
WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY
TOM XVII (2020), Nr 2
s. 181-197
doi: 10.36121/dsawicki.17.2020.2.181

Daniel Sawicki
(Biała Podlaska)
ORCID 0000-0002-9224-5229

Typologia formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu szóstego z XVI-w. Irmologionów neumatycznych redakcji halickiej

Streszczenie: W przedmiotowej pracy autor kontynuuje swoje rozważania na temat funkcjonowania formuł melodycznych w staroruskich melodiach dogmatyków. Tym razem autor skupił się na dogmatyku tonu szóstego, zaczerpniętym z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego. Ponadto autor posiłkował się innymi źródłami z tego okresu, tak zachodnioruskimi, jak i moskiewskimi. W toku przeprowadzonych badań autor wykazał, iż pomiędzy melodyką dogmatyka tonu szóstego a tekstem liturgicznym zachodzi ścisły związek. Ponadto prowadzone badania wykazały, iż struktura melodii dogmatyka szóstego tonu oraz dobór formuł melodycznych mimo upływu lat, nie uległy istotniejszym zmianom.

Słowa kluczowe: śpiew liturgiczny kościoła prawosławnego, muzyka cerkiewna, irmologion, Rzeczpospolita, ziemia halicka

Typology of melodic formulas of Old Russian church singing on the example of the dogmatic of the sixth tone from the 16th-century neumatic Irmologions of the Halych editorial office

Annotation: In this work, the author continues his reflections on the functioning of melodic formulas in the Old Ruthenian melodies of dogmatika. This time, the author focused on the dogmaticon of the sixth tone, taken from the *Lavra Irmologion* from the 16th century. In addition, the author used other sources from this period, both West-Ruthenia and Moscow ones. In the course of research, the author showed that there is a close relationship between the melody of the dogmaticon of the sixth tone and the liturgical text. Moreover, the conducted research showed that the structure of the melody of the dogmaticon of the sixth tone and the selection of melodic formulas have not changed significantly over the years.

Keywords: liturgical singing of the Orthodox Church, Orthodox church music, irmologion, the Polish-Lithuanian Commonwealth, the land of Halych

Типология мелодических формул древнерусского церковного пения на примере догматика шестого тона из Ирмологионов невматических Галицкой редакции XVI века

Аннотация: В этой работе автор продолжает изучение функционирования мелодических формул в древнерусских мелодиях догматиков. На этот раз автор сосредоточился на догматике шестого тона, взятого из Лавровского Ирмологиона XVI века. Кроме того, автор использовал другие источники того периода, как западнорусские, так и московские. В ходе исследования автор показал, что между мелодией догматика шестого тона и литургическим текстом существует тесная связь. Более того, проведенное исследование показало, что структура мелодии догматика шестого тона и подбор мелодических формул, несмотря на время, существенно не изменились.

Ключевые слова: литургическое пение Православной Церкви, церковная музыка, Ирмологион, Речь Посполита, земля Галицкая

Staroruski śpiew cerkiewny praktykowany na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej od dawna wzbudza żywe zainteresowanie badaczy. Mimo to śpiew praktykowany na tych terytoriach w okresie, gdy na Rusi posługiwano się notacją neumatyczną, tj. kriukami nie doczekał się należytego opracowania. Do niedawna badacze skupiali się głównie na kwestiach natury historycznej, w szczególności na związkach łączących zachodnioruską monodię z tą praktykowaną na terytoriach Państwa Moskiewskiego. Badacze chętnie podkreślają fakt, iż okres politycznego rozbitcia ziem Ruskich (XV-XVII w.) wpłynął na wykształcenie się różnic pomiędzy śpiewami praktykowanymi na terytoriach metropolii kijowskiej, a obecnymi w praktyce liturgicznej Cerkwi moskiewskiej. Z czasem pod wpływem miejscowej praktyki śpiewaczej ukształtowała się miejscowa, tj. zachodnioruska wersja *znamienago raspiewa*, która w przeciwieństwie do pełnych przepychu melodii moskiewskich odznaczała się większą prostotą oraz oszczędnością w doborze formuł melodycznych (popiewek, lic i fit)¹. Zanim jednak doszło do ostatecznego rozejścia się dróg rozwoju śpiewu cerkiewnego na terytoriach południowo-zachodniej Rusi i Państwa Moskiewskiego, niemal przez cały XVI w. rozwój ten przebiegał wspólnym torem.

W niniejszej pracy podejmiemy kolejną próbę analizy formuł melodycznych obecnych w staroruskim śpiewie cerkiewnym. W tym celu posłużymy się zapisem dogmatyka tonu szóstego, zaczerpniętym z XVI-wiecznych Irmologionów² Lwow-

¹ И. Вознесенский, *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков*, Вып. 1, Москва 1898, s. 15.

² *Irmologion* – cs. Księga liturgiczna zawierająca w sobie *irmosy* tj. pieśni z Oktoicha, śpiewane m.in. podczas jutrzni. Całość materiału podzielona jest na 8 skal modalnych (cs. *glasow*). Księga zajmuje ważne miejsce w liturgii staroobrzędowców. E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311, por. Г. Алексеева, *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. Wołosiuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2, 163 – 170; M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej, Białystok 2010, s. 49-58.

skiego-Brackiego³ Ławrowskiego⁴, a także pochodzącymi z tego okresu sticherarami⁵ redakcji moskiewskiej. Niniejsze opracowanie jest niejako kontynuacją podjętych wcześniej badań⁶, w szczególności jest wynikiem przeprowadzonych przez nas analiz porównawczych śpiewów zawartych w Irmologionie Ławrowskim ze źródłami późniejszymi, pisanymi kwadratową notacją kijowską⁷, a także rękopisami redakcji moskiewskiej.

Wielki wkład w rozwój śpiewu cerkiewnego na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej miały prawosławne monasterie. Oddalone od wielkich centrów miejskich monasterie najdłużej zachowały unikatowe tradycje śpiewu. Często bywało tak, iż to właśnie mnisi jako jedyni sprzeciwiali się wpływom zachodnim w śpiewie liturgicznym. Głównym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego na terytoriach południowo-zachodniej Rusi była Ławra Kijowsko-Pieczerska, gdzie działało wielu znamienitych śpiewaków, w szczególności znany z imienia mnich Stefan⁸. Tradycje śpiewacze praktykowane w Ławrze przenikały do innych monasterów, wśród których na pierwszy plan wysuwają się monasterie: supraski, żytomierski, monaster św. Onufrego w Ławrowie, a także Skit Maniawski na Zakarpaciu. W tym ostatnim ośrodku monastycznym w wyniku ożywienia kontaktów z krajami Półwyspu Bałkańskiego oraz Św. Góry Athos rozwinęła się lokalna tradycja śpiewu sygnowanego jako „śpiew bułgarski⁹. Wpływowi bałkańskim, a po części także greckim ulegały także pozostałe monasterie, o czym świadczy fakt, iż w Irmologionach powstałych na terytoriach dzisiejszej Ukrainy i Białorusi, a także Polski zachowało się ok. 400 zapożyczeń melodycznych w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich, czy też mołdawsko-wołoskich¹⁰. Dobrym przykładem wzajemnego przenikania się i uzupełniania różnorodnych tradycji śpiewaczych w ramach jednego ośrodka monastycznego jest Irmologion Supraski, napisany w latach 1598-1601 r. ręką Bogdana Onisimowicza – śpiewaka rodem z Pińska¹¹. Niewątpliwie Irmologion Supraski jest

³ Львівський Історичний Музей, (dalej: ЛІМ), Рук. 79.

⁴ Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN), rkps 12050 I, (Ak. 2954).

⁵ *Sticherar* – cs. Księga liturgiczna zawierająca stichery (tj. hymny śpiewane podczas nabożeństwa Całocznego 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 ujednoczonym *Oktoichu* oraz innych ksiąg liturgicznych. Na dziś używana jest przez staroobrzędowców wszystkich konfesji. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 333; E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311.

⁶ 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. 7-28. Tenże, *Rozwój formuł melodycznych w staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie dogmatyka tonu drugiego, na podstawie wybranych Irmologionów XVI-XVIII w.*, „*Roczniki Humanistyczne*”, T. LXVII, Z. 12, Lublin 2019, s. 39-55.

⁷ Tenże, *Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, „*Wschodni Rocznik Humanistyczny*”, T. XV, nr 1, Lublin-Radzyń Podlaski 2018, s. 23-50.

⁸ А. Преображенский, *Культурная музыка в России*, Ленинград 1924, s. 79-81.

⁹ Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский распев». Скитски «болгарски» ирмозози от XVII–XVIII в.*, ред. Красимир Станчев, Стефан Кожухаров, Т. I-II, София 1981.

¹⁰ О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII століття*, Київ – Львів – Полтава 2002, s. 19.

¹¹ Національна Бібліотека України імені В. І. Вернадського (dalej: НБУВ), sygn I, 5391.

jednym z pierwszych śpiewników zredagowanych nie za pomocą staroruskiej notacji kriukowej, lecz kwadratowej notacji kijowskiej¹².

Niemal do końca XVI w. w użytku liturgicznym pozostawała notacja kriukowa. Niestety wskutek licznych zawirowań historycznych jedynie znikoma część zabytków piśmiennictwa muzycznego dotrwała do naszych czasów¹³. Wśród najlepiej zachowanych zabytków pisanych notacją neumatyczną na pierwszy plan wysuwa się datowany na 2-gą poł. XVI w. Irmologion neumatyczny z Ławrowa¹⁴. Kodeks został napisany w bliżej nieokreślonym skryptorium na Rusi Halickiej, być może w skryptorium monasteru ławrowskiego, które działało nieprzerwanie do końca XVII w.¹⁵. Irmologion Ławrowski jest jednym z niewielu zabytków staroruskiego śpiewu cerkiewnego pochodzącym z Halicza, który mimo upływu lat zachował się do naszych czasów niemal w całości¹⁶. Bogactwo zawartych w nim form śpiewu, w szczególności melodii sygnowanych jako „śpiew demestwenny” (cs. *demiestvo*)¹⁷ oraz fragmentów starych śpiewów wielogłosowych (cs. *stroczoje pienije*)¹⁸ świadczy o wysokim profesjonalizmie sztuki śpiewaczej tego okresu, który niczym nie odbiegał od śpiewów, jakie wówczas rozbrzmiewały w cerkwiach Państwa Moskiewskiego.

Zawartość Irmologionu Ławrowskiego została już opisana w pracach J. Jasinowskiego¹⁹, M. Kaczmar²⁰ oraz moich²¹. Z dotychczas przeprowadzonych badań wynika, iż przeszło połowę kodeksu zajmują irmosy, czyli pieśni z Oktoicha²² przeznaczone do wykonywania podczas Jutrzni (k. 2-96). Drugą co do liczebności gru-

¹² Ю. Ясіновський, *Супрасльський ірмологій Богдана Онисимовича як пам'ятка київської митрополії, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2016/8, s. 46-88.*

¹³ Tenże, *Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2005/5, s. 337-345.*

¹⁴ Kodeks doczekał się przedruku oraz wyczerpującej analizy krytycznej autorstwa Ch. Hannicka, J. Jasinowskiego oraz M. Kaczmar. Zob.: *Лаврівський невменний Ірмологій кінця XVI століття: Факсимільна публікація, коментар, дослідження/ підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар; ред. Крістіан Ганнік [=«Київське християнство, т. 18; Історія української музики: Джерела, вип. 26], Львів 2019.*

¹⁵ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodnioślowliańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIII, Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s. 25-27.*

¹⁶ Tamże, s. 28-30, por. M. Kaczmar, *Кулізмянний Ірмологій: Азбука півчих знаків, „Перемишль Архиепархіяльні Відомости”, рік XIV, Перемишль 2017, s. 370-372.*

¹⁷ D. Sawicki, *Demestwo i jego funkcjonowanie w śpiewie liturgicznym na Białorusi i Ukrainie (Na przykładzie Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego), „КАЛОФΩΝΙΑ”, nr 9, Львів 2018, s. 228-244.*

¹⁸ Ю. Ясіновський, *Структура і репертуар лаврівського ірмоля, [w:] Лаврівський невменний..., dz. cyt., s. 530-531*

¹⁹ Tamże, s. 511-532, por. tenże, Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізмяні..., dz. cyt., s. 341-342.*

²⁰ M. Kaczmar, *Кулізмянний Ірмологій..., dz. cyt., s. 371.*

²¹ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny..., dz. cyt., s. 30.*

²² *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. głasow. 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, Вильна 1865, s. 59-77.* D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem liturgicznym starobrzędowców. Dwa Oktoichy neumatyczne, „Slavia Orientalis”, TOM LXVIII, NR 2, ROK 2019, s. 261-279.*

pą śpiewów, są śpiewy Oktoicha, w szczególności: stichery²³, antyfony jutrzni²⁴ oraz dogmatyki²⁵. Zarówno irmosy, jak i śpiewy Oktoicha zostały podzielone na osiem części, odpowiadających osiemiu skalom modalnym (cs. *osmogłasijsa*).

Każdy z ośmiu rozdziałów Oktoicha w redakcji zachodnioruskiej rozpoczyna się dogmatykiem, czyli pieśnią pochwalną ku czci Matki Bożej²⁶. 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). Ze względu na bogactwo treści teologicznej, dogmatyki stanowią szczególnie gatunek hymnografii prawosławnej, stąd również ich melodie posiadają bardzo zróżnicowaną kompozycję. Dogmatyki tonu: drugiego, trzeciego czwartego, piątego, a nade wszystko dogmatyk tonu ósmego zawierają także formuły melizmatyczne, tj. lica i fity²⁷. Mając na uwadze fakt, iż analiza wszystkich dogmatyków znacząco przekroczyłaby ramy niniejszego opracowania, pozwolę sobie skupić uwagę na kompozycji dogmatyka tonu szóstego, który odznacza się wyjątkową prostotą w doborze formuł melodycznych.

Istota kompozycji dogmatyka tonu szóstego tkwi w odpowiednim doborze znanych formuł melodycznych, tj. *popiewek*. Otóż Popiewka, jak słusznie zauważa M. Brażnikow, to nie tylko dusza *znamiennago raspiewa*, lecz także jego życie i sens istnienia²⁸. Pojęcie *popiewki* pojawia się już we wczesnych traktatach teoretycznych, datowanych na koniec XV i początek XVI w. Termin *popiewka* oznacza określoną formułę melodyczną, posiadającą własną pisownię oraz jasno określone zasady wykonawcze²⁹. Bizantyjskim odpowiednikiem określenia *popiewka* jest funkcjonujące w wielu traktatach teoretycznych określenie *melodema* (gr. τὸ μελόδημα)³⁰. Większość *popiewek znamiennago raspiewa* mimo upływu czasu zachowała swoją pierwotną pisownię, co znacząco ułatwia ich identyfikację i interpretację³¹. Z biegiem czasu pod pojęciem *popiewki* zaczęto także rozumieć bardziej złożone pod względem melodycznym kompozycje³². Twórcy staroruskich melodii cerkiewnych,

²³ *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.

²⁴ Tj. antyfony stopnia (cs. *antifony stiepienny*, gr. ἀνταβαθμοί) – antyfony wstępowań wzorowane na psalmach 119–133. Pierwotnie psalmy te wykonywali pielgrzymi na stopniach wiodących do świątyni jerozolimskiej. Ich autorstwo tradycja przypisuje św. Teodorowi Studycie (758–826). Dla każdej z ośmiu skal modalnych przyporządkowano po trzy antyfony, składające się z trzech wierszy. Wyjątek stanowi ton ósmy, dla którego hymnograf przyporządkował cztery antyfony. Kompozycja „antyfon stopni” obrazuje swoistą „drabinę duchową” składającą się z stopni i wiodącą człowieka do zbawienia. D. Sawicki, *Z Badań nad śpiewem liturgicznym...*, dz. cyt., s. 272.

²⁵ Tenże, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 30.

²⁶ A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślowiańsko-polski...*, dz. cyt., s. 93.

²⁷ D. Sawicki, *System formuł...*, dz. cyt., s. 17.

²⁸ М. Бражник, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 165.

²⁹ А. Кручинина, *О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах nonца XV – середины XVII века*, [w:] *Проблемы истории и теории древнерусской музыки*, сост. А Белоненко, Ленинград 1979, s. 148-159.

³⁰ И. Лозовая, *Столбовый знаменный распев (2-я половина XV-XVII вв.)*. *Формульная структура*, Москва 2015, s. 5.

³¹ А. Кручинина, *О семиографии...*, Dz. cyt., s. 149.

³² Таже, *Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории*, [w:] *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002, s. 52.

traktowali *popiewkę*, jako jedną logiczną całość³³. Podobny punkt widzenia wykształcił się także w Bizancjum, pod wpływem reform notacji, jakie dokonały się ok. XII w. Wówczas każdy ton (gr. *ἦχος*, cs. *glas*) zaczęto postrzegać nie jako zbiór następujących po sobie dźwięków, lecz jako zbiór określonych formuł melodycznych³⁴. Z etymologicznego punktu widzenia ton to swego rodzaju melodia, na którą składa się określona liczba formuł melodycznych, ułożonych w odpowiednich sobie kombinacjach³⁵. Otóż jak słusznie zauważył współczesny badacz muzyki bizantyjskiego - Egon Wellesz, zasobny skarbiec bizantyjskich melodii powstał przez rozwinięcie ograniczonej ilości archetypów, które aniolańskie przekazali prorokom i natchnionym świętym. W ten sposób niebiańskie hymny stały się słyszalne dla ludzkich uszu. Bizantyjski muzyk zobowiązany jest trzymać się tych wzorców jak najściślej. Może dokonywać w melodiach jedynie niewielkich zmian, aby dopasować je do słów nowego wiersza lub też na późniejszym etapie może wprowadzać ozdobniki³⁶. Stąd także twórcy staroruskich melodii cerkiewnych skupiali się na odpowiednim doborze *popiewek*, aczkolwiek w przeciwieństwie do twórców bizantyjskich nie zawsze uwzględniali przynależność danej melodii do określonej skali modalnej³⁷. W przeciwieństwie do prostych znaków notacji kriukowej, *popiewka* dawała śpiewakom o wiele większe możliwości wyrażenia i wcielenia w praktykę unikalnych gustów muzycznych. Niejednokrotnie podobieństwo melodyczne *popiewek* wyrażało związki zachodzące pomiędzy autentycznymi a plagalnymi skalami modalnymi. Dla przykładu, ton pierwszy *znamienago raspiewa* posiada wspólne *popiewki* z melodiami należącymi do tonu piątego, i tak kolejno *popiewki* tonu drugiego będą występować w melodiach tonu szóstego. Nieco słabszy związek zachodzi pomiędzy *popiewkami* tonu trzeciego i siódmego oraz czwartego i ósmego³⁸.

Do niedawna wśród uczonych, w szczególności ukraińskich tkwiło przekonanie, iż możliwymi do odczytania są jedynie śpiewy zapisane kwadratową notacją kijowską, zaś możliwości odczytania zapisu neumatycznego kończą się wszędzie tam, gdzie pojawiają się formuły melodyczne zamkniętego charakteru³⁹. Z czasem wśród uczonych utrwaliło się przekonanie, jakoby wskutek zaniku praktyki śpiewania z „kulizm”⁴⁰ klucz do odczytania śpiewów zapisanych nimi uległ bezpowrotnej utracie. Twierdzenie to nie jest do końca

³³ В. Мартынов, *История богослужебного пения*, Москва 1994, s. 122.

³⁴ Е. Герцман, *Византийское музыкознание*, Ленинград 1988, s. 197.

³⁵ Б. Кутузов, *Знаменный распев поющие богословие*, Москва 2009, s. 242.

³⁶ E. Wellesz, *Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej*, (tłum. M. Kaziński), Kraków 2006, s. 76.

³⁷ М. Бражников, *Статьи о древнерусской музыке*, Ленинград 1975, s. 26.

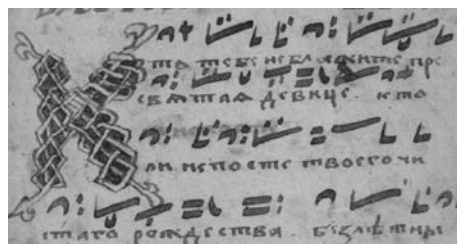
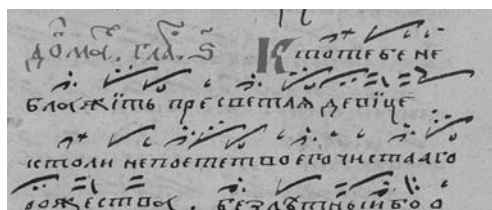
³⁸ Często zdarza się, że *popiewki* wchodzące w skład ósmej skali modalnej bywają zbliżone melodycznie drugiej i szóstej, np. *podjet sriednij*. Por. В. Металлов, *Осмогласие знаменного распева по гласовым попеvкам*, Москва 1899, s. 19.

³⁹ О. Цалай-Якименко, *Стилістичні наверствування в українському ірмолої*, „КАЛОФОНІА”, nr 1, Львів 2002, s.48.

⁴⁰ Określenie *kulizmatyczny bezliniowy* zapis nutowy wywodzi się od jednego ze znaków greckiej, a następnie staroruskiej notacji neumatycznej, tzw. *kulizmy* (gr. *κόλισμα*). Po raz pierwszy pojęcie *ruskoje kulizmiennoje znania* pojawia się w XVII-wiecznej Gramatyce muzycznej autorstwa Mikołaja Dyleckiego. Współcześnie stosują je głównie badacze ukraińscy dla określenia rękopisów neumatycznych powstałych na terytoriach Państwa Moskiewskiego. Zob.: *Музичийська грамматика Николая Дилецкого. Посмертний труд С. В. Смоленского*, Москва 1910, s. 14, Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007, s. 177, por. О. Цалай-Якименко, *Духовні співы давньої України: Антологія*, Київ 2000, s. 7.

Wypływającymi z głębi serca słowami hymnograf wychwala Matkę Bożą, jako godną wszelkiej czci. Jednocześnie stawia pytanie: „Któż Ciebie nie wysławi, Najświętsza Dziewico? Któż nie zaśpiewa Twemu przeczystemu zrodzeniu?”⁴⁴. Ona, bowiem nosiła w Swym dziewiczym łonie „Chwałę Wszechświata”⁴⁵. Ją błogosławią i wychwalają wszystkie zastępy anielskie i święci. Przenajświętsza Bogarodzica jest jak słońce jaśniejące dobrocią i czystością, zaś dostąpiwszy godności bycia Matką Boga odbiera o wszystkich wierzących cześć i chwałę⁴⁶.

Melodię dogmatyka tonu szóstego zawartą w Irmologionach: Ławrowskim i Lwowskim rozpoczyna recytatywne wprowadzenie, kompozycja przepelniona jest pokorą zaś dynamiczne motywy sekundowe, które obrazują znaki *gotubczyk bożyj* ♪ oraz *stopica s oczkom* ♫ nadają melodii wyjątkową lekkość.



Właściwą ciężkość melodii kompozytor przypisał słowu *девице*, gdzie zastosował popiewkę o nazwie *mierieža s bol'szym paukom*. Cechą charakterystyczną archetypu tejże formuły, z którego ukształtowało się ok. 8 pochodnych, jest obecność znaku *pauk wielikij* ♫, którego melodia symbolizuje nieskończoność oraz trudność w ogarnięciu przez rozum ludzki prawd Bożych. *Pauk wielikij* pojawia się m.in. w dogmatyku tonu drugiego, a nade wszystko wszędzie tam, gdzie tekst liturgiczny ma pouczający charakter⁴⁷. Niemal wszystkie znaki-melizmaty tonu szóstego wykazują bezpośrednią zależność od typu wprowadzenia Wspólną cechą, łączącą wszystkie znaki tejże grupy jest związek zachodzący pomiędzy długością wprowadzenia danej popiewki a jej grafiką. Im jest ona bardziej lakoniczna, tym posiada bardziej rozbudowane melodyczne wprowadzenie⁴⁸. Analiza omawianego fragmentu dogmatyka tonu szóstego z Irmologionu Ławrowskiego wykazała, iż często bywało także na odwrót, a mianowicie i im bardziej rozbudowana formuła tym bardziej lakoniczne wprowadzenie ♫⁴⁹.

W XVII wieku w śpiewie cerkiewnym na Rusi doszło do zderzenia się ze sobą dwóch pierwiastków, tj. starego, a zarazem uważanego za najbardziej stabilny pierwiastka modalnego, z opartym na systemie *dur-moll* pierwiastkiem tonalnym⁵⁰. Wraz z wpro-

⁴⁴ Cyt. za: www.liturgia.cerkiew.pl [stan z: 05.09.2019r.].

⁴⁵ Motyw Matki Bożej, która odbiera chwałę od całej ludzkości przewija się w dogmatyku tonu pierwszego.


⁴⁶ С. Борзецовский, *Объяснение догматиков...*, dz. cyt., s. 78.

⁴⁷ D. Sawicki, *Rozwój formuł melodycznych...*, dz. cyt., s. 48.

⁴⁸ А. Кручинина, *Попевка знаменного распева...*, dz. cyt., s. 128.

⁴⁹ *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 (Акв 2954), k. 221.

⁵⁰ D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, T. 19, Białystok 2017, s. 75.

wadzeniem do użytku kwadratowej notacji kijowskiej doszło do zerwania ze staroruską teorią ośmiu skal modalnych, gdzie dotychczas notowane kriukami i zbudowane z formuł melodycznych (*popiewek*, lic i fit) melodie starano się umieścić w obrębie określonej skali dźwiękowej. Proces przekładu stwarzał nieograniczone możliwości interpretacji, szczególnie, jeśli chodzi o wyznaczenie odległości pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami. Dobrym przykładem rozbieżności interpretacyjnych w staroruskiej monodii cerkiewnej redakcji moskiewskiej i zachodnioruskiej (XVII-wiecznej i późniejszej) jest pierwszy fragment dogmatyka tonu szóstego, a ściślej słowa: **КТО ТЕРЕ**. Jeśli przyjmiemy fakt, iż w okresie powstania Irmologionu z Ławrowa obydwie tradycje śpiewu podażyły wspólnym torem, to najbliższą wydaje się interpretacja, jakoby dogmatyk rozpoczął się pochodem sekundowym $\text{r} \text{ } \text{r} \text{ } \text{r}$  ⁵¹. Mimo to już pod koniec XVI w. w piśmiennictwie muzycznym na południowo-zachodniej Rusi pojawia się interpretacja, w myśl której dogmatyk tonu szóstego rozpoczyna się motywem kwintowym, taką m.in. znajdziemy w Irmologionie Lwowskim $2=6=6$ ⁵². Jaka interpretacja omawianego fragmentu znajdowała się w Irmologionie Supraskim (1598-1601), tego nie dowiemy się nigdy, bowiem teksty dogmatyków tonu szóstego i siódmego w przedmiotowym kodeksie nie zachowały się ⁵³. Poniższy fragment zaczerpnięty z Irmologionu z Bruślinowa (1630 r.) dowodzi, iż we wprowadzeniu do dogmatyka tonu szóstego pierwiastek modalny ustąpił obecnemu w muzyce zachodnioeuropejskiej pierwiastkowi tonalnemu ⁵⁴.



Analogiczny pochod kwintowy obserwowany już w pierwszych XVI Irmologionach nutowych, w szczególności Irmologionie Lwowskim ⁵⁵ oraz w innych kodeksach rękopiśmiennych (Rys. 2.1.), skąd przeniknął do pierwszych Irmologionów drukowanych (Rys. 2.2.) ⁵⁶.



Rys 2.1.



Rys. 2.2.

⁵¹ *Ирмолой и Октай*, (Zbiory prywatne Daniela Sawickiego), k. 167,

⁵² *Irmologion Lwowski*, Львівська Національна Наукова Бібліотека України ім. Стефаника (dalej: ЛНБ), rkps MB 50, k. 37.

⁵³ D. Sawicki, *Ciągłość tradycji...*, dz. cyt., s. 47.

⁵⁴ *Irmologion*, BN, rkps 12055 I (Акс. 2932), k. 37.

⁵⁵ *Irmologion Lwowski*, ЛНБ, rkps MB 50, k. 37.

⁵⁶ *Ирмологион*, Львов 1709, k. 104.

Wyraźna różnica w interpretacji formuł melodycznych zauważalna jest na przykładzie słowa: *девице*. Otóż w 2-giej poł. XVII w. w Państwie Moskiewskim miała miejsce reforma ksiąg liturgicznych, przeprowadzona z inicjatywy patriarchy Nikona. Zreformowane teksty liturgiczne zaczęły przenikać do ksiąg drukowanych na potrzeby Cerkwi prawosławnej i unickiej na terytoriach Ukrainy, po przyłączeniu części jej ziem do Państwa Moskiewskiego na mocy Traktatu Grzymułtowskiego z 1686 r. Reformy Nikona tylko z pozoru nie dotyczyły bezpośrednio śpiewu cerkiewnego. Otóż często bywało tak, że zastępowanie jednych słów drugimi, bądź ich modyfikacja wymuszały zmiany w strukturze melodii, często zniekształcając poszczególne formuły melodyczne. Tak było także w przypadku dogmatyka tonu szóstego, gdzie w wydaniach lwowskich Irmologionu zamiast pierwotnie występującego słowa: *девице* pojawia się zreformowane: *д%во*.

Drugi werset omawianego fragmentu dogmatyka tonu szóstego został skomponowany w oparciu o zasadę podobieństw, czego dowodem jest fakt, iż we wstępie kompozytor zastosował identyczne wprowadzenie. Od poprzedniego odróżnia go jedynie formuła finalna, która ma za zadanie zwrócić uwagę słuchacza na cud narodzenia Syna Bożego. Kompozytor zastosował tutaj popiewkę *mierieža s poddierzkoj*. Oprócz szóstej skali modalnej formuła ta występuje w nieziennej pisowni także w kompozycjach drugiej skali modalnej⁵⁷. Niemniej jednak pisownia zastosowana w Irmologionie Ławrowskim oraz Lwowskim-Brakim⁵⁸ niczym nie odbiega od redakcji moskiewskiej tego okresu⁵⁹. Popiewka, a szczególnie jej archetyp zainspirował kompozytora do tego stopnia, że w dogmatyku tonu szóstego pojawi się ona jeszcze trzykrotnie.

Handwritten notation above the staff: *д%во*

Handwritten notation below the staff: *д%во*

Cyrillic lyrics: *дѣ - ви - це - ны - и то - го - те - ца бо - ге - ав%а гы - но е - ди - но - ро - де - ны - и то - го же су то - те - бе чи - сты - а про - и - зм - де - не - и - ре - че - не - но бо - пао - чие - га*

⁵⁷ В. Металлов, *Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиграфии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет*, Москва 1899, s. 57.

⁵⁸ *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 (Акс 2954), k. 221, por. *Irmologion Ławrowski-Bracki*, ЛИМ, Рук. 79, к. 9.

⁵⁹ *Стихирарь крюковой*, Российская Государственная Библиотека (dalej: НИОР РГБ), zesр. 304.I, nr 410, k. 102.

Zarówno powyższy fragment dogmatyka tonu szóstego, jak i kolejne wskazują na Boskość zrodzonego z Maryi Jezusa Chrystusa. Na początku omawianego fragmenty św. Jan z Damaszku zwraca uwagę na fakt, iż Syn Boży zaistniał lub został zrodzony z Boga Ojca „przedwiecznie”, tj. ponad czasowo. Takie twierdzenie zgodne z niceo-konstantynopolitańskim wyznaniem wiary miało za zadanie rozwiązać wątpliwości, jakoby był okres, kiedy Syn Boży nie istniał. Jednocześnie było potwierdzeniem prawdy, że Syn Boży jest tak samo wieczny, jak wieczny jest Bóg Ojciec. Tak więc, Bóg Ojciec jest światłością wieczną (1 J 1, 5), zrodzony z Niego Syn Boży jest jedyną i wieczną niepodzielną światłością⁶⁰. Ten sam Syn Jednorodzony, zrodzony z Ojca „przed wszystkimi wiekami” w niewypowiedziany sposób narodził się z Dziewicy. Jak wiadomo z dziejów zbawienia daru bezpośredniego spotkania z Bogiem doświadczyło niewielu ludzi, w szczególności Mojżesz, Eliasz i kilku innych proroków. Niemal pięć tysięcy lat ludzkość czekała na niewiastę, która okazała się na tyle czystą a jednocześnie miłąjącą Boga, że dostała zaszczytu by usłyszeć z ust Archanioła radosną wieść, iż z Niej [Dziewicy] ma się narodzić Syn Boży⁶¹. Wcielenie Syna Bożego było wydarzeniem zadziwiającym i niewyjaśnionym, zważywszy na fakt, iż dokonało się z Matki, która zarówno przed narodzeniem, jak i po narodzeniu była Dziewicą. Tak oto zrodzony z Ojca „przed wszystkimi wiekami” Syn Boży staje się synem człowieczym, podobnym nam we wszystkim, oprócz grzechu. Staroruski kompozytor w doskonały sposób oddał tę niezgłębną prawdę o zrodzeniu Syna Bożego „przedwiecznie”. Otóż na wysokości słów **КЕЗАРЕННЫ** **КО** stosuje równolegle trzy wznoszące się pochody sekundowe, następnie motyw recytacyjny wprowadza słuchacza do formuły finalnej, która odnosi się do Boga Ojca.

Е - СТЕ - СТРО МЕ КО - ГО БЫ - Н Н Е - СТЕ - СТРО МЕ БЫ - КО ЧЕ - ЛО - БЪ -

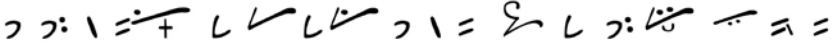
- КО НА - ГО РА - ДИ

Całość tworzy popiewkę *rafatka*, która stanowi jedynie wprowadzenie do właściwego fragmentu tekstu, w którym wylania się postać Jednorodzonego Syna Bożego – Jezusa Chrystusa. Temu konkretnemu fragmentowi, staroruski kompozytor przyporządkował popiewkę finalną o nazwie *miereża*, którą poprzedza wprowadzający pochód sekundowy w postaci znaku *pierewodka* ѿ'. Jej obecność wskazuje na to, iż fragment tekstu „**ОТЕЦА БОГІАВЪ**” należy wykonywać na jednym oddechu. W końcu we fragment tekstu odnoszą-

⁶⁰ Митр. Филарет, *Пространный Христианский Катихизис*, Варшава 1930, s. 31.

⁶¹ С. Борзеповский, *Объяснение догматиков...*, dz. cyt., s. 83-84.

cy się do Matki Bożej, z której przyszedł na świat Mesjasz kompozytor wplata popiewkę *s'riedinka*. Role formuły kulminacyjnej ponownie pełni *miereza*, a poprzedzający ją fragment recytatywny ma za zadanie wskazać, iż Wcielenie Syna Bożego nastąpiło w niewypowiedziany sposób, a nade wszystko skłonić słuchacza do głębszej kontemplacji.

Druga osoba Świętej Trójcy – Jednorodzony Syn Boży zechciał przyjść na ziemię, jak naucza Cerkiew „dla nas ludzi i dla naszego zbawienia”, tym samym zjednął swoją Boską wieczną naturę z ludzką. Nie przestając być Bogiem zechciał stać się człowiekiem, bowiem „zrodzenie odnawia natury”⁶². Zadziwiająco i niezgłębioną zarówno dla hymnografa, jak i dla wszystkich wierzących jest prawda o jedności dwóch natur boskiej i ludzkiej o osobie Jezusa Chrystusa. Boską naturę Jezusa Chrystusa kompozytor komentuje przy pomocy popiewki tonu szóstego *kakizy*. Natomiast ludzką naturę, którą Jezus Chrystus przyjął „dla nas ludzi i dla naszego zbawienia” kompozytor komentuje przy pomocy kombinacji popiewki *podjem* oraz *kakizy*, która w obydwu fragmentach posiada jednolity archetyp, jakim jest kombinacja *kriuka swietłogo, patki* oraz *statii prostoj*:


HE BO ДВО - Ю АН - ЦЯ ПР - ЗАТК - АА - Е - МА НО БО ДВОИ - ЦА Е - СТЕ - СТВК .





HE - СК - МК - Е - НО ПО - ЗА - БА - Е - МО



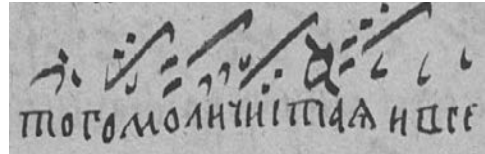
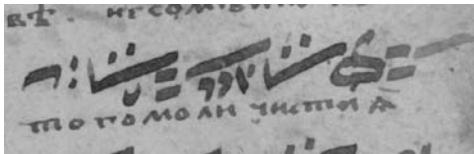
Kolejny przedostatni fragment dogmatyka tonu szóstego jest swoistą wykładnią nauki o dwóch naturach w Chrystusie, którą św. Jan z Damaszku poruszył m.in. w dogmatyku tonu trzeciego. Zaprzeczywszy nauczaniu Nestoriusza, który odrzucił jedność dwóch natur: boskiej i ludzkiej osoby Jezusa Chrystusa, św. Jan z Damaszku naucza, iż „Jezus Chrystus „nie w dwóch oddzielnych osobach, ale w dwóch niepomieszanych naturach poznawany”, tzn. Bóg i Człowiek w Jezusie Chrystusie nie są to dwie osoby. Co więcej, Jezus Chrystus jest jedną Osobą Boską świadomą dwóch swoich natur: boskiej i ludzkiej”⁶³. Narodziwszy się z Maryi zachował Swoje przymioty Boskie, stając się podobny do nas we wszystkim, oprócz grzechu (por. Hebr 4, 15)⁶⁴. Powyższy fragment dogmatyka tonu szóstego należy traktować jako jedną kompozycję, bowiem wyraża je-

⁶² Imros 9 pieśni Wielkiego Kanonu Pokutnego św. Andrzeja z Krety. Cyt. za: www.liturgia.cerkiew.pl

⁶³ Por. św. Jan Damascęński, *Wykład Wiary Prawdziwej*, przeł. B. Wojkowski, Warszawa 1969, s. 135.

⁶⁴ С. Борзепцовский, *Объяснение догматиков...*, dz. cyt., s. 86-87.

neumy-melizmaty zamkniętego charakteru. Na wysokości sylaby *ли* znajduje się melizmat *chamilo* чч , którego obecność sprzyja pewnemu zatrzymaniu się i kontemplacji treści dogmatu o dwóch naturach w Chrystusie. Następny werset, odnoszący się do Matki Bożej posiada bardziej rozbudowaną, a jednocześnie przepelnioną radością melodykę. Kompozytor zastosował neumę-melizmat *truba*, przez staroobrzędowe traktaty teoretyczne nazywana także *dudoj*. Teologicznie wyraża ona radość wynikającą z osiągnięcia Zbawienia⁷⁰, a umiejscowienie na wysokości słowa *читала* ma za zadanie zwrócić uwagę na Matkę Bożą, jaką Tą, która jest „w pełni gotową”, „oczyszczoną” i „uświęconą”⁷¹. Redaktor załączonego do Irmologionu Ławrowskiego spisu znaków przytacza *dudę* w następującej pisowni ϕ ⁷². Niemal analogiczną pisownię tenże znak posiada w dogmatyku tonu szóstego zaczerpniętym z Irmologionu Lwowskiego-Brackiego⁷³. Natomiast w tej samej kompozycji zawartej w Irmologionie z Ławrowa *truba/duda* pojawia się w znanej także ze źródeł późniejszych pisowni ϕ ⁷⁴, przy czym znak *fity* jest nieznacznie nachylony w prawo.



Pisownia *truby/dudy* nie zmieniła się niemal do końca 1-szej połowy XVII w.⁷⁴. Uproszczenia pisowni dokonali dopiero staroobrzędowcy, ograniczając się do dwóch elementów, którymi są znaki: *fita* i *strieta prostaja* ϕ ⁷⁵, dzięki temu stała się ona bardziej wymowną, a co najważniejsze, łatwiejszą do zapamiętania. Z biegiem czasu, autorzy niektórych staroobrzędowych traktatów teoretycznych dokonają rozróżnienia *dudy* i *truby*, nadając im określone cechy: ϕ ⁷⁶, drugiej zaś: ϕ ⁷⁷. Jak widać, różnica pomiędzy obydwoma melizmatami jest niewielka i sprowadza się do zastosowania określonego rodzaju znaku *fity*. Pisownia *fity* we wszystkich fazach rozwoju neumatycznego śpiewu liturgicznego na Rusi wiernie odwzorowuje średniobizantyjskie znaki: *tematyzmos ezo* (τεματιμός εσο) θ , *tematyzmos ekso* (τεματιμός εξο) θ oraz *tematyzmos aplun* (τεματιμός ἀπλοῦν)⁷⁶. Według ustaleń o. Bazylego Mietałłowa, *truba* występuje w melodiach przypisanych do tonu drugiego i szóstego⁷⁷. Ustalenia Mietałłowa nie znajdują całkowitego potwierdzenia w staroobrzędowych księgach liturgicznych. W świetle najnowszych badań *truba* występuje także w kompozycjach tonu ósmego, gdzie posiada ona nieco odmienną melodykę. Muzyczne znaczenie znaku *truba* dla w/w skal modalnych *znamiannago raspiewa* przedstawia się w następujący sposób:

⁷⁰ *Азбука певческая*, Красноярская Краевая Государственная Универсальная Научная Библиотека (dalej: ККГУНБ), № 76647, k. 14.

⁷¹ Por. J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska*, Warszawa 1984, s. 192.

⁷² *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 (Акс 2954), k. 259.







⁷³ *Irmologion Lwowski-Bracki...*, ЛПМ, Рук. 79, k. 9.

⁷⁴ Д. Шабалин, *Певческие азбуки Древней Руси*, Т. I, Краснодар 2003, s. 39.

⁷⁵ *Азбука певчая*, Москва 1911, s. 50.

⁷⁶ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 44, por. E. Wellesz, *Historia muzyki...*, dz. cyt., s. 311.

⁷⁷ В. Металлов, *Азбука крюкового...*, dz. cyt., s. 26.

Ton	Pisownia	Znaczenie muzyczne
II i VI		
II i VI		
VIII		

Jak wynika z powyższego przykładu, znak *truba s podwiertkoj*, obecny w melodiach tonu II i VI, posiada takie samo znaczenie muzyczne, co *truba* tonu VIII. Skąd taka zbieżność? Tego nie da się w sposób jednoznaczny określić.

Dogmatyk tonu szóstego wieńczy *kulizma s'riedniaja* finalna, którą poprzedza wprowadzająca następujące wprowadzenie: $\text{⤵} \text{⤵} \text{⤵}$. Analogiczne zakończenie posiada także dogmatyk tonu drugiego, gdzie poprzedzona dynamicznym wprowadzeniem $\text{⤵} \text{⤵}$ formuła posiada typową dla omawianego okresu pisownię, na którą składają się *potukulizma* ⤵ , *pałka* ⤵ oraz kończący melodię, *kryż* + ⁷⁹.

Umiejętne zastosowanie dostępnych formuł melodycznych (*popiewek*) dawało twórcom melodii *znamiennago raspiewa* niebywale możliwości poszerzenia ich swobody melodycznej przy jednoczesnym zachowaniu obowiązujących kanonów. Sposób, w jaki redaktorzy staroruskich melodii cerkiewnych dobierali *popiewki* w przypadku badanego Irmologionu neumatycznego z Ławrowa okazał się stosunkowo łatwym do wychwycenia, co jeszcze bardziej ułatwiło odczytanie niektórych melodii przy pomocy metody analizy retrospektywnej.

Podjęte w toku badań ustalenia wykazały, iż od momentu powstania Irmologionu Ławrowskiego do końca 1-szej połowy XVII w. melodia dogmatyka tonu szóstego przeszła wiele etapów swojej ewolucji⁸⁰. Melodię dogmatyka tonu szóstego cechuje wyjątkowa oszczędność w doborze formuł melodycznych, w których często powtarzalnym jest dźwięk d¹. Brak jest jakichkolwiek formuł melizmatycznych, w szczególności *fit*, za to zauważalna jest cykliczność w stosowaniu niektórych *popiewek*, w szczególności *miereży* oraz *sieredinki*. Poprzez zastosowanie stabilnych formuł melodycznych kompozytor chciał oddać pokutny charakter tonu szóstego, a nade wszystko wskazać na potrzebę zachowania umiaru w wykonywaniu śpiewu cerkiewnego. Niewątpliwie jest to nawiązanie do wielowiekowego dziedzictwa Ojców Pustyni, którzy byli prawdziwymi nauczycielami pokory i wstrzemięźliwości. Wielu pustelników w swojej codziennej praktyce modlitewnej potrafiło obejść się bez śpiewu chóralnego, bowiem jak naucza św. św. Marek Egipski: „w modlitwie nie potrzeba wielu słów”⁸¹.

⁷⁸ Omawiany powyżej wariant pisowni określany jest przez staroobrzędowe traktaty teoretyczne mianem *truba s podwiertkoj*. Znak ten w źródłach staroobrzędowych pojawia się niezmiernie rzadko.

⁷⁹ *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 (Akc 2954), k. 222, por. D. Sawicki, *Rozwój formuł melodycznych...*, dz. cyt., s. 52.

⁸⁰ D. Sawicki, *Ciągłość tradycji...*, dz. cyt., s. 47.

⁸¹ И. Ильин, *Аксиомы религиозного опыта*, Москва 1993, s. 104.

REFERENCES

Sources:

Biblioteka Narodowa w Warszawie: rkps 12050 (Akc 2954); rkps 12055 I (Akc. 2932).

Zbiory prywatne Daniela Sawickiego: *Irmolój i Oktaj*

Красноярская Краеведческая Универсальная Научная Библиотека: rkps. № Л 76647.

Lvivska Nacionalna Naukova Biblioteka Ukrainy imeni V. Stefanyka: rkps MB 50

Lvivskij Istoryčnyj Muzej: rkps. Ruk. 79.

Rossiyskaya Gosudarstvennaya Biblioteka: zesp. 304.I: nr: 410; zesp. 210, nr 1.

Tsentral'naya Natsional'naya biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskogo: sygn I, 5391. *Irmologion*, L'vov 1709.

Studies:

Åasinovskij J., *Struktura í repertuar lavrivs'kogo írmoloâ*, [in:] *Lavrivs'kij neomennij Irmologion kíncâ XVI stolittâ*: Faksimíl'na publikácija, komentar, dosliždennâ/pídgotuvav Ūrij Åasinovsskij, za učastí Maríi Kačmar, red. Kristían Hanník [=«Kiiivs'koe hristiánstvo, T. 18: Ístoriâ ukráins'koí muziki: Džerela, vip. 26], L'viv 2019, s. 509-532.

Åasinovskij J., *Suprasl'skij írmolój Bohdana Onisimoviča âk pam'átka kiiivs'koí mitropolii*, KALOFONIA, 2016/8, s. 46-88.

Åasinovskij J., *Ukráin'ski ta bitorus'ki kulizmiani pam'átki XVI stolittâ*, „Kalofoniâ” 2005/5, s. 337-345.

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

Alekseeva, *Vizantino-russkaya pievčeskaâ paleografii*, Sankt-Peterburg 2007.

Borzecovskij S., *Ob'âsnenie dogmatikov vos'mi glasov*, Moskva 1878.

Bražnikov M., *Drevnerusskaâ teoriâ muzyki: Po rukopisnym materialam XV-XVIII vv.*, Leningrad 1972.

Bražnikov M., *Statii o drevnerusskoj muzyke*, Leningrad 1975.

Calai-Jakymenko O., *Duhovni spívi davn'oi Ukraïni*, Kiiiv 2000.

Calai-Jakymenko O., *Kiiivs'kaâ škola muzyki XVII stolittâ*, Kiiiv-Lviv-Poltava 2002.

Calai-Jakymenko O., *Stilisticzní naverstovuvannâ v ukráinskomu írmoloi*, „KALOFONIA”, nr 1, L'viv 2002, s. 46-58.

Efimova I., *Istočnikovedenie drevnerusskogo cerkovno-pevčeskogo iskusstva*, Krasnoârsk 2014.

Filaret mitr., *Prostrannyj Hristianskij Katihizis*, Varšava 1930.

Gercman E., *Vizantijskoe muzykoznanie*, Leningrad 1988.

Grigoriev E., *Posobie po izučeniû cerkovnogo peniâ i čteniâ*, Riga 2001.

Holopova V., *Russkaâ muzykal'naâ ritmika*, Moskva 1983.

Il'in, *Aksiomy religioznogo opyta*, Moskva 1993.

Kačmar M., *Kulizmânyj Irmologion: Azbuka pívčih znakív*, Peremis'ki Arhieparchiâlni Vidomosti, rík XIV, Peremišl' 2017, s. 368-381.

Kručínina A., *O semiografii popevok znamennogo rospeva v muzykal'no-teoretičeskikh rukovodstvah konca XV – serediny XVII veka*, [in:] *Problemy istorii i teorii drevnerusskoj muzyki*, sost. A. Belonenko, Leningrad 1979, s. 148-159.

Kručínina A., *Popevka znamennogo rospeva v russkoj muzykal'noj teorii*, [in:] „Pevčeskoe nasledie Drevnej Rusi (istoriâ, teoriâ, estetika), Sankt-Peterburg 2002, s. 46-150.

Kutuzov B., *Znamennyj raspev poišee bogoslovie*, Moskva 2009.

Lavrivs'kij neomennij Irmologion kíncâ XVI stolittâ: Faksimíl'na publikácija, komentar, dosliždennâ/pídgotuvav Ūrij Åasinovsskij, za učastí Maríi Kačmar, red. Kristían Hanník [=«Kiiivs'koe hristiánstvo, T. 18: Ístoriâ ukráins'koí muziki: Džerela, vip. 26], L'viv 2019.

- Lozovaâ I., *Stolpovyj znamennyj raspev (2-â polovina XV-XVII vv.). Formul'naâ struktura*, Moskva 2015.
- Martynov V., *Istoriâ bogoslužebnogo peniâ*, Moskva 1994.
- Metallov V., *Osmoglasie znamennoho raspeva po glasovym popevkam*, Moskva 1899.
- Meyendorff J., *Teologia bizantyjska*, Warszawa 1984.
- Modest, arch., *O cerkovnom oktoihe*, Vil'na 1865.
- Musikijskaâ grammatika Nikolaâ Dileckoho. Posmertnyj trud S.V. Smolenskogo, Moskva 1910.
- Preobrażenskij A., *Kul'tovaâ muzyka v Rossii*, Leningrad 1924.
- Šabalin D., *Drevnerusskaâ muzykal'naâ ênciklopediâ*, Krasnodar 2007.
- Šabalin D., *Pečeskie azbuki Drevnej Rusi*, T. I., Krasnodar 2003.
- Sawicki D., *Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XV, nr 1, 2018, s. 23-50.
- Sawicki D., *Demestwo i jego funkcjonowanie w śpiewie liturgicznym na Białorusi i Ukrainie (Na przykładzie Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego)*, „ΚΑΛΟΦΟΝΙΑ”, nr 9, 2018, s. 228-244.
- Sawicki D., *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, T. 19, 2017, s. 67-78.
- Sawicki D., *Rozwój formuł melodycznych w staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie dogmatyka tonu drugiego, na podstawie wybranych Irmologionów XVI-XVIII w.*, „Roczniki Humanistyczne”, T. LXVII, Z. 12, 2019, s. 39-55.
- Sawicki D., *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIII, 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, 2017, s. 7-28.
- Sawicki D., *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża*, „Rocznik Białskopodlaski”, T. XXIV, 2016, s. 89-117.
- Sawicki D., *Z badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców. Dwa Oktoichy neumatyczne*, „Slavia Orientalis”, TOM LXVIII, NR 2, 2019, s. 261-279.
- Św. Jan Damasceński, *Wykład Wiary Prawdziwej*, przeł. B. Wojkowski, Warszawa 1969.
- Tončeva E., *Manastir "t Golâm Skit - škola na «bol'garskij rospev»*. Skitski «bol'garski» irmolozii ot XVII-XVIII v. T. I-II, red. Krasimir Stančev, Stefan Kožuharov, Sofiâ: Muzyka 1981.
- Voznesenskij I., *Cerkovnoe penie pravoslavnoj ũgo-zapadnoj Rusi po notolinejnym irmologam XVII i XVIII vekov*, Moskva 1898.
- Wellesz E., *Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej*, (tłum. M. Kaziński), Kraków 2006.
- Wołosiek W., *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, 2004/2, 163 - 170.
- Znosko A., *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996.



