

WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY  
TOM XVIII (2021), №3  
s. 189-208  
doi: 10.36121/dsawicki.18.2021.3.189

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

## Wpływy bałkańskie, mołdawskie i greckie na śpiew cerkiewny na Rusi w granicach Rzeczypospolitej (XVII-XIX w)

**Streszczenie:** W niniejszym artykule autor kontynuuje swoje rozważania nad problematyką przenikania tradycji bałkańskich i greckich do śpiewu liturgicznego na Rusi od XVII do XIX w. Autor wskazuje na istotną rolę ośrodków monastycznych Mołdawii i Wołoszczyzny, w szczególności monasterów Putna i Dragomirna na przenikanie na terytoria Dawnej Rzeczypospolitej melodii sygnowanych jako śpiew bułgarski. W dalszej kolejności autor omawia genezę kształtowania się szkoły śpiewu bułgarskiego, jaka działała przy Wielkim Skicie Maniawskim na Zakarpaciu. Na koniec autor omawia genezę reform śpiewu cerkiewnego, jakie w XIX w. przeprowadzono w Cerkwi prawosławnej na Bukowinie.

**Słowa kluczowe:** Rzeczypospolita, śpiew liturgiczny, Kościół Prawosławny, muzyka cerkiewna, Ruś

### Balkan, Moldavian and Greek influences on the church singing in Ruthenia within the borders of the Polish-Lithuanian Commonwealth (17th-19th century)

**Annotation:** In this article, the author continues his deliberations on the problem of the infiltration of Balkan and Greek traditions into liturgical singing in Rus from the 17th to the 19th centuries. The author points to the important role of the monastic centers of Moldavia and Wallachia, in particular the Putna and Dragomirna monasteries, in the penetration of the melodies signed as Bulgarian singing into the territory of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. Next, the author discusses the origins of the formation of the Bulgarian singing school, which operated at the Great Maniawa Skit in Transcarpathia. Finally, the author discusses the genesis of the church singing reform that was carried out in the 19th century in the Orthodox Church in Bukovina.

**Keywords:** Polish-Lithuanian Commonwealth, liturgical singing, Orthodox Church, Orthodox church music, Ruthenia

### Балканские, молдавские и греческие влияния на церковное пение на Руси в границах Речи Посполитой (XVII-XIX вв.).

**Аннотация:** В данной статье автор продолжает рассмотрение проблемы проникновения балканских и греческих традиций в богослужбное пение на Руси XVII-XIX вв. Автор указывает на важную роль монастырей Молдовы и Валахии, прежде всего монастырей Путна и Драгомирна в процессе проникновения на территорию древней Речи-Посполитой песнопений болгарского распева. Далее автор рассматривает истоки формирования певческой школы болгарского распева, действовавшей при Манякском Ските на Закарпатье. Наконец, автор обсуждает генезис реформы церковного пения, проведенной в XIX веке в Православной церкви на Буковине.

**Ключевые слова:** Речь Посполитая, богослужбное пение, православная церковь, церковная музыка, Русь

Niniejsze opracowanie stanowi kontynuację moich wcześniejszych rozważań na temat oddziaływania tradycji bałkańskich i greckich na śpiew liturgiczny na terytoriach południowo-zachodniej Rusi<sup>1</sup>. Tym razem pragnę pochylić się nad problematyką funkcjonowania na Rusi melodii, sygnowanych jako „śpiew bułgarski”. Idąc tropem wpływów bałkańskich oraz mołdawsko-wołoskich, podejmę się omówienia tradycji śpiewaczych, jakie ukształtowały się w monasterach, w szczególności Wielkim Skicie Maniawskim na Zakarpaciu oraz mołdawskim monasterze Dragomirna. Na koniec pokrótce omówię problematykę przenikania tradycji śpiewaczych różnych narodów do praktyki liturgicznej Cerkwi prawosławnej na Bukwinie.

#### 1) Rozwój śpiewu bułgarskiego na Rusi w XVII w. – Wielki Skit Maniawski

Środowiskiem sprzyjającym w kultywowaniu różnorodnych form śpiewu, a nade wszystko pomocnych dla kształcenia kadr śpiewaczych był monaster z jego organizacją, opartą na ściśle określonych regułach życia duchowego<sup>2</sup>. Wprowadzenie nowego typu pisma muzycznego zaowocowało pojawieniem się nowych centrów piśmiennictwa muzycznego, wśród których były monastery Supraski<sup>3</sup>, Dermański oraz Wielki Skit Maniawski na Zakarpaciu<sup>4</sup>. Równocześnie nowe tradycje śpiewacze przejęły stare ośrodki piśmiennictwa muzycznego, wśród których na pierwszy plan wysuwa się monaster św. Onufrego w Ławrowie<sup>5</sup>. Przyswojeniu nowych trendów w śpiewie cerkiewnym sprzyjało ożywienie kontaktów zachodnio-ruskich ośrodków życia

<sup>1</sup> D. Sawicki, *Przemiany stylistyczne i estetyczne w monodycznym śpiewie liturgicznym na Rusi (XIV-XVII w.) pierwsze wpływy bałkańsko-greckie*, *Wschodni Rocznik Humanistyczny* (dalej: WRH), 2021, t. 18, nr 2, s. 21-51.

<sup>2</sup> Е. Герцман, *Византийское музыкознание*, Ленинград 1988, s. 133-134.

<sup>3</sup> Ю. Ясиновський, *Супрасльський ірмолій Богдана Онисимовича як пам'ятка київської митрополії*, „КАЛОФОНІА”, Львів 2016/8, s. 46-88; M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, *Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej*, Białystok 2010.

<sup>4</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский распев»*. Скитски «болгарски» ирмолози от XVII-XVIII в., ред. Красимир Станчев, Стефан Кожухаров, т. 1-2, София 1981; Ю. Ясиновський, *Манявський скит як найбільший центр болгарського напіву в Україні*, „КАЛОФОНІА”, 2014, nr 7, s. 244-260.

<sup>5</sup> D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, WRH, 2016, t. 13, s. 18-56.

monastycznego z monasterami Świętej Góry Atos. Już w pierwszych latach XVII w. wiele monasterów Rzeczypospolitej przyjęło regułę życia monastycznego obowiązującą na Atosie. Co więcej, wzorem św. Antoniego Pieczerskiego wielu młodych ludzi podróżowało na Świętą Górę w poszukiwaniu doskonałego życia mniszego. Niektórzy z nich po uprzednim przyjęciu postrzyżyn mniszych wracali w rodzinne strony, zakładając nowe ośrodki monastyczne, które z biegiem czasu stawały się prężnymi centrami oporu przeciwko unii<sup>6</sup>.

Obok ośrodków monastycznych do roli centrów rozwoju śpiewu cerkiewnego zaczęły pretendować bractwa cerkiewne, z których pierwsze powstają w 1586 t. w Wilnie i we Lwowie. Wpływy bractw na życie cerkiewne znacząco wzrasta wraz z zawarciem Unii brzeskiej (1596 r.). Cechą charakterystyczną organizacji bractw było to, iż zgodę na ich powołanie wydawał patriarcha Konstantynopola, a król jedynie zatwierdzał ich statut. Bractwa, które posiadały prawo stauropigii podlegały bezpośrednio patriarchsze, co niejako wyjmowało je spod władzy lokalnych biskupów diecezjalnych. Jednym z najistotniejszych celów działalności bractw było szkolnictwo, w którym widziano potężny oręż w walce z unią. Pierwsze szkoły brackie zakładano w oparciu o wzorce greckie, gdzie jednym z podstawowych przedmiotów wykładowych była greka<sup>7</sup>. Równie wielką rolę w prowadzonych przez siebie szkołach bractwa cerkiewne przywiązywały do nauczania muzyki. Szczególne miejsce w programie nauczania zajmował śpiew cerkiewny, praktykowany z różnych krajach prawosławnych, i to zarówno monodyczny, jak również wielogłosowy. Dla podniesienia poziomu nauczania oraz w celu zdobycia nowych doświadczeń już pod koniec XVI w. bractwa: lwowskie i przemyskie wysyłały swoich śpiewaków m.in. do Mołdawii w celu nauki śpiewu, w szczególności greckiego i serbskiego, co skutkowało wzrostem zainteresowania śpiewami cerkiewnymi greckimi, czy też bałkano-słowiańskimi<sup>8</sup>. Dla przykładu, jednym z obowiązków, jakie patriarcha konstantynopolitański Jeremiasz nałożył na bractwo lwowskie, była troska o poziom praktykowanego w brackich świątyniach śpiewu cerkiewnego<sup>9</sup>. Kiedy wśród śpiewaków cerkiewnych pojawił się spór o to, czy śpiew wielogłosowy oraz muzyka instrumentalna mogą być dopuszczone do użytku liturgicznego, to właśnie bractwo lwowskie zwróciło się do patriarchy aleksandryjskiego Melecjusza (Pigasa) ze stosownym zapytaniem. Odpowiedź patriarchy była wymijająca, bowiem stwierdza, że nie należy odrzucać żadnej formy śpiewu, byle by był to śpiew wokalny wykonywany w sposób należyte staranny. Z kolei w kwestii dopuszczalności muzyki instrumentalnej patr. Melecjusz wypowiada się w sposób jednoznacznie negatywny, opierając się na nauczaniu św. Justyna Filozofa, który potępił używanie organów<sup>10</sup>. W 1558 r. gospodar mołdawski Aleksander wystosował do bractwa lwowskiego prośbę, o przysłanie czterech młodych diaków na naukę śpiewów greckich i serbskich, zaznaczając, iż w tym

<sup>6</sup> И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, t. 1-2, Москва 2004, s. 23.

<sup>7</sup> Г. Флоровский, *Пути русского богословия*, Париж 1937, s. 38-39.

<sup>8</sup> J. Jasinowski, *Znaczenie eparchii Przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej*, [w:] *Polska-Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, red. S. Stępień, Przemyśl 1994, s. 404.

<sup>9</sup> Я. Исаевич, *Братства й українська музична культура XVI-XVIII століть*, „КАЛОФОНІА”, 2002, nr 1, s. 9.

<sup>10</sup> Н. Харламповичъ, *Западнорусскія Православныя Школы XVI и начала XVII века*, Казань 1898, s. 441; И. Мальшевский, *Александрійский патриарх Мелетій Пигас и его участие в делах русской церкви*, Киев 1872, t. 2, s. 89.

celu swoich śpiewaków przysłało już bractwo z Przemyśla<sup>11</sup>. Działalność kulturalną i oświatową bractwa lwowskiego wspierali kolejni gospodarowie mołdawscy, w szczególności bracia Jeremiasz i Symeon Mochyłowie, a także syn Symeona Mohyły – Piotr jeszcze jako archimandryta Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, a od 1633 r. metropolita kijowski. O tym jak wielką rolę bractwo lwowskie przywiązywało do śpiewu cerkiewnego świadczy fakt, iż w nagrodę za przystąpienie do unii, bractwo to otrzymało w 1708 roku prawo do drukowania ksiąg liturgicznych zawierających nuty, które wcześniej przysługiwało lwowskim bazylianom<sup>12</sup>.

Ożywione kontakty międzykościelne pomiędzy metropolią kijowską a innymi krajami prawosławnymi, w których prym wiodły bractwa cerkiewne stworzyły podatny grunt dla przenikania do praktyki liturgicznej metropolii kijowskiej śpiewów serbskich, bułgarskich, mołdawsko-wołoskich, greckich oraz wielu innych<sup>13</sup>. Bractwa cerkiewne odegrały olbrzymią rolę także w dziele reformy rodzimego monodycznego śpiewu cerkiewnego na terytoriach południowo-zachodniej Rusi<sup>14</sup>, m.in. poprzez oczyszczenie melodii z elementów „*razdielnorieczija chomonii*”<sup>15</sup>.

Obok w/w śpiewów wielką popularnością na terytoriach południowo-zachodniej Rusi cieszyły się melodie sygnowane jako „śpiew bułgarski”<sup>16</sup>. Ucnieni bułgarscy, w szczególności E. Tonczewa pojawiają się z osobą metropolity Grzegorza Camblaka<sup>17</sup>. Śpiew ten podobnie jak staroruski *znamiennyj raspiew* jest podporządkowany bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych, stąd już na początku XVII w. na w piśmiennictwie muzycznym na terytoriach południowo-zachodniej Rusi pojawia się wiele śpiewów użytkowych, takich jak np. dogmatyki, sygnowanych jako „śpiew bułgarski”. Melodie te na przestrzeni od XVI do XVII w. rozwijały się w monasterach, w szczególności w Skicie Maniawskim na Zakarpaciu oraz monasterze św. Onufrego w Ławrowie, gdzie działał znany z imienia J. Krejnicki.

<sup>11</sup> Д. Разумовский, *Церковное пение в России*, Москва 1867-1869, s. 114.

<sup>12</sup> D. Sawicki, *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców popowców w XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, 2015, t. 17, s. 127-138.

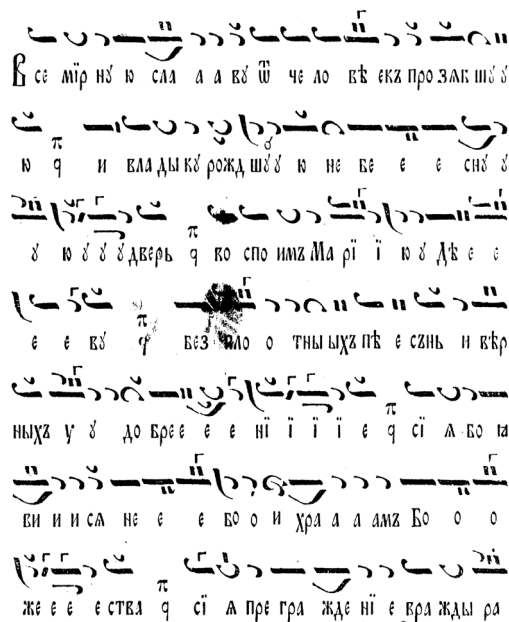
<sup>13</sup> И. Вознесенский, *Осмогласные распевы трех последних вековъ Православной Русской Церкви*, II. *Болгарский распев*, Киев 1891, s. 85.

<sup>14</sup> Н. Харламповичъ, *Западнорусскія Православныя...*, s. 442.

<sup>15</sup> *Razdielnorieczije* in. *chomonii* – maniera wykonawcza funkcjonująca w staroruskim śpiewie cerkiewnym polegająca na zamianie spółgłosek znajdujących się na końcu wyrazu samogłoskami o, a, e, i. Z uwagi na częste występowanie sylab cho i mo maniera ta określana jest także mianem *chomonii*. Początki „*razdielnorieczija*” sięgają na Rusi końca XIV w., a kres jego funkcjonowaniu położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II komisję przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca. Od czasów reform patriarchy Nikona, po dzień dzisiejszy „*razdielnorieczije*” funkcjonuje w praktyce liturgicznej staroobrzędowców bezpopowców, a w sposób szczególny pomorców. Elementy *chomonii* niemal do końca XVIII wieku funkcjonowały także w zachodnio-ruskich *Irmologionach* nutowych. Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007, s. 492, 643, zob. także: D. Sawicki, *Staroje istinnorieczije i razdielnorieczije jako dwie główne epoki w dziejach śpiewu liturgicznego na Rusi od XI w. do XVII w.*, [w:] *Z badań nad językiem i kulturą Słowian*, red. P. Sotirov, P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169-178.

<sup>16</sup> Тамże, s. 84.

<sup>17</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит...*, t. 1, s. 119.



Rys. 1. Fragment dogmatyka tonu 1 (śpiew bizantyjsko-bułgarski, red. 2, poł. XIX w.)<sup>18</sup>.

Znaczące zasługi w dziele odnowy życia monastycznego na południowo-zachodniej Rusi przypadły w udziale Hiobowi Kniahnickiemu – Założycielowi Wielkiego Skitu Maniawskiego na Zakarpaciu. Hiob wywodził się ze znamienitego rodu mieszczańskiego. Stosowne wykształcenie Hiob zdobywał w monasterze Uniewskim, gdzie m.in. poznał mnichów z monasterów Świętej Góry Atos. Za ich namową, Hiob udał się na Świętą Górę Atos, gdzie w monasterze Watopedii monasterów złożył śluby mnisze. Po kilkuletnim pobycie na Świętej Górze Hiob powraca na Ruś, gdzie w okolicach rzeki Maniawa podejmuje trud życia pustelniczego. Jego srogi ascetyzm był odpowiedzią na potrzebę reformy Cerkwi, w szczególności monasterów. Stąd w błyskawicznym tempie przy Hiobie gromadzi się wielu uczniów, którzy stali pierwszymi członkami założonej w 1611 r. wspólnoty<sup>19</sup>, która w przyszłości zyskała miano „Nowego Watopedu”<sup>20</sup>. Około 1612 r. Hiob Kniahnicki czasowo opuszcza swoją wspólnotę, a funkcję przełożonego powierza diakonowi Teodozjuszowi, któremu przypadł w udziale także nadzór nad budową pierwszej cerkwi monasterskiej. Sława monasteru z każdym rokiem wzrastała na tyle, że w 1620 r. patriarchowie: konstantynopolitański Tymoteusz oraz aleksandryjski Cyryl nadali mu prawa stauropigii. Skit Maniawski obok swojej pierwszorzędnej roli ośrodka życia monastycznego, był także

<sup>18</sup> *Песнопеніе, или церковно вѣсточно пеніе. Содержающе На Утренни и Последованіе на литургіа-тія, Цариградъ 1872, s. 6.*

<sup>19</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит...*, t. 1, s. 25-28.

<sup>20</sup> И. Вознесенский, *Осмогласные роспевы...*, s. 88.

ważnym centrum myśli teologicznej i oświaty, co było niezwykle ważne w obliczu ekspansji katolicyzmu i unii<sup>21</sup>. Mimo wielu trudności mnisi ze skitu utrzymywali kontakty zarówno z Konstantynopolem i Moskwą, jak również Mołdawią oraz krajami Półwyspu Bałkańskiego. Owocem tychże kontaktów była różnorodność stylistyczna praktykowanego w monasterze śpiewu cerkiewnego. Mimo, iż zarówno unicki metropolita Welamin Rutski, jak też podporządkowani mu bazylianie podejmowali próby pozyskania monasteru dla unii, ten wciąż trwał przy prawosławiu. Reguła życia monastycznego uporządkowana przez Hioba i Teodozjusza oraz przekazane przez nich wzorce życia mniszego przenikały do innych monasterów, w szczególności uniewskiego, dermańskiego, czy Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, przyczyniając się do odnowy życia mniszego<sup>22</sup>. Po śmierci Hioba funkcję przełożonego objął na dobre Teodozjusz, który zdążył już przyjąć święcenia kapłańskie. To właśnie Teodozjusz jako pierwszy spisał regułę Skitu Maniawskiego, która określana jest mianem *Testamentu Duchowego* założycieli Skitu. W niej to zawarł regulacje dot. ustroju monasteru, którym zarządzał ihumen oraz sobór składający się z 12 starców. Reguła jasno określała porządek życia monastycznego w Skicie oraz czas sprawowania nabożeństw oraz zajęć gospodarczych<sup>23</sup>.

Liczne kontakty mnichów Skitu z krajami Półwyspu Bałkańskiego, w szczególności z Bułgarią sprawiły, iż z czasem wykształciła się tam lokalna szkoła śpiewu cerkiewnego. Pierwotnie melodie sygnowane jako „śpiew bułgarski” zapisywano za pomocą bizantyjskiej notacji neumatycznej, bądź przekazywano ustnie. Niestety jak dotąd uczonym nie udało się ustalić genezy powstania melodii sygnowanych jako „śpiew bułgarski”. Faktem jest, iż Bułgaria przyjęła chrzest mniej więcej sto lat wcześniej przed Rusią, co siłą rzeczy czyni tamtejsze tradycje śpiewacze starszymi od ruskich. Początki przenikania kultury bułgarskiej na Ruś sięgają 1014 r. wówczas w wyniku zniszczenia Bułgarii przez Bizancjum wielu wykształconych ludzi opuściło swoją ojczyznę udając się na północ Dunaju, a przez terytoria Mołdawii na Ruś Kijowską<sup>24</sup>. Niewykluczone, iż wśród nich znajdowali się także śpiewacy cerkiewni, a ich przybycie przyczyniło się do podniesienia poziomu śpiewu cerkiewnego na Rusi. Fakt wystąpienia zorganizowanego exodusu inteligencji bułgarskiej rzuca nowe światło na opowieść o przybyciu trzech śpiewaków greckich. Fakt, iż śpiewacy ci przynieśli ze sobą cztery rodzaje śpiewu, typowe dla tradycji słowiańskiej skłania do zastanowienia, czy oby śpiewacy ci rzeczywiście byli Grekami, a nie Słowianami przybyłymi z terytorium Bułgarii? Niestety nie zachowały się żadne księgi nutowe z tego okresu, do czego niewątpliwie przyczynił się okres niemal pięćsetletniej niewoli tureckiej. Wówczas wiele cennych zabytków piśmiennictwa bułgarskiego uległo bezpowrotnemu zniszczeniu. Wśród utraconego dziedzictwa z całą pewnością znajdowały się rękopisy zawierające śpiewy liturgiczne, praktykowane przez Cerkiew bułgarską<sup>25</sup>. Dotarcie do pierwotnych tradycji śpiewaczych dodatkowo utrudnia fakt, iż melodie zawarte w najstarszych rękopisach używanych przez Cerkiew bułgarską w zasadzie nie odbiegają od wzorców konstan-

<sup>21</sup> А. Титов, *История Манявского скита сь его основания до закрытия (1611-1785)*, Москва 1907, s. 12-15.

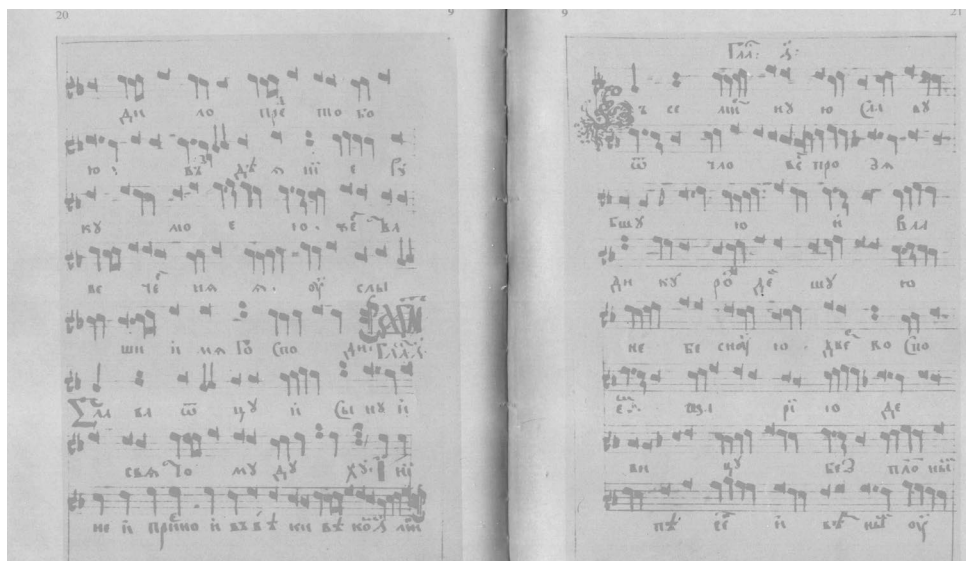
<sup>22</sup> Tamże, s. 17-18.

<sup>23</sup> А. Титов, *История Манявского скита...*, s. 20.

<sup>24</sup> И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, t. 1, s. 214.

<sup>25</sup> Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 305.

tynopolitańskich. Z relacji XVIII-wiecznych podróżników wynika, iż melodie „śpiewu bułgarskiego” były powszechnie znane i praktykowane w monasterach Świętej Góry Atos, lecz fakt ten w ocenie ks. J. Gardnera nie przesądza o związkach tychże tradycji śpiewaczych z praktyką liturgiczną monasterów słowiańskich na Atosie, a wręcz przeciwnie. Niewykluczone, iż śpiewy te trafiły na Atos za sprawą mnichów przybyłych z terytorium Rzeczypospolitej<sup>26</sup>. Jeśli przyjmiemy za prawdopodobną hipotezę, jakoby melodie bułgarskie wykształciły się w monasterach Świętej Góry Atos, to z całą pewnością pierwotnie zapisywano je za pomocą bizantyjskiej notacji neumatycznej. Co więcej w XVII w. notacja ta na terytoriach południowo-zachodniej Rusi była znana na tyle dobrze, że umożliwiała to śpiewakom przekład na „kwadratową nutę” nawet najbardziej złożonych kompozycji<sup>27</sup>. Niewykluczone, iż to właśnie mnisi ze Skitu Maniawskiego, w szczególności Hiob i Teodozjusz przynieśli je na Ruś i to oni, jako pierwsi dokonali ich przekładu na kwadratową notację kijowską, co w rezultacie pozwoliło zachować je od bezpowrotnego zapomnienia<sup>28</sup>. Wraz z kwadratową notacją kijowską w śpiewach liturgicznych praktykowanych w Skicie Maniawskim pojawia się nowa estetyka. Odtąd śpiew był nie tylko kwestią liturgii, lecz przede wszystkim był postrzegany jako sztuka sama w sobie<sup>29</sup>.



Rys. 2. Fragment dogmatyka tonu pierwszego – śpiew bułgarski  
Z Irmologionu Maniawskiego<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, t. 2, s. 99.

<sup>27</sup> Tamże, s. 94.

<sup>28</sup> М. Кугутяк, *Великий Скит у Маркової пустині: український духовний і культурно-історичний феномен*, t. 3, Манускрипт-Львів 2017, s. 123-124.

<sup>29</sup> Ю. Ясіновський, *Манаївський скит...*, s. 258.

<sup>30</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит...*, t. 2, s. 20-21.

W Skicie Maniawskim rozwinęła się unikatowa tradycja piśmiennictwa muzycznego, czego dobrym przykładem są napisane ręką tamtejszych mnichów irmologiony<sup>31</sup>. W irmologionach maniawskich obok rodzimych śpiewów neumatycznych znalazły się także śpiewy: bułgarskie, skickie, kijowskie ostrogskie, wołyńskie i inne. Nagromadzenie melodii sygnowanych, jako „śpiew bułgarski” stanowi namacalny dowód na to, iż w Skicie Maniawskim działała szkoła, specjalizująca się w nauczaniu tego typu śpiewów. Bułgarska badaczka - E. Tonczewa ustaliła, iż bułgarski śpiew cerkiewny oraz związane z nim piśmiennictwo trafiły na terytoria Mołdawii i Rusi Halickiej wraz ze zdobyciem Bułgarii przez Turków w 1396 r.<sup>32</sup> Do upadku śpiewu cerkiewnego w Bułgarii w jakimś stopniu przyczyniło się duchowieństwo greckie, które wykorzystało osłabienie tamtejszej Cerkwi i poczęło wprowadzać do nabożeństw język grecki oraz śpiew bizantyjski. Ostateczny upadek Cerkwi bułgarskiej nastąpił w 1396 r., kiedy to tamtejszy patriarcha - Eutymiusz został złożony z urzędu i uwięziony, a na jego miejsce wybrano biskupa greckiego. Mimo wszystko w okresie, kiedy Bułgaria umierała kulturalnie, to jej dziedzictwo kulturowe znalazło podatny grunt do dalszego rozwoju na terytoriach Mołdawii i Wołoszczyzny. W tamtejszych monasterach bułgarskie księgi liturgiczne oraz śpiew bułgarski cieszyły się wielkim uznaniem, czego przykładem są monastery Putna i Dragomirna. Szczególny wkład w rozwój śpiewu bułgarskiego na Rusi przypadł w udziale mnichom z monasteru Putna. Nauczycielami śpiewu cerkiewnego na Bukowinie, a także w Rumunii byli mnisi pochodzący z Bułgarii, którzy uczyli śpiewu i zasad sprawowania nabożeństw. Wśród nich wyróżniała się postać mnicha Filoteusza z monasteru Cozia, byłego logika Mircea cel Bătrân, który posiadał wielką wiedzę muzyczną, a skomponowane przez niego utwory dotarły nawet do Moskwy. Wielu jego uczniów było mnichami, aczkolwiek Filoteusz zgromadził wokół siebie także wielu świeckich, w większości kandydatów do kapłaństwa. Niektórzy historycy twierdzą, że w Suczawie istniała szkoła śpiewu Aleksandra Dobrego, kierowana przez Grzegorza Camblaka. Istnienie szkoły przy monasterze Putna od XV do XVI w. nie jest udokumentowane, aczkolwiek jej istnienie potwierdza rękopis protopsalty Eustachego zawierający nazwiska niektórych kompozytorów, będących mnichami w Putnie. Ów Eustachy zasłynął jako autor wielu dzieł teoretycznych, w szczególności traktatów, pt. „Ritoria”, tj. „Sztuka mowy” oraz „Gramatichia”, zawierającego opracowane przez niego metody nauczania muzyki. Kontynuatorką szkoły monasteru Putna była szkoła nosząca nazwę: „psaltichia Alexandru Lăpușneanu”, której położenie dotąd nie zostało dokładnie ustalone i oscyluje między Suczawą, Jassami a Putną. Szkoła ta kształciła śpiewaków przybyłych z zagranicy, w tym także ze Lwowa i Przemyśla. Co ciekawe w programie nauczania tejże szkoły były zarówno śpiewy greckie, jak również melodie wywodzące się różnych tradycji słowiańskich. Rękopis Manuela Hrisoya z XVI wieku, znajdujący się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Jassach, potwierdza, że pierwszą notacją muzyczną stosowaną w Mołdawii na Bukowinie i w Rumunii była tzw. notacja kukuzeliańska. Jej zastosowanie przyczyniło się do znacznego rozwoju śpiewu cerkiewnego na tych terenach, zwłaszcza po przetłumaczeniu tekstów liturgicznych na język rumuński.<sup>33</sup> Jako ciekawostkę pragnę podać fakt, iż język słowiański był na terytoriach

<sup>31</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка славянского Средневековья. Русь. Болгария. Сербия*, Санкт-Петербург 2017, s. 240.

<sup>32</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит...*, t. 1, s. 146-147.

<sup>33</sup> G. Ioan Popescu, *Învățămintul muzical în Biserica Ortodoxă Română*, in: BORom LXXXVII (1969),



Mołdawii i Bukowiny używany w liturgii do końca XVI w. Pierwsze formy języka rumuńskiego pojawiają się dopiero pod koniec XVI w., a nade wszystko na początku XVII w. W okresie przejściowym w liturgii stosowano język grecki. Z kolei w śpiewie liturgicznym dominowały dwa prądy: jeden słowiański i jeden grecki. Niestety język rumuński, mimo, iż był nie rozumiany przez lud i duchowieństwo, musiał stać się językiem liturgicznym<sup>34</sup>. Kiedy dokładnie tradycje liturgiczne i śpiewacze Mołdawii i Bukowiny dotarły na Ruś Czerwoną, do Lwowa oraz Przemyśla? Tego nie wiadomo. Z dotychczas przeprowadzonych badań wynika fakt, iż to właśnie mnisi z monasteru Putna przynieśli śpiew bułgarski do Skitu Maniawskiego, gdzie rozwijał się nieprzerwanie do czasów likwidacji ośrodka przez władze austriackie w 1785 r. Dla przykładu, praktykowane w Skicie Maniawskim melodie dogmatyków<sup>35</sup>, zostały skomponowane w melizmatycznym stylu kalofonicznym. Jego początki w Bizancjum sięgają przełomu XII i XIII w., czyli przypadają na okres tzw. „Renesansu Paleologów”<sup>36</sup>. Cechą charakterystyczną stylu kalofonicznego jest przewaga melodii nad tekstem liturgicznym. O ile w melodiach typu sticherarycznego oraz irmologicznego panowała swoista synergia tekstu i melodyki, o tyle w śpiewach kalofonicznych czynnikiem przeważającym była melodyka, wraz z towarzyszącą jej emocjonalnością. Gdy do głosu doszły indywidualne gusta śpiewaków, wówczas poszczególne melodie zaczęły tak jakby obrastać w melizmaty, które upiększały je. Równocześnie w śpiewie bizantyjskim pojawiło się dotąd nieznane zjawisko polegające na powtarzaniu słów<sup>37</sup>, co przyczyniło się do znacznego zwolnienia tempa wykonywania melodii. W śpiewie kalofonicznym znajdziemy takie elementy jak chociażby: sekwencja, modulacja, czy też początkowe i kończące formuły melodyczne.<sup>38</sup> Praktyka wykonywania śpiewów kalofonicznych stworzyła płaszczyznę dla rozwoju twórczości indywidualnej śpiewaków, która stała się istotnym wyznacznikiem interpretacji melodii, które dotąd uważano za kanoniczne<sup>39</sup>. W piśmiennictwie muzycznym tego okresu zaczynają pojawiać się wzmianki o kompozytorach, wśród których na pierwszy plan wysuwa się postać wybitnego teoretyka śpiewu - św. Jana Kukuzela (1280-1375)<sup>40</sup>. Pod patronatem kolejnych cesarzy i patriar-

9-10, p. 1027-1061, [w:] „Pagini din istoria monahismului orthodox în revistele teologice din România”, Editura Mitropolit Iacov Putneanu 2011, s. 111.

<sup>34</sup> B. S. Bucur, *Monumente muzicale. Filotei Sin Agăi Iipei prima «psaltichie românească» cunoscută până acum.*, în: BORom LXXXVII (1969), 9- 10, p. 1066-1075, [w:] tamże, s. 114-115.

<sup>35</sup> Dogmatyk - Liturgiczna pieśń pochwalna na cześć Matki Bożej, zawierająca naukę dogmatyczną o osobie Chrystusa, a także inne niewzruszone prawdy, stanowiące podstawę chrześcijańskiej pobożności. Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski...*, s. 93. s. 171-173.

<sup>36</sup> Ю. Ясіновський, *Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській реценції ранньо-модерного часу*, Львів 2011, s. 46.

<sup>37</sup> Początkowo do zjawiska powtarzania słów odnoszono się na Rusi z dystansem, czego przykładem są śpiewy neumatyczne redakcji moskiewskiej. Polemiści wywodzący się ze staroobrzędowców zwykli wiązać praktykę powtarzania słów z pojawieniem się melodii wielogłosowych i partesnych. Niemniej jednak aktualne badania zdają się dowodzić, iż praktyka powtarzania słów bierze swój początek w formułach w tradycji bizantyjskiej, czego przykładem są tzw. kratymaty, czyli wstawki melizmatyczne, niemające żadnego związku z tekstem liturgicznym. Początkowo kratymaty miały za zadanie umacniać muzyczną formę melodii podnosząc ich kunszt i melizmatyczność. Z czasem przybrały formę samodzielnych kompozycji. Г. Пожидаева, *Духовная музыка...*, s. 60, por. D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestii odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, 2017, t. 19, s. 73.

<sup>38</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка...*, s. 60

<sup>39</sup> И. Полозова, *Русская музыкальная палеография*, Саратов 2014, s. 93-95.

<sup>40</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка...*, s. 65-66, D. Sawicki, *Główne założenia reform staroruskiej notacji*

chów działało i tworzyło wielu wybitnych śpiewaków takich jak: Emanuel Chrysanfa, teoretyk śpiewu Emanuel Wereniusz i inni<sup>41</sup>. Kalofoniczny styl śpiewu stwarzał dogodne warunki dla rozwoju śpiewu na płaszczyźnie wykonawczej. Odtąd melodia była już nie tylko środkiem wyrazu, czy nośnikiem treści teologicznych, lecz przede wszystkim sztuką samą w sobie.



Rys. 3. Fragment Wielkiego Polijeosu, zw. multańskim z Irmologionu Supraskiego (1598-1601)

muzycznej na przykładzie traktatu teoretycznego Iwana Szajdurowa, WRH, 2019, t. 16, s. 249.

<sup>41</sup> H. Nowacki, *Śpiew bizantyjski od czasów św. Jana Damasceńskiego aż do upadku cesarstwa bizantyjskiego*, „Hosanna”, 1929/12, s. 177.

Śpiew kalofoniczny przeniknął na terytoria Półwyspu Bałkańskiego pod koniec XIV w., czyli w okresie, gdy w Bizancjum sztuka śpiewacza oraz związana z nią myśl teoretyczna przeżywały swój prawdziwy rozkwit. Upowszechnienie śpiewu kalofonicznego w Bułgarii, do którego przyczyniła się działalność tzw. szkoły tyrnowskiej wywarło istotną rolę w rozwoju rodzimego śpiewu liturgicznego, a pośrednio zaowocowało przemianami estetycznymi w śpiewie praktykowanym w innych krajach prawosławnych, takich jak Serbia czy Mołdawia. Mimo zaawansowanych badań nadal niewiele wiemy, kiedy dokładnie styl kalofoniczny przywędrował na terytoria podporządkowanej patriarchatowi Konstantynopola metropolii kijowskiej? Jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż melodie wzorowane na śpiewie kalofonicznym pojawiają się już w *Irmologionie Supraskim* (1598-1601), to prawdopodobnym wydaje się teza, jakoby śpiew ten trafił na Bałkany, co najmniej sto lat wcześniej. Namacalnym świadectwem przenikania na terytoria Rusi śpiewów melizmatycznych typu mołdawskiego jest tzw. *Wielki polijelej Mułański*, zapisany na kartach *Irmologionu Supraskiego* (1598-1601)<sup>42</sup>.

## 2) Odnowienie życia monastycznego w Mołdawii i oddziaływanie tamtejszych tradycji śpiewaczych na śpiew cerkiewny na Rusi.

Kluczowa rola w odnowieniu życia monastycznego w Mołdawii przypadła w udziale Św. Paisjuszowi Wieliczkowskiemu. Św. Paisjusz Wieliczkowski obok dyscypliny wśród mnichów przykładął wielką wagę do należytego sprawowania codziennych nabożeństw, które upiększał śpiew mnichów wykonywany antyfonalnie w kilku językach: cerkiewnosłowiańskim, greckim<sup>43</sup>, rumuńskim<sup>44</sup>. Życie liturgiczne wspólnoty przebiegało w oparciu o regułę liturgiczną obowiązującą na Świętej Górze Atos, którą cechowała wyjątkowa długotrwałość nabożeństw. Przeprowadzona przez starca reforma liturgiczna nie wywarła istotny wpływ na dobór repertuaru, co znalazło swoje odzwierciedlenie w zawartości *Osmogłasnika* Kalistrata<sup>45</sup>. Ukraiński badacz mołdawskich tradycji śpiewu – Jarosław Mychajluk stwierdził, iż inicjatorem przekładu melodii cerkiewnych praktykowanych w monasterze Dragomirna był nie kto inny, jak św. Paisjusz Wieliczkowski<sup>46</sup>. Postawiona przez Mychajluka teza wydaje się prawdopodobna, choćby z uwagi na fakt, iż w momencie napisania *Osmogłasnika* św. Paisjusz był przełożonym monasteru Dragomirna, a sam monaster przeżywał okres swego prawdziwego rozkwitu, za sprawą przeprowadzonych przez starca reform<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> *Irmologion Supraski* (1598-1601), НБУВ, zmienić na: zesp. I, nr 5391, k. 389-395.

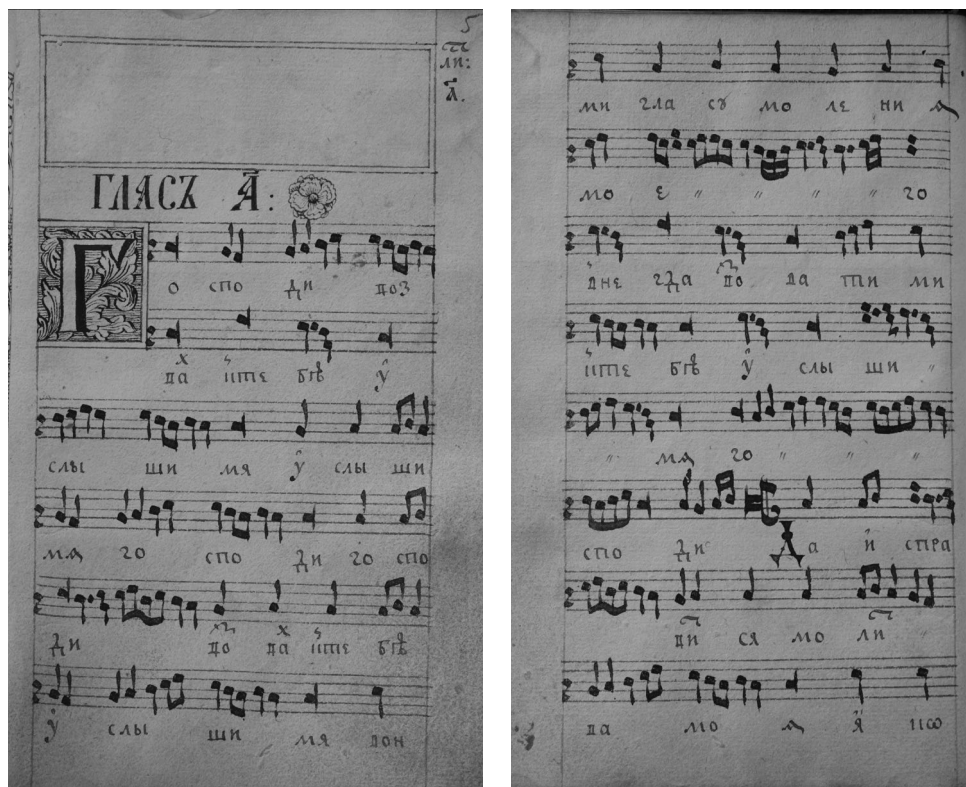
<sup>43</sup> Е. Игнатенко, *Осмогласник Калістрата 1769 року: авторизація грекокомовних причасників і херувимських пісень*, „Мистецтвознавчі записки”, 2019, nr 35, s. 267–273. А. Вовк, *Грекоязычные песнопения...*, s. 27.

<sup>44</sup> И. Кологровов, *Очерки по Истории Русской Святости*, Брюссель 1961, s. 358.

<sup>45</sup> О. Цалай-Якименко, Я. Михайлюк, *Нотолінійний Осмогласник з молдавського монастиря Драгомирна – пам'ятка українсько-молдавських музичних зв'язків*, „Musica Humana”. Збірник статей кафедри музичної україністики, 2003, nr 1, s. 213-214.

<sup>46</sup> Я. Михайлюк, *Духовные співы молдавського монастиря в Драгомирні у перекладі на київську 5-лінійну нотацію*, „Musica Humana”. Збірник статей кафедри музичної україністики, 2005, nr 2, s. 121.

<sup>47</sup> D. Sawicki, *Tradycje śpiewania psalmów 140, 141, 129 oraz 116 funkcjonujące na południowo-zachodniej Rusi na przykładzie wybranych Irmologionów z XVI-XVIII wieku*, WRH, 2019, t. 16, nr 3, s. 103.



Rys. 4. Fragment *wozzwachow* tonu pierwszego z Osmoglasnika Kalistrata (1769 r.)<sup>48</sup>

Do najznakomitszych melodii tonalnych, sygnowanych jako „śpiew bułgarski” należą dogmatyki ośmiu tonów. W zachodnioruskich irmologionach nutowych melodie te pojawiają się na początku 1-szej poł. XVII w., czyli stosunkowo późno, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż inne melodie śpiewu bułgarskiego były znane już pod koniec XVI w., czego przykładem jest Irmologion Supraski (1598-1601)<sup>49</sup>. Fakt, iż monaster Zwiastowania N.M.P. w Supraślu utrzymywał ściśle związki z Ławrą Kijowsko-Pieczerską pozwala twierdzić, iż pierwszym ośrodkiem rozwoju śpiewu bułgarskiego na południowo-zachodniej Rusi był Kijów<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Осмогласник Калистрата, НБУВ, зesp. 306, rkps. nr 40 П/ХVIII-18, k. 5.

<sup>49</sup> Ю. Ясиновський, Українські та білоруські нотолінійні ірмолії 16-18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження, Львів 1996, s. 5.

<sup>50</sup> О. Цалай-Якименко, Київська школа музики XVII століття, Київ-Львів-Полтава 2002, s. 172.



Rys. 5. Melodia dogmatyka tonu szóstego – śpiew bułgarski Z Irmologionu z cerkwi Poczęcia N.M.P. w Borchowie (dek. Oleszyce, diec. Przemyśl) – 1675 r.<sup>51</sup>

Ilość melodii sygnowanych jako „śpiew bułgarski” w zachodnio-ruskich Irmologionach wzrosła w 2-giej poł. XVII w. Z kolei jego praktykowanie nie ograniczało się jedynie do ośrodków monastycznych. Otóż mniej więcej pod koniec 1-szej poł. XVII-go stulecia melodie te pojawiają się w praktyce liturgicznej cerkwi parafialnych. Co więcej wśród parafialnych diaków, którzy jak wiemy w znakomitej większości wywodzili się z prostego ludu pojawia się potrzeba odnotowywania tychże śpiewów. Wówczas w także w Irmologionach parafialnych zaczynają się pojawiać całe cykle śpiewów użytkowych, sygnowanych jako „śpiew bułgarski”. Śpiew ten cieszył się ogromną popularnością na terytoriach dawnej eparchii przemyskiej, czego materialnym świadectwem jest datowany na 1675 r. Irmologion z cerkwi p.w. Poczęcia Matki Bożej w Borchowie (dek. Oleszyce, diec. Przemyśl). Kodeks zawiera paletę śpiewów typu melizmatycznego, gdzie oprócz dogmatyków oraz melodii, na które śpiewano wersety psalmów wieczornych, tj. Ps 140, 141, 129 oraz 116, z których pierwszy rozpoczyna się słowami: *Панє вола́м до Ciebie* (gr. *κεκραγῆναι* cs. *wozzwachi*) znalazło się wiele innych śpiewów przeznaczonych do wykonywania podczas Jutrzni oraz Boskiej Liturgii<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Irmologion, BN, rkps 12073 I (Akc. 2973), k. 401.

<sup>52</sup> Ю. Ясинівський, *Українські та білоруські нотолінійні...*, s. 193.



Rys. 6. Fragment koinonikonu niedzieli, Αἰνετε τὸν Κύριον  
(cs. *ХВАНИТЕ ГДА РА НЕДЕЉА* z Irmologionu Żyrowickiego (1649 r.)

Dużą paletę melodii sygnowanych jako śpiew bułgarski znajdziemy w datowanym na 1649 r. Irmologionie, pochodzącym z monasteru Zaśnięcia Matki Bożej w Żyrowicach. Na uwagę zasługują kompozycje wozzwachow<sup>53</sup> dogmatyki, tropariony<sup>54</sup> niedzielne<sup>55</sup>, swietilny<sup>56</sup> niedzielne<sup>57</sup>, troicznzy<sup>58</sup>, melizmatyczne kompozycje psalmu polieleosu<sup>59</sup>. Istotną część korpusu melodii sygnowanych jako „śpiew bułgarski”, stanowią wybrane kompozycje Boskiej Liturgii, w szczególności fragment kanonu eucharystycznego, hymn ku czci Matki Bożej Ἀξιὸν ἐστιν (δοξολογία ἑρτα)<sup>60</sup> oraz koinonikon<sup>61</sup>

<sup>53</sup> *Ирмологій*, НБУВ, зesp. 1, nr 3367, k. 37-38.

<sup>54</sup> Troparion – pieśń (hymn) liturgiczna, stanowiąca wykładnię istoty święta, bądź obchodzonego przez Kościół wydarzenia, względnie przedstawiająca wydarzenia z Żywota Świętego. Z troparionów zbudowane są pieśni Kanonów. Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślawiański-polski...*, s. 351.

<sup>55</sup> *Ирмологій*..., НБУВ, зesp. 1, nr 3367, k. 32-35.

<sup>56</sup> *Swietilen* – Śpiewana podczas Jutrznii, po Kanonie, pieśń liturgiczna, w której najczęściej jest mowa o oświeceniu duszy z wysokości. Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślawiański-polski...*, s. 297.

<sup>57</sup> *Ирмологій*..., НБУВ, зesp. 1, nr 3367, k. 15-17

<sup>58</sup> Tamże, k. 39-40.

<sup>59</sup> Tamże, k. 12-13.

<sup>60</sup> Tamże, k. 21-23.

<sup>61</sup> 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 koinoni-

niedzieli<sup>62</sup>. Absolutną nowością jeśli chodzi o repertuar sygnowany jako „śpiew bułgarski”, są wzorcowe melodie śpiewu prosonion, czyli śpiewy „na podobien”<sup>63</sup>.

Cechą charakterystyczną zachodnio-ruskiej monodii sygnowanej, jako „śpiew bułgarski”, jest formalne podporządkowanie zasadzie ośmiu skal modalnych. Niestety ten także ważny aspekt jak dotąd nie doczekał się należytego opracowania<sup>64</sup>. Większość kompozycji skomponowano w oparciu o określoną melodię-archetyp, przy czym pojęcie *napiew* w odniesieniu do melodii śpiewu bułgarskiego należy rozpatrywać w kategorii swojego modelu melodycznego, który funkcjonuje w ramach danej skali modalnej, łącząc ze sobą całą grupę śpiewów jednego określonego gatunku. W ramach każdej z ośmiu skal modalnych śpiewu bułgarskiego, funkcjonowało do trzech różnych wzorców melodycznych (cs. *napiwowow*). Dla przykładu, inny wzorec melodyczny używano do rozśpiewywania tekstów troparionów, inny dla siedalnow. Z gołą innymi wzorcami melodycznymi posługiwano się w odniesieniu do sticher, wśród których na pierwszy plan wysuwają się dogmatyki<sup>65</sup>. We wszystkich śpiewach „bułgarskich” zauważalny jest dobór stabilnych, tj. typicznych formuł melodycznych, co jest szczególnie widoczne na przykładzie sticher i dogmatyków, zaś w mniejszym stopniu *wozzwachow*<sup>66</sup>. W dogmatykach sygnowanych jako „śpiew bułgarski” mamy do czynienia z bardziej rozbudowaną melodyką. Drugą ważną cechą typową dla melodii sygnowanych jako „śpiew bułgarski” jest cykliczne powtarzanie określonych fraz melodycznych, a także powtarzanie słów. W poszczególnych melodiach dogmatyków zachowało się wiele cech typowych dla śpiewu ludowego Słowian. Melodie posiadają symetryczny rytm oraz takt, czego nie znajdziemy w melodiach bizantyjskich oraz rodzimych - staroruskich. Oprócz tego, melodie „bułgarskie” zawarte w zachodnio-ruskich Irmologionach wykazują wyjątkową świeżość rytmiki i intonacji<sup>67</sup>. W ocenie badaczy, tzw. „śpiew bułgarski” posiada wiele cech łączących go z melodiami sygnowanymi jako śpiew kijowski i grecki. Zbieżność może wynikać z tego, iż redaktorzy Irmologionów często mieszały ze sobą nazwy poszczególnych melodii, stąd melodie określone, jako „śpiew bułgarski” mogły być sygnowane, jako „śpiew grecki”, i na odwrót.

### 3) Wpływy bałkańsko-ruskie na prawosławny śpiew liturgiczny na Bukowinie.

Przy okazji omawiania problematyki funkcjonowania w praktyce liturgicznej melodii dogmatyków innych, niż storuskie, nie sposób przejść obojętnie obok tradycji śpiewawczych obecnych w liturgii Cerkwi prawosławnej na Bukowinie. Otóż na terytorium dawnej Bukowiny było miejscem, gdzie krzyżowały się ze sobą różne tradycje śpiewawcze. Generalnie praktyka śpiewawcza wspólnot zamieszkujących terytoria Bukowiny była oparta na wzorcach zawartych w irmologionach. Niejednokrotnie w obok rodzimych mo-

---

konu śpiewem melizmatycznym. Na Rusi do końca XIV w. wykonywano go śpiewem kondakarnym, a następnie w oparciu o wzorec melodyczny wielkiego śpiewu neumatycznego. Zob.: Г. Печёнкин, *Киноники знаменного (столпового) распева. Причастные стихи*, Москва 2002, por. Никольский К., *Обозрение божеслужбных книг Православной Российской Церкви*, Санктпетербург 1858, s. 16, przyp. 19.

<sup>62</sup> *Ирмолы*..., НБУВ, zesp. 1, nr 3367, k. 23.

<sup>63</sup> Tamże, k. 35-38.

<sup>64</sup> Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, s. 306.

<sup>65</sup> М. Ларина, *Болгарский распев в контексте великорусской церковно-певческой культуры XVII-XVIII вв.*, «Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета», 2010, вып. 1, s. 46.

<sup>66</sup> D. Sawicki, *Tradycje śpiewania...*, s. 89-91.

<sup>67</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка...*, s. 242.

nodycznych śpiewów cerkiewnych praktykowano tam także melodie greckie, bułgarskie, mołdawsko-wołoskie, czy też rumuńskie. Wszędzie tam, gdzie poziom wykształcenia dyrygentów i śpiewaków cerkiewnych był dostatecznie wysoki, rozbrzmiewały także śpiewy wielogłosowe. Z reguły były to utwory sygnowane rodzimych kompozytorów bądź proste utwory wzorowane na pieśni ludowej. Niestety wskutek zmieniających się uwarunkowań politycznych, a także obniżeniu poziomu wykształcenia osób odpowiedzialnych za śpiew (diaków, dyrygentów, śpiewaków) już pod koniec XIX w. poziom śpiewu cerkiewnego upada. Władze cerkiewne widziały pilną potrzebę jego reformy, a nade wszystko potrzebę ujednolicenia repertuaru, który ulegał stopniowemu rozproszaniu, a poszczególne melodie stopniowemu zapomnieniu<sup>68</sup>. Jednym z pierwszych etapów w dziele reformy śpiewu cerkiewnego na Bukowinie, było wydanie jednolitego zbioru melodii. Z błogosławieństwa arcybiskupa i metropolity Bukowiny i Dalmacji Arkadiusza tego bądź co bądź karkołomnego, lecz jakże potrzebnego przedsięwzięcia podjął się lwowski duchowny – hieromnich Emmanuel-Jewgienij Worobkiewicz – syn o. Izidora Worobkiewicza, także wybitnego kompozytora muzyki cerkiewnej. W realizacji wydania autorowi pomagali Konstanty Daszkiewicz (zm. ok. 1896 r.), śpiewak i psalmista katedry prawosławnej w Czerniowcach<sup>69</sup> oraz Dymitr Jakubowicz, absolwent czerniowieckiej szkoły śpiewaków cerkiewnych, który przez pewien okres posługiwał we Lwowie<sup>70</sup>.

Dzieło E. I. Worobkiewicza pt. *Cerkownaja Psaltichija* ukazało się w 1896 r. we Lwowie. Przy jego opracowaniu autor wzorował się rumuńskiej *Psaltichii*, opracowanej przez abpa Bukowiny i Dalmacji Sylwestra<sup>71</sup>. Wydanie składa się z czterech rozdziałów, z których pierwszy obejmuje zasady czytania nut<sup>72</sup>. Szczególnie cenne z punktu widzenia omawianej przez nas problematyki, są melodie dogmatyków, opublikowane w pierwszym rozdziale *Psaltichii*. Mimo, iż jak wskazuje redaktor wszystkie melodie dogmatyków zostały skomponowane „na ruską melodię”, to w przeciwieństwie do staroruskich melodii neumatycznych oraz kompozycji sygnowanych jako „śpiew bułgarski” odznaczają się wyjątkową prostotą kompozycji, co m.in. widać na zaprezentowanym powyżej przykładzie dogmatyka tonu pierwszego. W zasadzie mamy tutaj do czynienia z uproszczoną wersją melodii, które w rosyjskich wydaniach synodalnych występują jako „śpiew kijowski”, aczkolwiek przeprowadzona przez nas analiza porównawcza wykazała niezgodność rozstawu niektórych formuł melodycznych. Być może pierwotnie melodie te funkcjonowały w formie ustnej, w postaci tzw. śpiewu diakowskiego, który wykonywano często wykonywano w dwugłosie ze zwykłym wtórem tercjowym lub w formie tzw. *jerozolimki*<sup>73</sup>. W mniejszym stopniu na terytorium Bukowiny przenikały śpiewy serbskie, niemniej jednak tamtejszym śpiewakom z pewnością były znane śpiewy serbskie zredagowane przez Kornilię Stankowicza (1831-1865) oraz Stefana Mokranjaca (1856-1914)<sup>74</sup>.

<sup>68</sup> Церковная псалтирхия или песнослов: Книга благополезная къ изученію церковного пѣнія по правосл. обряду для клириковъ и мірянъ, Львов 1896, s. XI.

<sup>69</sup> Ю. Ясіновський, Церковний спів Галичини Австрійської доби у критиці, персоналіях і нотних джерелах, «Василіянські історичні дослідження», 2020, t. 5, s. 356.

<sup>70</sup> Тамże, s. 380.

<sup>71</sup> Церковная псалтирхия ..., s. XII.

<sup>72</sup> Тамże, s. 1-54.

<sup>73</sup> Б. Кудрик, Огляд історії української церковної музики, Львів 1995, s. 83.

<sup>74</sup> Г. Пожидаева, Духовная музыка..., s. 70.



2

Adagio moderato.

Вее - мир - ну - ю сла - ну отъ че - ло - вѣкъ про - зиб - шу - ю,  
и вла - ди - ку рожд - шу - ю, не - бес - ну - ю дверь во - спо - изъ Ма - рі -  
ю Дѣ - ну, без - плот - ныхъ плѣсъ, и вѣр - ныхъ у - доб - ре - ні - е:  
сі - я бо я - ви - ся не - бо и храмъ бо - жее - на:  
сі - я пре - граж - де - ні - е враж - ды раз - ру - шив - ши, миръ вве - де,  
и царет - ві е от - вер - же, сі - ю у - бо и - му - ще нѣ - ры у - тверж  
де - ні - е, по - бор - ни - ка и - ма - мы изъ не - я рожд - ша -  
го - ся Гос - по - да; дер - зай - те у - бо лю - ді - е Бо - жі - и.  
и - бо той по - бѣ - дить пра - ги, я - ко все - си - ленъ.

Melodia dogmatyka tonu pierwszego „na ruską melodie” (*Psaltichia* E. J. Worobkiewiczza)<sup>75</sup>

Reasumując, Cerkiew prawosławna na Rusi, a szczególnie na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej od zarania dziejów była otwarta na nowe trendy kulturowe płynące z innych krajów prawosławnych. Zjawisko obejmowało niemal w wszystkie dziedziny sztuki sakralnej, w szczególności: architekturę, ikonografię, a także śpiew cerkiewny. Podział Cerkwi ruskiej na dwie odrębne metropolie, który ostatecznie dokonał się w 1448 r. spowodował czasowe rozejście się gustów kulturowych obydwu Cerkwi. Cerkiew moskiewska obrała drogę izolacji od świata greckiego, którą przypieczętowało zdobycie Konstantynopola na rzecz Turków w 1453 r. Nieufność „moskwiczán” względem Greków była spowodowana jeszcze tym, że przybywając do Moskwy, szczególnie w XVII w., często nadużywali gościnności i szczodrości gospodarzy<sup>76</sup>. Zgoła inna sytuacja była na terytoriach należących do Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz Rzeczypospolitej. Tutaj związki kulturowe ze światami greckim i bał-

<sup>75</sup> Tamże, s. 2.

<sup>76</sup> E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, Warszawa 1977, s. 25

kańskim pozostały bardzo silne, czego przykładem jest fakt, iż w zachodnio-ruskich irmologionach obok tradycyjnych ośmiotrybowych monodycznych śpiewów cerkiewnych (*znamienno raspiewa*) znalazło się wiele przepięknych melodii o wyraznie bałkańskim zabarwieniu, w szczególności śpiewy: grecki, mołdawsko-wołoski, bułgarski, serbski czy carogrodzki<sup>77</sup>. Sytuacja ulegnie zmianie pod koniec 1-szej poł. XVII w. za sprawą tłumnie przybywających do Moskwy śpiewaków ukraińskich. Ich działalności śpiewaczej i dydaktycznej patronowali car Aleksy Michajłowicz oraz patriarcha Nikon. Przybywając do Moskwy śpiewacy ci często przywozili ze sobą własne irmologiony, które szybko zyskiwały popularność wśród miejscowych śpiewaków. Z biegiem czasu irmologiony zaczęto przepisywać w ważniejszych monasterach Państwa Moskiewskiego<sup>78</sup>. Pojawienie się rozmaitych teorii stawiających Moskwę w charakterze „Trzeciego Rzymu”, tj. stolicy i obrończyni światowego prawosławia sprawiło, iż w kręgach państwowych i cerkiewnych wytworzyły się tendencje hołdujące idei „soborowości” kulturowej, będącej czynnikiem konsolidującym wszystkie narody prawosławne<sup>79</sup>. Drogą do osiągnięcia owej soborowości było ujednolicenie obrzędowo-kulturowe Cerkwi moskiewskiej ze światem greckim. Reformy ksiąg liturgicznych i obrzędów zrealizowane z inicjatywy patriarchy Nikona przy czynnym poparciu cara miały być tylko pierwszym praktycznym krokiem do osiągnięcia zamierzonego celu. O ile Nikonowi nie powiodła się unifikacja śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim, o tyle patriarcha dokonał czegoś więcej, czego w istocie rzeczy sam się nie spodziewał. Otóż Nikon ostatecznie otworzył Cerkiew moskiewską na nowe trendy muzyczne płynące z terytoriów dzisiejszej Białorusi i Ukrainy, a tym samym doprowadził do zaistnienia w liturgii różnorodności melodycznej i stylistycznej, której do tego czasu w Moskwie nie było<sup>80</sup>. Pojawienie się nowych wariantów śpiewu monodycznego, a także kompozycji wielogłosowych zainicjowało gruntowne zmiany w estetyce śpiewu cerkiewnego na Rusi. Wówczas stary monodyczny znamienny *raspiew* wraz ze swoją niekończącą się i nieustannie rozwijającą się melodią zaczął ustępować miejsca nowym melodyjnym kompozycjom, znanym, jako śpiew: bułgarski, grecki, kijowski, a także śpiewom wielogłosowym i „partesnym”<sup>81</sup>.

## REFERENCES

### Sources:

- 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. Стефаника: 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; 1, nr 3367; 306, nr 40 P/XVIII-18.

<sup>77</sup> D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, s. 47-48.

<sup>78</sup> М. Ларина, *Болгарский распев...*, s. 47.

<sup>79</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка...*, s. 243.

<sup>80</sup> D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców...*, 71.

<sup>81</sup> Г. Вагнер, Т. Владышевская, *Искусство Древней Руси*, Москва 1993, s. 219.

**Printed sources:**

*Cerkovnaâ psaltihâ ili pesnoslov: Kniga blagopoleznaâ k izučeniû cerkovnogo penâ pravosl. Obrâdu dlâ klirikov i mirân, L'vov 1896.*

*Lavrivs'kij nevmennyj Irmologion kincâ XVI stolittâ: Faksimil'na publikaciâ, komentar, doslidženâ / pidgotuvav Ůrij Āasinovskij, za učasti Marii Kačmar; red. Kritian Hannik [= <Kiïvs'ke Hristianstvo, T. 18; Istoriâ ukraińskoï muziki: Džerela, vip. 26], Lviv 2019.*

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

**Studies:**

Āasinovskij J., *Cerkovnij spiv Galičini Avstrijskoï dobi u kritici, personaliâh i notnih džerelah*, red. M. Kačmar, [w:] *Vasiliâns'ki istorični doslidžennâ, T. V, Varšava 2020.*

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

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

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

Āasinovskij Ů., *Vizantijs'ka Ginografiâ i cerkovnaâ monodiâ v ukraińs'koj racepciï ranno-modernogo času, Lviv 2011.*

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

Bucur B. S., *Monumente muzicale. Filotei Sin Agâi 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.*

Calai-Jakymenko O., *Kiïvs'ka škola muzyki XVII stolitâ, Kiiv-Lviv-Poltava 2002.*

Calaj-Ākimenko O., Mihajluk Ā., *Notolinijnij Osmoglasnik z moldav'kogo monastyra Dragomirna – pamâtka ukraińs'ko-moldavskich muzičnih zv'âzkiv, „Musica Humana”, Zbirnik statej kafedri muzičnoï ukraińistiki, nr 1, 2003, s.213-234.*

Florovskij G., *Puti russkogo bogosloviâ, Pariž 1937.*

Gardner I., *Bogoslužebnoe penie Russkoj Prevoslavnoj Cerkvi, t. 1-2, Moskva 2004.*

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

Harlamovič N., *Zapadnorusskiâ Pravoslavnyâ Školy XVI i načala XVII veka, Kazan' 1898.*

Ignatenko E., *Osmoglasnik Kallistrata 1769 roku: avtorizaciâ grekomoovnih pričastnikov i heruovims'kih pîcen', „Mistectvoznavčî zapiski”, 2019, nr 35, s., pp. 267-273.*

Ignatenko E., *Ukrainskij grečeskij raspev: opyt sravnitel'nogo analiza [w:] „Aktual'nye problemy izučeniâ cerkovno-pevčeskogo iskusstva: nauka i praktika”, Gimnologiâ, 2011, vyp. 6, s. 451-464.*

Īsaevič Ā., *Bratstva j ukraińs'ka muzična kul'tura XVI-XVIII stolit, „KALOFONIA”, 2002, nr 1, s. 8-18.*

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

Jasinowski J., *Znaczenie eparchii Przemyskiej w rozwoju ukraińskieĳ muzyki cerkiewnej, [w:] Polska-Ukraina 1000 lat sąsiedztwa, t. 2, red. S. Stępień, Przemysł 1994, s. 403-420.*

Kologrivov I., *Očerki po Istorii Russkoj Svâtosti, Brüssel 1961.*

Kugutâk M., *Velikij Skit u Markovoj pustynii: ukraińskij duhovnij i kulturno-istoričnij fenomen, t. 3, Manuskript-L'viv 2017.*

Larina M., *Bolgarskij raspev v kontekste velikoruskoj cerkovno-pevčeskoj kul'tury XVII-XVIII vv., „Vestnik Pravoslavnogo Svâto-Tihonovskago Gumanitarnogo Universiteta”, 2010, vyp. 1, s. 45-53.*

Naumow A., *Wiara i Historia. Z dziejów literatury cerkiewnoślawiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996.

Niko'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.

Pečėnkin G., *Kinoniki znamennago (stolpovago) rospeva. Pričastnye stichi*, Moskva 2002.

Polozova I., *Ruskaâ muzykal'naâ paleografiâ*, Saratov 2014.

Popescu I. G., *Învățămintul 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.

Razumovskij D., *Cerkovnoe Penie v Rossii*, Moskva 1967-1969.

Šabalın D., *Drevneruskaâ muzykal'naâ ênciklopediâ*, Krasnodar 2007.

Sawicki D., *Główne założenia reform staroruskiej notacji muzycznej na przykładzie traktatu teoretycznego Iwana Szajdurowa*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 2019, t. 16, nr 2, s. 239-262.

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

Sawicki D., *Przemiany stylistyczne i estetyczne w monodycznym śpiewie liturgicznym na Rusi (XIV-XVII w.) pierwsze wpływy bałkańsko-greckie*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2021, t. 2, s. 21-51.

Sawicki D., *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców popowców w XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, 2015, t. 17, s. 127-138.

Sawicki D., *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosławiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 2016, t. 13, s. 18-56.

Sawicki D., *Tradycje śpiewania psalmów 140, 141, 129 oraz 116 funkcjonujące na południowo-zachodniej Rusi na przykładzie wybranych Irmologionów z XVI-XVIII wieku*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 2019, t. 16, nr 3, s. 83-106.

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

Tončeva E., *Manastir't Golâm Skit - škola na «bol'garskij rospėv»*. Skitski «bol'garski» irmoloji ot XVII-XVIII v. T. I-II, red. Krasimir Stančev, Stefan Kožuharov, Sofiâ: Muzyka 1981.

Voznesenskij I., *Osmoglasnye rospėvy treh poslednih vekov Pravoslavnoj Russkoj Cerkvi*, II, Bolgarskij rospėv, Kiev 1891.

