

Daniel Sawicki
(Biała Podlaska)

Twórczość indywidualna i jej wpływ na rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego w XVI i XVII w. Działalność Longina - śpiewaka z Ławry Troicko-Siergiejewskiej

Individual creativity and its influence on the development of Old Russian church singing in the 16th and 17th centuries. Activities of Longin - a singer from the Trinity Sergius Lavra.

Keywords: church singing, Old Ruthenian church singing, znamennyi raspiev

Annotation: The Old Ruthenian monodic church singing (the so-called znamennyj raspiev), although it was the subject of many scientific studies, still has many secrets. Its incredible beauty combined with the richness of forms and the free unsymmetrical rhythm moves the listener's heart to the time when this singing was generally obligatory in the liturgical practice of the Orthodox Church in the Rus. In this work I will try to present the profile of Longin, singer from Trinity Lavra of St. Sergius, in the context of aesthetic changes which took place in the liturgical singing in the Rus at the turn of the 16th and 17th centuries. In addition, I will try to answer the question about the place of individual creativity in the system of the Old Ruthenian church singing, which during the first seven centuries of Christianity in the Rus, was subject to rigid canonical norms included within eight modal scales (cs. osmoglasija).

Индивидуальное творчество и его влияние на развитие древнерусского церковного пения в XVI и XVII веках. Деятельность Лонгина - певца из Троице-Сergieвой Лавры

Ключевые слова: церковное пение, древнерусское церковное пение, знаменный распев

Аннотация: Древнерусское монодическое церковное пение (знаменный распев) дождался многих научных работ, но до сих пор скрывает множество тайн. Его невероятная красота в сочетании с богатством форм и свободным асимметричным ритмом перемещает сердце слушателя в то время, когда такое пение было в целом обязательным в литургической практике Православной Церкви на Руси. В этой работе автор представляет силуэт певца Лонгина из Лавры Троице-Сергиевской в контексте эстетических изменений, произошедших в литургическом пении на Руси на рубеже XVI и XVII веков. Кроме того, он отвечает на вопрос о месте индивидуального творчества

в системе древнего церковного пения, которое в течение первых семи веков Христианства на Руси подчинялось жестким каноническим нормам, включенным в восемь модальных шкал (осмогласия).

1. Śpiew cerkiewny na Rusi Moskiewskiej

Wiek XVI był w dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi okresem prawdziwego rozkwitu. Przemocny wpływ na rozwój rodzimej twórczości śpiewaczej, miało zrzućenie tzw. jarzma tatarskiego oraz ugruntowanie się państwowości moskiewskiej. Wielką rolę odegrała wiara w szczególną misję Moskwy, szczególnie po upadku Konstantynopola wyrażona w idei „Moskwy jako Trzeciego Rzymu”. Podjęta z inicjatywy metropolity Makarego (1542-1563 r.) i zatwierdzona na Soborach 1547 i 1549 r. kanonizacja nowych świętych ruskich, w szczególności metropolitów Piotra i Aleksieja zaowocowała powstaniem jednolitego i obowiązującego dla całej Rusi Moskiewskiej spisu czczonych świętych¹. Wraz z pojawieniem się żywotów świętych pojawiają się także nabożeństwa ku ich czci, i niezbędna do ich sprawowania hymnografia: *stichery, tropariony, kondakiony, kanony*. Zarówno poetyka, jak i muzyczna strona hymnografii, w omawianym okresie zdążyła się już usamodzielnic od wpływów bizantyjskich, a związek ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasija*) *znamiennago raspiewa* z teorią śpiewu bizantyjskiego był czysto formalny. Także znaczenie muzyczne poszczególnych znaków staroruskiej notacji kriukowej było inne, od znaczenia tych samych znaków w tradycji bizantyjskiej². Rozwój obrzędowości, a wraz z nią także śpiewu liturgicznego u Greków podążał innymi drogami i odbywał się przy innych uwarunkowaniach, niż na Rusi. Wraz z uniezależnieniem się Cerkwi prawosławnej w Państwie Moskiewskim od patriarchatu Konstantynopola za rządów metropolity Jony (1448-1461), wpływy kultury bizantyjskiej na architekturę, sztukę i śpiew cerkiewny uległy znacznemu osłabieniu³.

Mniej więcej pod koniec pierwszej połowy XVI w. w moskiewskim piśmiennictwie muzycznym na użytek cerkiewny pojawia się tendencja, zmierzająca do skupienia całego materiału liturgicznego w jednym śpiewniku tzw. *Sbornik*⁴ lub *Sticherar*⁵. Analogiczne zjawisko miało miejsce na terytoriach południowo-zachodniej Rusi, gdzie pod wpływem tradycji zachodniej zaczęto skupiać śpiewy użytkowe wokół *Irmologionu*⁶. Niezależnie w codziennej praktyce liturgicznej wykorzystywano *Irmo-*

¹ А. Доброклонский, Руководство по истории Русской Церкви, Рязань 1889, s. 294-295.

² D. Sawicki, *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. 47.

³ И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I, Москва 2004, Т. I, s. 326.

⁴ Tamże, s. 146.

⁵ Ю. Ясиновський, *Українські та білоруські нотолінійні ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996, s. 35.

⁶ *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*, Рига 2001, s. 311, por. Г. Алексева, *Византино-русская певческая палеография*, Sankt-Petersburg 2007, s. 323. Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całonocnego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*. Zob.: W. Wołosiek, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2.

logion, jako zbiór pieśni z *Oktoicha*⁷ - irmosow. *Oktoich* neumatyczny (in. *Oktaj, Osmogłasnik*) jako samodzielna księga pojawił się nie wcześniej, niż na początku XV w., a do tego zachował się w niewielu odpisach. Wraz z rozwojem życia monastycznego, czyli mniej więcej od XV wieku, wzrosło zapotrzebowanie na księgi liturgiczne, w tym także przeznaczone do użytku psalmisty i chóru. Wówczas to właśnie *Irmologion* neumatyczny, stał się obok *Sticherara* najczęściej wykorzystywaną księgą liturgiczną na Rusi⁸. Dopiero dynamiczny rozwój staroruskiej sztuki śpiewaczej zapoczątkowany w XVI w., niejako wymusił na redaktorach śpiewników ponowny podział *Sbornika* na oddzielne księgi⁹. Procesowi rozdrobnienia materiału liturgicznego sprzyjały reformy śpiewu cerkiewnego, przeprowadzone w latach 1652-1670 przez I i II Komisję¹⁰.

Począwszy od XVI w. w księgach liturgicznych przeznaczonych do śpiewania, w szczególności *Sticherarach* pojawiają się coraz to nowe autorskie warianty melodyczne (przekłady, in. *pieriewody*) już istniejących melodii *znamiennago raspiewa*. Ich nazwy wskazywały bądź to na miejsce powstania, np. *usol'skij, nowogrodskij pieriewod*, bądź też na autora danej redakcji np. *lukoszkow pieriewod, christianinow pieriewod*¹¹. Niekiedy nazwa redakcji nawiązywała do stopnia złożoności melodycznej danej kompozycji, np. *s'riednij pieriewod, bol'szozj pieriewod*, bądź akcentowała odmienność nowej redakcji od ogólnie obowiązujących wariantów melodycznych, np. *inoj pieriewod, inoj raspiew*¹². Do dynamicznego rozwoju staroruskiego śpiewu cerkiewnego na Rusi przyczyniło się m.in. powstanie wielu szkół kształcących śpiewaków, co było niejako wypełnieniem postanowień Soboru Stu Rozdziałów. Uczestnicy zwołanego w 1551 r. z inicjatywy cara Iwana IV i metropolity Makarego Soboru obrali za cel odnowę życia duchowego i liturgicznego Cerkwi moskiewskiej oraz podniesienie moralności wśród duchowieństwa. Odnośnie śpiewu cerkiewnego Sobór wydał dwa szczegółowe rozporządzenia. W pierwszym rządzie zalecił, aby w miarę możliwości w cerkwiach parafialnych skracano śpiew podczas nabożeństw w miarę możliwości zastępując go śpiewaną recytacją. Ojcowie Soboru surowo zakazali praktykowania wielogłosowości w sprawowaniu nabożeństw. W tym miejscu pragnę podkreślić, iż mówiąc o wielogłosowości ojcowie Soboru nie mieli na myśli śpiewu wykonywanego na partie głosowe. Problem był czysto liturgiczny i tylko w niektórych aspektach dotyczył śpiewu. Jego istotą było to, iż wybrane nabożeństwo (za wyjątkiem św. Liturgii) dzielono na kilka części, które były recytowane, bądź śpiewane przez różnych wykonawców, a wszystko działo się w tym samym czasie¹³. Do pojawienia się praktyk tego typu przyczyniło się w XV w. zastąpienie Studyckiej reguły liturgicznej *Ustawom* monasteru św. Sawy

⁷ *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. głosow. 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*, Москва 1886, s. 32.

⁸ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 333.

⁹ D. Sawicki, *Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi. Działalność I i II Komisji (1652-1670)*, ELPIS, Rocznik XV (XVI), Zeszyt 27(40), s. 139-146.

¹⁰ Tenże, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 33.

¹¹ В. Металлов, *Очерк истории православного пения в России*, Москва 1915, s. 46.

¹² Старообрядец, *Древле-православное пение*, „Родная Старина”, 1933, nr 13, s. 12.

¹³ С. Михайловский, *Святейший Никон патриарх всероссийский*, Санкт-Петербург 1863, s. 56.

w Jerozolimie, który cechował się wyjątkową długotrwałością nabożeństw. Wypełnienie całego *Rytuału* było możliwe jedynie w klasztorach, którym próbowało dorównać duchowieństwo cerkwi parafialnych. Dzięki wprowadzeniu *mnogogłasija* wierni nie musieli spędzać większości dnia na nabożeństwach, przy czym cały mechanizm był niesłychanie prosty. Dla przykładu w czasie, kiedy jeden lektor czytał *Szestopsalmije* drugi, drugi *Katyzmę*, trzeci zaś śpiewał *Kanon*, przy czym wszystko działo się w jednym czasie¹⁴. W rezultacie, cały materiał liturgiczny recytowano zgodnie z Regułą bez skracania, za to czas trwania nabożeństwa ulegał znacznemu skróceniu¹⁵. Jutrznia (cs. *Utrenia*) w monasterze odprawiana zgodnie z regułą trwała ok. 4-5 godzin, zaś przy zastosowaniu wielogłosowości godzinę, góra dwie. Praktykę *mnogogłasija* poddał ostrej krytyce patriarcha Hermogen (1606-1612)¹⁶. Wszakże za jej utrzymaniem opowiedział się prosty lud, który kierując się ówczesnie rozumianą „pobożnością”, uważał za konieczne wyczytywanie i wyśpiewywanie podczas nabożeństw całego materiału liturgicznego przewidzianego przez *Ustaw*, co znacznie wydłużało czas trwania nabożeństw. Duchowieństwo szukało zatem sposobu na ich skrócenie bez uszczerbku dla *Reguły*, stąd pojawiły się liczne nadużycia¹⁷. Takie czysto mechaniczne podejście do nabożeństw sprawiało, iż w wielu świątyniach Rusi powstawała przerażająca kakofonia (cs. *kozłogłasowanije*)¹⁸, co także znalazło swoje negatywne przełożenie na poziom śpiewu wykonywanego podczas nabożeństw. Zakaz ten nie był jednak respektowany, przez co wielogłosowość stała się zjawiskiem powszechnym nie tylko jeśli chodzi o cerkwie parafialne, lecz także w monasterach. W XVII w. problem był na tyle poważny, że w kręgach duchowieństwa moskiewskiego pojawiła się potrzeba walki z nim¹⁹.

Drugie rozporządzenie Soboru Stu Rozdziałów, jak już wcześniej wspomniano, nakazało duchowieństwu otwieranie przy parafiach szkół, których adepci oprócz nabywania podstawowych umiejętności takich, jak czytanie i pisanie, uczyliby się śpiewu²⁰. Na nauczycieli Sobór nałożył obowiązek wychowywania młodego pokolenia w duchu chrześcijańskiej moralności²¹. Szkoły powstawały w dość szybkim tempie, co stanowiło ukoronowanie pracy Soboru²². Wiele uwagi Sobór Stu Rozdziałów poświęcił

¹⁴ Макарий [М. Булгаков], *История Русской Церкви*, Санкт-Петербург 1888, Т. XI, s. 167.

¹⁵ А. Преображенский, *Вопрос о единоголосном пении в Русской Церкви XVII-века*, Санкт-Петербург 1904, s. 7.

¹⁶ Тамże, s. 10.

¹⁷ Н. Каптерьев, *Борьба кружка ревнителей благочестия с патриархом Иосифом по вопросу о единоголосии*, „Богословский Вестник”, 1908, Т. I, nr 4, s. 684.

¹⁸ *Kozłogłasowati* – śpiewać niedorzecznie, w sposób nieprzyjemny dla ucha. Por. A. Znosko., *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 143.

¹⁹ D. Sawicki, *Pierwsze próby...*, dz. cyt., s. 139.

²⁰ „Тѣмъ же протопоповъ и старѣйшимъ священникомъ, и со всѣми священники и діяконы кійждо во своемъ городѣ, по благословенію своего Святительства, избирати доблихъ и духовныхъ священниковъ и діяконовъ и діяковъ же, наученныхъ наученыхъ и благочестивыхъ, имущихъ въ сердцахъ страхъ Божій, могущихъ иныхъ пользовати, и грамотъ бы, и чести и писати, горазди были. И у тѣхъ священниковъ и діяконовъ учинити въ домѣхъ училища, чтобы священники и діяконы, и вси православные Христіане въ коемуждо градѣ, предавали имъ своихъ детей, въ наученіе грамотъ, и на наученіе книжнаго писанія Церковнаго пѣнія, и псалтирнаго пѣнія налойнаго”. *Стоглав*, Санкт-Петербург 1997, s. 75.

²¹ В. Бычков, *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва 1995, s. 340.

²² Od nauczycieli nowo otwartych szkół Sobór Stu Rozdziałów oczekiwał aby: „Учениковъ бы

problemowi przepisywania ksiąg liturgicznych nakazując duchowieństwu, aby księgi kopiowali ludzie odpowiednio do tego przygotowani, i aby księgi były kopiowane z poprawnych wzorców, a przed dopuszczeniem do użytku liturgicznego były dokładnie sprawdzane. Takimi „dobrymi wzorcami” muzycznych ksiąg liturgicznych, jak uważa Nina Ramazanowa, były *Sticherary*, opatrzone komentarzem „*Diaczeje Oko*”²³.

Wraz ze wzrostem liczby wariantów melodycznych, pierwotna redakcja *znamiennago raspiewa* ulegała stopniowemu zatraceniu. Z tego względu władze cerkiewne dokładały wszelkich starań, aby ukrócić indywidualną twórczość wśród śpiewaków cerkiewnych, ta jednak przeżywała swój prawdziwy Renesans. W szczytowym okresie rozwoju staroruskiego śpiewu cerkiewnego, który przypada na okres panowania Iwana Groźnego w Moskwie, Nowogrodzie i innych ośrodkach życia duchowego i kulturalnego działało wielu znakomitych śpiewaków. Szczególnym poważaniem cieszyli się bracia Wasyl i Sawa Rogowowie, pochodzący z Karelii²⁴. O Wasylu Rogowo w późniejszym okresie metropolicie rostowskim (1586) wiadomo, iż był on twórcą wielu melodii *znamiennych i demestwennych*²⁵. U Sawy Rogowa uczył się śpiewu inny znakomity śpiewak-kompozytor Fiodor Christianin²⁶ oraz Iwan Nos, któremu uczeni przypisują rozpisanie na notację kriukową śpiewów *Triodionu Postnego* i *Kwiecistego*²⁷. Obaj *piewcy* należeli do szeregu „piewczych diaków” samego Iwana Groźnego, z którym w latach 1564-82 zamieszkiwali „*Aleksandrowu slobodu*”²⁸. Trzeci uczeń Rogowa - Stefan Gołysz, rozpowszechniał *znamiennyj raspiew* na północnym Uralu, ciesząc się patronatem kupieckiej dynastii Stroganowów²⁹. S. Gołysz uznawany jest za twórcę tzw. „*usloskiej szkoły śpiewu*”³⁰. Tak więc, szkoły nowogrodzkie wykształciły wielu znakomitych śpiewaków, którzy po ich ukończeniu działali w różnych regio-

своих во святыхъ церквахъ Божихъ, наказывали и поучали страху Божию и всякому благочинию псалмопѣнью, и чтѣнью, пѣти и канархати по Церковному чину, учили бы бы есте своихъ учениковъ грамотѣ довольно сколько сами умѣютъ. И силу бы имъ въ ничтоже скрывающе, чтобы ученицы ваши книги учили всѣ, которыя соборная святая Церковь приемиеть”. *Стоглав...*, s. 76.

²³ N. Ramazanowa, *Moskowskoe царство в церковно-певческом искусстве*, Санкт-Петербург 2004, s. 35.

²⁴ N. Трубин, *Духовная музыка*, Смоленск 2004, s. 98.

²⁵ „Муж благоговѣинъ и мудръ зѣло былъ горазд Знаменному и Троестрочному и Демественному пѣнью былъ роспѣвщикъ и творецъ” *Сут.* за: В. Ундольский, *Замечания для истории церковнаго пения в России*, Москва 1846, s. 6-7.

²⁶ Melodie ułożone przez Fiodora Chritianina żyjący w XVII wieku Aleksandr Miezieniec nazywa „moskiewskimi”, co dowodzi temu, iż zajmowały one ważne miejsce w liturgii. Śpiewy te cechowała nietypowa melodyka przejawiająca się tym, iż nawet taki znak muzyczny jak *słōžitija* posiadał tam własne zasady wykonawcze (cs. *rozwod*): „московским же пѣннемъ иже Христианиновъ переводъ именуется в томже лицѣ и гласе поются сія сложитія своимъ розводомъ: понеже старый Христианиновъ переводъ во многихъ лицахъ и розводахъ и попѣвкахъ со усольскимъ мастеропѣннемъ иѣеетъ различіе”. A. Мезенец, *Извещение о согласнейшихъ пометахъ*, (rps 1-sza poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego), k. 11, s. 15, por. M. Бражников, *Древнерусская теория музыки: По рукописнымъ материаламъ XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 350-351.

²⁷ *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 cerkiewnoślaviańsko-polski...*, s. 350.

²⁸ Zob.: M. Бражников, *Феодор Крестянин, стихиры*, Москва 1974.

²⁹ Б. Кутузов, *Русское знаменное пение*, Москва 2009, s. 29.

³⁰ Określenie to pochodzi od nazwy posiadłości Stroganowów – Usolija Wyczegodskago.

nach Rusi³¹. W Moskwie swoją prywatną szkołę posiadał kapelan carski protopop Sylwester, pochodzący w Nowogrodu³². Z czasem śpiewacy przekształcili się w dobrze zorganizowane elitarne grupy, posiadające określone prawa i przywileje. Szczególną opieką państwa byli objęci śpiewacy chórów patriarchalnych, metropolitalnych i biskupich, których prawo stawiało na równi z innymi niższymi urzędnikami carskimi. Za swoją posługę śpiewacy otrzymywali pensję w wysokości od dwóch do trzech rubli rocznie. Chór patriarchalny w większości składał się z diaków i poddiaków, których obowiązkiem było śpiewanie podczas nabożeństw i procesji, którym przewodniczył patriarcha. Chór dzielił się na dwa *klirosy* lewy i prawy. Prawy zajmowali diacy, a lewy poddiacy. Wszyscy chórzyci ubrani byli w długie szaty z rękawami *stichariony*³³. Podczas uroczystości cerkiewnych śpiewacy patriarchalni zawsze mieli pierwszeństwo przed śpiewkami metropolitów i biskupów, z tego względu ustawiali się z prawej strony ołtarza³⁴. Śpiewacy cerkiewni, bez względu na swoją przynależność do określonego chóru cieszyli się w społeczeństwie wysokim poważaniem³⁵. *Piewcy* monasterscy posiadali pierwszeństwo przed resztą braci m.in. przy zajmowaniu miejsc podczas wspólnych posiłków, czego przykładem jest praktyka Troicko-Siergiejewskiej Ławry XVI wieku³⁶. Wraz z nastaniem reform liturgicznych patriarchy Nikona, którym towarzyszyło sukcesywne wprowadzanie do liturgii śpiewów wielogłosowych i partesnych, to właśnie stare monastera, często oddalone od wielkich miast pieczołowicie chroniły i praktykowały rodzime tradycje staroruskiego śpiewu cerkiewnego. W monasterach nie było śpiewaków posiadających specjalistyczne wykształcenie muzyczne co sprawiało, że śpiewy wielogłosowe przenikały do praktyki monasterskiej w o wiele mniejszym stopniu, a niżeli do cerkwi parafialnych. Niestety już pod koniec XVII w. pojawiła się tendencja do harmonizacji starych, dotąd monodycznych śpiewów cerkiewnych, co nie mogło nie wpłynąć na praktykę monasterską. Często zdarzało się, że przekładano melodii *znamiennago raspiewa* na partie głosowe dokonywali ludzie, którzy nie rozumieli jego istoty, i tworzących go formuł melodycznych (*popiewek*³⁷, *lic* i *fit*³⁸). Jedną z negatywnych tendencji, jaka pojawia się przy okazji harmonizacji wielu, a szczególnie uroczystych śpiewów, była moda na skracanie melizmatów *lic* i *fit*, bądź ich usuwanie. Z czasem w praktyce liturgicznej cerkwi parafialnych poja-

³¹ Н. Парфентьев, *Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства*, Свердловск 1991, s. 14-16.

³² Tamże, s. 32.

³³ Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślowiańsko-polski...*, s. 333.

³⁴ Д. Разумовский, *Церковное пение в России*, Москва 1867-69, s. 72, por. D. Sawicki, *Staroje istinnoieczije i razdielnioieczije 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. Zlotkowski, Lublin 2007, s. 169-178.

³⁵ Б. Кутузов, *Русское знаменное...*, dz. cyt., s. 39-40.

³⁶ Tamże, s. 73.

³⁷ *Popiewka* – Melodyczno-graficzna formuła w staroruskiej monodii cerkiewnej typu sylabiczno, kiedy 1 sylabę = 1 dźwięk. Sylabiczno-melizmatycznego, gdy 1 sylabę = znak notacji kriukowej odpowiadający 1-4 dźwięków. Cyt. za: Г. Алексеева, *Византийско-русская...*, dz. cyt., s. 357.

³⁸ *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.

wił się tzw. skrócony śpiew neumatyczny (*sokraszczennyj znamiennyj raspiew*), przy czym występuje on zarówno w wersji jednogłosowej, jak również w wielu wariantach jego harmonizacji. O ile w przypadku praktyki liturgicznej cerkwi parafialnej śpiew ten był znacznym udogodnieniem, o tyle praktyka monasterska była ukierunkowana na śpiewy bardziej rozbudowane melodycznie takie jak: wielki śpiew neumatyczny (*bol'szoj znamiennyj rospiew*)³⁹.

2. Śpiewak Longin i jego działalność w Ławrze Troicko-Siergiejewskiej.

Nie da się zrozumieć twórczości i piśmiennictwa muzycznego śpiewaka Longina z Ławry Troicko-Siergiejewskiej bez odniesienia się do hymnografii powstałej za panowania Iwana IV Groźnego. Zwołane z inicjatywy cara i metropolity Makarego sobory jak już wcześniej wspomniano wywarły pozytywny wpływ na rozwój rodzimej hymnografii oraz staroruskiego śpiewu cerkiewnego. W minuty trzeźwości umysłowej car odstawiał uciechy życia doczesnego na boczny tor i oddawał się swojemu drugiemu zamiłowaniu, zamiłowaniu do śpiewu cerkiewnego, za znawcę którego uważał się już od wczesnej młodości. Początki jego zainteresowaniom śpiewem cerkiewnym sięgają lat szkolnych, gdzie nauka śpiewu i zasad czytania kriuków była ujęta w programie nauczania dzieci z rodziny książęcej. Z czasem car Iwan IV Groźny opanował zasady staroruskiego śpiewu cerkiewnego na tyle dobrze, że sam zaczął komponować melodie cerkiewne, m.in. ku czci nowo kanonizowanych świętych. Istota staroruskiej sztuki kompozytorskiej tkwi nie w swobodzie doboru form i środków wyrazu, lecz w ścisłym podążaniu za obowiązującym wzorcem. Zasada „podobieństw” funkcjonowała we wszystkich dziedzinach sztuki staroruskiej, w szczególności: literaturze, ikonografii, architektury, i co najważniejsze w śpiewie cerkiewnym⁴⁰. Z tego względu komponowanie polegało na odpowiednim doborze dostępnych formuł melodycznych, ujętych w obrębie diatonicznej dwunastostopniowej skali dźwiękowej⁴¹. Brak emocji typowych dla świata zewnętrznego, całkowite odcięcie się od wszelkiej ekscytacji, za to pełne nastawienie na świat duchowy, niewątpliwie sprzyjało osiągnięciu stanu świętości⁴². Obowiązujący w chrześcijańskiej sztuce sakralnej, w szczególności w ikonografii *kanon* poniekąd ograniczał twórcę w doborze tematyki, form kompozycji, lecz nie stawał mu ograniczeń w doborze kolorystyki, formy i rytmu malowanych postaci⁴³. Podobne normy stosowano na Rusi w odniesieniu do śpiewu cerkiewnego, który z założenia podlegał srogim ramom, ujętym w obrębie ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasija*). Tak więc, car Iwan Groźny podobnie jak inni współcześni mu kompozytorzy nie tworzył samodzielnych kompozycji w rozumieniu zachodniej sztuki kompozytorskiej, a jedynie umiejętnie dobierał i dostosowywał do wymogów tekstu liturgicznego dostępne formuły melodyczne, z którymi zaznajomił się poprzez systematyczne i aktywne uczestnictwo w codziennych nabożeństwach.

³⁹ А. Преображенский, *Культурная музыка в России*, Ленинград 1924, s. 80-82.

⁴⁰ Н. Юферева, *Древнерусский иллюстратор жизни святых. Нетекстовая текстология*, Москва 2015, s. 76-77.

⁴¹ Zob.: М. Богомолова, *Знаменная монодия и бездианейное многоголосие на примере великой панихиды*, Ч. I, Москва 2005, s. 19.

⁴² L. Tofiluk, *Ikona i śpiew cerkiewny – synteza duchowości sztuk [w:] Sacrum Muzyki Cerkiewnej*, (red.) ks. M. Niegierewicz, Hajnówka 2008, s. 15.

⁴³ В. Бычков, *Русская средневековая...*, dz. cyt., s. 289.

Wśród kompozycji, których autorstwo uczeni przypisują Iwanowi IV, czołowe miejsce zajmują stichery, czyli hymny ku czci danego święta bądź świętego. Do najbardziej znanych sticher, opatrzonych nagłówkiem „*Tworienije caria Ioanna diespota rossijskiego*”, lub „*tworienije cariewo*”, są stichery ku czci świętych ruskich, w szczególności stichera na pamiątkę śmierci metropolity kijowskiego Pietra (zm. 1326 r.): „*Kijmi pochwalnymi wiency uwiaziamo*”⁴⁴ oraz hymn ku czci Bogurodzicy: „*O wielikoje miłosierdije griesznymy jesi Bogorodice prieczistaja*”⁴⁵. Obydwie stichery powstały ok. 1547 r., czyli w latach pomyślności tak dla cara, jak i dla miasta Moskwy. Wtedy to w Moskwie zebrał się Sobór, który zaliczył do grona świętych m.in. metropolitę Pietra, zaś młody stosunkowo car (ur. 1530 r.) wstąpił w związek małżeński z Anastazją Zacharinoj-Juinoj. Do napisania stichery ku czci Matki Bożej skłonił młodego cara fakt, iż w tymże 1547 r. miał miejsce pożar, który strawił większą część Moskwy. Tak wielka tragedia mogła wpłynąć na wzrost pobożności, a co za tym idzie także na rozwój twórczości hymnograficznej i śpiewaczej. W hymnografii maryjnej przeważała tematyka szczególnego wstawiennictwa Bogurodzicy w trudnych chwilach dla narodu Ruskiego. Szczególną czcią w Państwie Moskiewskim epoki Iwana Groźnego otaczano włodziemską ikonę Matki Bożej.

Obydwie Stachery zachowały się jedynie w późniejszych odpisach, w szczególności znalazły się na kartach *Sticherara* określanego mianem „*Diaczeje Oko*”, który zredagował na początku XVII w. śpiewak z moskiewskiego monasteru Czudowskiego o imieniu Longin⁴⁶. Poniższy przykład przedstawia fragmenty *Sticherara* nr 428, w których wspomniane jest imię Longina. Niewykluczone, iż znany z imienia redaktor *Sticherara* to ten sam *gołowszczyk*⁴⁷ Longin z Ławry Troicko Siergiejewskiej⁴⁸. Kolejną godną wyjaśnienia kwestią jest to, czy śpiewy których autorstwo przypisuje się Iwanowi IV Groźnemu przedstawiono na kartach *Sticherara* nr 428 w ich pierwotnej redakcji?

⁴⁴ *Стихирарь*, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 428, k. 98-99.

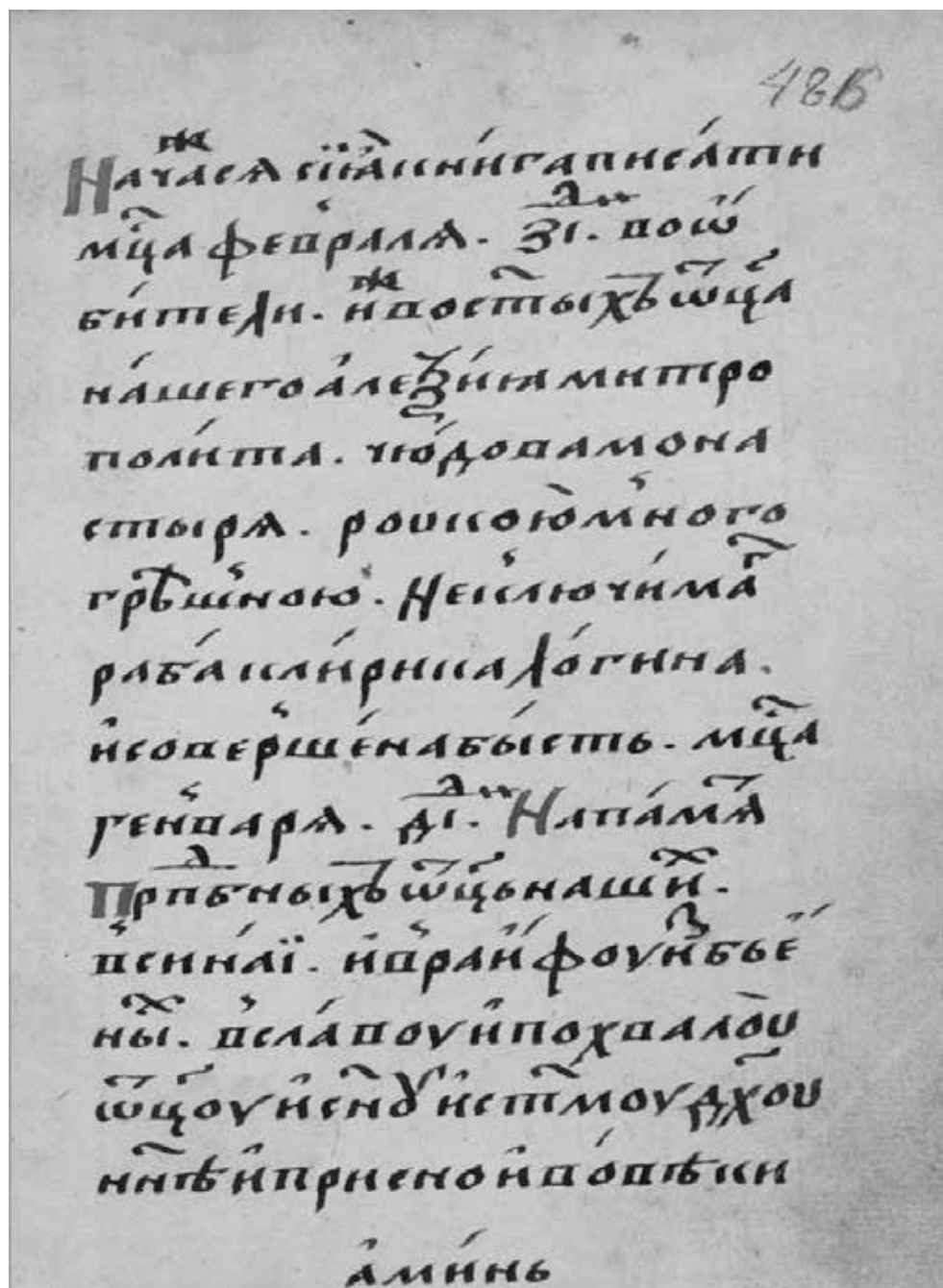
⁴⁵ Tamże, k. 222-223.

⁴⁶ Н. Финдейзен, *Очерки по истории музыки в России*, вып. 1-3, Москва-Ленинград 1928, s. 247-248.

⁴⁷ *Gołowszczyk* – główny śpiewak jednego z dwóch chórów (cs. klirosow). Do jego zadań należało intonowanie pierwszych fraz melodii, którą następnie kontynuował chór. Rola *gołowszczyka* jest niemal analogiczna do roli zapiewajły w śpiewie ludowym. W XVI w. *gołowszczyk* pełnił równoległe funkcje odpowiedzialną za nadzór nad prawidłowym sprawowaniem nabożeństw, czyli *ustawszczyka*. Por. D. Sawicki, *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięcioletnie urodzin*, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 107.

⁴⁸ И. Гарднер, *Богослужебное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 404.

Sticherar nr 428 (k. 5, 486).



~~ФЛЕ УОА~~
 СЕРГІЕОА
 МНІРА .
 ИЖЕАКАКОАБЦЕРАДО .
 ИЖЕАКОАБЦЕРАДО .
 А
 ЖНООНАУАНБИА
 ПРЦЫЛОГГИНО
 АСИОН

Wbrew swojej nazwie *Sticherar* nr 428 jest zbiorem (*Sbornikom*) śpiewów zaczerpniętych ze *Sticherara miesięcznego* (k.1-288) *Oktoicha* (k. 289-325), *Obichoda*⁴⁹ (k. 325-357), *Sticherara Posnego - Triodionu* (k. 358-480)⁵⁰. Jak słusznie zauważa współczesny badacz tematu – Aleksandr Łukaszewicz, w okresie począwszy od XVI do końca 1-szej poł. XVII w. uwaga twórców staroruskich melodii cerkiewnych była skupiona głównie na śpiewach świątecznych oraz postnych, dla których istniało mnóstwo wariantów melodycznych. Natomiast śpiewy użytkowe *Oktoicha*, występowały tylko w ogólnie obowiązującym wariacie *stoptłpowego raspiewa*⁵¹. Notacja rękopisu jest stołpowa i bezpomietna⁵², niekiedy w wybranych śpiewach pojawiają się elementy notacji demestwennej i putiejow⁵³. Niewykluczone, iż śpiewu zawarte na kartach *Sticherara* nr 428 stanowią drugą redakcją dokonaną przez Longina. *Gołowszczik* wzbogacił je o nowe formuły melodyczne, zgodnie z obowiązującymi na początku XVII w. trendami w sztuce kompozytorskiej⁵⁴.

Longin był znany ze swojego zbyt swobodnego podejścia do doboru formuł melodycznych. Jak podają źródła, z czasem samowola *gołowszczika* dosięgła niebywałych rozmiarów, gdzie do jednego określonego tekstu liturgicznego potrafił przyporządkować po 5, 6, 10, a nawet 17 wariantów melodycznych *znamiennago raspiewa*, lecz przede wszystkim zasłynął swoim burzliwym usposobieniem⁵⁵. Grubiaństwo, brak pokory i samokrytyki oraz skłonność do intryg sprawiły, iż popadł w konflikt z przełożonym Ławry Troicko-Siergiejewskiej – archimandrytą Dionizym. Jednym z głównych zarzutów kierowanych pod adresem Longina było to, iż przedkłada on melodię i jej walory estetyczne nad treścią tekstów liturgicznych. Zbyt wybujała melizmatyka jaką stosował Longin mogła sprawiać, iż treść nabożeństwa stawała się niezrozumiała nie tylko dla archim. Dionizego, lecz także dla pozostałych mnichów. Nie mogąc zapanować nad krnąbrnym śpiewakiem archim. Dionizy czyni bardzo ostre, lecz trafne porównanie. Otóż jego zdaniem: "Człowiek, który nie rozumie tego, o czym sam mówi podobny jest do psa, który szczeka do wiatru"⁵⁶. Longin wykształcił wielu uczniów, przy czym uczył ich jak chciał nie zawsze uwzględniając faktyczne zasady czytania kriuków oraz operowania głosem, co także nie uszło uwadze archim. Dionizego⁵⁷. Przełożony wspólnoty zarzucał współbratu Longina – *ustawszczikowi*⁵⁸ Filaretowi, że nagminnie ignoruje

⁴⁹ *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. Wołosiuk, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zakres rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

⁵⁰ *Описание рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сегиевой Лавры*, Москва 1878, s. 146.

⁵¹ А. Лукашевич, *К прочтению нотации рукописи РГБ. Ф. 304/1 № 428*, [w:] *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика, Гимнология*, вып. 6, Москва 2011, s. 405.

⁵² *Киновартуја роміети* – znaki pomocnicze staroruskiej notacji neumatycznej wprowadzone w celu precyzyjnego określenia wysokości dźwięku. Por. В. Металлов, *Очерк истории...*, dz. cyt., s. 50.

⁵³ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 406.

⁵⁴ Tamże, s. 409.

⁵⁵ Д. Разумовский, *Церковное пение...*, dz. cyt., s. 166.

⁵⁶ П. Паскаль, *Протопоп Аввакум и начало раскола*, Москва 2016, s. 84.

⁵⁷ Tamże, s. 70.

⁵⁸ *Ustawszczik* – biegły w Ustawie: sprawujący pieczę nad ustawowym porządkiem czytania i śpiewu podczas nabożeństwa. Cyt. za: Ks. A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski...*, dz. cyt., s.365.

wał zasady czytania kriuków i śpiewa nie tak, jak jest napisane w księgach, lecz tak jak nauczył go Longin. Źródła podają, iż Filaret ledwie sam potrafił czytać i pisać, lecz samo mniemanie i pycha były u niego równie wielkie, co u Longina. Z tego względu obydwaj popadli w konflikt z archim. Dionizym. Zarzewiem sporu było zarządzenie Dionizego, aby wszystkie nabożeństwa w Ławrze były sprawowane zgodnie z regułą (cs. *Ustawom*), co znacznie wydłużało czas ich trwania. To wszystko nie spodobało się Filaretowi oraz pozostałym braciom, którzy zarzucali przełożonemu, że kiedy wcielał się pełni rolę kierownika chóru sam przeciągał śpiew. Z czasem Longin i Filaret stali się swoistymi dyktatorami wśród śpiewaków Ławry, przy czym w praktyce liturgicznej bazowali na wiedzy już nabytej, i nie starali się jej uzupełniać. Widząc ich upór i wielkie zaangażowanie, władze cerkiewne dały wiarę ich umiejętnościom i powierzyły przygotowanie do druku wydania reguły liturgicznej – *Typikonu*. Sprawdzenie przygotowanej do druku przez Longina i Filareta redakcji reguły pod względem jej zgodności ze źródłami rękopiśmiennymi powierzono archim. Dionizemu. Cenzor znalazł w niej szereg błędów i ostatecznie redakcja nie została zatwierdzona. Sam fakt, że negatywną ocenę dla przygotowanej przez Longina i Filareta redakcji wydał archim. Dionizy tylko jeszcze bardziej wzmógł nienawiść obydwu „mędrców” względem swojego przełożonego⁵⁹.

Fragment *stichery* ku czci św. Piotra metropolity moskiewskiego ze *Sticherara* nr 428.



⁵⁹ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 410-411.

3. Podsumowanie

W okresie powstania *Sticherara* nr 428, a szczególnie na początku XVII w. Ławra Troicko-Siergiejewska była nie tylko jednym z prężnie działających centrów życia duchowego, lecz także jednym z najważniejszych ośrodków życia kulturalnego i literackiego⁶⁰. Szczególny rozkwit życia intelektualnego Ławry przypada na okres, kiedy funkcję przełożonego sprawował archim. Dionizy.

W okresie przebywania w Ławrze Troicko-Siergiejewskiej, *gotowszczyk Longin* zredagował co najmniej kilka kriukowych ksiąg liturgicznych, głównie *Sticherarow*. XIX-wieczny badacz tematu archim. Leonid ustalił, iż w świetle aktualnych, jak na tamte czasy danych, można Longinowi przypisać autorstwo jedynie dwóch *Sticherarow*. Pierwszy z nich opatrzony nagłówkiem „Diaczeje Oko” składał się z 343 kart. Kodeks zawierał materiał liturgiczny ku czci niemal wszystkich świętych czczonych w Państwie Moskiewskim. Pierwotnie znajdował się w zbiorach Ławry Troicko-Siergiejewskiej⁶¹, lecz jego dalsze losy pozostają nieznane⁶². Tak więc, jedynym śpiewnikiem napisanym ręką Longina jest *Sticherar* nr 428.

Melodyka wielu *sticher* zawartych w tymże śpiewniku w znaczący sposób odbiega od analogicznych zabytków z tego okresu⁶³. Różnice świadczą o indywidualnym, a zarazem swobodnym podejściu *gotowszczyka* Longina do doboru formuł melodycznych. Niestety notacja kriukowa, którą posługiwał się redaktor nie posiada *kinowarnych pomiet*, co w znaczący sposób utrudnia odczytanie zapisu, szczególnie w tych miejscach gdzie redakcja Longina odbiega od ogólnie obowiązującego wzorca. Jedyną szansą na odczytanie większości śpiewów zawartych w *Sticherarze* Longina jest analiza porównawcza formuł melodycznych (*popiewek*) za pomocą metody retrospektywnej.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

Мезенец А., Извещение о согласнейших пометах, (rps 1-sza poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego).

Стихирарь, НИОР РГБ, зesp. 304.I, nr 428.

Стоглав, Санкт-Петербург 1997.

Ундольский В., Замечания для истории церковного пения в России, Москва 1846.

Opracowania:

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., *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., *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.

⁶⁰ С. Зеньковский, *Русское старообрядчество*, Т. I-II, Москва 2016, s. 80.

⁶¹ Архим. Леонид, *Стихиры положенныя на крюковья ноты. Таорение Иоанна Деспота Российскаго. По рукописи библиотеки Троице-Сергиевой лавры, № 428, Санкт-Петербург 1886, s. III-IV.*

⁶² Н. Серегина, *Песнопения Русским Святым*, Санкт-Петербург 1994, s. 20.

⁶³ Tamże, s. 234.

- 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. 19-52.
- Tofiluk L., *Ikona i śpiew cerkiewny – synteza duchowości sztuk [w:] Sacrum Muzyki Cerkiewnej*, (red.) ks. M. Niegierewicz, Hajnówka 2008.
- Wołoskiuk W., *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, R. XLVI, Warszawa 2004/2.
- Wołoskiuk W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.
- Znosko A., *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996.
- Алексеева Г., *Византино-русская певческая палеогеография*, Санкт-Петербург 2007.
- Богомолова М., *Знаменная монодия и бездинейное многоголосие на примере великой панихиды*, Ч. I, Москва 2005.
- Бражников М., *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972.
- Бражников М., *Феодор Крестьянин, стихиры*, Москва 1974.
- Бычков В., *Русская средневековая эстетика XI-XVII века*, Москва 1995.
- Гарднер И., *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I-II, Москва 2004.
- Доброклонский А., *Руководство по истории Русской Церкви*, Рязань 1889.
- Заволоко И., *О знаменном распеве*, „Родная Старина”, 1928, nr 2, s. 25.
- Зеньковский С., *Русское старообрядчество*, Т. I-II, Москва 2016.
- Каптерьев Н., *Борьба кружка ревнителей благочестия с патриархом Иосифом по вопросу о единогласии*, „Богословский Вестник”, 1908, Т. I, nr 4.
- Кутузов Б., *Русское знаменное пение*, Москва 2009.
- Леонид архим., *Стихиры положенные на крюковые ноты. Таорение Иоанна Деспота Российскаго. По рукописи библиотеки Троице-Сергиевой лавры*, № 428, Санкт-Петербург 1886.
- Лукашевич А., *К прочтению нотации рукописи РГБ. Ф. 304/1 № 428*, [w:] *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: Наука и практика, Гимнология*, вып. 6, Москва 2011, s. 402-429.
- Металлов В., *Очерк истории православного пения в России*, Москва 1915.
- Михайловский С., *Святейший Никон патриарх всероссийский*, Санкт-Петербург 1863.
- Макарий [М. Булгаков], *История Русской Церкви*, Санкт-Петербург 1888.
- Модест арх., *О церковном октоихе*, Вильнюс 1865.
- Описание рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сегиевой Лавры, Москва 1878.
- Парфентьев Н., *Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства*, Свердловск 1991.
- Паскаль П., *Протопоп Аввакум и начало раскола*, Москва 2016.
- Преображенский А., *Вопрос о единогласном пении в Русской Церкви XVII-века*, Санкт-Петербург 1904.
- Преображенский А., *Культовая музыка в России*, Ленинград 1924.
- Разумовский Д., *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*, Москва 1886.
- Разумовский Д., *Церковное пение в России*, Москва 1867-69.
- Рамазанова Н., *Московское царство в церковно-певческом искусстве*, Санкт-Петербург 2004.
- Серегина Н., *Песнопения Русским Святым*, Санкт-Петербург 1994.
- Старообрядец, *Древле-православное пение*, „Родная Старина”, 1933, nr 13.
- Трубин Н., *Духовная музыка*, Смоленск 2004.

Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, вып. 1-3, Москва -Ленинград 1928.
Юферева Н., Древнерусский иллюстратор житии святых. Нетекстовая текстология, Москва 2015.

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

