
WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY
TOM XVIII (2021), №2
s. 21-51
doi: 10.36121/dsawicki.18.2021.2.021

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

Przemiany stylistyczne i estetyczne w monodycznym śpiewie liturgicznym na Rusi (XIV-XVII w.) - pierwsze wpływy bałkańsko-greckie

Streszczenie: Artykuł porusza problematykę przenikania tradycji bałkańskich i greckich do śpiewu liturgicznego na Rusi. Autor wskazuje na istotną rolę monasterów zarówno Rusi Kijowskiej, jak również Wielkiego Księstwa Litewskiego i Państwa Moskiewskiego w upowszechnieniu śpiewów pochodzących z innych krajów prawosławnych, w pierwszej kolejności melodii: greckich, konstantynopolińskich, serbskich czy mołdawsko-wołoskich. Ponadto autor wskazuje na polityczne aspekty przenikania do śpiewu liturgicznego na Rusi Moskiewskiej elementów greckich, jakim niewątpliwie była potrzeba udowodnienia szczególnej roli Moskwy jako spadkobierczyni Bizancjum, tak na gruncie politycznym, jak i na gruncie Kościelnym. W dalszej kolejności autor podejmuje próbę omówienia głównych przemian organizacyjnych i stylistycznych jakie zaszły w śpiewie liturgicznym i piśmiennictwie na Rusi począwszy od XIV w.

Słowa kluczowe: śpiew liturgiczny kościoła prawosławnego, muzyka cerkiewna, Ruś Kijowska, Rzeczpospolita Obojga Narodów, Państwo Moskiewskie

Stylistic and aesthetic changes in monodic liturgical singing in Rus (14th-17th centuries) - the first Balkan-Greek influences

Annotation: The article deals with the problem of the penetration of Balkan and Greek traditions into liturgical singing in Russia. The author points to the important role of monasteries of both Kievan Rus, as well as the Grand Duchy of Lithuania and the State of Moscow in the dissemination of songs from other Orthodox countries, first of all melodies: Greek, Constantinople, Serbian or Moldavian-Wallachian. Moreover, the author points to the political aspects of the penetration of Greek elements into the liturgical singing in Moscow Ruthenia, which undoubtedly was the need to prove Moscow's special role as the heir of Byzantium, both politically and in the Church. Next, the author attempts to discuss the main organizational and stylistic changes that took place in liturgical singing and writing in Ruthenia from the 14th century on.

Keywords: liturgical singing of the Orthodox Church, orthodox church music, Kievan Rus, Polish-Lithuanian Commonwealth, Moscow state

Стилистические и эстетические изменения в монодическом богослужебном пении на Руси (XIV-XVII вв.) - первое балканско-греческое влияние

Аннотация: В настоящей работе, автор рассматривает проблему проникновения балканских и греческих традиций в богослужебное пение на Руси. Автор указывает на важную роль монастырей, как Киевской Руси, так и Великого княжества Литовского и Московского государства в распространении певческих традиции из других православных стран, в первую очередь песнопений: греческих, константинопольских, сербских, или молдавско-валашских. Политические аспекты проникновения греческих элементов в богослужебное пение в Московской Руси несомненно были необходимостью доказать особую роль Москвы, как наследницы Византии как в политическом, так и в церковном отношении. В статье обсуждаются основные организационные и стилистические изменения, которые произошли в богослужебном пении и музыкальной письменности на Руси, с XIV в.

Ключевые слова: литургическое пение Православной Церкви, церковная музыка, Киевская Русь, Речь Посполитая, Московское государство

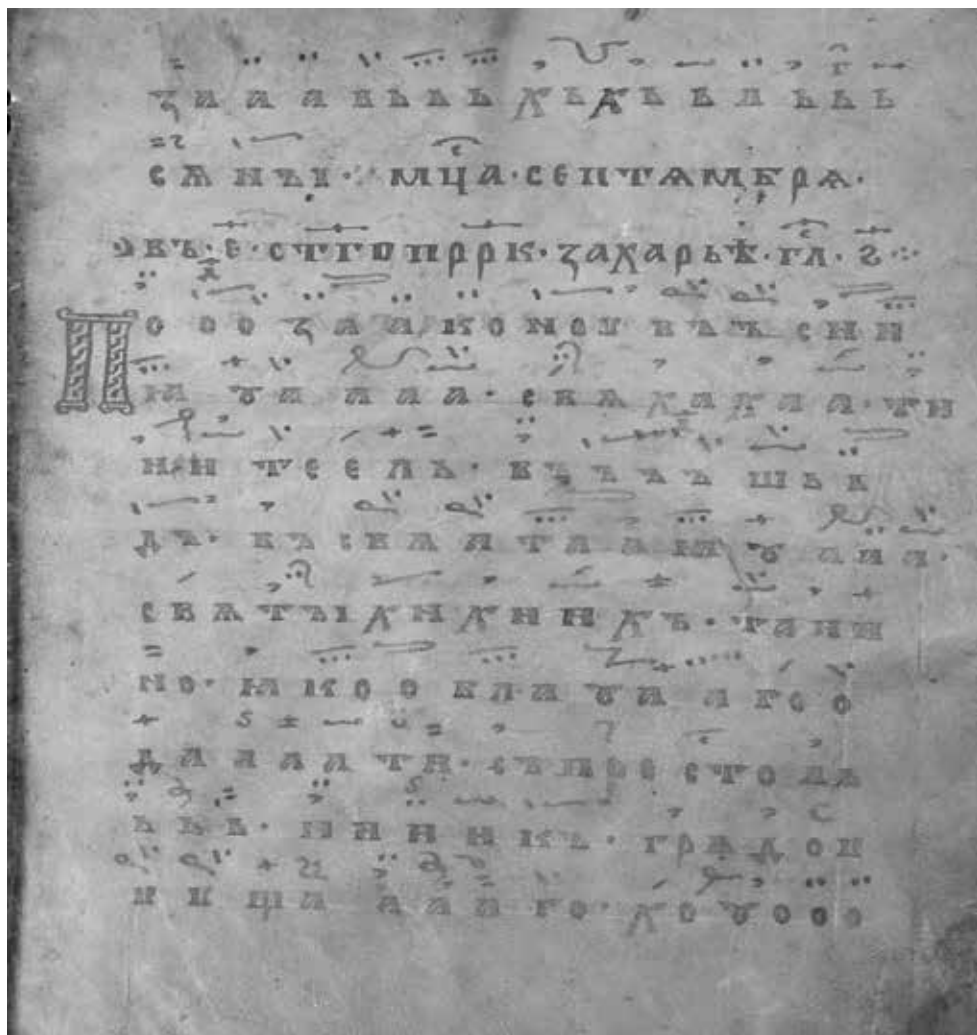
Wschodniosłowiański śpiew cerkiewny od dawna wzbudza żywe zainteresowanie badaczy, w szczególności, historyków sztuki, muzykologów, a przede wszystkim teologów. Niestety wiele ważnych aspektów jego funkcjonowania nie doczekało się w Polsce należytego opracowania. W niniejszej pracy podejmę próbę omówienia głównych przemian organizacyjnych i stylistycznych jakie zaszły w śpiewie liturgicznym na Rusi począwszy od XIV w. W pierwszej kolejności pochyłę się nad dziejami przemian stylistycznych i estetycznych w śpiewie liturgicznym Państwa Moskiewskiego, a następnie podejmę próbę nakreślenia genezy przenikania na terytoria Wielkiego Księstwa Litewskiego i ziem ruskich wchodzących w skład Korony śpiewów liturgicznych, pochodzących z innych krajów prawosławnych, w szczególności: greckich, konstantynopolańskich, serbskich czy moldawsko-wołoskich.

Okres rozbitcia dzielnicowego ziem ruskich charakteryzował się wzrostem tendencji realistycznych. Proces ten objął niemal wszystkie dziedziny sztuki, w szczególności architekturę i malarstwo sakralne. Przemian nie uniknął także staroruski śpiew cerkiewny, którego twórcy już pod koniec XIV w. coraz częściej zaczynają odchodzić od sztywnych wzorców ujętych w ramach systemu ośmiu skal modalnych (cs. osmogłasi-ja). Z kolei na początku XV w. rozpoczyna się proces, polegający na stopniowym odchodzeniu od stosowania w liturgii starych śpiewów typu melizmatycznego, w szczególności śpiewów kondakarnych wraz z notacją¹. Wówczas twórcy staroruskich melodii cerkiewnych zaczynają doceniać ich walory estetyczne, bowiem śpiew cerkiewny obok treści zawartych w tekstach liturgicznych ma w sobie niebywały ładunek emocjonalny, co czyni go podobnym do ikonografii. Z kolei teksty hymnograficzne, w szczególności psalmy, czy też poezja liturgiczna np. św. Jana z Damaszku stają się impulsem do poszukiwania coraz to nowych środków artystycznych, mogących wyrazić dotąd

¹ И. Гарднер, *Богослужебное пение Русской Православной Церкви*, Т. I, Москва 2004, s. 133.

niezglębione emocje targające hymnografów². W niniejszej pracy zaprezentuję przykłady przenikania elementów greckich i bałkańskich do śpiewu cerkiewnego na Rusi, ze szczególnym uwzględnieniem tradycji śpiewaczych, praktykowanych na terytoriach I Rzeczypospolitej.

Rys. 1. Fragment XII-wiecznego Kondakarionu



Zbiory Ławry Troicko-Siergiejewskiej³

² Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 135.

³ *Лаврский Кондакар*, Российская Государственная Библиотека (dalej: НИОР РГБ), zesp. 304.I, nr 23, k. 3.

1. Przemiany śpiewu cerkiewnego na Rusi XIV – XVI w.

XIV wiek, był w dziejach całej Rusi okresem upadku zarówno śpiewu cerkiewnego jak również piśmiennictwa muzycznego. Świadczy o tym fakt, iż z tego okresu zachowało się do naszych czasów jedynie pięć rękopisów. I nic w tym dziwnego zważywszy na to, iż XIV wiek był burzliwy, ze względu na liczne wojny zarówno z Tatarami i Litwą, jak również na walki poszczególnych książąt dzielnicowych przeciwko rosnącej pozycji Moskwy. Dopiero zwycięstwo nad Tatarami, odniesione w 1380 roku stało się jednym z największych czynników konsolidujących świadomość narodową w duchu idei jedności ziem ruskich⁴. To wszystko przyczyniło się ostatecznie do ożywienia kulturalnego i duchowego Rusi, czego efektem było zwiększenie produkcji rękopiśmienniczej, w tym także wzrosła liczba rękopisów muzycznych⁵. Koniec XIV w. przyniósł głębokie przemiany w repertuarze, czego przejawem jest wspomniany już fakt zaniku praktyki wykonywania śpiewów kondakarnych. Z powszechnego użytku wychodzi także notacja, współcześnie określana mianem kondakarnej⁶. Z kolei materiał, który dotąd tworzył odrębne księgi, zwane Kondakarionami⁷ wszedł w skład innych ksiąg liturgicznych, bądź uległ bezpowrotnemu zapomnieniu. Mimo zaawansowanych badań powody zaniku śpiewu kondakarnego wciąż nie są do końca jasne⁸. XIX-wieczny badacz tematu – ks. Dymitr Razumowski za główną przyczynę zaniku tychże form śpiewu uznał złożoność zapisu⁹. W tym miejscu należy przyznać uczonemu rację, bowiem śpiew kondakarny cechowało znaczne rozwinięcie melodyczne i bogata melizmatyka¹⁰, stąd jego wykonanie wymagało wysokich umiejętności wokalnych. Na taki stan rzeczy miały również wpływ najazdy Tatarskie i ciągle wojny, które skutkowały śmiercią wielu wykształconych ludzi¹¹. Podobny punkt widzenia na omawiane zjawisko miał także publicysta ks. Mikołaj Kompaniejski¹². Natomiast współczesny badacz tematu ks. Filip Gardner fakt gwałtownego zaniku praktykowania śpiewu kondakarnego wiąże z

⁴ L. Bazylow, *Historia Rosji*, Warszawa 1985, T. I, s. 148.

⁵ D. Sawicki, *Startoruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej starobrzędowców*, Warszawa 2013 (Rozprawa doktorska w ChAT), s. 41.

⁶ Notacja kondakarna – Pochodna słowiańskiej notacji neumatycznej. Od *stołpowoj* odróżnia ją pisownia oraz szersza paleta znaków. Na Rusi pisano nią głównie skomplikowane melodycznie kondakiony, czyli uroczyste hymny 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*, Владивосток 2008, s. 140.

⁷ *Kondakar*, (Контакарион lub Ковдакарион) – cs. Księga liturgiczna zawierająca kondakiony. Por. E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311.

⁸ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, s. 133.

⁹ Д. Разумовский, *Церковное пение в России*, Москва 1867-69, s. 113.

¹⁰ W bizantyjskiej teorii muzyki, termin „melizma” posiada nieco inne znaczenie od ogólnie przyjętego w muzykologii. W szczególności oznacza on grupę dźwięków o różnej wysokości, a często także posiadających różne wartości rytmiczne, tworzącą określone frazy melodyczne przypadające czasem na jedną sylabę tekstu. Z czasem wykształcił się w Bizancjum tzw. *melizmatyczny* styl śpiewu (nazywany także psaltrycznym lub kalofonicznym). Okres jego największej świetności przypada na XIII wiek a obejmował on materiał liturgiczny przeznaczony do wykonywania przez solistów. E. Wellesz, *Historia Muzyki i Нумнографii Bizantyjskiej*, (tłum. M. Kaziński), Kraków 2006, s. 296. Por. И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, s. 111-112.

¹¹ Д. Разумовский, *Церковное пение...*, s. 113.

¹² Н. Компанейский, *О связи русского церковного пения с византийским*, Русская Музыкальная Газета (dalej: РМГ), 1903, s. 661.

zmianą ówczasnie panujących gustów muzycznych, w szczególności na płaszczyźnie wąsko pojętej mody i smaku. Podobne zjawisko jego zdaniem miało miejsce w XIX wieku w niemieckiej muzyce liturgicznej (zarówno rzymskokatolickiej jak i protestanckiej), w której włoski styl muzyczny wyparł rodzimy niemiecki¹³. Z kolei Maksym Brażnikow wysnuł teorię, jakoby śpiew kondakarny na jakimś etapie rozwoju sztuki muzycznej na Rusi przestał współgrać ówczasnie panującym pojmowaniem muzyki¹⁴. Twierdzenia uczonych rosyjskich wydają się o tyle prawdopodobne, że już przeszło sto lat wcześniej w Bizancjum zaszła głęboka reforma śpiewu liturgicznego, w której szczególną rolę odegrał znakomity śpiewak-mnich Ławry św. Atanazego na św. Górze Atos - Jan Kukuzel¹⁵. Faktycznie na przełomie XIII i XIV w. w śpiewie liturgicznym w Bizancjum zaszły istotne przemiany estetyczne, do których przyczynił się wzrost znaczenia praktyk hezychazmu¹⁶, którego wielkim propagatorem był św. Grzegorz Palamas. Wówczas śpiew cerkiewny stopniowo zaczyna tracić swą pierwotną prostotę, na korzyść melizmatycznej ornamentyki. Wzrost znaczenia śpiewów typu melizmatycznego skutkowało pojawieniem się niezliczonej liczby nowych kompozycji¹⁷. Różnorodność repertuaru, wykonywanego w cerkwiach i monasterach Bizancjum wymusiła stopniowe uporządkowanie, co w ostateczności zaowocowało pojawieniem się pierwszych ksiąg liturgicznych tak nutowych, jak i nieposiadających nut. Jedną z pierwszych ksiąg przeznaczonych do użytku przez zespoły śpiewacze był *Stychirarion* (gr. Στυχηράριον), czyli zbiór sticher, tj najbardziej popularnych form hymnografii prawosławnej, składających się z wielu wierszy, których wykonanie poprzedzał wiersz zaczerpnięty z Pisma Świętego, w szczególności z psalmu¹⁸. W świetle najnowszych badań wiadomo, iż pierwsze *Stychirariony* powstały ok. VIII w. w Konstantynopolu i zawierały materiał muzyczny przeznaczony do wykonywania w cerkwi Hagia Sofia oraz tamtejszym monasterze Studyckim. Pierwotnie niewielkie kodeksy, z biegiem czasu rozrastały się, by na przełomie XI i XII w. rozrosnąć się do niebotycznie wielkich rozmiarów. Z czasem księgi stały się dla śpiewaków niewygodne w użytkowaniu, stąd pojawiły się tendencje zmierzające do podzielenia materiału muzycznego tworzącego *Stycherarion* na mniejsze tomy. Z czasem dokonano wyodrębnienia poszczególnych jego elementów, które zebrano w odrębne kodeksy. Równocześnie ze *Stycherarionów* zaczyna znikać materiał, który w danym momencie przestał być wykonywany w danej cerkwi czy monasterze¹⁹. Dru-

¹³ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, s. 320.

¹⁴ М. Бражников, *Русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2002, s. 42.

¹⁵ Н. Nowacki, *Śpiew bizantyjski od czasów św. Jana Damasceńskiego aż do upadku cesarstwa bizantyjskiego*, „Hosanna”, 1929/12, s. 177.

¹⁶ *Hezychazm* (gr. *hesychia* - wyciszenie) - nurt duchowości monastycznej rozwijający się na chrześcijańskim Wschodzie (od III w.), nawiązujący do praktyk anachoretów, reguł monastycznych typu monachizmu bazylikańsko-studyjskiego założeń teologii apofatycznej. Okres rozkwitu przypada na XIV- XV w. W duchowości hezychastycznej podkreśla się rolę nieustannej modlitwy wewnętrznej (modlitwa Jezusowa) prowadzącej do stanu wyciszenia; umożliwia to przyjęcie daru Bożego światła utożsamianego z Światłem góry Tabor; charakterystyczne dla hezychazmu jest rozróżnienie pomiędzy istotą a energiami w bycie Bożym, obecne w myśli patrystycznej Bazylego Wielkiego oraz św. Maksyma Wyznawcy. Cyt. za: S. Rabie, *Hezychazm*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1993, T. VI, s. 832.

¹⁷ Н. Сиротинська, *Перло многоцінне музично-поетичний світ богородичної гимнографії*, Львів 2014, s. 39.

¹⁸ Т. Алексева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 360.

¹⁹ Е. Герцман, *Византийское музыкознание*, Ленинград 1988, s. 137.

gim równie ważnym śpiewnikiem był Irmologion (gr. Ειμολόγιον), w którym zawarto irmosy, czyli pieśni Oktoicha²⁰ uporządkowane zgodnie podziałem na osiem skal modalnych²¹. Następstwem zaistniałych przemian, było pojawienie się nowego typu ksiąg liturgicznych takich jak: Psaltykon, Azmatykon²², czy Papadyk²³. Przez długi okres na Rusi praktykowano melizmatyczne śpiewy azmatyczne, w szczególności śpiewy kondakarne. Pojawienie się w staroruskich Kondakarionach śpiewów azmatycznych, w szczególności w j. greckim, jest namacalnym dowodem na to, iż obok obowiązującej we wszystkich monasterach Reguły Studyckiej, w wielu świątyniach na Rusi posługiwano się Regułą liturgiczną świątyni Hagia Sofia w Konstantynopolu, która przez długi okres czasu była wzorcową dla wszystkich świątyni katedralnych. W przeciwieństwie do rytu monastycznego, ryt katedralny odznaczał się wyjątkowym bogactwem śpiewów, w szczególności wykonywanych antyfonalnie kompozycji psalmodycznych. Ryt katedralny wymagał, aby śpiewacy byli rozlokowani z prawej i lewej strony ambony, stojącej pośrodku świątyni. Z kolei śpiewacy byli podzieleni na dwa chóry, które śpiewały naprzemiennie, tj. antyfonalnie. Z racji tego, że soliści wykonywali wybrane hymny z ambony, ryt ten określany jest mianem rytu azmatycznego²⁴. Przewaga elementów śpiewanych nad modlitwami oraz melorecytacją sprawiła, że nie bez podstaw ryt ten nazywany jest „rytem śpiewanym” (gr. ᾠσματικὴ ἀκολουθία)²⁵ W późniejszym okresie śpiew grecki w liturgii, szczególnie w liturgii Cerkwi moskiewskiej zaczął powoli zanikać, by na chwilę powrócić na przełomie XV i XVI w.

Czas przełomu w dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi przypada na XV wiek. Okres ten z jednej strony był czasem utrwalania się rodzimych form staroruskiego monodycznego śpiewu cerkiewnego (*znamennyj raspiew*), z drugiej czasem zaś nieustannych poszukiwań nowych form, a co za tym idzie nowych doznań estetycznych.

Nie bez znaczenia dla dziejów śpiewu cerkiewnego był wzrost znaczenia Moskwy, która w XV w. zaczyna coraz bardziej konsekwentnie zabiegać o hegemonię w pierwszej kolejności nad terytoriami ruskimi, które znajdowały się we władaniu Ordy. W dalekosiężnych planach Moskwy było także opanowanie ziem Ruskich znaj-

²⁰ *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*, Вильна 1865, s. 59-77.

²¹ Е. Герцман, *Византийское музыкознание...*, s. 140.

²² *Psaltykon* (Ψαλτικόν) – Księga liturgiczna przeznaczona dla kierownika chóru, zwanego protopsaltą (gr. πρωτοψάλτης) oraz solistów, zawierająca śpiewy skomponowane w stylu melizmatycznym. Z kolei *Azmatykon* (gr. ασματικόν) jest księgą liturgiczną przeznaczoną do użytku chóru. Obydwie księgi opatrzone są znakami notacji muzycznej. Zob.: E Wellesz, *Historia Muzyki...*, s. 163-164.

²³ *Papadyk* (Παπαδική) – Księga liturgiczna zawierająca śpiewy typu melizmatycznego tzw. papadyczne, w szczególności są to śpiewy niezmiennie, wykonywane w szczególnie uroczystych momentach Boskiej Liturgii. Stąd jej nazwa bierze się od gr. πάππας (ojciec) określającego kapłana. Terminem tym posługiwano się także w odniesieniu do niewielkich rozmiarów traktatów teoretycznych, poświęconych zasadom czytania poszczególnych znaków notacji bizantyjskiej. Г. Алексева, *Византино-русская...*, s. 356 ; E Wellesz, *Historia Muzyki...*, s. 31.

²⁴ M. Abijski, *Prawosławna monodia liturgiczna. Historia, specyfika, teoria i praktyka*, „Białostockie Studia Pedagogiczno-Muzyczne, Białystok 2019, T. 2, s. 206.

²⁵ Т. Швед, *Азматики Благоевченского Кондакаря*, [w:] „Греко-Русские певческие параллели”, Москва – Санкт-Петербург 2008, s. 101-103, por. M. Abijski, *Prawosławna monodia...*, s. 199.

dujących się we władaniu Wielkiego Księstwa Litewskiego. Konsolidacja terytorialna ziem Ruskich szła w parze ze wzrostem świadomości narodowej ich mieszkańców. Już w XIV w. pojawiają się pojęcia geograficzne typu „Wielka Ruś”, „Mała Ruś”, czy też „Biała Ruś” odnoszące się do terytoriów zamieszkałych przez ludność ukraińską i białoruską²⁶. Pod wpływem stale rosnących tendencji centralizacyjnych oraz w wyniku upadku Konstantynopola (1453 r.) w piśmiennictwie moskiewskim zaczynają pojawiać się rozmaite teorie, mające świadczyć o szczególnej roli Moskwy jako obrończyni prawosławia. Do takich z całą pewnością należą idee „Świętej Rusi” oraz „Trzeciego Rzymu”²⁷, które znalazły swoje odzwierciedlenie we wszystkich dziedzinach sztuki sakralnej, poczynając od architektury, poprzez ikonografię²⁸ a skończywszy na śpiewie liturgicznym²⁹. Groźnym rywalem Moskwy w jej dążeniach centralistycznych było Wielkie Księstwo Litewskie, które władało m.in. terytoriami Wołynia, oraz Korona, której przypadła m.in. Ruś Halicka³⁰. Ogromny wpływ na zmianę położenia Cerkwi prawosławnej na Rusi miało przeniesienie za rządów metropolity Cypriana (1390-1406) siedziby metropolitów kijowskich do Moskwy. Nie bez znaczenia była także stale zmieniająca się polityka Jagiellonów, która z jednej strony sprowadzała się do sukcesywnego ograniczania roli Cerkwi prawosławnej, zaś drugiej zakładała utworzenie odrębnej metropolii dla Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony³¹. Momentem zwrotnym w dziejach Cerkwi prawosławnej był samodzielny, tj. niezależny od patriarchy Konstantynopola wybór metropolity dla Rusi, jaki miał miejsce 15 grudnia 1448 r. w Moskwie. Wówczas lokalny episkopat wybrał na to stanowisko biskupa riazańskiego Jonasza (1448-1461). Co ciekawe, prawo metr. Jonasza do tytułu „metropolity kijowskiego i całej Rusi” w 1451 r. potwierdził król Kazimierz Jagiellończyk. Ostatecznie król nie wyraził zgody na podporządkowanie Litwy jurysdykcji metropolity Jonasza, oddając ją w 1458 r. we władanie metropolity Izydora, który uprzednio osadzony w Moskwie za przyjęcie postanowień Unii florenckiej udał się do Rzymu³².

Mimo utworzenia odrębnej metropolii w Moskwie, Cerkiew prawosławna na terytoriach południowo-zachodniej Rusi wciąż utrzymywała kontakty z patriarchatem Konstantynopola oraz prawosławnymi krajami Półwyspu Bałkańskiego, co znalazło odzwierciedlenie w różnych dziedzinach sztuki, w szczególności w literaturze, ikonografii, architekturze oraz śpiewie cerkiewnym. Wraz z wyborem w 1415 r. na metropolitę kijowskiego i całej Rusi Grzegorza Camblaka (1414-1419) kontakty międzykościelne uległy znaczącemu ożywieniu³³. Nowo wybrany metropolita podjął się pierwszej w dziejach Cerkwi prawosławnej na Rusi próby ujednoczenia praktyk i tradycji liturgicznych. W tym celu czerpał z doświadczeń monasterów Bułgarii, Rumunii, Mołdawii,

²⁶ Ю. Келдыш, *История русской музыки*, Т. I., Москва 1983, s. 119.

²⁷ D. Sawicki, *Idee „Świętej Rusi” i „Trzeciego Rzymu” i ich miejsce w nauczaniu staroobrzędowców pomorskich*, WRH, T. IX, 2013, s. 43-59.

²⁸ Е. Трубецкой, *Умозрение в красках*, Париж 1965, s. 124.

²⁹ Н. Рамазанова, *Московское царство в церковно-певческом искусстве*, Санкт-Петербург 2004, s. 55-86.

³⁰ Н. Воейков, *Церков, Русь и Рим*, Джорданвилл 1983, s. 252.

³¹ А. Каргашев, *История Русской Церкви*, Т. I, Санкт-Петербург 2004, s. 350-356.

³² Tamże, s. 382-383.

³³ O okolicznościach wyboru Grzegorza Camblaka na metropolitę kijowskiego i jego działalności kościelnej zob.: Е. Голубинский, *История Русской Церкви*, Москва 2004, Т. III, s. 374-378.

nasycając praktykę liturgiczną prawosławia w państwie Polsko-Litewskim wieloma elementami tradycji liturgicznej Słowian Południowych³⁴. Wówczas w piśmiennictwie religijnym na Rusi zaistniał tzw. bałkański styl zdobienia ksiąg, który przywędrował z Bizancjum poprzez Serbię, Bułgarię, a także Świętą Górę Atos³⁵. W stylu bałkańskim tkanka słowa i ornamentyki łączą się w jedną całość, czego przykładem jest bogactwo kształtów, o wyraźnej przewadze motywów przedstawiających plecionkę i warkocz³⁶. U źródeł stylu bałkańskiego stała estetyka biorąca swe korzenie w hezychazmie, a nade wszystko zjawisko określane mianem „przeplatania słów” (cs. *pletienije słowies*), obecne m.in. w literaturze³⁷. W stylu bałkańskim zdobiono niemal wszystkie księgi liturgiczne, w szczególności: Ewangeliarze oraz Irmologiony nutowe, czego przykładem jest Irmologion neumatyczny z Ławrowa³⁸ oraz napisany kwadratową notacją kijowską Irmologion Supraski 1598-1601³⁹. Wpływy południowo-słowiańskie i greckie na życie duchowe Cerkwi prawosławnej na terytoriach ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej znalazły swoje odzwierciedlenie w repertuarze wykonywanych śpiewów. Namacalnym dowodem krzyżowania się tradycji staroruskiej z tradycjami śpiewaczymi pochodzącymi z innych krajów prawosławnych jest fakt, iż w zachodnioruskich irmologionach nutowych zachowało się około 400 zapożyczeń melodycznych, w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich, czy też mołdawsko-wołoskich⁴⁰. Grzegorz Camblak zapisał się w dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi jako hymnograf, a przede wszystkim, jako kompozytor, co najmniej kilku melodii cerkiewnych. Wśród nabożeństw, których autorstwo przypisywane jest Camblakowi należy wymienić cykl hymnów ku czci św. Stefana Deczańskiego oraz św. Paraskiewy (Petki)⁴¹. Śpiewy sygnowane jego nazwiskiem, w szczególności stichera na święto Zaśnięcia Matki Bożej były znane w Państwie Moskiewskim, gdzie cieszyły się wielkim uznaniem. Co ciekawe, melodie te zostały skomponowane w oparciu o formuły melodyczne *znamiennago raspiewa*, mimo, iż G. Camblak doskonale znał śpiew grecki, serbski czy bułgarski⁴². Ten konkretny fakt w naszej ocenie może być podstawą do poddania w wątpliwość autorstwa melodii sygnowanych nazwiskiem Camblaka.

Ostateczny upadek Bizancjum - stolicy światowego Prawosławia sprawił, iż kontakty obydwu metropolii ruskich z ośrodkami monastycznymi Świętej Góry Atos uległy ożywieniu. Co więcej wśród miejscowych mnichów wzrosło zainteresowanie sztuką sakralną Atosu, a w sposób szczególny ikonografią i śpiewem⁴³. Wielu mnichów podróżowało do różnych ośrodków monastycznych, w szczególności położonych na Świętej Górze Atos w celu zapoznania się z tajnikami tamtejszego życia mniszego. Co

³⁴ P. Chomik, *Życie monastyczne w Wielkim Księstwie Litewskim*, Kraków 2013, 145.

³⁵ Г. Вагнер, *Канон и стил в древнерусском искусстве*, Москва 1987, s. 208.

³⁶ В. Щепкин, *Русская палеография*, Москва 1999, s. 80-81.

³⁷ О. Коновалова, «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в., „Труды Отдела Древнерусской Литературы”, (dalej: ТОДРЛ), 1966, Т. 22, s. 101-111.

³⁸ *Irmologion Ławrowski*, Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN), rkps 12050 I, (Акс. 2954).

³⁹ *Irmologion Supraski* (1598-1601), Національна Бібліотека України імені В. І. Вернадського (dalej: НБУВ), sygn. I, 5391.

⁴⁰ D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża, „Rocznik Białkopodlaski”, T. XXIV, Biała Podlaska 2016, s. 97.*

⁴¹ D. Gil, *Serbska hymnografia narodowa*, Kraków 1995, s. 50-51.

⁴² И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, s. 345-347.

⁴³ Tamże, s. 355.

więcej, przez długi okres reguły życia monastycznego obowiązujące na Świętej Górze były uznawane na Rusi za najbardziej autorytatywne, stąd chętnie wzorowały się na nich miejscowe monasteria. Drugim, równie istotnym celem podróży Rusinów na Świętą Górę Atos, było zaznajomienie się z zasobami tamtejszych bibliotek. Wpływy Świętej Góry Atos na rodzimą literaturę duchową nasiliły się na przestrzeni XV i XVI w. m.in. za sprawą rękopisów nabywanych przez monasteria Rusi. Wówczas wzrosło zainteresowanie przekładami dzieł Ojców Kościoła oraz pism ascetycznych z greki na język cerkiewnosłowiański⁴⁴. Niektóre rękopisy powstawały na specjalne zamówienie monasterów ruskich⁴⁵. Wiele cennych rękopisów zostało ze świętej Góry Atos wywiezionych samowolnie, czyli ukradzionych. Żywe kontakty z monastycznymi atoskimi utrzymywał m.in. założony przez św. Sergiusza z Radoneża monaster Świętej Trójcy, którego jeden z mnichów, a ściślej Epifaniusz Przemądry, *nota bene* autor Żywota św. Sergiusza niósł trud życia mniszego właśnie na Świętej Górze Atos. W okresie Panowania Wasyla zwanego Ślepym (1415-1462 r.) ze Świętej Góry Atos przybył na Ruś mnich Pachomiusz Serb, który zapisał się w dziejach jako wybitny pisarz kościelny, w szczególności był autorem szeregu żywotów Świętych oraz tekstów liturgicznych, w szczególności kanonów ku czci św. Onufrego, św. Sawy Wiszerskiego, a także dwóch kanonów ku czci ikony Matki Bożej „Znamienije”⁴⁶. Ze Świętą Górą Atos związany był także św. Nil Sorski, którego pobyt w tamtejszych monasternach wywarł istotny wpływ na krzewione przez niego idee życia mniszego oraz praktyki ascetyczne⁴⁷.

W XVI w. w życiu liturgicznym Cerkwi prawosławnej na Rusi dochodzi do umocnienia się różnorodności stylistycznej, która swoim zasięgiem objęła terytoria obydwu metropolii (kijowskiej i moskiewskiej) i dotyczyła wszystkich dziedzin sztuki sakralnej, w szczególności piśmiennictwa, ikonografii i śpiewu cerkiewnego. Już na przełomie XV i XVI w. ma miejsce rozkwit ikonografii, gdzie malowane dotąd w srogim, określonym przez kanon stylu ikony nabierają bardziej lokalnego charakteru. Natomiast w piśmiennictwie ożywają stare zapomniane bizantyjskie tradycje, m.in. dawno zapomniany ornament bizantyjski, którego korzenie sięgają XI w.

Ostatecznie dochodzi do uwolnienia się sztuki zdobnictwa ksiąg spod sztywnych norm, jakie wyznaczał ogólnie obowiązujący kanon. Odtąd cała estetyka książki stopniowo traci swoje duchowe podstawy, miejsce których zajmują indywidualne gusta artysty⁴⁸. Równie głębokie zmiany w omawianym okresie zachodzą także na płaszczyźnie śpiewu cerkiewnego. Wraz z rozwojem szkolnictwa muzycznego, a co za tym idzie także samej sztuki śpiewaczej, pojawiają się nowe, często odbiegające od kanonicznego wzorca kompozycje autorskie. Często w praktyce liturgicznej bywało tak, że nowe melodie funkcjonowały równoległe ze starymi, wypracowanymi przez wieki wzorcami, które jeszcze długo wyznaczały obowiązujący kanon⁴⁹.

⁴⁴ И. Кологривов, *Очерки по Истории Русской Святости*, Брюссель 1961, s. 169-170.

⁴⁵ А. Саббатовский, Григорий Цамблак. Митрополит Киевский и Литовский, Вильна 1884, s. 8-10.

⁴⁶ Zob.: В. Яблонский, *Пахомий Серб и его агиографические писания*, Санкт-Петербург 1908.

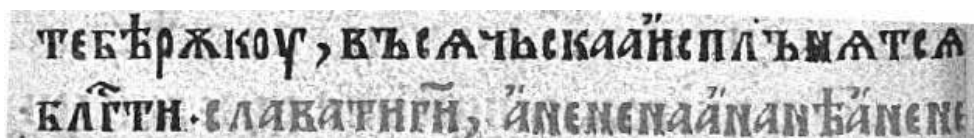
⁴⁷ арх. Леонид, *Афон и русское монашество*, „Журнал Московской Патриархии” (ЖМП), 1958, nr 8, s. 62-63.

⁴⁸ Е. Мещерина, *Эстетика древнерусской книги*, Москва 2012, s. 13.

⁴⁹ *Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая*, ред. Б. Шиндин, Новосибирск 2002, s. 161.

część Iwana III ze Sticherara nr 408 ze zbiorów Ławry Troicko Siergiejewskiej⁵². Formuły *ananejki* podobnie jak *chabuba* od zarania dziejów były obecne w śpiewie cerkiewnym na Rusi⁵³. Ich występowanie nasila się w XV w., zaś na przelomie XV i XVI w. przenikają także do innych śpiewów neumatycznych, w szczególności do śpiewu *demestwennego*, a nade wszystko *putiewogo*. Dobrym przykładem jest stichera Wielkiej Soboty „Przyjdźmy uwielbimy Józefa” (Придѣте оублажить бже сн ивандѣ) ze Sticherara nr 409 ze zbiorów tejże Ławry⁵⁴, w której *ananejki* pojawiają się w miejscu, gdzie tekst liturgiczny oddaje klimat płaczu Maryi nad ukrzyżowanym Jezusem. Ich obecność ma na celu wzmocnić „lamentacyjny charakter” kompozycji oraz dostarczyć słuchaczom odpowiednich doznań estetycznych. Już pod koniec XV w. formuły te przenikają także do tekstów liturgicznych niektórych psalmów, czego przykładem jest chociażby Ps 103.

Rys. 3. *Ananejki* z *Czasosłowa* wydrukowanego w 1491 r. w Krakowie przez Sz. Fiola.



Co ciekawe na przykładzie tego konkretnego psalmu najlepiej widać, iż pierwotnie *ananejki* stanowiły bardziej zjawisko językowe, a niżeli muzyczne, o czym świadczą fakt, iż występują one nie tylko w księgach liturgicznych muzycznego charakteru, ale także w księgach nie zawierających nut. Przykładem może być *Czasosłow*⁵⁵ wydrukowany w 1491 roku w Krakowie przez Sz. Fiola⁵⁶, gdzie pojawiają się nigdzie indziej, jak we wspomnianym fragmencie Ps 103-go⁵⁷.

Zastosowanie *ananejek* i *chabuba* wynikało z rosnącej potrzeby uczynienia rodzimego śpiewu doskonałym, a nade wszystko monumentalnym, nawiązującym do starych tradycji Bizancjum. Otóż dążenie do monumentalizmu w sztuce staroruskiej nie było zjawiskiem nowym, lecz w drugiej poł. XVI w. pod wpływem teorii „Trzeciego Rzymu” tendencje te znacząco nasiliły się⁵⁸. W piśmiennictwie religijnym tego okresu pojawiają się tendencje do podkreślania roli Moskwy jako wiodącego centrum światowego Prawosławia. Bardzo chętnie podkreślano bogatą tradycję ruskiej państwowości, w szczególności odnoszono się do spuścizny Rusi Kijowskiej, przez co chciano udowodnić wyjątkową rolę Moskwy jako wyłącznej sukcesorki bogatych tradycji bizantyjskich. Pod wpływem tychże

⁵² *Стихирарь крюковый*, НИОР РГБ, зesp. 304.I, nr 408, k. 162.

⁵³ З. Гусейнова, *Древнерусская крюковая нотация XV века: преобразования и новации*, «Вестник Южно-Уральского государственного университета». Серия «Социально-гуманитарные науки», 2015 том 15 № 3, s. 87.

⁵⁴ *Стихирарь крюковый*, НИОР РГБ, зesp. 304.I, nr 409, k. 321.

⁵⁵ *Czasosłow*, (gr. *Ωρολόγιον*) – księga liturgiczna zawierająca porządek, 3, 6 i Godzin kanonicznych oraz innych nabożeństw cyklu dobowego, np. *Wieczerni Powieczerza, Północnego Czuwania, Jutrzni*. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 375.

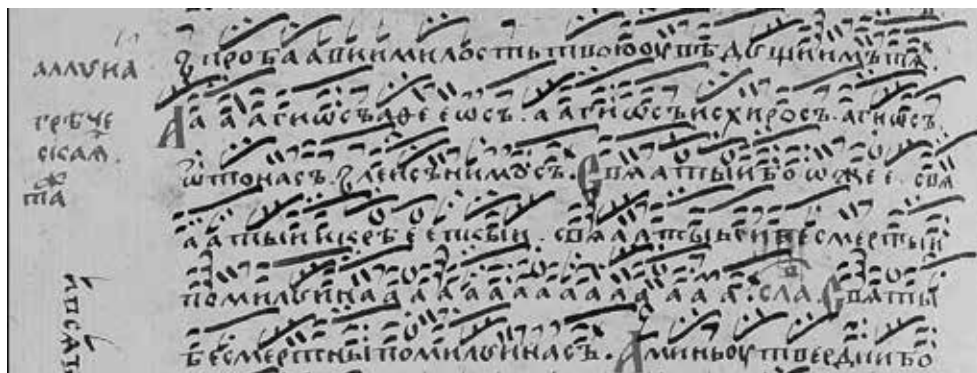
⁵⁶ *Часослов*, (druk. Sz. Fiola), Kraków 1491, s. 82.

⁵⁷ М. Скабалланович, *Толковый Типикон*, Москва 2008, s. 41.

⁵⁸ Г. Пожидаева, *Духовная музыка славянского Средневековья. Русь. Болгария. Сербия*, Санкт-Петербург 2017, 137-138.

trendów w księgach liturgicznych, w szczególności w śpiewnikach pojawiają się liczne greczyzmy, które na pierwszy rzut oka zakłócają sens tekstu cerkiewno-słowiańskiego⁵⁹. Co więcej, zyskują na wartości stare śpiewy greckie, takie jak: *Нѣкъ полма сѣти деспота* (na długie lata władcy), *Агнѣцъ* (godzien) *Крѣпѣ славѣиоу* (Panie zmiłuj się)⁶⁰, czy też najbardziej popularny śpiew *Агнѣцъ а дѣвоу* (Święty Boże). W datowanym na drugą poł. XVI w. Sborniku, będącym niegdyś własnością abpa kazańskiego Ławrentija, a następnie wchodzącym w skład zbiorów monasteru Iosifo-Wołockiego udało mi się natrafić na szereg tekstów liturgicznych w j. greckim, zawierających *ananejki*, w szczególności: *Δόξα Σοι ο Θεός* (Chwała Tobie Boże)⁶¹, przy czym notacją kriukową redaktor opatrzył jedynie śpiew *Αγιος ο Θεός* (Święty Boże)⁶².

Rys. 4. Śpiew *Агнѣцъ а дѣвоу* (Święty Boże)



Rękopis abp kazańskiego Ławrentija (zbiory monasteru Iosifo-Wołockiego)⁶³

Jako ciekawostkę pragnę dodać, iż już w pierwszych księgach nutowych tak również w omawianym okresie tekst grecki tychże śpiewów był pisany alfabetem słowiańskim w transliteracji fonetycznej⁶⁴, bowiem śpiewy w j. greckim wykonywano równoległe ze śpiewami w j. cerkiewnosłowiańskim. Takowa praktyka po dziś stosowana jest podczas szczególnie uroczystych nabożeństw, w szczególności sprawowanych przez biskupa. Obecność śpiewów greckich w liturgii miała znaczenie nie tyle praktyczne, co symboliczne, wynikające z dążenia do umocnienia teorii „Trzeciego Rzymu”. Zjawisko przybrało na sile w okresie panowania Iwana IV Groźnego (1530-1584 r.). Analogiczny proces przyswajania melodii wykonywanych w j. greckim zachodzi na terytorium południowo-zachodniej Rusi, lecz tutaj ich pojawienie się liturgii wynikało bardziej z potrzeb estetycznych, a niżeli politycznych. Co więcej, korpus greckojęzycznych

⁵⁹ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, s. 423-424.

⁶⁰ Макарий [М. Булгаков], *История Русской Церкви*, Санкт-Петербург 1888, Т. III, s. 119-120, por. N. Финдейзен, *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*, Ленинград 1928, s. 94.

⁶¹ *Сборник церковных...*, НИОР РГБ, zesp. 113, nr 64(240), k. 389.

⁶² Tamże, k. 401.

⁶³ *Сборник церковных песнопений на крюковых нотах*, НИОР РГБ, zesp. 113, nr 64(240), k. 401.

⁶⁴ Д. Разумовский, *Церковное пение...*, s. 63.

śpiewów liturgicznych w zachodnioruskich irmologionach miał charakter stały i obejmował niewielką liczbę melodii. Z zasadzie większość z nich stanowiły śpiewy stałe nabożeństw Całocnego Czuwania, a nade wszystko Boskiej Liturgii⁶⁵.

Na przełomie XV i XVI w. staroruski śpiew cerkiewny przeżywał swój prawdziwy rozkwit, co było związane z rozwojem życia monastycznego i liturgicznego. Przy ważniejszych ośrodkach życia liturgicznego, w szczególności katedrach biskupich i monasterach działały szkoły kształcące śpiewaków cerkiewnych, które przyczyniły się do pojawienia się i rozwoju wielu lokalnych wariantów melodycznych istniejących wcześniej śpiewów. Swój prawdziwy rozwój w badanym okresie przeżywał tzw. wielki śpiew neumatyczny (*bol'szoj znamiennyj raspiew*) oraz melizmatyczne formy śpiewu takie jak: śpiew *demestwenny*, czy *putiewoj*. Wraz ze zmianą obowiązującej na Rusi reguły liturgicznej monasteru Studyckiego na regułę Jerozolimską, jaka miała miejsce na przełomie XIV i XV w. w użytku liturgicznym pojawiają się nowe księgi liturgiczne, których materiał uprzednio wchodził w skład Sticherarionu miesięcznego oraz Irmologionu. W związku ze zmianą obowiązującej na Rusi reguły liturgicznej z użytku wychodzi Oktoich-Paraklityk, a jego miejsce zajmuje Oktoich nutowy⁶⁶. Natomiast rozrost repertuaru, a nade wszystko potrzeba wyodrębnienia wszystkich śpiewów niezmiennych Całocnego Czuwania i Boskich Liturgii zaowocował pojawieniem się odrębnego zbioru, w postaci księgi Obichod⁶⁷. Momentem kulminacyjnym rozwoju staroruskiego śpiewu cerkiewnego na Rusi, było pojawienie się jednej księgi, w której zawarto wszystkie śpiewy użytkowe, które uprzednio wschodziły w skład innych, dotąd samodzielnych ksiąg takich jak: Irmologion, Oktoich, Sticherar, czy Obichod. Pojawienie się w obiegu tychże ksiąg, które określano mianem Sbornikow niewątpliwie przyczyniło się do rozwoju teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego, czego przykładem jest pojawienie się pierwszych traktatów teoretycznych. Azbuki piereczislenija, bo o nich mowa, były swego rodzaju spisami najpotrzebniejszych znaków. Pod koniec XVI w. pod wpływem rozwoju sztuki śpiewaczej oraz związanego z nią szkolnictwa muzycznego pojawiają się bardziej rozbudowane traktaty teoretyczne, gdzie obok pisowni neum pojawiają się także wzmianki, co do zasad ich wykonania. Zasady te nauczyciele przekazywali uczniom w formie opisowej, stąd traktaty te określano mianem *Azbek tołkowanij*⁶⁸. Pierwsze podręczniki do nauki śpiewu pojawiają się w sąsiedztwie najczęściej używanych w liturgii ksiąg, tj. Irmologionu i Oktoicha, w formie załącznika⁶⁹.

Na dynamiczny rozwój śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim wywarła wpływ kanonizacja nowych świętych. Wówczas pojawiło się wiele nowych melodii cerkiewnych. Rozwój życia liturgicznego, w którym prym wiodła Moskwa wymusił przeredagowanie i uporządkowanie materiału muzycznego zawartego księdze Stiche-

⁶⁵ А. Вовк, *Грекоязычные песнопения в западнорусских нотолинейных рукописях*, Opera musicologica, Санкт-Петербург 2011, nr 2[8], s. 25-50.

⁶⁶ И. Лозовая, *Древнерусский нотированный Параклит XII века. Византийские источники и типология древнерусских списков*, Москва 2009, s. 70.

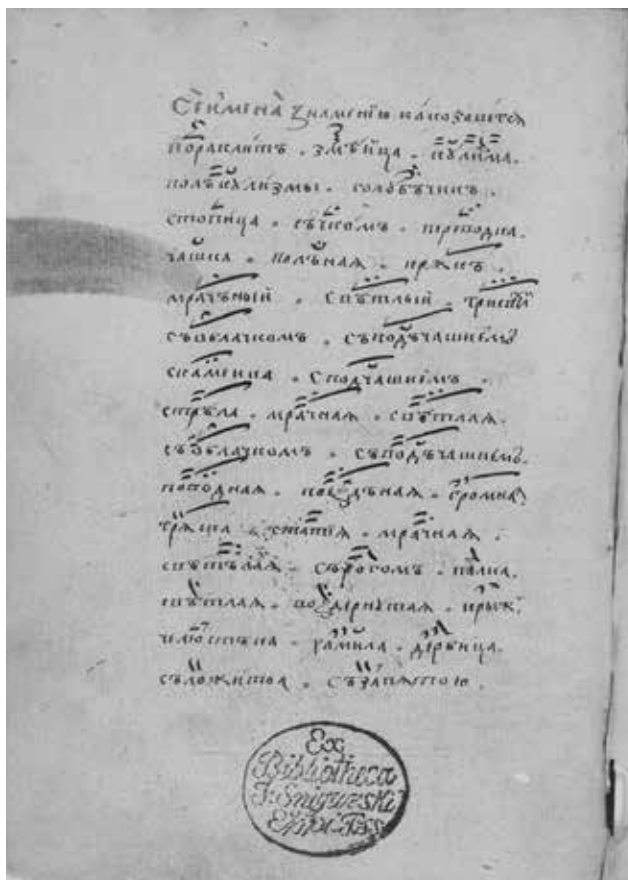
⁶⁷ В. Металлов, *Богослужбное пение в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным*, Москва 1912, s. 257, por. D. Sawicki, *Psalm 103...*, s. 13.

⁶⁸ *Стихирарь крюковый*, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 413, k. 384-386.

⁶⁹ М. Бражников, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 26.

rar zgodnie z wymogami nowej reguły liturgicznej⁷⁰. Pojawienie się coraz to nowych tekstów liturgicznych ku czci nowo ustanowionych świąt oraz nowych, dotąd czczonych lokalnie świętych pobudziło twórczość miejscowych śpiewaków, którzy będąc twórcami sztuki kanonicznej dotąd w większości pozostawali anonimowi.

Rys. 5. *Azbuka piereczislenije* z Irmologionu Ławrowskiego⁷¹



W twórczości hymnograficznej i muzycznej na Rusi znalazły odzwierciedlenie wszystkie ważniejsze wydarzenia historyczne, a nade wszystko te, które przelożyły się na jej rozwój duchowy. Powstawały całe cykle śpiewów liturgicznych na cześć danego święta bądź świętego, uwzględniające jego szczególną rolę w dziejach państwa i narodu⁷². Równocześnie „jak grzyby po deszczu” pojawiły się nowe interpretacje już istniejących melodii cerkiewnych, a także całkowicie nowe kompozycje, sygnowane imionami redak-

⁷⁰ Т. Владышевская, *Древнерусская певческая культура и история*, Москва 2012, s. 110-112.

⁷¹ *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 I, (Акс. 2954), k. 258-259.

⁷² Г. Вагнер, Т. Владышевская, *Искусство Древней...*, s. 203.

torów/kompozytorów, wśród których szczególnym poważaniem cieszyli się bracia Wasyl i Sawa Rogowowie, pochodzący z Karelii. O Wasylu Rogowo w późniejszym okresie metropolicie rostowskim (1586 r.) wiadomo, iż był on twórcą wielu melodii *znamiennych* i *demestwennych*. U Sawy Rogowa uczył się śpiewu inny znakomity śpiewak-kompozytor Fiodor Christianin oraz Iwan Nos, któremu uczeni przypisują rozpisanie na notację kriukową śpiewów Triodionu Postnego i Kwiecistego. Trzeci uczeń Rogowa - Stefan Gołysz, rozpowszechniał *znamiennyj raspiew* na północnym Uralu, ciesząc się patronatem kupieckiej dynastii Stroganowów. S. Gołysz uznawany jest za twórcę tzw. „usloskiej szkoły śpiewu”⁷³.

Najistotniejszy wkład w rozwój piśmiennictwa muzycznego na Rusi na przełomie XV i XVI w. przypadł w udziale monasterom. To właśnie w monasterach, i to zarówno tych znajdujących się w obrębie miast, jak również w tych oddalonych od wielkich skupisk ludzkich staroruski śpiew cerkiewny nieustannie rozwijał się, czego przykładem są licznie zachowane rękopisy muzyczne z tego okresu. Co ciekawe, liczne z nich zostały napisane ręką jednego kopisty, nierzadko także redaktora. W niektórych rękopisach znajdziemy informacje o miejscu ich powstania, a czasami także informację o dot. imienia redaktora. Istotnym źródłem do badań nad piśmiennictwem muzycznym na Rusi są spisy mnichów prowadzone dla danego monasteru, niemniej jednak często zdarzało się tak, że w celu podniesienia poziomu śpiewu monastery zatrudniały śpiewaków profesjonalistów z zewnątrz, którzy przynosili ze sobą własne księgi, bądź redagowali je na miejscu. Efektem takich zabiegów było przenikanie do praktyki liturgicznej nowych melodii cerkiewnych, zaś do nauczania teorii śpiewu nowych znaków bądź nowych wykładni już funkcjonujących, co niewątpliwie przekładało się na rodzime piśmiennictwo muzyczne⁷⁴.

Począwszy od XVI w. redaktorzy staroruskich śpiewników neumatycznych, a następnie zachodnioruskich Irmologionów nutowych, zaczynają skłaniać się ku walorom estetycznym zapisywanych i praktykowanych przez siebie melodii. Z kolei swoje własne przeżycia emocjonalne, związane z wykonywanymi melodiami przestają traktować jako coś obce ówczesnej duchowości prawosławnej, lecz chwalać się nimi, opatrując swoje rękopisy komentarzami typu: *Зело красний* (bardzo piękny). Określenia estetyczne takie jak: *красный, прекрасный* (piękny, przepiękny) w odniesieniu do śpiewu cerkiewnego funkcjonowały od zarania dziejów chrześcijaństwa na Rusi, czego dowodem jest chociażby przekaz *Stiepiennoj Knigi*, gdzie pojawia się określenie *прекрасное демественное пѣніе* (przepiękny śpiew *demestwenny*), wyrażające pragnienie kronikarza podkreślenia walorów estetycznych rodzimego śpiewu *demestwennego*, z równoczesnym wskazaniem na jego rzekome greckie pochodzenie⁷⁵. Twórcy melodii cerkiewnych już w Bizancjum odwoływali się do estetycznej strony prawosławnego nabożeństwa, a ściślej do jego piękna, w którym objawia się pełnia Chwały Bożej⁷⁶. Nazewnictwo podkreślające walory estetyczne staroruskiego śpiewu cerkiewnego przenika również do teorii.

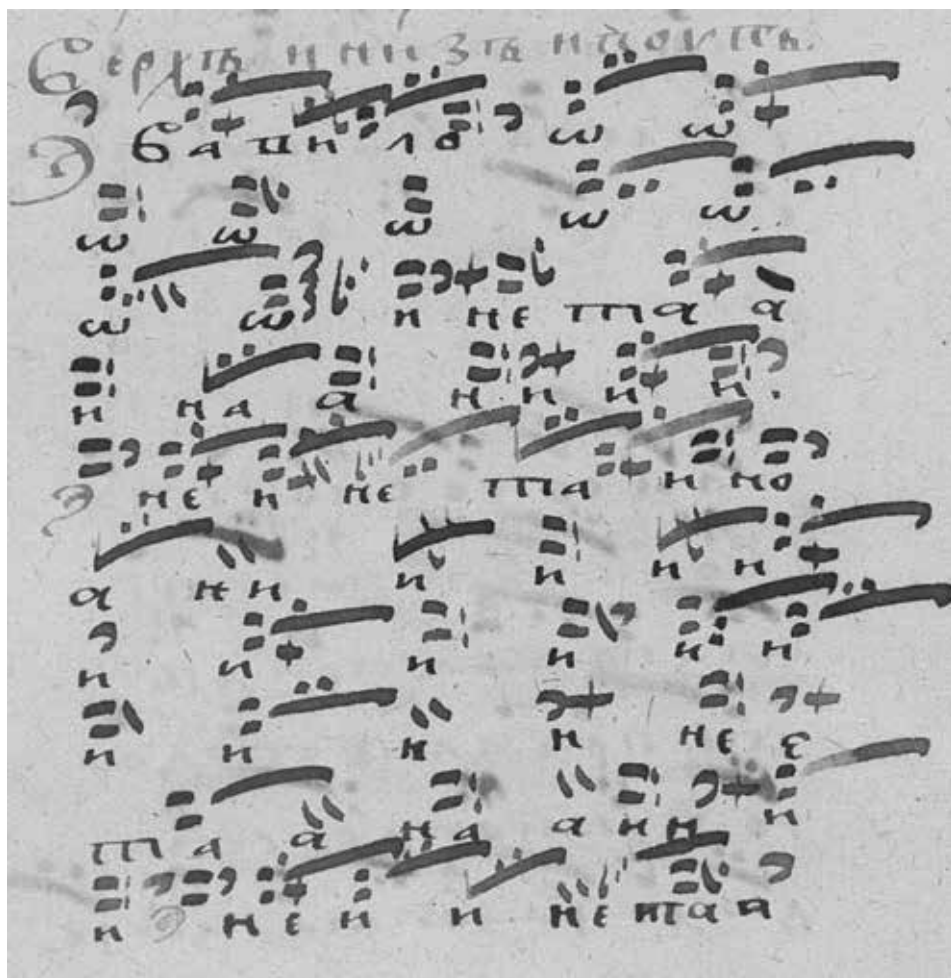
⁷³ D. Sawicki, *Twórczość indywidualna i jej wpływ na rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego w XVI i XVII w. Działalność Longina – śpiewaka z Ławry Troicko-Siergiejewskiej*, WRH, T. XV, nr 3, Lublin-Radzyń Podlaski 2018, s. 11.

⁷⁴ М. Бражников, *Древнерусская теория...*, s. 14-15

⁷⁵ *Книга степенная царскаго родословия*, Москва 1775, s. 221, por. D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, T. 19, Białystok 2017, s. 70.

⁷⁶ Zob.: С. Булгаков, *Православие. Очерки учения Православной Церкви*, Paris 1985, s. 278.

Rys. 6. Fragment psalmu 136 <БАВЛОНСКОЕ ЦРКВНО ПЕТА АННА>



Irmologion Ławrowski

Przykładem podejścia emocjonalnego śpiewaków cerkiewnych do wykonywanych melodii jest kompozycja Psalmu 136: *Nad rzeką Babilonu* (На рѣцѣ бавлонскѣй). Utwór składa się z sylabiczno-melizmatycznego zaśpiewu oraz melizmatycznego przyśpiewu Alleluja, który w regułach liturgicznych określany jest „pięknym”: (с. мнѣмъ красномъ)⁷⁷. W jednym z XVI-wiecznych Sticherarow ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej śpiew Ps 136 określany jest mianem „pięknego śpiewu” (Рѣка бавлонска краснымъ пѣтнемъ)⁷⁸.

⁷⁷ К. Никольский, *Обозрение богослужбных книг Православной Россійской Церкви*, Санктпетербург 1858, s. 226.

⁷⁸ *Стихирарь крюковый...*, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 414, k. 304-305.

2. Rozwój śpiewu cerkiewnego na południowo-zachodniej Rusi

Równie dynamiczny, co w Państwie Moskiewskim rozwój śpiewu cerkiewnego miał miejsce na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej. Szczególna rola w jego propagowaniu przypadła w udziale monasterom, gdzie rodzimy staroruski śpiew cerkiewny przeplatał się z śpiewami pochodzącymi z innych krajów prawosławnych, w szczególności: greckimi, bułgarskimi, serbskimi, czy też mołdawsko-wołoskimi. Głównym ośrodkiem rozwoju śpiewu cerkiewnego na tych terenach była Ławra Kijowsko-Pieczerska, która, mimo, iż począwszy od 1240 r. była wielokrotnie nękana przez wojska tatarskie i litewskie nigdy nie straciła na znaczeniu, będąc jednym z najistotniejszych monasterów na ziemiach ruskich. Jej rola zaczyna na nowo wzrastać wraz ze zdobyciem Kijowa przez księcia litewskiego Olgerda (1320 r.). Pod opieką książąt ruskich monaster stopniowo odzyskuje swój dawny blask. Duży wykład w rozbudowę monasteru Pieczerskiego wniósł książę Konstanty Ostrogski. Dzięki staraniom księcia Ostrogskiego monaster w Supraślu w 1592 r. otrzymał status stauropigii oraz zaszczytny tytuł Ławry⁸³, który wówczas posiadał tylko monaster Kijowsko-Pieczerski. Z kolei praktykowane w Ławrze tradycje śpiewacze nieustannie przenikały do praktyki liturgicznej innych monasterów, wśród których na pierwszy plan wysuwają się monaster: supraski, żytomierski, a nade wszystko interesujący nas monaster św. Onufrego w Ławrowie⁸⁴, skąd pochodzi znakomity XVI-wieczny Irmologion neumatyczny. Przy monasterze Ławrowskim, którego początki sięgają XII w. działało wyspecjalizowane skryptorium, w którym przepisywano księgi, głównie liturgiczne⁸⁵, a także szkoła śpiewu cerkiewnego, kształcąca śpiewaków i dyrygentów chóru (rus. *diaków*) na potrzeby okolicznych parafii⁸⁶. Z informacji zachowanych w dokumentach klasztornych wynika, iż do momentu przyjęcia przez eparchię przemyską unii brzeskiej (1596 r.), w skryptorium ławrowskim powstało co najmniej kilka Irmologionów, tak neumatycznych, jak i pisanych kwadratową notacją kijowską⁸⁷. Do naszych czasów przetrwało zaledwie kilka śpiewników, które są materialnym świadectwem wysokiego profesjonalizmu śpiewu cerkiewnego praktykowanego niegdyś w tymże prastarym monasterze. Mimo zaawansowanych badań nadal niewiele wiemy na temat redaktorów Irmologionów ławrowskich, którzy pełnili w monasterze różne funkcje związane ze śpiewem⁸⁸. Do najznamienitszych śpiewaków ławrowskich, należy hieronmich Josif Krejnicky, którego działalność na rzecz monasteru przypada na 2-gą połowę XVII wieku⁸⁹. J. Krejnicky za-

⁸³ A. Mironowicz, *Życie monastyczne w dawnej Rzeczypospolitej*, [w:] *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej*, red. A. Mironowicza, U. Pawluczuk, P. Chomika, Białystok 2001, s. 29-30.

⁸⁴ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, WRH, T. XIII, Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s. 26.

⁸⁵ Ю. Стецик, *Василіански монастири перемиської єпархії (кінець XVII–XVIII ст.)*, Дрогобич 2014, s. 109, 167.

⁸⁶ Tamże, s. 168, por. Ю. Ясіновський, *Свято-Онуфріївський монастир у Лаврові*, w:] *Лаврівський невменний Ірмологіон 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, s. 579.

⁸⁷ Ю. Ясіновський, *Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2004/2, s. 18.

⁸⁸ Ю. Стецик, *Василіански монастири...*, s. 167.

⁸⁹ І. Мацько, *Старосамбірщина. Історичні етюди*, [w:] *Старосамбірщина*, Т. II, Львів 2002, s. 160.

śląnął jako autor kilku Irmologionów, w których obok rodzimy staroruskich śpiewów cerkiewnych można także znaleźć melodie pochodzące z innych krajów prawosławnych, w szczególności sygnowane jako „śpiew bułgarski”.

Wzrost liczby monasterów oraz liczne fundacje nowych cerkwi dokonywane przez rody możnowładcze, w szczególności Ostrogskich, Chodkiewiczów, Sapiehów, to wszystko przyczyniło się do wzrostu zapotrzebowania na książki, w tym również księgi liturgiczne oraz śpiewniki⁹⁰. O ile w moskiewskim piśmiennictwie muzycznym tego okresu można zaobserwować tendencje do rozdzielania repertuaru na wiele ksiąg, o tyle na terytoriach południowo-zachodniej Rusi dominuje tendencja zmierzająca do skupienia jak największej liczby śpiewów w ramach jednej księgi, tj. Irmologionu. Na formowanie się białoruskiego i ukraińskiego zbioru użytkowych śpiewów cerkiewnych, tj. Irmologionu przemożny wpływ wywarło piśmiennictwo muzyczne mołdawsko-wołoskie, bowiem greckie po upadku Bizancjum straciło na znaczeniu. Otóż to własni praktyka śpiewacza monasterów Mołdawii i Wołoszczyzny wymusiła zebranie śpiewów liturgicznych Wieczerni, Jutrznii, Boskich Liturgii oraz wybranych śpiewów triodionów i miniei w ramach jednego śpiewnika. W początkowej fazie formowania się zachodnio-ruskiego Irmologionu całość materiału muzycznego układano na wzór bizantyjskich Papadykonów, Azmatykonów oraz Akolitki – zbioru śpiewów cerkiewnych, który pojawił się w Bizancjum stosunkowo późno, bo na początku XIV w.⁹¹. Zdaniem współczesnego badacza tematu, Christiana Hannicka szczególny wpływ na formowanie się Irmologionu wywarł Papadykon redakcji późnobizantyjskiej. O ile Papadykon służył utrwaleniu zasad czytania notacji bizantyjskiej, o tyle Irmologion służył do utrwalenia melodii podstawowych śpiewów w nim zawartych, jakimi są Irmosy⁹². Najlepszym przykładem doboru repertuaru w oparciu o strukturę śpiewników bizantyjskich są trzy Irmologiony ze znakomitego Skitu Maniawskiego na Zakarpaciu⁹³, o których szerzej powiem w kolejnych fragmentach niniejszego opracowania. Na uwagę zasługuje także *Osmoglasnik* napisany w 1769 r. przy użyciu kwadratowej notacji kijowskiej w mołdawskim monasterze Dragomirna, przez Kalistrata – mnicha Ławry Kijowsko-Pieczerskiej⁹⁴. Najnowsze badania wykazały, iż w Mołdawii istniała wpływową szkoła śpiewu bizantyjskiego. Co więcej, w pierwszej jej fazie rozwoju śpiewy bizantyjskie zapisywano za pomocą bizantyjskiej notacji neumatycznej, której opanowanie dla tamtejszych śpiewaków nie przysparzało większych trudności⁹⁵. Niestety do naszych czasów zachowało się jedynie 9 rękopisów neumatycznych, które bez jakichkolwiek wątpliwości wchodziły w skład zbiorów monasterów Mołdawii⁹⁶. Mimo, iż Cerkiew prawosławna na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony od naj-

⁹⁰ Tamże, s. 35.

⁹¹ Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Львів 2011, s. 121.

⁹² К. Ганнік, *Слов'яно-Русский церковний спів і його візантійські джерела*, „КАЛОФОНІА”, nr 1, Львів 2002, s. 42.

⁹³ Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія...*, s. 113-117.

⁹⁴ *Осмогласник Калистрата*, НБУВ, zesp. 306, nr 40 П/ХVIII-18.

⁹⁵ Е. Игнатенко, *Український грецький распев: опыт сравнительного анализа*, [w:] „Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика”, Гимнология, вып. 6, Москва 2011, s. 453.

⁹⁶ Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский распев». Скитски «болгарски» ирмозии от XVII–XVIII в.*, ред. Красимир Станчев, Стефан Кожухаров, София 1981, Т. I, s. 114.

dawniejszych czasów utrzymywała ściśle kontakty z ośrodkami życia monastycznego w Mołdawii i na Wołoszczyźnie, to w XVI-wiecznych Irmologionach pisanych notacją kriukową nie znajdziemy ani śpiewów greckich, ani mołdawsko-wołoskich. Powodem takiego stanu rzeczy jest niewątpliwie fakt, iż w tamtym okresie staroruska notacja kriukowa służyła jedynie do zapisu rodzimych form śpiewu cerkiewnego, takich jak: *znamiennyj*, *diemiestwiennyj*⁹⁷, czy *putiewoj raspiew*.

Rys. 8. Karta tytułowa Irmologionu Ławrowskiego



Mimo to zainteresowanie ówczesnych śpiewaków melodiami greckimi, bułgarskimi czy mołdawsko-wołoskimi wcale nie malało, lecz nieustannie rosło. Wprowadzenie do użytku kwadratowej notacji kijowskiej znacznie ułatwiło ich przekład. Niestety śpiewacy zapisywali je w wersji zasłyszanej, przyczyniając się tym samym do zatracenia ich pierwotnego kształtu. Mimo to począwszy od końca XVI w. w rękopisach pisanych kwadratową notacją kijowską pojawia się wielka liczba kompozycji zaczerpniętych z innych krajów prawosławnych, czego dobrym przykładem jest Irmologion

⁹⁷ D. Sawicki, *Demestwo i jego funkcjonowanie w śpiewie liturgicznym na Białorusi i Ukrainie (Na przykładzie Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego)*, „КАЛОФОНІА”, nr 9, Львів 2018, s. 228-244.

Supraski (1598-1601) B. Onisimowicza⁹⁸. Do szerszego zajęcia się tą tematyką związków zachodzących pomiędzy obydwoma Irmologionami skłonił mnie także fakt, iż zarówno monaster św. Onufrego w Ławrowie, jak też monaster Zwiastowania N.M.P. w Supraślu utrzymywały ściśle związki z czołowymi ośrodkami życia monastycznego na Rusi, w szczególności z Ławrą Kijowsko-Pieczerską, gdzie śpiew cerkiewny oswobodził się spod sztywnych ram *znamiennago raspiewa*, m.in. uproszczenie niektórych formuł melodycznych (*popiewek*) oraz mniejszą liczbę formuł melizmatycznych (lic i fit) i zdążył już nabrać cech lokalnych⁹⁹.

Rys. 9. Karta tytułowa Irmologionu Supraskiego (1598-1601)



⁹⁸ *Irmologion Supraski (1598-1601)...*, НБУВ, sygn. I, 5391.

⁹⁹ Иадор (иером.), *История Киево-печерскаго лаврскаго распѣва*, РМГ, 1907, s. 100.

Drugim równie istotnym ośrodkiem kształtowania się śpiewu cerkiewnego na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego był monaster Zwiastowania N.M.P. w Supraślu. Otóż założony ok. 1498 r. monaster w Supraślu zasiedlili mnisi przybyli z Ławy Kijowsko-Pieczerskiej, którzy przynieśli ze sobą regułę liturgiczną obowiązującą w Ławrze, jak również tamtejsze tradycje śpiewu liturgicznego¹⁰⁰. Liczne kontakty monasteru z wieloma ośrodkami monastycznymi, w szczególności Św. Górą Atos oraz monasterami Bułgarii, Mołdawii i Wołoszczyzny, czy też Państwa Moskiewskiego, pozwoliły na skoncentrowanie w nim dorobku kulturalnego wielu narodów¹⁰¹, co nie pozostało także bez wpływu na śpiew liturgiczny. W codziennej praktyce liturgicznej coraz częściej zaczynają pojawiać się śpiewy pochodzące z tychże krajów.

Równocześnie rozwija się rodzaj śpiewu neumatyczny, który do końca XVI w. wykonywano z kriuków, czego dowodem jest fakt ujęcia w sporządzonym w 1557 r. przez ihumena Sergiusza Kimbara¹⁰² katalogu biblioteki supraskiej aż pięciu irmologionów pisanych notacją kriukową. Co ciekawe w katalogu tejże biblioteki sporządzonym w latach 1645-1654 odnotowano aż dziesięć ksiąg muzycznych, w czego tylko trzy to irmologiony nutowe, zaś pozostałe siedem zidentyfikowano, jako „moskiewskie”, co zdaje się sugerować, iż były to irmologiony pisane kriukami¹⁰³. Być może w rzeczywistości owe siedem Irmologionów stanowiły kodeksy powstałe na terytoriach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy, które błędnie zidentyfikowano, jako moskiewskie tylko dla tego, że były pisane notacją kriukową, którą wówczas kojarzono ze śpiewem Cerkwi Moskiewskiej.

Monaster w Supraślu, jak stwierdza prof. Anatolij Konotop, na przestrzeni XVI i XVII w. był prężnym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego, stąd jego zdaniem melodie zawarte w Irmologionie Supraskim (1598-1601) były obecne w praktyce liturgicznej monasteru jeszcze na długo przed powstaniem kodeksu¹⁰⁴. Twierdzenie to naszym 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 współczesnego badacza tematu - Marcina Abijskiego, iż w monasterze supraskim od dawna była przyjęta praktyka najmowania do śpiewu zawodowych śpiewaków, głównie ludzi świeckich, którzy często wyręczali mnichów w ich obowiązkach związanych ze śpiewem.¹⁰⁵ W przeciwieństwie do mnichów, którzy łączyli modlitwę z pracą, śpiewacy ci zajmowali się wyłącznie śpiewem i najprawdopodobniej przepisywaniem ksiąg muzycznych, co pozwalało na utrzymanie kultury muzycznej monasteru

¹⁰⁰ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. II, s. 14-15.

¹⁰¹ A. Mirownicz, *Życie monastyczne...*, s. 31.

¹⁰² Inwentarz biblioteki monasteru Zwiastowania N.M.P. w Supraślu z 1557 r. wymienia około 200 ksiąg rękopiśmiennych i drukowanych, z czego najstarszą z nich jest pochodząca z początków XI w. Minieja Czetnaja, znana także jako Kodeks Supraski. Por. Tenże, *Życie monastyczne na Podlasiu*, Białystok 1998, s. 7.

¹⁰³ M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej, Białystok 2010, s. 56.

¹⁰⁴ А. Конотоп, *Супрасльскій Ирмологіон*, „Советская Музыка”, Moskwa 1972, nr 2, s. 117-121, por. E. Мещерина, *Духовные основы творчества. Статьи о русской культуре*, Moskwa 2015, s. 58.

¹⁰⁵ M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz...*, s. 50.

na bardzo wysokim poziomie. Niestety takie podejście władz monasterskich do problematyki śpiewu posiadało pewne wady. Otóż często zawodowym śpiewakom brakowało pokory, bowiem zachowanie wielu z nich daleko wykraczało poza przydzielony zakres obowiązków. Gdy najemni śpiewacy zaczęli mieszać się w sprawy wewnętrzne monasterów, wówczas dochodziło do konfliktów z przełożonymi. Takich nieprzyjemnych sytuacji miał doświadczyć redaktor Irmologionu Supraskiego (1598-1601) - B. Onisimowicz. W świetle aktualnych badań wiadomo, iż B. Onisimowicz miał wstawić się za jednym z mnichów, czym ściągnął na siebie gniew patrona monasteru - Krzysztofa Chodkiewicza. Ostatecznie około 1630 r. B. Onisimowicz na zawsze opuścił Supraśl, zabierając ze sobą swój cenny Irmologion. Mimo to B. Onisimowicz pozostawił po sobie bogatą spuściznę w postaci praktykowanych w monasterze śpiewów, czego przykładem są irmologiony późniejsze, zredagowane w czasach unickich. Oprócz rodzimych staroruskich śpiewów neumatycznych w monasterze supraskim praktykowano śpiewy kalofoniczne¹⁰⁶, w szczególności: greckie, bułgarskie, serbskie, mołdawsko-wołoskie¹⁰⁷. Spośród śpiewów greckich, jakie znajdują się w Irmologionie Supraskim (1598-1601) na uwagę zasługują: kinonikon¹⁰⁸ niedzieli, Αἰνετε τὸν Κύριον (cs. *ΧΑΛΗΤΕ Γ'ΔΑ ΕΚ ΗΕΒΕΚ'*)¹⁰⁹, kinonikon środy: *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* (cs. *ΨΑΛΜ' ΣΠΑΣΕΪΛ*)¹¹⁰, dwie greckojęzyczne wersje pieśni Pieśni Cherubinów *Οἱ τὰ Χερουβείμ* (cs. *Нже херубімы*)¹¹¹. Oprócz tego dogłębnym badaniom wspomniana już Pieśń Cherubinów „śpiew carogrodzki”, a ściślej jej cerkiewno-słowiański przekład, którego melodia miała być zasłyszana od bliżej nieznanego śpiewaka z Konstantynopolu¹¹².

Nie bez znaczenia dla życia liturgicznego monasteru Supraskiego oraz pozostałych monasterów południowo-zachodniej Rusi były ówczesne praktyki ascetyczne obowiązujące na Świętej Górze Atos, w szczególności przejawiające się wyjątkową długootrwałością nabożeństw oraz surowo ascetycznym trybem życia mnichów¹¹³. Otóż zjawiskiem typowym dla życia liturgicznego na Rusi było łączenie ze sobą elementów re-

¹⁰⁶ *Kalofoniczny śpiew* (gr. Καλοφώνικός, tj. brzmiący pięknie) – Styl melizmatyczny bizantyjskiego śpiewu liturgicznego polegający na wariacyjnym rozwoju melosa oraz melizm. Styl ten rozwijał się od połowy XIII w. i z uwagi na znaczny stopień złożoności melodycznej był przeznaczony głównie do wykonywania przez solistę. E. Wellesz, *Historia Muzyki...*, s. 296, por. Г. Алексеева, *Византино-русская...*, s. 354. Św. Symeon Sołuński (zm. 1429 r.) w tego typu śpiewach widział główną przyczynę upadku pobożności, bowiem w ich wykonywanie odbywało się bez udziału wiernych, których rola w liturgii już wtedy była marginalna. В. Рудейко, *Роздуми про оновлення літургічної традиції УГКЦ, „КАЛОФОНІА”*, nr 6, Львів 2012, s. 125, por. Сиротинська Н., *Перло многоцінне...*, Львів 2014, s. 39, przyp. 90.

¹⁰⁷ Ю. Ясиновський, *Супрасльський ірмологій Бодана Онисимовича як пам'ятка кийівської митрополії, „КАЛОФОНІА”*, 2016/8, s. 47.

¹⁰⁸ Koinonikon (gr. κοινωνικον) – Werset zaczerpnięty z psalmu wykonywany podczas Świętych Liturgii w momencie, gdy duchowieństwo przyjmuje Święte Dary oraz przygotowuje je do udzielenia wiernym. W praktyce liturgicznej Kościoła Wschodniego utrwaliła się tradycja wykonywania koinonikonu śpiewem melizmatycznym. Na Rusi do końca XIV w. wykonywano go śpiewem kondakarnym, a następnie w oparciu o wzorzec melodyczny wielkiego śpiewu neumatycznego. Zob.: Г. Печёнкин, *Киноники знаменнаго (столоваго роспева). Причастные стихи*, Москва 2002, por. Никольский К., *Обозрение божеслужбных книг Православной Российской Церкви*, Санктпетербург 1858, s. 16, przyp. 19.

¹⁰⁹ *Irmologion Supraski* (1598-1601), НБУВ, sygn. I, 5391, k. 574.

¹¹⁰ Tamże, k. 223.

¹¹¹ Tamże, 219, 426.

¹¹² Tamże, k. 519.

¹¹³ Г. Пожидаева, *Духовная музыка...*, s. 145.

guły monastycznej oraz obowiązującej w cerkwiach katedralnych¹¹⁴, co przejawiało się m.in. obecnością pełnych przepychu śpiewów melizmatycznych. Cerkiew moskiewska, a ściślej Sobór Stu Rozdziałów (1551 r.) podjął próbę ograniczenia takowych praktyk, nakazując zastępowanie niektórych śpiewów recytacją¹¹⁵.

Rys. 10. Irmologion Supraski (1662) mnicha Teofila



Najdłużej ryt mieszany zachował się w monasterach, bowiem źródła odnotowują ślady po nim jeszcze na krótko przed przejściem poszczególnych ośrodków na Unię. Wówczas do liturgii zaczęły przenikać śpiewy wielogłosowe i partesne, a z czasem także muzyka instrumentalna, czego przykładem jest monaster Supraski, który w XVII w. jako jeden z niewielu ośrodków posiadał na wyposażeniu organy. Mimo ogromnego zainteresowania bazylianów śpiewami wielogłosowymi i muzyką instrumentalną, w monasterze Supraskim nieustannie rozwijał się rodzimy staroruski śpiew monodyczny cerkiewny oraz śpiewy pochodzące z innych krajów prawosławnych. Do końca XVII w. w monasterze Supraskim powstało co najmniej kilka Irmologionów, które

¹¹⁴ Н. Успенский, *Чин Всенощного Бдения на православном востоке и в Русской Церкви*, Т. 1, Москва 2004, s. 271.

¹¹⁵ D. Sawicki, *Twórczość indywidualna...*, s. 9.

z jednej strony były kontynuacją wcześniejszej praktyki śpiewaczej, zaś z drugiej strony uwzględniały przemiany, jakie wówczas nastąpiły w praktyce liturgicznej Cerkwi unickiej. Do najbardziej znanych Irmologionów, jakie powstały w Supraślu po 1601 r., należą: 1) Irmologion zredagowany w latach 1638-1639 przez Fiodora Semenowicza – śpiewaka pochodzącego z Bereżan. Śpiewnik trafił do Supraśla ok. 1644 r., bowiem z tego roku pochodzi wzmianka mówiąca o fakcie wykonania nowej introligatorskiej oprawy dzięki staraniom ówczesnego przełożonego monasteru – Sylwana Kuncewicza¹¹⁶. 2) Irmologion napisany w 1662 r. ręką mnicha Teofila¹¹⁷. W przeciwieństwie do Irmologionu (1598-1601) B. Onisimowicza, który posiada strukturę gatunkowo tematyczną, kodeks mnicha Teofila posiada strukturę tonalną, czyli opartą na podziale na osiem skal modalnych. Z kolei śpiewy stałe Całonocnego Czuwania i Boskiej Liturgii zostały zebrane w odrębny blok¹¹⁸. Tekst liturgiczny obydwu Irmologionów mimo, iż jest donikoniamiśki, to nie zawiera żadnych elementów *chomonii*.

W XVI w. na terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego rozwinęły się liczne miejscowe warianty staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności *napiewy*: mohylewski, witebski, nieświeżski, kutejnski, słucki, mirski, wileński, starosimonowski, oraz szczególnie interesujący nas wariant żyrowicki¹¹⁹.

Szczególnym bogactwem, a przede wszystkim ciągłością tradycji odznaczają się śpiewy praktykowane w tamtejszych monasterach, wśród których na pierwszy plan wysuwają się tradycje śpiewacze monasteru Supraskiego. Mimo to także inne monastera praktykowały bogaty repertuar muzyczny, w postaci zarówno rodzimego staroruskiego śpiewu cerkiewnego, jak również śpiewów, pochodzących z innych krajów prawosławnych. Wśród takich ośrodków rozwoju śpiewu cerkiewnego należy wymienić monaster Zaśnięcia Matki Bożej w Żyrowicach. W tymże monasterze rozwinęła się bogata tradycja śpiewu greckiego i bułgarskiego, czego przykładem jest datowany na 1649 r. Irmologion, gdzie obok rodzimych staroruskich śpiewów cerkiewnych znajdujemy cykl Boskiej Liturgii, zawierający melodie sygnowane jako śpiew grecki, w szczególności śpiewy) *Паніе Єлейнонъ* (Panie zmiłuj się)¹²⁰, *Ягнвогъ а дѣвогъ* (Święty Boże)¹²¹, czy też zredagowana w języku cerkiewnosłowiańskim Pieśń Chrubinów¹²². Monaster w Żyrowicach był także wpływowym centrum rozwoju śpiewu sygnowanego jako „śpiew bułgarski”. Poziom praktykowanego tam śpiewu niczym nie odstawał od tradycji śpiewaczych praktykowanych w Wielkim Skicie Maniawskim na Zakarpaciu.

¹¹⁶ *Irmologion Supraski (1638-1639)*, Lietuvos Mokslų Akademijos Biblioteka, Vilnius (dalej: LMAB), F19-116, k. 271, por. А. Конотоп, *Супрацький ірмалогій 1638-1639 гг.*, „Памятники культуры. Новые открытия”, (1980), Ленинград, 1981, s. 233-240.

¹¹⁷ *Irmologion Supraski (1662)*, LMAB, F 19-115.

¹¹⁸ Ю. Ясиновський, *Українські та білоруські нотолінійні ірмолої 16-18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996, nr 147, s. 171; А. Конотоп, *Супрацький Ірмологіон...*, s. 119.

¹¹⁹ Л. Густова, *Церковное пение. Белорусская певческая культура православной традиции*, Минск 2013, 73-74.

¹²⁰ *Ірмоліой*, НБУВ, zesp. 1, nr 3367, k. 3.

¹²¹ Tamże, k. 18.

¹²² Tamże, k. 18-20.

Rys. 11. Melodie *Вспіе Свѣтлоу* (Panie zmiłuj się) oraz fragment Pieśni Cherubinów

Irmologion Żyrowicki (1649 r.).

Omówione w ramach niniejszej pracy przemiany estetyczne i stylistyczne w śpiewie liturgicznym na Rusi wywarły istotny wpływ na dalszy jego rozwój. Ogromny wkład w rozwój śpiewu cerkiewnego miały prawosławne ośrodki monastyczne, w szczególności monastery: Ławrowski, Supraski oraz Wielki Skit Maniawski na Zakarpaciu. Nie bez znaczenia dla propagowania śpiewów cerkiewnych, wywodzących się z innych krajów prawosławnych, była działalność prawosławnych bractw cerkiewnych, które wyjęte spod władzy miejscowych biskupów mogły w sposób nieskrępowany utrzymywać kontakty kulturalne i naukowe, które dawały możliwość wysyłania śpiewaków za granicę, celem kształcenia. Nie bez znaczenia dla dziejów monodycznego śpiewu cerkiewnego na Rusi był okres przełomu XV i XVI w., kiedy to rozwój śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim zaczął przebiegać innym torem, a niżeli jak to miało miejsce na terytoriach dawnej Rzeczpospolitej. O ile Cerkiew moskiewska obrała drogę rozwoju rodzimych form śpiewu, w szczególności: *znamienno*, *demestwennego*, oraz *putiewogo*, o tyle podporządkowana patriarchatowi Konstantynopola Cerkiew kijowska, pozostawała otwarta na nowe nurty, płynące z innych krajów prawosławnych. Stąd właśnie

wynika obecność śpiewów: greckich, konstantynopolitańskich, serbskich, czy także melodii sygnowanych jako „śpiew bułgarski”. Co ciekawe, śpiewy te pojawiają się w Moskwie dopiero pod koniec 1-szej poł. XVII w. wraz z przybyciem śpiewaków z terytoriów dzisiejszej Ukrainy i Białorusi, których działalności patronowali car Aleksy Michajłowicz, oraz ówczesny metropolita nowogrodzki Nikon, nota bene późniejszy patriarcha-reformator.

Mam nadzieję, iż problematyka poruszona w ramach niniejszego opracowania przyczyni się do wzrostu zainteresowania lokalnymi tradycjami monodycznego śpiewu cerkiewnego praktykowanymi na Rusi, a szczególnie na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej. W ramach kolejnego opracowania pochyłę się nad problematyką funkcjonowania na Rusi melodii, sygnowanych jako „śpiew bułgarski”. Idąc tropem wpływów bałkańskich oraz mołdawsko-wołoskich, podejmę się omówienia tradycji śpiewawczych, jakie ukształtowały się w monasterach, w szczególności Wielkim Skicie Maniawskim na Zakarpaciu oraz mołdawskim monasterze Dragomirna.

REFERENCES - BIBLIOGRAFIA

Źródła rękopiśmienne:

Biblioteka Narodowa w Warszawie: rkps 12050 (Akc 2954); rkps 12073 I (Akc. 2973), Lietuvos Mokslų Akademijos Biblioteka, Vilnius: F19-115.

Львівська Національна Наукова Бібліотека України імені В. Стефаніка: rkps MB 50 Львівський Історичний Музей: rkps. Рук. 79.

Российская Государственная Библиотека: Zesp. 113, nr 64(240); Zesp. 304.I: nr: 23, 408, 414,

Центральная Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского: Sygn I, 5391; Zesp. 1, nr 3367; zesp. 306, nr 40 П/ХVIII-18.

Źródła drukowane:

Časoslov, Kraków 1491.

Kniga Stepennaâ Carskago rodosloviâ, Moskva 1775.

Lavrivs'kij nevmennyj ĭrmologion kincâ XVI stolittâ: Faksimil'na publikaciâ, komentar, doslidženâ / pidgotuvav Ūrij Āasinovskij, za učasti Marii Kačmar; red. Kritian Hannik [=<Kiiŭsk'e Hristianstvo, T. 18; Istorii ukraiŭnskoï muziki: Džerela, vip. 26], Lviv 2019.

Pesnopenie ili čerkovno v"ctočno penie. Coderžauše Na Utrenni i Posledovanieto na liturgiâ-tâ, Carigrad 1892.

Opracowania:

Āasinovskij J., Manâvs'kij skit âk najbil'sij centr bolgars'kogo napivu v Ukraïni, „KALOFONIA”, nr 7, L'viv 2014, s. 244-260.

Āasinovskij J., *Suprasl'skij ĭrmoloj Bohdana Onisimoviča âk pam'âtka kiïvs'koï mitropolii*, KALOFONIA, 2016/8, s. 46-88.

Āasinovskij J., *Ukraïns'ki ta bïlorus'ki notolinijnî ĭrmoloï 16–18 stolit. Katalog i kodikologično paleografične doslidžennâ*, L'viv 1996.

Āasinovskij Ū., *Cerkovno-spïvočî iničiâtivi ukraiŭnskikh ta bïlorusskikh monastyriŭ*, „KALOFONIA”, 2004/2, s. 14-55.

Āasinovskij Ū., *Vizantijs'ka Ginografiâ i cerkovnaâ monodiâ v ukraiŭns'koj recepcii ranno-modernogo času*, Lviv 2011.

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

Abijski M., *Prawosławna monodia liturgiczna. Historia, specyfika, teoria i praktyka*, „Białosto-

- ckie Studia Pedagogiczno-Muzyczne, Białystok 2019, s. 197-213.
- Âblonskij, *Pahomij Serb i ego agiografičeskie pisanîâ*, Sankt-Peterburg 1908.
- Alekseeva, *Vizantino-russkaya pievčeskaâ paleografiâ*, Sankt-Peterburg 2007.
- Bazyłow L., *Historia Rosji*, Warszawa 1985.
- Braźnikov M., *Drevnerusskaâ teoriâ muzyki: Po rukopisnym materialam XV-XVIII vv.*, Leningrad 1972.
- Braźnikov M., *Lica i fity znamennoogo raspeva*, Leningrad 1984.
- Braźnikov M., *Russkaâ Pevčeskaâ Paleografiâ*, Sankt-Peterburg 2002.
- Bucur B. S., *Monumente muzicale. Filotei Sin Agăi Jipei prima «psaltichie românească» cunoscută până acum.*, in: BORom LXXXVII (1969), 9- 10, p. 1066- 1075, [w:] „Pagini din istoria monahismului orthodox în revistele teologice din România”, Editura Mitropolit Iacov Putneanu 2011.
- Bulgakov S., *Pravoslavie. Očerki učeniâ Pravoslavnoj Cerkvi*, Paris 1985.
- Calai-Jakymenko O., *Kiivs'kaâ škola muzyki XVII stolitâ*, Kiiiv-Lviv-Poltava 2002.
- Calaj-Âkimenko O., Mihajluk Â., *Notolinijnij Osmoglasnik z moldav'kogo monastyrâ Dragomirna – pamâtkâ ukraïns'ko-moldavskich muzičnih zv'âzkiv*, „Musica Humana”, Zbirnik statej kafedri muzičnoï ukraïnistiki, L'viv 2003, nr 1, s.213-234.
- Chomik P., *Życie monastyczne w Wielkim Księstwie Litewskim*, Kraków 2013
- Fedorovskaâ N., *Znamennoe i partesnoe penie: analiz ritoričeskikh konstrukcij*, Vladivostok 2008.
- Findejzen N., *Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnejših vremen do konca XVIII veka*, Leningrad 1928.
- Florovskij G., *Puti russkogo bogosloviâ*, Pariž 1937.
- Gardner I., *Bogoslužebnoe penie Russkoj Prevoslavnoj Cerkvi*, T I-II, Moskva 2004.
- Gercman E., *Vizantijskoe Muzykoznanie*, Leningrad 1988.
- Gil D., *Serbska hymnografia narodowa*, Kraków 1995.
- Golubinskij E., *Istoriâ Russkoj Cerkvi*, T. I-IV, Moskva 2004.
- Grigoriev E., *Posobie po izučeniû cerkovnogo peniâ i čteniâ*, Riga 2001.
- Gusejnova Z., *Drevnerusskaâ krûkovaâ notaciâ XV veka: preobrazovaniâ i novacii*, „Vestnik Ūžno-Ural'skogo Gosudarstvennogo Universiteta”. Serii «social'no-gumanitarnye nauki», tom 15, № 3, 84-90.
- Gustova L., *Cerkovnoe penie. Belorusskaâ pevčeskaâ kul'tura pravoslavnoj tradicii*, Minsk 2013.
- Hannik K., *Slovâno-Russkij cerkovnij spiv i jogo vizantijski džerela „KALOFONIA”*, nr 1, L'viv 2002, s. 37-43.
- Harlamovič N., *Zapadnorusskiâ Pravoslavnyâ Školy XVI i načala XVII veka*, Kazan' 1898.
- Iador (ierom.), *Istoriija Kievo-Pečerskago lavrskago rospeva*, Russkaâ Muzykal'naâ Gazeta, 1907, s. 99-101.
- Ignatenko E., *Osmoglasnik Kallistrata 1769 roku: avtorizaciâ grekomovnih pričastnikiv i heruvims'kih picen'*, „Mistectvoznavčî zapiski”, No. 35, Kyiv, 2019, pp. 267-273.
- Ignatenko E., *Ukraiñskij grečeskij raspev: opyt sravnitel'nogo analiza* [w:] „Aktual'nye problemy izučeniâ cerkovno-pevčeskogo iskusstva: nauka i praktika”, Gimnologiiâ, vyp. 6, Moskva 2011, s. 451-464.
- İsaevič Â., *Bratstva j ukraïns'ka muzična kul'tura XVI-XVIII stolit*, „KALOFONIA”, nr 1, L'viv 2002, s. 8-18.
- Jasinowski J., *Znaczenie eparchii Przemyskiej w rozwoju ukraiñskiej muzyki cerkiewnej*, [w:] „Polska - Ukraina 1000 lat sąsiedztwa”, red. S. Stępień, Przemysł 1994, T. II, s. 403-420.
- Kartašev A., *Istoriâ Russkoj Cerkvi*, T. I-II, Sankt-Peterburg 2004.
- Keldyš Ū., *Istoriâ Russkoj Muzyki*, T. I, Moskva 1983.

- Kologrivov I., *Očerki po Istorii Russkoj Svâtosti*, Brüssel 1961.
- Kompaniejskij N., *O svâzi russkogo cerkovnago peniâ c vizantijskim*, Russkaâ Muzykal'naâ Gazeta, 1903, s. 657-664, 694-706, 729-742.
- Konotop A., *Heruvimskaâ pesnâ Carigradskogo raspeva XVI veka*, „Muzykal'naâ Akademiâ”, (2003/1) 118-122.
- Konotop A., *Suprasl'skij irmologij 1638-1639 gg.*, „Pamâtniki kul'tury. Novye Otkrytiâ”, Leningrad 1981, s. 233-240.
- Konotop A., *Suprasl'skij Irmologion*, „Sovetskaâ Muzyka”
- Konotop A., *Suprasl'skij Irmologion*, „Sovetskaâ Muzyka”, Moskva 1972, nr 2, s. 117-121.
- Konovalova, *«Pletenie slovec» i pletenyj ornament konca XIV w.*, „Trudy Otdela Dreverusskoj Literatury”, 1966, T. 22, s. 101-111.
- Larina M., *Bolgarskij raspev v kontekste velikoruskoj cerkovno-pevčeskoj kul'tury XVII-XVIII vv.*, Vestnik Pravoslavnogo Svâto-Tihonovskago Gumanitarnogo Universiteta, vyp. 1(1), Moskva 2010, s. 45-53.
- Leonid, arch., *Afon i russkoje monašestvo*, „Žurnal' Moskovskoj Patriarii”, 1958, s. 62-63.
- Lovovaâ I., *Dreverusskij notirovannyj Paraklit XII veka. Vizantijskie istočniki i tipologiiâ drevnrusskikh spiskov*, Moskva 2009.
- Mac'ko Ĺ., *Starosambliŕšina Ĺstoriični etŭdi*, [w:] „Starosambliŕšina”, T. II, L'viv 2002.
- Makarij [Bulgakov M.], *Istorija Russkoj Cerkvi*, T. III, Sankt-Peterburg 1888.
- Malyševskij I., *Aleksandrijskij patriarh Meletij Pigas i ego učastie v delah russkoj cerkvi*, T. I-II, Kiev 1892.
- Mešerina E., *Duhovnye osnovy tvorčestva. Stat'i o russkoj kulture*, Moskva 2015.
- Mešerina E., *Ėstetika drevnerusskoj knigi*, Moskva 2012.
- Metallov V., *Bogolužebnoe penie v period domongol'skij po istoričeskim, arheologičeskim i paleografičeskim dannym*, Moskva 1912.
- Mihajluk Â., *Duhovnye spivi moldavk'kogo monastirâ v Dragomirni u perekladî na kiïvc'ku 5-linijnu notaciû*, Zbirnik statej kafedri muzičnoï ukraïnistiki, L'viv 2005, nr 2, s. 113-123.
- Mironowicz A., *Życie monastyczne na Podlasiu*, Białystok 1998.
- Modest, arch., *O cerkovnom oktoihe*, Vił'na 1865.
- Muzykal'naâ ěstetika Rossii XI-XVIII vekov*, sost. A. Rogov, Moskva 1973.
- Naumow A., *Wiara i Historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996.
- Niko'skij K., *Obozrenie bogoslužebnyh knig Pravoslavnoj Rossijskoj Cerkvi*, Sanktpeterburg 1858.
- Nikoł'skij K., *Obozrenie bogoslužebnyh knig Pravoslavnoj Rossijskoj Cerkvi*, Sanktpeterburg 1858.
- Nowacki H., *Śpiew bizantyjski od czasów św. Jana Damasceńskiego aż do upadku cesarstwa bizantyjskiego*, „Hosanna”, 1929/12, s. 176-178.
- Pečënkina G., *Kinoniki znamennago (stolpovago rospeva. Pričastnye stichi)*, Moskva 2002.
- Popescu I. G., *Învățământul muzical în Biserica Ortodoxă Română*, în: BORom LXXXVII (1969), 9-10, p. 1027-1061, [w:] „Pagini din istoria monahismului orthodox în revistele teologice din România”, Editura Mitropolit Iacov Putneanu 2011.
- Požidaeva G., *Duhovnaâ muzyka slavânskogo Srednevekov'â. Rus', Bolgariâ, Serbiâ, Saknt-Peterburg* 2017.
- Rabie S., *Hezychazm*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1993, T. VI, s. 832.
- Ramazanovna N., *Moskovskoe carstvo v cerkovno-pevčeskom iskusstve*, Moskva 2004.
- Razumovskij D., *Cerkovnoe Penie v Rossii*, Moskva 1967-69.
- Rudejko V., *Rozdumi pro onovlenâ liturgijnoï tradicii UGKC*, „KALOFONIA”, nr 6, L'viv

2012, s. 119-130.

Šabalin D., *Izbrannnye znamennye pesnopeniâ*, Moskva 2014.

Sabbatovskij A., *Grigorij Camblak'' Mitropolit Kievskij i Litovskij, Vil'na 1884.*

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

Sawicki D., *Główne założenia reform staroruskiej notacji muzycznej na przykładzie traktatu teoretycznego Iwana Szajdurowa*, WRH, T. XVI, nr 2, Lublin-Radzyń Podlaski 2019, 239-262.

Sawicki D., *Główne założenia reform staroruskiej notacji muzycznej na przykładzie traktatu teoretycznego Iwana Szajdurowa*, WRH, T. XVI, nr 2, Lublin-Radzyń Podlaski 2019, s. 239-262.

Sawicki D., *Idee „Świętej Rusi” i „Trzeciego Rzymu” i ich miejsce w nauczaniu staroobrzędowców pomorskich*, WRH, T. IX, 2013, s. 43-59.

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

Sawicki D., *Psalm 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVIII-wiecznego Obichodnika*, Lublin-Radzyń Podlaski 2018.

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

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

Sawicki D., *Twórczość indywidualna i jej wpływ na rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego w XVI i XVII w. Działalność Longina – śpiewaka z Ławry Troicko-Siergiejewskiej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XV, nr 3, Lublin-Radzyń Podlaski 2018, s. 7-21.

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

Šepkin, Russkaâ paleografii, Moskva 1999.

Sirotnins'kaâ N., *Perlo mnogocinne muzično-poetičnij svit bogorodičnoj gimnografii*, L'viv 2014.

Skaballanovič M., *Tolkovij Tipikon*, Moskva 2008.

Stecik Ū., *Vasilianski monastiri peremišl'ckoi êparhii (kîneć XVII – XVIII st.)*, Drogobič 2014.

Švec T., *Azmatik Blagovešenskogo Kondakarâ*, [w:] *Greko-Russkie pevčeskie pralleli*, Moskva – Sankt-Peterburg 2008, s. 101-103.

Titov A., *Istoriâ Manâvskago skita s ego osnovaniâ do zakrytiâ (1611-1785)*, Moskva 1907.

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.

Tradicii duhovnogo peniâ v kul'ture staroobrâdcev Altaâ, red. B. Šindin, Novosibirsk 2002.

Trubeckoj E., *Umozrenie v kraskah*, Pariž 1965.

Uspenskij N., *Čin Vsenošnogo Bdeniâ na pravoslavnom vostoce i v Russkoj Cerkvi*, T. 1, Moskva 2004.

Uspenskij N., *Drevnerusskoe Pevčeskoe Iskusstvo*, Moskva 1971.

Vagner G., *Kanon i stil v drevnerusskom iskusstve*, Moskva 1987.

Vagner G., *Vladyševskaâ T., Iskusstvo Drevnej Rusi*, Moskva 1993.

Vladyševskaâ T., *Drevnerusskaâ Pevčeskaâ Kul'tura i Istoriâ*, Moskva 2012.

Voejkov N., *Cerkov, Rus' i Rim*, Džordanvill 1983.

Vovk A., *Grekoâzyčnye pesnopeniâ v zapadnorusskikh notolinejnyh rukopisâh*, *Opera musicologica*, Sankt-Peterburg 2011, nr 2 [8], s. 25-50.

Voznesenskij I., *Osmoglasnye rospevy treh poslednih vekov Pravoslavnoj Russkoj Cerkvi*, II,

Bolgarskij rospev, Kiev 1891.

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

Życie monastyczne w Rzeczypospolitej, pr. zb. pod red. Mironowicza A., Pawluczuk U.,

Chomika P., Białystok 2001.

