symbolikę *fity* interpretują jako: „Философия истинное пребывание и любление ко всем вседушно, и дерзновение к Богу в молитве непостыдное”. *Азбука певчая*, ККГУНБ, № 76647, к. 15.

⁸⁸ BN, Akc. 2954, k. 209.

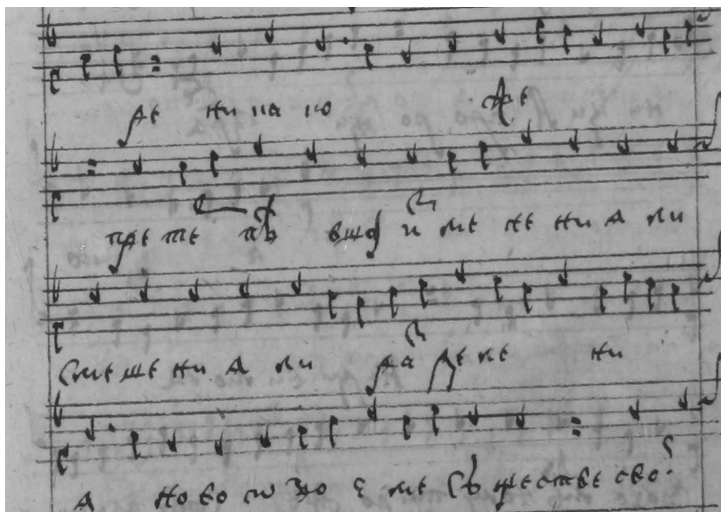
⁸⁹ М. Бражников, *Лица и фиты знаменного распева*, Leningrad 1984, s. 186.



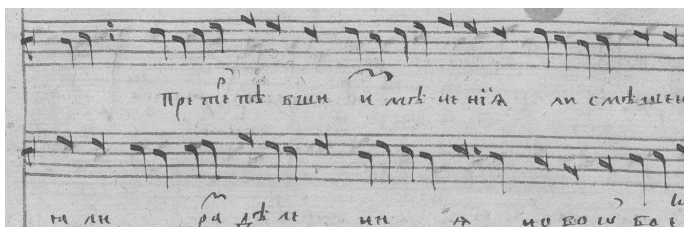
Fita dwojeczelnaja we wszystkich zachodnio-ruskich redakcjach dogmatyka tonu trzeciego posiada zbliżone znaczenie muzyczne. W *Irmologionie Supraskim* melodyka składa się z krótkich wartości nutowych, które naprzemiennie wznoszą się i opadają w pochodzie sekundowym, tworząc kompozycję ludzko podobną do kołysanki⁹³.



⁹³ ЦНБ, sygn I, 5391, k. 238.



W powyższym fragmencie, który wyraża główną myśl dogmatyka, linia melodyczna wznosi się na wysokość tzw. *świątłego sogłasija*, które obejmuje odległości pomiędzy dźwiękami b^1 – d^2 . Za godny podkreślenia należy także uznać fakt, iż umiejscowienie linii melodycznej w obrębie *świątłego sogłasija*, u twórców melodii cerkiewnych XV, a nawet XVI w. było zjawiskiem niezwykle rzadkim⁹⁴. Stąd w zachodnio-ruskich irmologionach, w tym także *Irmologionie Supraskim* pojawia się tendencja do przetransponowywania melodii o tercję niżej. Mniej więcej od końca 1-szej poł. XVII w. w zachodnioruskim piśmiennictwie muzycznym pojawia się praktyka umieszczania melodii dogmatyka tonu trzeciego w skali dźwiękowej hypolidyjskiej w kluczu c-fa-ut⁹⁵. Dobrym przykładem nowej redakcji staroruskich melodii cerkiewnych, jest *Irmologion Przemyski* z 1657 r. napisany ręką Kirila Pietrowicza Kanczuskoho na zamówienie bpa przemyskiego Antoniego Winnickiego⁹⁶.



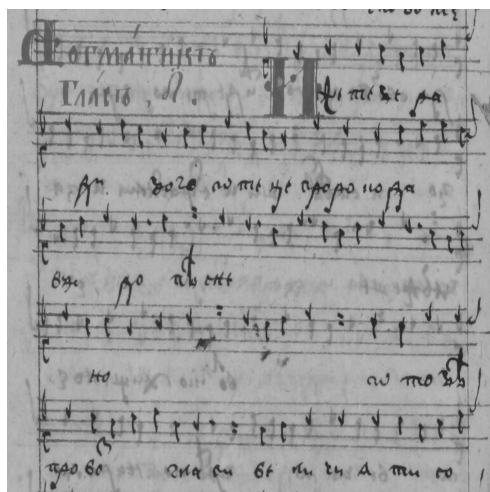
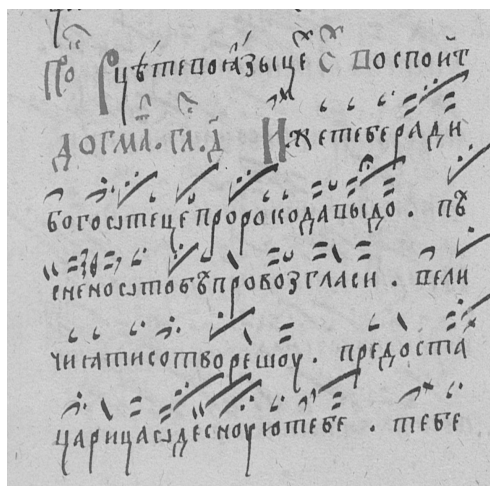
W toku przeprowadzonej analizy paleograficznej omawianego fragmentu dogmatyka tonu trzeciego z *Irmologionu Ławrowskiego* udało mi się dostrzec jeszcze jedno bardzo ciekawe, a zarazem istotne zjawisko. Otóż w dogmatyku tonu trzeciego podob-

⁹⁴ BN, Akc. 2954, k. 213.

⁹⁵ И. Вознесенский, *Церковное пение...*, dz. cyt., s. 27.

⁹⁶ *Irmologion*, BN. Akc. 10781, por. Ю. Ясиновський, *Українські та білоруські нотолінійні ірмолії 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Lwów 1996, nr 109, s. 155.

nie, jak we wcześniejszej kompozycji tonu drugiego ponownie pojawia się *fita dwojeczel-naja* «*θ* *z*», lecz tym razem uzupełniona o znak *zmijcy* *z*, której obecność zdaje się potwierdzać fakt, iż w tym konkretnym fragmencie *fita dwojeczel-naja* posiadała nieco inne znaczenie muzyczne.



W dogmatyku tonu czwartego, św. Jan z Damaszku dokonał przedstawienia Osoby Maryi Dziewicy jako przepowiadanej w psalmach Matki Mesjasza. We wprowadzeniu do dogmatyka na pierwszy plan wysuwa się postać króla-proroka Dawida, którego hymnograf słusznie nazywa Bogoojcem. Dawid bowiem, podobnie jak ewangelista Mateusz, określa Jezusa Chrystusa synem (według ciała) Abrahama i Dawida. Omawiany fragment jest jednocześnie melodyczną parafrazą proroctwa, iż Mesjasz ma

powstać z rodu Dawida (por. 2 Sam 7, 12-19 ; Ps 88, 29-38)⁹⁷. Postać króla Dawida w staroruskich melodiach dogmatyka tonu czwartego, w szczególności zawartych w *Irmologionach Ławrowskim* i *Supraskim*, kompozytorzy rysują przy pomocy recytatywnego wprowadzenia, które następnie przeradza się w prosty motyw, oparty na dwu i trzydźwiękowych pochodach sekundowych⁹⁸. W tym miejscu, gdzie tekst liturgiczny wchodzi w etap parafrazy pieśni proroka Dawida (Ps 44, 9) melodia staje się bardziej żywa, a jednocześnie melizmatyczna. Nastrój podsyca obecność *fity mracznoj*, która mimo dużej rozpiętości linii melodycznej, nie wykracza poza wyznaczony we wprowadzeniu do dogmatyka zakres skali dźwiękowej. Obecność *fity mracznoj* we wszystkich redakcjach melodii dogmatyka tonu czwartego *znamiennago raspiewa* jest jednym z przejawów jej kanoniczności. Otóż twórca sztuki kanonicznej, w szczególnie liturgicznej nie opiera się na swojej własnej woli, lecz harmonizuje ją z Boskim rytmem stworzenia. Istotą sztuki kanonicznej jest ideał twórczości, czynionej „na Obraz i Podobieństwo Boże”⁹⁹. Zasada „podobieństw” funkcjonowała we wszystkich dziedzinach sztuki staroruskiej, w szczególności: w literaturze, ikonografii, architekturze, i co najważniejsze w śpiewie cerkiewnym¹⁰⁰. Główne zadanie twórcy sztuki kanonicznej, w przypadku śpiewu cerkiewnego kompozytora (cs. *raspiewszczyka*) tkwi w ścisłym podążaniu za obowiązującym wzorcem. Z kanoniczności śpiewu cerkiewnego wynika także fakt, iż w przypadku większości melodii ich twórcy pozostawali anonimowi. Informacja o autorach niektórych, szczególnie uroczystych melodii pojawia się stosunkowo późno, bo dopiero na początku XVII w.¹⁰¹. *Irmologion Supraski*, którego redaktor na karcie tytułowej raczył umieścić informacje o sobie stanowi w tej materii absolutny wyjątek.

Obcując ze sztuką kanoniczną, człowiek odradzał się duchowo, a sztuka stała się dla niego drogą do przeobstwienia. Obowiązujący w chrześcijańskiej sztuce sakralnej, w szczególności w ikonografii *kanon* poniekąd ograniczał twórcę w doborze tematyki, form kompozycji, lecz nie stawiał mu ograniczeń w doborze kolorystyki, formy i rytmu malowanych postaci¹⁰². Podobne normy stosowano na Rusi w odniesieniu do śpiewu cerkiewnego, który z założenia podlegał srogim ramom, ujętym w obrębie ośmiu skal modalnych. Komponowanie polegało na odpowiednim doborze dostępnych formuł melodycznych, ujętych w obręb diatonicznej dwunastostopniowej skali dźwiękowej¹⁰³.

Znajomość *fit*, jak już wcześniej wspomniałem była przez teoretyków staroruskiego śpiewu cerkiewnego postrzegana jako szczególna mądrość filozoficzna, stąd ich pisownia pierwotnie posiadała zaszyfrowany charakter. Począwszy od końca XVI w. w piśmiennictwie muzycznym na Rusi pojawia się nowy graficzny sposób przedsta-

⁹⁷ С. Борзцовский, *Объяснение догматиков...*, dz. cyt., s. 48-49.

⁹⁸ Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, dz. cyt., s. 137.

⁹⁹ В. Ефимова, *Источниковедение древнерусского...*, dz. cyt., s. 46-47.

¹⁰⁰ Н. Юферева, *Древнерусский иллюстратор жизни святых. Нетекстовая текстология*, Moskwa 2015, s. 76-77.

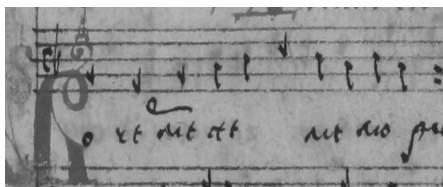
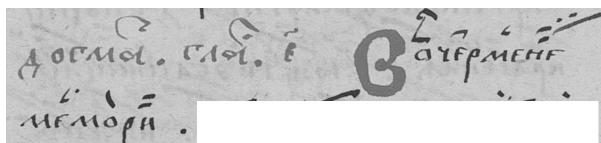
¹⁰¹ З. Гусейнова, *Авторы и авторитеты в теории древнерусской музыки*, [w:] *Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации*, Гимнология, вып. 7, Moskwa 2017, s. 186.

¹⁰² В. Бычков, *Русская средневековая...*, dz. cyt., s. 289.

¹⁰³ Zob.: М. Богомолова, *Знаменная монодия и бездинейное многоголосие на примере великой панихиды*, Ч. I, Moskwa 2005, s. 19.

wiania *fit*, tj. w formie rozszyfrowanej za pomocą prostych znaków notacji kriukowej. Rozpowszechnieniu tejże formy przedstawiania *fit* sprzyjało także wprowadzenie do użytku w kijowskiej notacji kwadratowej, przez co zapis muzyczny utracił swoje ukryte znaczenie. Proces rozszyfrowywania formuł melizmatycznych pociągnął także za sobą głębokie zmiany w melodyce, a co najważniejsze w grafice zapisu kirukowego. Odtąd wszystkie, nawet najbardziej skomplikowane melodycznie i bogate w melizmaty kompozycje odkryły przed śpiewakami swe najdrobniejsze detale¹⁰⁴. Upowszechnienie w piśmiennictwie muzycznym na Rusi *kijowskich znamion* zapoczątkowało proces deskralizacji staroruskiej sztuki śpiewaczej, a jednocześnie wywołało pozytywne skutki w postaci rozrastania się bazy dostępnych melodii cerkiewnych. Odtąd niemal dla każdego, nawet słabo wykształconego śpiewaka stały się dostępne melodie: greckie, konstantynopolitańskie, bułgarskie i inne. Redaktorzy zachodnioruskich irmologionów często prześcigali się we wnoszeniu do nich coraz większej ilości melodii praktykowanych w innych krajach prawosławnych, czego przykładem jest napisany ręką B. Onisimowicza *Irmologion Supraski*.

Omawiany werset dogmatyka tonu czwartego wieńczy melizmat *kulizma małaja*, który pełni formę zakończenia, a jednocześnie podkreśla fakt wypełnienia się prorocstw mesjańskich w Osobie Jezusa Chrystusa. Znaczenie muzyczne każdej *kulizmy małej* jest ściśle uzależnione od przynależności tonalnej danej kompozycji, przy czym w zachodnioruskich irmologionach melizmat ten posiada bardzo zróżnicowaną melodykę, czego przykładem jest *Irmologion Supraski*.



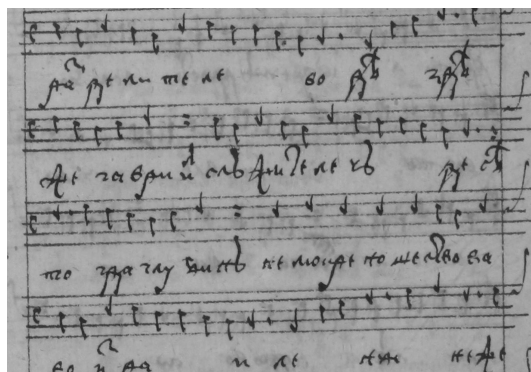
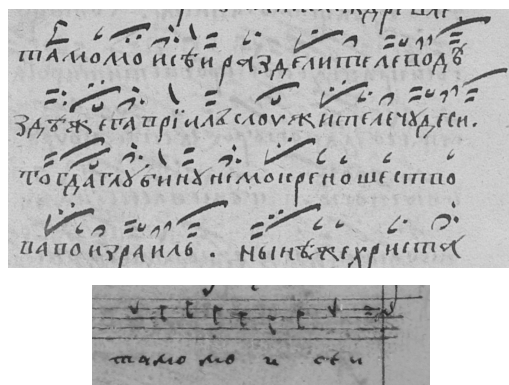
Swoje hymnograficzne paralele dogmatyka tonu piątego św. Jan z Damaszku stara się przedstawić na podbudowie dwóch przekazów biblijnych: tj. przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone i Przyjścia na Świat Zbawiciela. Melodia rozpoczyna się stroficznym wprowadzeniem, w którym linia melodyczna wznosi się, a następnie dynamicznie opada w pochodzie sekundowym. Na pierwszy plan wysuwa się motyw Morza Czerwonego, które symbolizuje Przenajświętszą Bogurodnicę, Jej nieogarnioną chwałę, oraz Pełnię Łaski¹⁰⁵. We wszystkich zachodnioruskich irmologionach, w szczególności w ławrowskim oraz supraskim formuła wprowadzająca posiada bardzo zbliżoną, a kto wie, czy nie identyczną melodykę.

¹⁰⁴ Н. Полозова, *Русская музыкальная палеография*, Саратов 2014, s. 49-50.

¹⁰⁵ С. Борзецовский, *Объяснение догматиков...*, dz. cyt., s. 66.



W powyższym fragmencie, w którym mowa jest o Maryi Dziewicy, linia melodyczna przybiera charakter bardziej radosny – świetlisty. Dominują krótkie wartości nutowe, które dynamicznie wznoszą się w pochodzie sekundowym.



W kolejnych fragmentach dogmatyka tonu piątego Św. Jan z Damaszku kreśli paralełę pomiędzy postacią Mojżesza, który mocą Bożą rozdzielił wody Morza Czerwonego na dwie połowy, z archaniołem Gabrielem, który zwiastował Dziewicy Maryi, iż z Niej narodzi się Zbawiciel – Jezus Chrystus. Sama melodia przybiera bardziej radosny charakter, mimo, iż dominują w niej głównie pochody sekundowe.

Porównanie melodii dogmatyków tonu szóstego i siódmego okazało się niemożliwe wskutek ubytku kart zawierających je w *Irmologionie Supraskim*. Jedno co jest pewne, iż od momentu powstania *Irmologionu Ławrowskiego* do końca 1-szej połowy XVII w. szczególnie melodia dogmatyka tonu szóstego przeszła wiele etapów swojej ewolucji. Dogmatyk tonu ósmego ze względu na bogactwo treści i form występujących w zachodnioruskich irmologionach zasługuje na odrębne opracowanie.

3. Podsumowanie

Reasumując przeprowadzona w niniejszej pracy analiza wybranych fragmentów melodii dogmatyków ośmiu skal modalnych wykazała, iż melodie *Oktoicha* zawarte w zachodnioruskich irmologionach reprezentują sobą odrębną gałąź staroruskiego śpiewu neumatycznego (*znamiennago raspiewa*), która rozwijała się niezależnie od śpiewu obowiązującego w Państwie Moskiewskim. Niemniej jednak obydwie tradycje posiadają wspólne korzenie, które swój początek biorą w śpiewie liturgicznym Rusi kijowskiej. Dla przykładu, formuły melodyczne melodii dogmatyków *znamiennago raspiewa* zawartych w rękopisach moskiewskich posiadają wiele wspólnych cech z melodiami zawartymi w zachodnioruskich irmologionach. Na podstawie źródeł XII i XIV-wiecznych można stwierdzić, iż jednogłosowe melodie znane jako śpiew kijowski (*kijewskij raspiew*) stanowią południowo-zachodni wariant śpiewów, zawartych w pierwszych śpiewnikach neumatycznych, których wskutek zaniku żywej praktyki śpiewaczej nie udało się do końca odczytać. Jedno co jest pewne, to iż od momentu powstania neumatycznego *Irmologionu Ławrowskiego* do napisania *Irmologionu Supraskiego* minęło zaledwie 20-30 lat. Czy więc jest możliwe to, iż w tak krótkim okresie czasu w cerkiewnym piśmiennictwie muzycznym na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej mogły zajść aż tak głębokie zmiany? Z całą pewnością nie, lecz w przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego, na terytoriach południowo-zachodniej Rusi nie było sporów na tle zastosowania w praktyce śpiewaczej kwadratowej notacji kijowskiej. Stąd najbardziej prawdopodobne wydaje się to, iż mimo wciąż rosnącej jej roli, staroruska notacja neumatyczna pozostawała w użyciu przynajmniej do końca 1-szej poł. XVII w. Wraz z przechodzeniem kolejnych prawosławnych diecezji metropolii kijowskiej na unię notacja kriukowa została wyparta, zaś śpiewniki nią pisane uległy zniszczeniu.

BIBLIOGRAFIA

źródła

- Irmologion Ławrowski*, (XVI w. Monaster św. Onufrego w Ławrowie), BN, sygn. Akc 2954.
Irmologion Supraski, (1598-1601), ЦНБ, sygn I, 5391.
Irmologion, BN. Akc. 10781.
Powieść minionych lat, wyd. F. Sielicki, Warszawa 1999.
Οκτώηχος του εν αγίis πατρος ημων Ιωαννου Δαμασκηνου, Wenecja 1883.
Азбука крюкового пения, НИОР РГБ, зesp. 173, III, nr 129.

Азбука певчая, ККГУНБ, № 76647.

Каноник, Sankt-Petersburg 2001.

Книга степенная царскаго родословия, Moskwa 1775.

Поморский устав, или Устав обители святого Богоявления на Выгу реце (XVIII w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego).

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

opracowania

Abijski M., Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej, Białystok 2010, s. 49-58.

Iwaniec E., Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w., Warszawa 1977.

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

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

Sawicki D., Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego, *ELPIS*, T. 19, Białystok 2017, s. 67-78.

Sawicki D., Niektóre aspekty śpiewu liturgicznego staroobrzędowców, „Gazeta Festiwalowa”, 2016, nr 1(41), s. 14.

Sawicki D., 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. 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., *System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XVI, nr 1, Lublin-Radzyń Podlaski 2017, s. 7-29.

Sawicki D., *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża*, „Rocznik Białskopodlaski”, T. XXIV, Biała Podlaska 2016, s. 89-117.

Wójcicka U., *Wariacje na temat muzyki (Próba usystematyzowania staroruskich motywów muzycznych w literaturze XI-XV wieku)*, „Musica Antiqua Europae Orientalis”, T. VII, Bydgoszcz 1985.

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

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

Богомолова М., *Знаменная монодия и бездинейное многоголосие на примере великой панихиды*, Ч. I, Moskwa 2005.

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

Борзцовский С., *Объяснение догматиков восьми гласов*, Moskwa, 1878.

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

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

Бычков В., *Древнерусская эстетика*, Moskwa – Sankt-Petersburg 2012.

Владышевская Т., *Музыкальная культура Древней Руси*, Moskwa 2006.

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 нотолинейным 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 1997.
- Григорьев Е., *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Руга 2001.
- Грузинцева Н., *Триодный стихирарь в русской певческой практике XI-XVII веков*, [w:] *Дни славянской письменности и культуры. Материалы всероссийской научной конференции*, Właduwostok 1998, s. 112-120.
- Гусейнова З., *Авторы и авторитеты в теории древнерусской музыки*, [w:] *Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации. Гимнология*, вып. 7, Moskwa 2017, s. 186-193.
- Доброклонский А., *Руководство по истории Русской Церкви*, Riazan' 1889.
- Ефимова В., *Источниковедение древнерусского церковно-певческого искусства*, Ч. 1, Krasnojarsk 2014.
- Игнатия(мон.), *Церковные песнотворцы*, Moskwa 2005.
- Калашников Л., *Азбука церковного знаменного пения*, Moskwa 1915.
- Ковалев А., *История и Теория Богослужбного Пения. Учебное пособие*, Moskwa 2012.
- Конотоп А., *Супрасльський Ирмологион, „Советская Музыка”*, Moskwa 1972, nr 2, s. 117-121.
- Мацько І., *Старосамбірщина. Історичні етюди*, [w:] *„Старосамбірщина”*, Т. II, Lwów 2002, s. 160.
- Мещерина Е., *Духовные основы творчества. Статьи о русской культуре*, Moskwa 2015.
- Модест арх., *О церковном октоихе*, Wilno 1865.
- Печёнкин Г., *Воззваишник. Воззвахи знаменного пения и методика обучения*, Moskwa 2010.
- Пожидаева Г., *Певческие традиции Древней Руси*, Moskwa 2007.
- Полозова Н., *Русская музыкальная палеография*, Saratow 2014.
- Разумовский Д., *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*. Moskwa 1886.
- Серегина Н., *Песнопения Русским Святим*, Sankt-Petersburg 1994.
- Скабалланович М., *Толковый Типикон*, Moskwa 2008.
- Стецик Ю., *Василіанські монастирі перемишльської єпархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Drohobycz 2014.
- Ундольский В., *Замечания для истории церковного пения в России*, Moskwa 1946.
- Успенский Н., *Древнерусское певческое искусство*, Moskwa 1971.
- Федоровская Н., *Знаменное и партесное пение: анализ риторических конструкций*, Właduwostok 2008.
- Флоринский Н., *История богослужбных песнопений Православной Кафолической Восточной Церкви*, Kijów 1881.
- Хома І., *Простопініє Карпатської Русі*, Mukaczów 1930.
- Цалай-Якименко О., *Київська школа музики XVII століття*, Kijów – Lwów – Poltawa 2002.
- Ю. Ясіновський, *Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів*, „КАЛОΦΩΝΙΑ”, 2004/2.
- Юферева Н., *Древнерусский иллюстратор житии святых. Нетекстовая текстология*, Moskwa 2015.
- Яра М., *Школа церковного співу в Манявському скиті*, „КРАЄЗНАВСТВО”, 2005/1-4, s. 132-134.
- Ясіновський Ю., *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Lwów 2011.
- Ясіновський Ю., *Супрасльський ірмолой Богдана Онисимовича як пам'ятка київської*

митрополії, „КАЛОΦΩΝΙΑ”, 2016/8, s. 46-88.

Ясіновський Ю., *Українські та білоруські кулизмяні пам'ятки XVI століття*, „КАЛОΦΩΝΙΑ”, 2005/5, s. 337-345.

Ясиновський Ю., *Українські та білоруські нотолінійні ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Lwów 1996.