
WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY
TOM XXI (2024), №2
s. 171-196
doi: 10.36121/dsawicki.21.2024.2.171

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

Rozwój wschodniosłowiańskiej monodii cerkiewnej w XVI w. na przykładzie Irmologionu neumatycznego ze zbiorów dawnych Kijowskiej Akademii Duchownej

Streszczenie: W niniejszym artykule autor podejmuje próbę nakreślenia procesu rozwoju wschodniosłowiańskiego śpiewu liturgicznego na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i ziem ruskich wchodzących w skład Korony w XVI w. Swoje rozważania autor oparł na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu neumatycznego, który niegdyś wchodził w skład zbiorów Kijowskiej Akademii Duchownej, a obecnie znajduje się w zbiorach biblioteki im. Wernadskiego w Kijowie. Autor wskazuje na fenomenalność tego kodeksu, gdzie oprócz podstawowej grupy staroruskich śpiewów cerkiewnych (znamiennyj raspiew) redaktor zamieścił cały szereg śpiewów typu melizmatycznego, takich jak śpiew demestwenny. Irmologion KDA jest również jedynym zabytkiem powstałym na terytoriach południowo-zachodniej Rusi, gdzie zapisano za pomocą staroruskiej notacji kriukowej cały cykl kompozycji greckojęzycznych. Autor pragnie dowieść tego, że szczególne bogactwo staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i ziem ruskich Korony wpływa nie tylko z różnorodności jego form, lecz przede wszystkim z ciągłości tradycji, której nie przerwały ani liczne zawirowania historyczne, ani przemiany stylistyczne i estetyczne w śpiewie liturgicznym, jakie miały miejsce pod koniec XVI w.

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

The development of the East Slavic church monody in the 16th century on the example of the neumatic Irmologion from the former collections of the Kiev Theological Academy

Annotation: In this article, the author attempts to outline the process of development of the East Slavic liturgical chant in the territories of the Grand Duchy of Lithuania and the Ruthenian lands that were part of the Crown in the 16th century. The author based his considerations on the example of the 16th-century Neumatic Irmologion which was in the past a part of the collection of the Kiev Theological Academy and it is currently the part of the collection

of the Vernadsky National Library of Ukraine in Kiev. The author points out the phenomenal nature of this codex where, in addition to the basic group of Old Russian Orthodox church chants (Znamienny chant), the editor included a whole range of melismatic chants, such as the Demestvenny chant. The Irmologion of the Kiev Theological Academy is also the only monument created in the territories of southwestern Ruthenia, where the entire cycle of Greek-language compositions was written down using the Old Russian Kriuki notation. The author wants to prove that the special richness of the Old Russian Orthodox church singing, especially in the territories of the Grand Duchy of Lithuania and the Ruthenian Lands of the Crown, results not only from the diversity of its forms, but most of all from the continuation of tradition which was not interrupted neither by numerous historical turmoils nor by stylistic and aesthetic changes in the liturgical singing that took place at the end of the 16th century.

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

Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczypospolitej od wielu lat jest przedmiotem intensywnych badań. Niestety wiele cennych zabytków rodzimego piśmiennictwa muzycznego wciąż pozostaje niezbadanych. Dotyczy to głównie zabytków pisanych staroruską notacją neumatyczną (kriukami), która na terytoriach południowo-zachodniej Rusi była używana niemal do końca XVI w. W wyniku przemian stylistycznych i estetycznych została całkowicie wyparta przez wzorowaną na zachodnim zapisie muzycznym kwadratową notację kijowską. Oprócz tego liczne zawirowania polityczne, a przede wszystkim zawarcie Unii brzeskiej (1596 r.), to wszystko przyczyniło się do bezpowrotnego zniszczenia wielu zabytków zapisanych notacją neumatyczną. Nic dziwnego, że do naszych czasów dotrwało jedynie kilka śpiewników zapisanych kriukami, co do których istnieje pewność, że powstały na terytoriach południowo-zachodniej Rusi. Sukcesywnie prowadzone kwerendy badawcze przyczyniły i nadal przyczyniają się do wielu nowych odkryć, a przede wszystkim do odczytania większości śpiewów zapisanych na kartach zachodnioruskich śpiewników, tj. irmologionów¹. Szczególne bogactwo staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności praktykowanego na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i ziem ruskich Korony wypływa nie tylko z różnorodności jego form, lecz przede wszystkim z ciągłości tradycji. Z tego względu badania staroruskich śpiewników nutowych, w szczególności irmologionów zajmują we współczesnej literaturze tematu bardzo ważne miejsce.

¹ *Irmologion* – cs. Księga liturgiczna zawierająca w sobie *irmosy* tj. pieśni z Oktoicha, śpiewane m.in. podczas jutrzni. Całość materiału podzielona jest na 8 skal modalnych (cs. *glasow*). Księga zajmuje ważne miejsce w liturgii staroobrzędowców. E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311, por. Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 323. Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całocznego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*. Zob.: W. Wołosiuł, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2, s. 163-170; M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej, Białystok 2010, s. 49-58.

Dotychczas wyczerpującego opracowania doczekał się tylko jeden Irmologion neumatyczny, pochodzący z terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony. Jest nim datowany na 2-gą połowę XVI w. Irmologion pochodzący ze zbiorów monasteru św. Onufrego w Ławrowie². Kodeks był i nadal jest przedmiotem wielu opracowań naukowych. W ostatnim czasie doczekał się również przedruku³, który wraz z obszernym komentarzem historycznym stanowi ważny krok w wieloetapowym, skomplikowanym procesie przywracania zawartych w nim śpiewów do liturgii. Z kolei moje skromne badania naukowe zaowocowały powstaniem szeregu opracowań naukowych⁴, przekładu wybranych melodii na współczesny zapis nutowy⁵, a przede wszystkim stały się podstawą do powstania obszernej monografii, dotyczącej dziejów wschodniosłowiańskiego śpiewu liturgicznego na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej⁶. Moje dotychczasowe badania naukowe stały się przede wszystkim punktem wyjściowym dla dalszych poszukiwań innych źródeł, które wespół z Irmologionem Ławrowskim stanowią spuściznę śpiewaczą Rusi Kijowskiej.

Od kilku lat w zasięgu mojego zainteresowania znajdowały się również inne zabytki wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego dawnej Rzeczypospolitej, w szczególności inny XVI-wieczny Irmologion neumatyczny, który niegdyś znajdował się w zbiorach Kijowskiej Akademii Duchownej. Irmologion Poleski obecnie przechowywany jest w zbiorach rękopisów Biblioteki Narodowej Ukrainy im. Wernadskiego w Kijowie⁷. Niestety zawirowania spowodowane wojną na Ukrainie skutkowały niemożnością dokonania niezbędnych kwerend badawczych w Kijowie. Z tego względu badania nad zawartością rękopisu musiały zostać odłożone w czasie. Zabytek ten jest bardzo cenny, bo datowany jest na około 1573 r. Co więcej, jest to jeden z czterech rękopisów, co do których istnieje pewność, że powstał na terytoriach południowo-zachodniej Rusi, a ściślej terytorium Wołynia-Polesia⁸. Zanim

² Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN), rkps 12050 I, (Akc. 2954).

³ *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.

⁴ D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” (dalej: WRH), T. XIII, Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s. 18-56. Tenże, *System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, tamże, T. XIV, nr 1, Lublin - Radzyń Podlaski 2017, s. 7-29; tenże, *Rozwój formuł melodycznych w staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie dogmatyka tonu drugiego, na podstawie wybranych Irmologionów XVI-XVIII w.*, „Roczniki Humanistyczne”, T. LXVII, Z. 12, Lublin 2019, s. 39-55, tenże, *Typologia formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu szóstego z XVI-w. Irmologionów neumatycznych redakcji halickiej*, WRH, T. XVII, nr 2, Lublin-Radzyń Podlaski 2020, s.181-197. tenże, *ciągłość tradycji staroruskiej modnodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, tamże, T. XV, nr 1, Lublin - Radzyń Podlaski 2018, s. 23-50.

⁵ *Догматики осми гласов. Знаменного Распева. Из Лавровскаго Ирмологиона*, [w:] „Антология древнерусского Церковного Пения Древней Речи-Посполитой”, Ч. I, обр. Д. Савицки, Lublin 2021.

⁶ D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczypospolitej na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, Lublin 2022.

⁷ Національна Бібліотека України імені В. І. Вернадського (dalej: НБУВ), ф. 160, № 614.

⁸ О. Шевчук, *Українські церковно-півчі азбуки XVI століття у вітчизняній і зарубіжній науковій*

trafił do zbiorów KDA, kodeks był eksponowany w ramach wystawy zorganizowanej w Charkowie z okazji XII Zjazdu Archeologicznego, dokąd przekazał go niejaki Iwan Suszczyński z Mińska⁹. Rękopis nie doczekał się jednak jakiegokolwiek, choćby szcążkowej analizy historycznej, paleograficznej, nie wspominając o muzykologicznej. Z tego względu wiedzę o nim czerpałem ze szcążkowego opisu katalogowego, monografii autorstwa prof. Jurija Jasinowskiego¹⁰, a także katalogu zbiorów rękopisów muzycznych pozostających w zbiorach Biblioteki Narodowej Ukrainy im. Wernadskiego w Kijowie¹¹. Co najbardziej mnie w nim urzekło, to wyjątkowe bogactwo i różnorodność zawartego w nim repertuaru, gdzie obok podstawowych wariantów staroruskiego śpiewu cerkiewnego redaktor umieścił również całe cykle śpiewów demestwennych oraz greckich. Obecność śpiewów demestwennych, które dotąd utożsamiano z praktyką śpiewaczą moskiewskiej Cerkwi świadczyo ich głębokim zakorzenieniu w tradycjach muzycznych Rusi Kijowskiej. Z kolei obecność całego cyklu śpiewów greckojęzycznych jest namacalnym świadectwem tego, że Cerkiew prawosławna na terytoriach południowo-zachodniej Rusi, mimo wielowiekowego jarzma tatarskiego, a także skomplikowanych uwarunkowań politycznych utrzymywała ściśle związki z patriarchatem Konstantynopola oraz prawosławnymi krajami Półwyspu Bałkańskiego, czerpiąc z tej spuścizny wszystko to, co najpiękniejsze w piśmiennictwie (w tym zdobnictwie ksiąg), ikonografii, i przede wszystkim śpiewie cerkiewnym. W zachodnioruskich irnologionach zachowały się setki kompozycji w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich oraz mołdawsko-wołoskich¹². Dzięki wprowadzeniu kwadratowej notacji kijowskiej śpiewy te są stosunkowo łatwe do odczytania. Zasadnicza niedoskonałość transkrypcji polega na tym, że zapisywano je głównie w wersji zasłyszanej, co pociągnęło za sobą liczne zniekształcenia, które oddaliły je od pierwotnego wzoru. Podobnie było z zapisem przy pomocy staroruskiej notacji kriukowej melodii innych niż rodzime, bowiem notacja stołpowa typu bezpomietnego¹³ nie pozwalała na precyzyjny zapis zarówno wysokości dźwięku, jak też odległości pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami, co było szczególnie ważne w przypadku śpiewów wywodzących się z bizantyjskiego kręgu kulturowego. Wobec braku jakichkolwiek dowodów, mogących świadczyć o tym, że na przełomie XV i XVI w. na terytoriach południowo-

bibliografii, „Рукописна та книжкова спадщина України”, Київ 2023. Випуск 31 s. 291.

⁹ Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізміяні пам'ятки XVI століття*, „КАЛОΦΩΝΙΑ”, Львів 2005, nr 5, s. 339--340

¹⁰ Tenże, *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*, Львів 2011.

¹¹ Е. Клименко, О. Гальченко, *Кириличні співочі рукописи монодійної традиції XII – початку XX ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського НАН України: Історико-кодилогічне дослідження : Каталог : Палеографічний альбом*, Київ 2011, s. 69-76.

¹² D. Sawicki *Wschodniostowiański śpiew...*, s. 45.

¹³ *Notacja stołpowa* – termin ten wywodzi się od ośmiotygodniowego cyklu zmiany ośmiu tonów. Dlatego też termin *stołpowoje pienie* jest synonimem śpiewu ośmiotrybowego (*1 stołp=1 głos*). W literaturze muzycznej terminem *stołp* określa się również tzw. pamięciowy znak, tj. znak dźwięku, od którego rozpoczynała się melodia. Problem był dość istotny w okresie, kiedy jeszcze nie funkcjonował system tzw. „*kinowarnych pomiet*”. Z kolei wybitny znawca tematu, ks. Jan Gardner uważał takie określenie za mylne, skłaniając się ku określeniu *stołpa* jako przynależności tonalnej danej melodii. – Zob.: И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I, Москва 2004, s. 205.

-zachodniej Rusi posługiwano się notacją bizantyjską, należy przyjąć, że śpiewy greckie notowano rodzimymi formami notacji, takimi jak notacja stołpowa.

W niniejszej pracy podejmę próbę przedstawienia kolejnego cennego zabytku wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego dawnej Rzeczypospolitej, tj. XVI-wiecznego Irmologionu Poleskiego. Tekst stanowi kontynuację moich wcześniejszych rozważań na temat wschodniosłowiańskiej liturgicznej spuścizny muzycznej dawnej Rzeczypospolitej. W przeciwieństwie do Irmologionu Ławrowskiego, w śpiewniku tym zostało zawarte niebywałe bogactwo kompozycji, poczynsz od najczęściej stosowanych form użytkowego śpiewu neumatycznego (znamiennyj raspiew), poprzez jego sylabiczo-melizmatyczne formy (wielki śpiew neumatyczny), a skończywszy na śpiewach typu melizmatycznego w postaci śpiewu demestwennego. Prawdziwa fenomenalność tego śpiewnika tkwi jednak w czymś innym, a mianowicie w obecności kompozycji sygnowanych jako śpiew grecki, co niewątpliwie świadczy o silnym zakorzenieniu zachodnioruskiej praktyki śpiewaczej w tradycji śpiewu bizantyjskiego, który wówczas funkcjonował głównie w formie przekazu ustnego, zaś próba jego zapisu przy pomocy staroruskiej notacji kriukowej świadczy o jego wyjątkowości, a co za tym idzie, także o wielkim zainteresowaniu nim ze strony śpiewaków i to na długo przed powstaniem Irmologionu Supraskiego (1598-1601)¹⁴.

1. Cechy zewnętrzne oraz elementy struktury

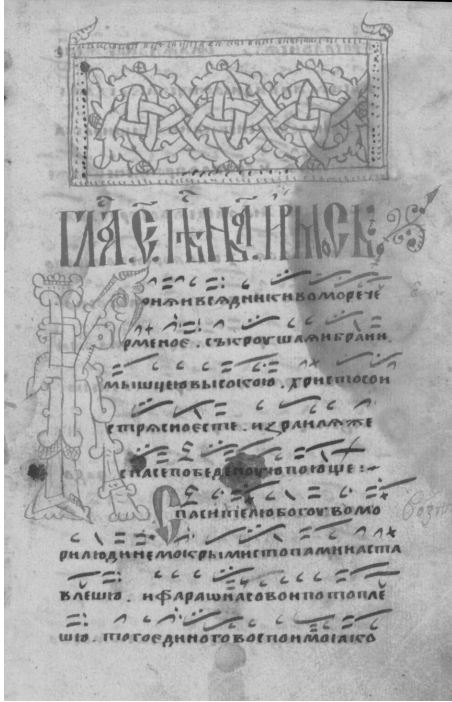
XVI-wieczny Irmologion neumatyczny ze zbiorów KDA, podobnie jak powstały w tej samej ramie czasowej Irmologion Ławrowski należy do grupy śpiewników monasterskich o strukturze gatunkowo-tematycznej. Niestety stan zachowania kodeksu nie jest tak dobry, jak w przypadku Irmologionu z Ławrowa, w szczególności brak w nim co najmniej kilkudziesięciu kart. Cykl irmosow rozpoczyna się od połowy tonu 4. Stan zachowania kodeksu jest średni (część arkuszy ponadrywana, wiele z nich wypada). Rękopis posiada wymiary 197 x 142 mm. Papier, którego użyto do napisania kodeksu posiada znaki wodne (przedstawiające dzika), zaś ich analiza pozwala stwierdzić, iż jest to papier typu *Briquet*, wyprodukowany w okresie od 1503 do 1546 r. W rękopisie zachowało się pięć ozdobnych zastawek typu bałkańskiego, zaś karty początkowe wybranych rozdziałów zdobią plecionkowe inicjały roślinne, również typowe dla bałkańskiego stylu zdobienia ksiąg¹⁵. Obecność zdobień w stylu bałkańskim na kartach badanego Irmologionu zdaje się potwierdzać wcześniejsze ustalenia badaczy, z których wynika, że rękopis powstał na terytorium południowo-zachodniej Rusi. O powszechności tego stylu w XVI-wiecznym zdobnictwie rękopisów muzycznych powstałych na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony świadczy fakt, iż tego typu zastawki występują zarówno w pochodzącym z tego samego okresu oraz kręgu piśmiennictwa Irmologionie Ławrowskim, jak również w nieco późniejszym, bo datowanym na lata 1598-1601 r. Irmologionie Supraskim Bogdana Onisimowicza.

¹⁴ *Супрасльскій Ирмологіон (1598-1601)*, Національна Бібліотека України імені В. І. Вернадського (dalej: НБУВ), I, 5391.

¹⁵ E. Клименко, О. Гальченко, *Кириличні співочи...*, s. 69.

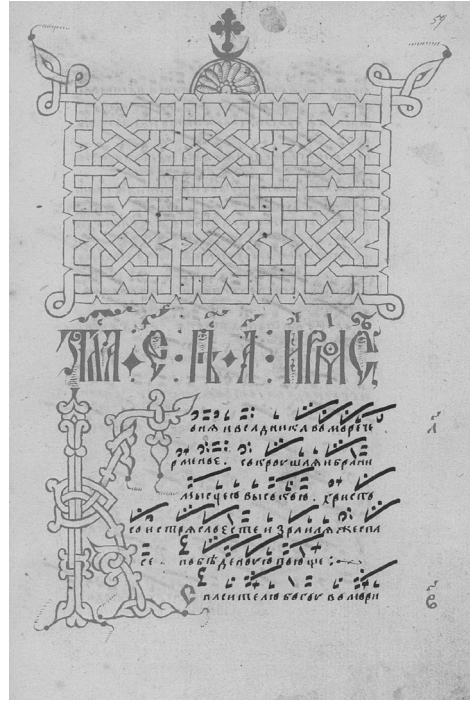
Rys. 1. Zastawki ramki w stylu bałkańskim z XVI-wiecznych irmologionów

ze zbiorów KDA



Ирмологион КДА, НБУВ, ф. 160, № 614, к. 55.

Ирмологион Ławrowski



Ирмологион Ławrowski..., rkps 12050 I, (Ак. 2954), к. 59.

Jak widać na przedstawionym powyżej przykładzie bałkański styl zdobienia ksiąg charakteryzował się bogatą w kształty ornamentyką, gdzie przeważały motywy geometryczne, przedstawiające plecionkę i warkocz¹⁶. Wyjątek stanowi karta początkowa rozdziału zawierającego śpiewy oktoicha¹⁷, gdzie redaktor umieścił zastawkę w stylu mieszanym, tj. zawierającym elementy stylu bałkańskiego (charakterystyczna plecionka) oraz późno-bizantyjskiego, kolorystyka z wyraźną przewagą złota¹⁸ (rys. 2). Z kolei inicjały pierwszych stron poszczególnych rozdziałów w obydwu irmologionach mają niebywale duży rozmiar. Zapis muzyczny niejako wtapia

¹⁶ D. Sawicki *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 65-67.

¹⁷ *Oktoich* (gr. *Ὀκτώηχος*) – Księga liturgiczna autorstwa św. Jana z Damaszku zawierająca porządek nabożeństw na niedziele i dni cyklu tygodniowego rozdzielonego w ciągu roku wg ośmiu tonów cs. gласow. Z biegiem czasu w skład oktoicha weszły stichery ewangeliczne. Z czasem utrwalił się współcześnie znany podział oktoicha na Mały i Wielki. Zob.: арх. Модест, *О церковном октоихе*, Вильна 1865, s. 59-77.

¹⁸ *Ирмологион КДА...*, НБУВ, ф. 160, № 614, к. 97.

się w strukturę inicjału. Tytuły poszczególnych rozdziałów pisane są *więzią*¹⁹, kolorem czerwonym, starannym ustawem, który w pewnym miejscu przechodzi w półustaw. Teksty liturgiczne pisane są półustawem, przy czym analiza paleograficzna pozwoliła zaobserwować sześć różnych stylów pisma. Obecność tak wielu stylów pisma skłania ku stwierdzeniu, że kodeks powstał w wyspecjalizowanym skryptorium przymonasterskim. Z reguły w monasterach nad przepisywaniem ksiąg pracowało równolegle kilka osób, przy czym w procesie przepisywania ksiąg istniał ścisły podział ról. Często bywało tak, że jeden kopista opatrywał księgę tekstem liturgicznym, zaś inny nanosił znaki notacji muzycznej. Często ta ostatnia grupa kopistów zajmowała się jednocześnie śpiewem podczas nabożeństw. Bogatsze monastera posiadały także swoich iluminatorów, co znacząco skracało czas powstania dawnej księgi, a także redukowało koszty. Od zarania dziejów chrześcijaństwa na Rusi w monasterach utrwalił się ścisły podział mnichów pod względem specjalności, który dotyczył on wszystkich funkcjonujących w danym monasterze pracowni, a więc z całą pewnością także skryptoriów.

Rys. 2



¹⁹ *Więź* – ornamentacja literowa przyjęta prawdopodobnie z Bizancjum polegająca na wyrażeniu całego tytułu w pierwszym wersie, co spowodowało wpisywanie liter jednych na drugie, liter nadpisanych i ligatur. Cyt. za: Z. Jaroszewicz-Piersławcew, *Starowiercy w Polsce i ich księgi*, Olsztyn 1995, s. 65.

Im lepiej zorganizowana pracownia, tym podział specjalności był ściślej-
szy. Cała trudność w pracy z rękopisami muzycznymi polega na tym, że w prze-
ciwienństwie do ksiąg liturgicznych, czy innych dzieł piśmiennictwa, których
przepisywaniem zajmowały się wyspecjalizowane skrytoria, często redagowali
je sami śpiewacy, a co za tym idzie, zarówno tekst liturgiczny, jak i zapis muzycz-
ny były dziełem tego samego kopisty/redaktora²⁰. W przypadku Irmologionu Po-
leskiego mamy do czynienia z sześcioma stylami pisma tekstu liturgicznego, co
niewątpliwie świadczy o tym, że w procesie powstawania księgi brało udział
sześciu kopistów.

Tekst liturgiczny zawiera typowe dla piśmiennictwa muzycznego tego
okresu elementy „razdzielnorieczija” (in. *chomonii*)²¹, a także zawiera elementy
wymowy ukraińskiej, czego przykładem jest tekst Ps 136, gdzie słowo „rzeką”
redaktor przytoczył w pisowni: *речу*²². Dla porównania redaktor Irmologionu Ła-
wrowskiego przytacza to słowo równoległe w wariancie ukraińskim – *рече*, jak
również w jego cerkiewnosłowiańskim oryginale *рече*²³. Kolejną analogię języ-
kową zauważalną w obydwu irmologionach, jest pisownia słowa *речк* obecna
w tekstach wzorcowych wierszy melodycznych Ps 140: *Panie wołam do Ciebie* (gr.
κεκραυάρις cs. *wozzwachi*). W przypadku Irmologionu Ławrowskiego udało się
zauważyć dwa zjawiska językowe typowe dla piśmiennictwa białoruskiego
i ukraińskiego. Po pierwsze na końcu wyrazu *козвѣхъ* brak jest typowego dla piś-
miennictwa moskiewskiego elementu *chomonii*, a ściślej samogłoski *o*, wówczas
mielibyśmy do czynienia z rozrostem melizmatu, co w rezultacie dałoby słowo
козвѣхѣ. Element *chomonii* znajdziemy z kolei z Irmologionie KDA²⁴. W przypad-
ku Irmologionu Ławrowskiego w badanym tekście zauważalne jest równoległe
występowanie dwóch pisowni słowa *речк*, gdzie w melodiach pierwszej, czwar-
tej, piątej, siódmej oraz ósmej skali modalnej kopista zastosował słowo *рочк*, zaś
w pozostałych trzech melodiach umieścił słowo w jego oryginalnej pisowni, tj.
*речк*²⁵. Z kolei w Irmologionie KDA występuje tylko pierwsza wersja tekstu, tj.

²⁰ D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 72.

²¹ *Razdzielnorieczije* in. *chomonii* – maniera wykonawcza funkcjonująca w staroruskim śpiewie cer-
kiewnym 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 „*razdzielnorieczija*” 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 te-
oretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca. Od czasów reform patriarchy Nikona, po dzień dzisiejszy
„*razdzielnorieczije*” funkcjonuje w praktyce liturgicznej staroobrzędowców-bezporowców, a w sposób
szczególny pomorców. Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007, s. 492,
643, zob. także: D. Sawicki, *Staroje istinnorieczije i razdzielnorieczije jako dwie główne epoki w dziejach śpiewu*
liturgicznego na Rusi od XI w. do XVII w., [w:] „Z badań nad językiem i kulturą Słowian”, red. P. Sotirov i
P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169-178.

²² *Ирмологион КДА...*, НБУВ, ф. 160, № 614, к. 516.

²³ *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 I, (Ak. 2954), k. 181-183, por. D. Sawicki, *Wschodniosło-
wiański śpiew...*, s. 84-85.

²⁴ *Ирмологион КДА...*, НБУВ, ф. 160, № 614, к. 518.

²⁵ D. Sawicki, *Tradycje śpiewania psalmów 140, 141, 129 oraz 116 funkcjonujące na południowo-zachodniej*
Rusi na przykładzie wybranych Irmologionów z XVI-XVIII wieku, WRH, T. XVI, nr 3, Lublin-Radzyń Podla-

тотк. Ten konkretny wariant pisowni występuje tylko w zabytkach powstałych na terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony, i świadczy o przynależności zabytku do zachodnioruskiej grupy językowej.

XVI-wieczny Irmologion Poleski, podobnie jak nieco młodszy od niego Irmologion Ławrowski również należy do grupy śpiewników monasterskich o strukturze gatunkowo-tematycznej.

Zawartość rękopisu przedstawia się następująco:

- irmosy, od końca 1 pieśni tonu 4 (k. 1-95);
- imiona znamion, tj. spis podstawowych znaków staroruskiej notacji kriukowej (k. 95-96);
- śpiewy oktoicha (k. 96-203);
- sticherar miesięczny, zawierający materiał liturgiczny ku czci święt (w tym dwunastu Wielkich Święt) oraz świętych cyklu nieruchomego roku liturgicznego (k.204-357);
- sticherar postny, zawierający śpiewy zaczerpnięte z Triodionu postnego oraz kwiecistego (358- 489);
- porządek akatystu ku czci Matki Bożej, czytanego w sobotę 5 tygodnia Wielkiego Postu oraz inne śpiewy postne (490-504);
- śpiewy melizmatyczne demestwnne (505-518);
- wzorcowe melodie wozzwachow (518);
- tablice śpiewania irmosow (519-520);
- stichery Ewangeliczne (k. 520-528);
- wzorcowe melodie śpiewu prosomion, tj. według wzorca (529-534);
- śpiewy eksapostylarionów niedzielnych wraz z thetokionami (535-543);
- wieliczania na cały rok (545-558);
- śpiewy typu melizmatycznego w języku greckim (559-560);
- teksty Boskiej Liturgii w języku greckim pisane alfabetem cerkiewnosłowiańskim (k. 561-562);

Zasadnicza różnica pomiędzy obydwoma śpiewnikami polega na tym, że Irmologion Ławrowski nie zawiera wyodrębnionych bloków śpiewów cyklu miesięcznego, jak również śpiewów zaczerpniętych z triodionów²⁶. Z kolei w Irmologionie ze zbiorów KDA obydwie cykle zostały wyodrębnione na wzór moskiewskich sticherarów miesięcznych. Stychirarion (gr. Στιχηράριον), czyli zbiór sticher, tj. najbardziej popularnych form hymnografii prawosławnej, odpowiadającej cyklowi kalendarzowemu, liczonemu od 1 września do 31 sierpnia. Na Rusi sticherarion był jedną z dwóch, obok irmologionu, najistotniejszych ksiąg przeznaczonych do użytku przez śpiewaków. Najlepiej ze wszystkich ksiąg oddaje treść wydarzeń historycznych, dlatego w przeciwieństwie do irmolo-

ski 2019, s. 91-92.

²⁶ *Triodion* – pod tym pojęciem rozumie się dwie księgi liturgiczne tj. triod' postną, która zawiera materiał liturgiczny przypadający na okres Wielkiego Postu, oraz triod' kwiecistą, która zawiera materiał liturgiczny dla święt przypadających w okresie wielkanocnym. Por. A. Znosko, Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski, Białystok 1996, s. 350.

gionu, czy oktoicha nieustannie rozwijała się, przy czym podstawę repertuaru stanowiły śpiewy, które zostały przyniesione na Ruś z Bizancjum²⁷. Zarówno w tradycyjnym sticherarionie miesięcznym redakcji moskiewskiej, jak też w odpowiadającym jego zawartości rozdziale zachodnioruskiego irmologionu nie znajdziemy podziału odpowiadającego wadze danego święta. Oznacza to że w ramach jednej księgi/rozdziału znajdziemy zarówno śpiewy Dwunastu Wielkich Świąt, jak również materiał liturgiczny przeznaczony do wykonywania w uroczystości posiadające mniejszą rangę. Ewolucja zawartości sticherara była podyktowana zmianami składu każdego święta²⁸. Wewnętrzna struktura każdego cyklu śpiewów dla danej uroczystości była wywołana uwarunkowaniami stawianymi przez aktualnie obowiązującą regułę liturgiczną. Co do doboru świętych, to dochodziły do tego kwestie praktyki lokalnej, obowiązującej dla danej świątyni, czy monasteru. Ten konkretny aspekt pozwala na mniej lub bardziej precyzyjne zlokalizowanie miejsca powstania danego zabytku. Dla źródeł XVI-wiecznych jest to o tyle istotne, bowiem zauważalne są istotne różnice pomiędzy doбором świętych jeśli chodzi o moskiewską Cerkiew, który różni się od praktyki liturgicznej obowiązującej na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony.

Z kolei jeśli chodzi o śpiewy oktoicha, to w przeciwieństwie do Irmologionu Ławrowskiego, gdzie każdy ton rozpoczyna śpiew dogmatyka²⁹, Irmologion Poleski został zredagowany na wzór moskiewskiego oktoicha wielkiego, gdyż cykl śpiewów niedzielnych rozpoczynają stichery Małej Wieczerni, po których następuje cykl sticher Wielkiej Wieczerni. Ciekawostką jest także obecność 11 niedzielnych sticher ewangelicznych³⁰ oraz niedzielnych eksapotyliarionów³¹, które znajdziemy głównie w zabytkach po-

²⁷ Н. Серёгина, *Песнопения русским святым*, Санкт-Петербург 1994, s. 11.

²⁸ Tamże, s. 15.

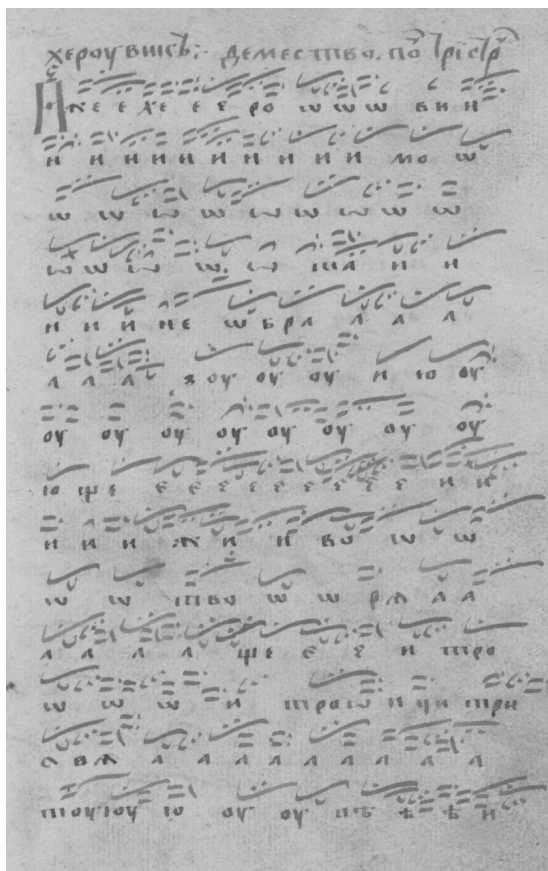
²⁹ Dogmatyk – liturgiczna pieśń pochwalna na cześć Matki Bożej, zawierająca naukę dogmatyczną o osobie Chrystusa, a także inne niewzruszone prawdy stanowiące podstawę chrześcijańskiej pobożności. Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski...*, s. 93.

³⁰ *Stichery ewangeliczne* – hymny treścią nawiązujące do 11 Ewangelii przeznaczonych do czytania podczas Jutrznii niedzielnej. Autorstwo tekstów tychże sticher historiografia przypisuje cesarzowi Leonowi VI Mądrym (886-911). Pojawienie się w XVI w. na Rusi melodii sticher ewangelicznych jest świadectwem, iż stary znamienity rozpiew wkroczył w nową fazę rozwoju. Będąca dotąd zjawiskiem epizodycznym, melizmatyka staje się normą. Wraz z powstawaniem nowych melodii wielkiego śpiewu neumatycznego (bolszego znamiennego rozpiewa) pojawiają się coraz to nowe formuły melodyczne (popiewki, lica i fity). W kompozycjach wielkiego śpiewu neumatycznego linia melodyczna stwarza wrażenie nieskończoności. W świetle aktualnych badań wiadomo, że pierwsze melodie do tekstów sticher ewangelicznych ułożył nowogrodzianin, uczeń Sawwy Rogowa, a jednocześnie znakomity śpiewak-kompozytor pop Fiodor Christianin. Stichery ewangeliczne tworzą odrębny rozdział, i umieszczone są na końcu Oktoicha. Cyt. za: D. Sawicki, *Z Badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców. Dwa Oktoichy neumatyczne*, „Slavia Orientalis”, T. LXVIII, Nr 2, R. 2019, s. 272-273.

³¹ Eksapotyliarion – troparion czytany lub śpiewany podczas Jutrznii niedzielnych i niektórych dni świątecznych, tuż przed wielką doksologią; eksapotyliarionów niedzielnych jest jedenaście – odpowiednio do liczby czytanych podczas Jutrznii Ewangelii, jest w nich mowa o posyłaniu niewiast – myrofor do apostołów i pogan oraz apostołów do pogan dla głoszenia prawdy o zmartwychwstaniu Chrystusa. Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski...*, s. 103.

wstałych na terytorium Państwa Moskiewskiego. Śpiewy te mimo, że już w tamtym okresie wchodziły w skład oktoicha nutowego, w Irmologionie Poleskim zostały zebrane w dwa odrębne bloki.

Rys. 3. Fragment Pieśni Cherubinów (śpiew demestwenny) z Irmologionu ze zb. KDA



Osobny rozdział tworzą także siedalny i theotokiony niedzielne. Obecność sticher ewangelicznych w badanym kodeksie jest dowodem na przenikanie w XVI w. tradycji śpiewaczych Państwa Moskiewskiego do praktyki liturgicznej podporządkowanej Konstantynopolowi metropolii kijowskiej. Podważa również wcześniejsze ustalenia uczonych rosyjskich, w szczególności M. Brażnikowa, jakoby cykl ten był dziełem moskiewskich mistrzów śpiewu, w szczególności mistrza śpiewu XVI w. – Fiodora Christianina³².

³² Zob.: Федор Крестьянин. *Стихиры*, Публ., рас-шифр. и исслед. М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. Москва, 1974.

Z kolei śpiewy stałe nabożeństw Całonocnego Czuwania i Boskich Liturgii, zostały zebrane w odrębny rozdział pt. *początek demestwa* (ДЕМЕСТВО ПОЧИННІЕГЪ), co oznacza, że melodie te sygnowane są jako śpiew demestwenny. Jak dotąd badacze tematu zwykli twierdzić, że śpiew demestwenny jest wynalazkiem typowo moskiewskim. Twierdzenie to jest o tyle niezrozumiałe, albowiem w okresie szczytowego rozwoju tychże form śpiewu w Państwie Moskiewskim także w piśmiennictwie muzycznym południowo-zachodniej Rusi zaczynają pojawiać się zarówno pojedyncze kompozycje, jak też całe rozbudowane cykle śpiewów melizmatycznych określanych mianem *diemiestwo*. W tym miejscu należy wymienić melodię kończącą nabożeństwo za zmarłych (*Panichidę*), tj. *Wieczna Pamięć* (ВѢЧНА ПАМЯТЬ) z Irmologionu Ławrowskiego³³, którą redaktor, a być może kompozytor opatrzył takim oto komentarzem: ДЕМЕСТВО ПОЧИННІЕГЪ³⁴. Z kolei w Irmologionie ze zbiorów KDA znajdziemy cały cykl śpiewów stałych nabożeństw Całonocnego Czuwania oraz Boskich Liturgii sygnowanych jako śpiew demestwenny. Cykl ten otwiera śpiew w języku greckim - Δόξα Σοι ο Θεός (Chwała Tobie Boże)³⁵ zawierający wstawki typu melizmatycznego – tzw. *ananejki* czyli formuły melizmatyczne, które z reguły umieszczano na początku lub na końcu wyrazu, nie miały żadnego związku z tekstem liturgicznym. Ich obecność w tym, czy innym miejscu danej melodii miała za zadanie upiększać ją, nadając większej melizmatyczności i blasku³⁶. Dalej następuje cykl śpiewów Boskiej Liturgii, w szczególności *Єдинороднын сын* (Jednorodzony Syn), sygnowany jako „demestvo” śpiew Trysagionu (Трѣсвятинъ Боже), śpiew Alleluja przeznaczony do wykonywania przed Ewangelią. Ciekawym zjawiskiem, jest obecność prokimenonu³⁷ przeznaczonego na uroczystości poświęcone Bogurodzicy³⁸. W dalszej kolejności znajdziemy Pieśń Cherubinów³⁹, poprzedzający Symbol Wiary śpiew ku czci Świętej Trójcy oraz hymn wychwalający Matkę Bożą – *Честнейшійу Херувимъ* (Czcigodniejszą od cherubinów)⁴⁰. Pierwszą część cyklu śpiewów demestwennych wieńczy Koinonikon (gr. κοινωνικον) niedzieli *Хвалите Господа со небесъ* (Chwalcie Pana z niebios)⁴¹, czyli werset zaczerpnięty z psalmu, który chór, bądź solista wykonują podczas Świętych Liturgii w momencie, gdy duchowieństwo przyjmuje Święte Dary oraz je przygotowuje dla udzielenia wier- nym. W praktyce liturgicznej Kościoła wschodniego utrzymała się praktyka, polega-

³³ *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 I, (Ак. 2954), k. 233.

³⁴ Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізмані...*, s. 342.

³⁵ *Irmologion KDA...*, НБУВ, ф. 160, № 614, k. 505.

³⁶ D. Sawicki, *Psalms 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVI- i XVII-wiecznego Obichodnika*, Lublin-Radzyń Podlaski 2018, s. 37.

³⁷ Prokimenon (cs. *prokimien*), tj. fragment zaczerpnięty z psalmu, którego śpiew podczas nabożeństwa poprzedza czytania z Pisma Świętego. Mimo, iż literalnie prokimenony należą do grupy śpiewów tonalnych, to w tradycji staroruskiej wykonuje się je w oparciu o specjalne wzorce melodyczne (tj. *napiewki*). Por. D. Sawicki, *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (Rozprawa doktorska w Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie), s. 206.

³⁸ *Irmologion KDA...*, НБУВ, ф. 160, № 614, s. 505-506.

³⁹ Tamże, k. 507-508.

⁴⁰ Tamże, k. 508.

⁴¹ Tamże, k. 509.

jąca na wykonywaniu koinonikonu w oparciu o wzorce melodyczne typu melizmatycznego. Co więcej, zarówno w Bizancjum, jak i na Rusi śpiewacy niejednokrotnie pozwalali sobie na liczne wariacje, mające na celu upiększenie melodii. Do końca XIV w., szczególnie w świątyniach katedralnych, które posługiwały się tzw. rytem azmatycznym koinonikon wykonywano śpiewem kondakarnym⁴². Wraz z zanikiem śpiewu kondakarnego zaczęto je wykonywać śpiewem demestwennym, zaś na terytorium południowo-zachodniej Rusi utrzymała się praktyka śpiewania ich w języku greckim, czego przykładem jest grecki repertuar zawarty w Irmologionie Supraskim (1598-1601)⁴³. Ciekawym elementem, który czyni Irmologion KDA bliższym tradycji moskiewskiej jest obecność polichronionu, tj. śpiewu zawierającego życzenia wielu lat życia na cześć biskupa⁴⁴. W dalszej kolejności redaktor umieścił cykl śpiewów Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów, w szczególności inicjalny werset wielkiego prokimenonu: *Ѧа сѧ иꝑрѧвнѧ мѧлѧтѧ моѧ* (*Niech się wypełni modlitwa moja*), melizmatyczny śpiew Cherubikonu: *Нѧне сѧлы небѧсныѧ* (*Teraz moce niebios*), a także dwa koinonikony: *вѧкѧнѧте и вѧднѧте* (*Skosztujcie i zobaczcie*); *вѧлгѧстѧвилъ гѧ* (*Będę błogostawił Pana*). Tę część cyklu śpiewów demestwennych wieńczy irmos 9 pieśni kanonu Świętej Paschy: *сѧветнѧ сѧветнѧ новѧй нѧрузалѧне* (*Świeć się świeć, nowe Jeruzalem*)⁴⁵. Ten ostatni hymn redaktor opatrzył komentarzem „*пѧчнѧсѧтѧ дѧмѧстѧ*”, co wskazuje, że śpiew inicjowało wprowadzenie solisty – domestyka. Niestety ten fragment nie został opatrzony notacją. Kolejny korpus śpiewów sygnowanych jako śpiew demestwenny tworzą kompozycje nabożeństwa wieczornego i jutrzni. Cykl otwiera fragment Psalmu 103 *Блѧгѧстѧв дѧшо моѧ Пѧнѧ* (*Блѧгѧстѧвн дѧше моѧ гѧспѧдѧ*). Melodia ta odznacza się wyjątkowym pięknem połączonym z wyrazistością brzmienia, bowiem jej twórcy/om w mistrzowski sposób udało się zawrzeć i połączyć w jedną zwartą kompozycję dwa główne typy śpiewu, tj. śpiew sylabiczny oraz sylabiczno-melizmatyczny. W przeciwieństwie do redakcji moskiewskich, które podają większą liczbę wierszy Psalmu 103⁴⁶, redaktor Irmologionu KDA podobnie jak redaktor Irmologionu Ławrowskiego ograniczył się do przytoczenia kilku wzorcowych wierszy, w tym finalnego melizmatycznego przyśpiewu, który zawiera tzw. *ananejki*⁴⁷. W dalszej kolejności znajdziemy kompozycje *сѧ нами бѧг* (*Z nami Bóg*), *вѧлгѧстѧвнѧ еси гѧспѧдѧ* (*Błogostawiony jesteś Panie*), wiersze wybrane śpiewu demestwennego (tzw. *rozniki*)⁴⁸, hymn-zadostojnik na święto Wniebowstąpienia Pańskiego: *Тѧ пѧче ѧма*⁴⁹. Cykl zamyka kompozycja Psalmu 136 *Nad rzeką Babilonu* (*На рѧци вѧвѧлоннѧтѧнѧ*), jest to właściwie wiersz inicjalny,

⁴² D. Sawicki, *Analiza liturgiczno-muzyczna śpiewów Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów*, [w:] *Литургия Преждеосвященных Даров. Знаменного распѧва. Пѧреформенная редакѧия*, obr. Д. Савицѧи, Lublin 2021, s. 62.

⁴³ M. Abijski, *Grecko-bizantyński repertuar w Irmologionie supraskim Bogdana Onisimowicza 1598–1601*, *Latopisy Akademii Supraskiej*, T. 13, Białystok-Kraków 2022, s. 147-151.

⁴⁴ *Ирмологион КДА...*, НБУВ, ф. 160, nr 614, k. 510.

⁴⁵ Tamże, k. 511.

⁴⁶ *Стихирарь кроковѧй*, НИОР РГБ, ф. 304.1, № 414, k. 86-87.

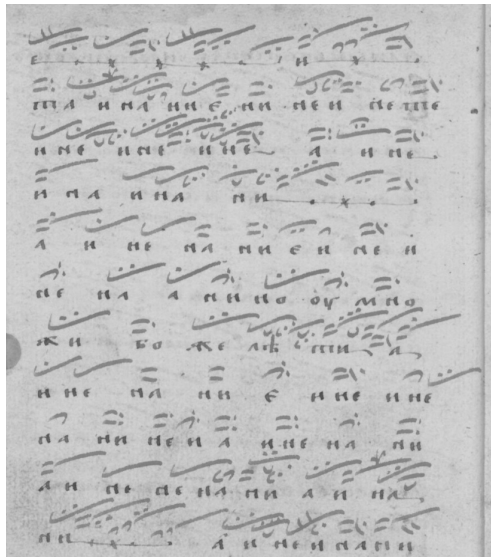
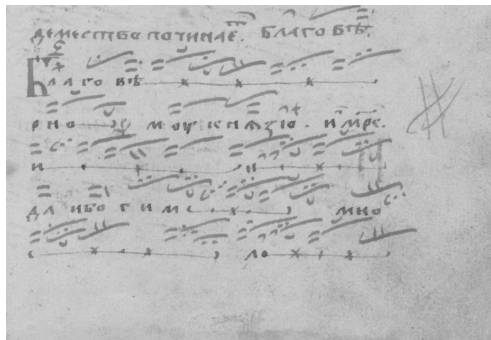
⁴⁷ *Ирмологион КДА...*, НБУВ, ф. 160, № 614, k. 511, por. *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 I, (Ак. 2954), k. 231.

⁴⁸ *Ирмологион КДА...*, НБУВ, ф. 160, nr 614, k. 512.

⁴⁹ Tamże, k. 515.

przeznaczony do wykonywania przez solistę, bowiem redaktor opatrzył go komentarzem „дементъво починаеть”. Co więcej, wiersz ten miał charakter improwizacji, o czym świadczy obecność *ananejki*. Prawdziwym ewenementem, który wyróżnia Irmologion KDA spośród innych zabytków o zachodnioruskiej proveniencji, jest obecność demestwennej kompozycji polichronionu na cześć wielkiego księcia⁵⁰. Tego typu kompozycje znajdziemy głównie w piśmiennictwie Państwa Moskiewskiego, gdzie istniał silny ośrodek władzy, czego przykładem jest polichronion skomponowany na cześć Iwana III ze Sticherara nr 408 ze zbiorów Ławry Troicko Siergiejewskiej⁵¹.

Rys. 4. Polichronion ku czci Wielkiego Księcia Litewskiego (Irm. KDA)



⁵⁰ Tamże, k. 516.

⁵¹ Стихирарь крюковой, НИОР РГБ, ф. 304.I, nr 408, por. D. Sawicki, *Wschodniostowiański śpiew...*, s. 45-46.

Mimo, że ów książę nie został wymieniony z imienia, to należy przyjąć, że chodzi tutaj o osobę wielkiego księcia litewskiego, pod władzą którego znajdował się ośrodek życia duchowego lub monaster, gdzie powstał badany Irmologion. Poniżej redaktor umieścił końcówkę polichronionu, przeznaczoną do wykonywania podczas nabożeństw, którym przewodniczył biskup: *Нѣкъ помалѣ ети деспота (na długie lata władzyko)*⁵². Korpus śpiewów demestwennych badanego irmologionu wieńczy kompozycja *Wieczna Pamięć (вѣчна' памѣть)* oraz hymn ku czci Matki Bożej *W Tobie raduje się (В тобѣ радуеться)*⁵³.

Mimo że na pierwszy rzut oka opisany powyżej korpus śpiewów demestwennych nie posiada jednolitej struktury, to widoczny jest podział na śpiewy Boskich Liturgii oraz kompozycje przeznaczone do wykonywania podczas nabożeństw wieczornych i jutrzni, przy czym dobór repertuaru odpowiada praktyce liturgicznej ośrodka, gdzie dany irmologion był wykorzystywany. Cały korpus śpiewów demestwennych został napisany notacją stołpową typu bezpomietnego, zaś ciekawostką jest to, że w przeciwieństwie do pozostałych rozdziałów Irmologionu, neumy pisane są kolorem czerwonym. Dla przykładu pragnę podać, że tego typu sposób zapisu znany był w Państwie Moskiewskim w odniesieniu do tzw. śpiewu liniowego.

2. Notacja

XVI-wieczny Irmologion Poleski, podobnie jak Irmologion Ławrowski oraz nieco starszy od niego Lwowski-Bracki⁵⁴ zostały zapisane notacją stołpową typu bezpomietnego. Jest to wersja notacji wypracowana w wyniku reformy, jaka miała miejsce w XV w., czyli w okresie, kiedy to tradycje śpiewacze Cerkwii moskiewskiej oraz podporządkowanej patriarchatowi Konstantynopola metropolii kijowskiej podążały wspólnym torem. Dotychczasowe badania dają silne podstawy ku temu by stwierdzić, że proces rozchodzenia się obydwu tradycji śpiewu rozpoczął się już pod koniec XV w. lub na początku XVI w.⁵⁵. Proces ten przebiegał nieprzerwanie do końca XVI w. kiedy to wprowadzenie do użytku kwadratowej notacji kijowskiej wyznaczyło nowy kierunek rozwoju śpiewu, którego melodyka zaczęła znacząco odbiegać od jej neumatycznego pierwowzoru. Na próżno więc szukać w irmologionach zapisanych kwadratową notacją kijowską dróg do „deszyfryzacji” zapisu kriukowego. Odmienne zdanie na ten temat ma abp Jakub (Kostiuczuk), który stawiając za przykład Irmologion Supraski (1598-1601) stwierdza, że nowa „kijowska” notacja ułatwiała odczytanie i odtworzenie XVI-wiecznych melodii, zapisanych w innych irmologionach za pomocą kriuków – znaków neumatycznych, których interpretacja budziła wątpliwości. Zdaniem abpa Jakuba, Irmologion Supraski stał się również swoistym narzędziem do deszyfryzacji notacji neumatycznej z tamtego okresu⁵⁶. Niestety badacz

⁵² *Ирмологіон КДА...*, НБУВ, ф. 160, nr 614, k. 516-517.

⁵³ Tamże, s. 517.

⁵⁴ Львівський Історичний музей (dalej: ЛІМ), Рук. 79.

⁵⁵ Н. Захарьина, *История русских певческих книг. Курс лекций*, Санкт-Петербург 2019, s. 202.

⁵⁶ Abp Jakub (Kostiuczuk), *Ewolucje notacji muzycznych. Rola i znaczenie Irmologionu supraskiego w kwestii „deszyfryzacji” śpiewu neumatycznego*, *Latopisy Akademii Supraskiej*, T. 13, Białystok-Kraków 2022, s. 63.

nie precyzuje w odczytaniu jakich zabytków miałby jego zdaniem być pomocny Irmologion Supraski. Co więcej, wskutek licznych zawirowań historycznych, a przede wszystkim wyjścia z użytku notacji kriukowej nie dotrwał do naszych czasów ani jeden zabytek, co do którego można by powiedzieć, że powstał w tym samym kręgu kulturowym, językowym i liturgicznym, co Irmologion Supraski (1598-1601). Wobec powyższego należy stwierdzić, że najlepszymi źródłami do odczytania śpiewów zawartych w zachodnioruskich irmologionach neumatycznych, są śpiewniki redakcji moskiewskiej i to zarówno te starsze, jak również późniejsze opatrzone tzw. kinowarnymi pomietami⁵⁷. Analiza stylu pisma wskazuje na to, że notacja muzyczna Irmologionu ze zbiorów KDA jest dziełem jednego redaktora. Materiał liturgiczny należący do gatunku śpiewu stołpowego został zapisany kolorem czarnym, zaś śpiewy demestwenne zapisano kolorem czerwonym. Podobnie kolorem czerwonym zapisano formuły melodyczne typu zaszyfrowanego tworzące repertuar sygnowany jako śpiew grecki. Irmologion KDA pomimo tego, że zarówno pod względem zawartości, jak również sposobu zapisu zawartego w nim repertuaru posiada wiele cech wspólnych, typowych dla innych zabytków z tego okresu, z całą pewnością reprezentuje jedną określoną szkołę śpiewu. O ile pod względem struktury zabytek przypomina Irmologion typu monastycznego, o tyle obecność w nim śpiewów sygnowanych jako śpiew grecki typowy jest bardziej dla cerkwi katedralnych, gdzie hierarchowie albo sami byli Grekami, albo utrzymywali ściśle kontakty ze światem greckim.

Cechą charakterystyczną niemal wszystkich XVI-wiecznych staroruskich zbiorów śpiewów cerkiewnych jest obecność spisu podstawowych znaków staroruskiej notacji kriukowej, tj. tzw. *azbuki piereczislenij*. Zwyczajowo elementarze te zamieszczano przy końcu danego kodeksu, co miało ułatwić korzystanie z nich zarówno podczas nauki śpiewu, jak również w praktyce liturgicznej. Umieszczenie *azbuki piereczislenij* na końcowych kartach wybrał m.in. redaktor Irmologionu Ławrowskiego, bowiem dla niego elementarz był jedynie dodatkiem⁵⁸. Dla redaktora Irmologionu ze zbiorów KDA idealnym miejscem dla spisu znaków stała się karta pomiędzy korpusem irmosow a śpiewami oktoicha⁵⁹. Takie położenie podręcznika jest powszechnie spotykane w śpiewnikach moskiewskich, co wynika nie tylko z praktyczności (pomiędzy dwiema najczęściej używanymi księgami). Umieszczenie podręcznika jest przede wszystkim odzwierciedleniem ówczesnie obowiązującego modelu kształcenia śpiewaków. Praktyczną naukę śpiewu rozpoczynano od zaznajomienia uczniów z melodiami irmosow. Gdy uczeń opanował repertuar, a co za tym idzie również podstawowe znaki notacji kriukowej, wówczas przechodzono do bardziej skomplikowanych śpiewów oktoicha. Umieszczenie elementarza pomiędzy obydwoma korpusami miało za zadanie pomóc uczniowi łatwo opanować nowy repertuar przy wykorzystaniu wiedzy już zdobytej. Ten model nauczania śpiewu przejęli staroob-

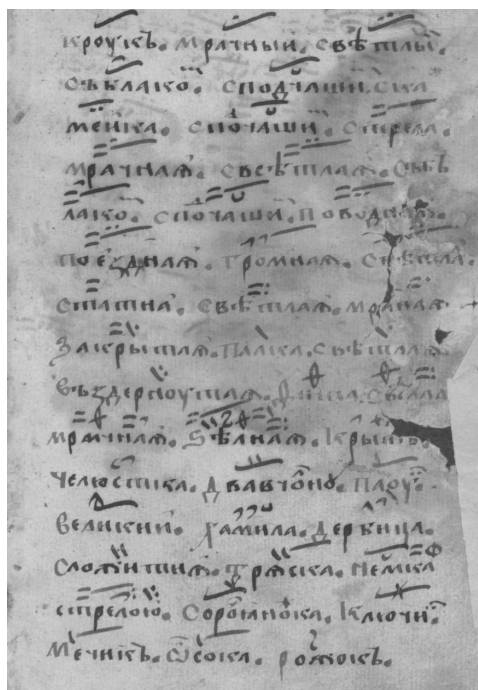
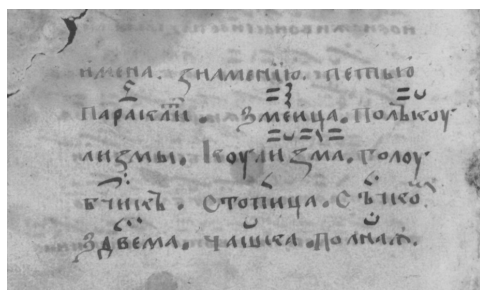
⁵⁷ *Kinowarnija pomiety* – znaki pomocnicze staroruskiej notacji neumatycznej wprowadzone w celu precyzyjnego określenia wysokości dźwięku. Por. В. Металлов, *Очерк истории Православного церковного Пения*, Москва 1915, s. 50.

⁵⁸ *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 I, (Акс. 2954), k. 258-259.

⁵⁹ *Ирмологион КДА...*, НБУВ, ф. 160, nr 614, k. 95-96.

rzędowcy, stosując go niemal do końca pierwszej połowy XX w.⁶⁰. Zasadniczo w badanym okresie teorię śpiewu przekazywano ustnie, zaś *azbuki piereczislenij* pełniły rolę pomocniczą w opanowaniu i prawidłowym wykonaniu danej melodii. Niemniej jednak dążenie do systematyzacji teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego było na tyle duże, że już pod koniec XV w. pojawiły się pierwsze tego typu spisy znaków. Impulsem dla pojawienia się na Rusi pierwszych podręczników do nauki śpiewu była reforma notacji neumatycznej. W przeciwieństwie do późniejszych, o wiele bardziej rozbudowanych traktatów teoretycznych tzw. *azbuk-tołkowanij*, XVI-wieczne *azbuki piereczislenija* zawierają jedynie pisownie wybranych, tj. najczęściej spotykanych znaków, bez podania wskazówek, co do zasad wykonania⁶¹. Na pomocniczy charakter tychże podręczników wskazują także tytuły: *СѢ ИМЕНА ЗНАМЕНИЮ КАКО ЗОВѢТАСЯ* (Irmologion Ławrowski)⁶², *ИМЕНА ЗНАМЕНИЮ ПЕТЬЮ* (Irmologion KDA)⁶³. Podstawę merytoryczną każdej *Azbuki piereczislenij* tworzy paleta wiodących znaków, wokół których przebiegał rozwój staroruskiej sztuki śpiewaczej⁶⁴.

Rys. 5.



⁶⁰ D. Sawicki, *Nauczanie śpiewu cerkiewnego przez wspólnoty staroobrzędowców Wojnowa w świetle rkp. BN akc. 8982, „Muzyka”, R. 63, Nr 2 (249), Warszawa 2018, s. 95.*

⁶¹ D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 102.

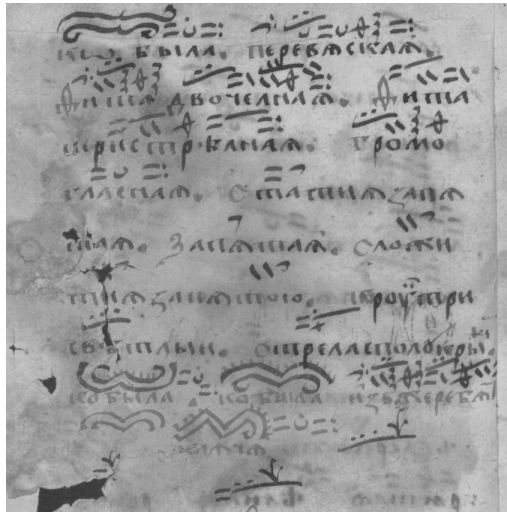
⁶² *Irmologion Ławrowski...*, BN, rkps 12050 I, (Akc. 2954), k. 259.

⁶³ *Irmologion KDA...*, НБУВ, ф. 160, nr 614, k. 95.

⁶⁴ A. Miezieniec, *Traktat pt. „Iz wieszczienije o soglasniejszich pomietach pokrótce przedstawionych”, edycja i studium historyczne* D. Sawicki, Lublin 2022, s. 120.

Analiza paleograficzna wykazała, że elementarz z Irmologionu KDA został napisany ręką tego samego redaktora kopisty, co jego właściwy repertuar. Pod względem doboru palety znaków podręcznik z Irmologionu KDA jest nieco uboższy zarówno od analogicznych elementarzy moskiewskich, jak też od elementarza z Irmologionu Ławrowskiego, którego redaktor zadbał o nadanie znakom pewnej struktury dzieląc je na grupy: a) *kriuki* ↙, b) *stopice* ⊥, c) *statii* ≡, d) *strzaty* ≡, e) *pozostate*⁶⁵. Redaktor Irmologionu Ławrowskiego dokonał również wyodrębnienia osobnej grupy znaków melizmatów typu zamkniętego i przede wszystkim *fit*⁶⁶. Z kolei redaktor Irmologionu ze zbiorów KDA dokonał jedynie częściowej systematyzacji prezentowanej przez siebie palety znaków. Mimo, że centralne miejsce nadal zajmuje *paraklit* Σ, to tuż za nim stoi *zmijsca* λ, a za nią co ciekawe neumy-melizmaty typu zamkniętego, tj. *kulizma* ≡ ≡ ≡ oraz *pótkulizmy* ≡, których znaczenie muzyczne uzależnione jest od przynależności tonalnej danego utworu, a w przypadku *pótkulizmy* tonu 2 i 6 również od jej umiejscowienia (w środku lub na końcu utworu). W dalszej kolejności redaktor umieścił całą paletę znaków należących do rodziny: *stopic*, *kriuków* oraz *strzał*. Podręcznik wieńczy zbiór *fit*, które redaktor wymieszał z innymi neumami-melizmatami (zob. rys. 5). Dobór znaków oraz ich zaszeregowanie są przypadkowe, na próżno szukać tutaj jakiegokolwiek logiki, a także nawiązania do struktury, znanej z innych elementarzy z tego okresu. W sposób szczególny na tle innych znaków wyróżnia się *fita* o nazwie *kobyła* (rys. 6), która pojawia się zarówno w wersji zaszyfrowanej (z lewej str. na górze), jak również w wersji rozszyfrowanej (u dołu).

Rys. 6.



⁶⁵ М. Качмар, *Особливості невменної нотациї лаврівського ірмологіона*, [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.549.

⁶⁶ D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 105.

Wypracowane na przestrzeni XV i XVI w. podręczniki, w szczególności *Azbu-ki-pieczislenij* nie zmieniły ustnej formy przekazywania wiedzy teoretycznej (nauczyciel-uczeń). Na określonych etapach nauki elementarze były jej dopełnieniem, narzędziem dającym uczniowi możliwość samodzielnej pracy z repertuarem. *azbu-ki pieczislenij* są materialnym świadectwem głębokich zmian, jakie na przestrzeni od XV do końca pierwszej połowy XVI w. dokonały się w kwestii praktycznego wykorzystania staroruskiej notacji kriukowej. Co więcej, ich obecność dowodzi, iż w badanym okresie na Rusi zaszła głęboka zmiana w myśleniu o muzyce. Coraz częściej śpiewacy zaczynają myśleć o aspektach wykonawczych śpiewu, jak długość brzmienia, czy odległość pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami. Owocem tychże poszukiwań było pojawienie się w piśmiennictwie muzycznym Państwa Moskiewskiego traktatów, których autorzy starali się przedstawić w/w zjawiska w sposób opisowy, tj. tzw. *Azbuk tołkowanij*, co w rezultacie zaowocowało wypracowaniem systemu znaków pomocniczych, określających wysokość dźwięku, tj. kinowarnych pomiet. Niestety dotychczasowe badania nie dały jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, na ile proces ten dokonał się w piśmiennictwie muzycznym na południowo-zachodniej Rusi. Niemniej jednak pod koniec XVI w. za sprawą wprowadzenia do użytku kwadratowej notacji kijowskiej doszło do gwałtownego zaniku stosowania staroruskiej notacji kriukowej w praktyce, co również przerwało rozwój myśli teoretycznej na tych terytoriach. Wówczas obecny w staroruskiej notacji kriukowej pierwiastek modalny, będący przejawem kanoniczności śpiewu, ustąpił obowiązującemu w muzyce zachodniej pierwiastkowi tonalnemu, tym samym doszło do mieszanego się ze sobą pojęć śpiewu i muzyki. Zanim jednak ten proces osiągnie swoje apogeum podejmowano liczne próby wykorzystania kriuków do zapisu śpiewów pochodzących z innych krajów prawosławnych, czego doskonałym przykładem jest badany manuskrypt.

3. Śpiewy greckie

Koniec XVI – początek XVII wieku stał się okresem zwrotnym w dziejach śpiewu liturgicznego na terytoriach południowo-zachodniej Rusi. Najważniejszym momentem ewolucji myślenia o muzyce na płaszczyźnie monodii cerkiewnej była m.in. zmiana stosowanej notacji muzycznej. Pięcioliniowy kwadratowy zapis kijowski stopniowo zastępował zapis neumatyczny, który w przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego przeżywał tutaj prawdziwy regres. Wprowadzenie do użytku kwadratowej notacji kijowskiej pociągnęło za sobą diametralną zmianę myślenia o muzyce. Śpiew, który dotąd był kompilacją formuł melodycznych uznawanych za kanoniczne stał się sam w sobie muzyką, a myślenie modalne ustąpiło miejsce myśleniu tonalnemu. Aby prześledzić dzieje przenikania greckich tradycji śpiewu liturgicznego należy cofnąć się do jego źródeł, w szczególności do dziejów tzw. śpiewu kalofonicznego. Jego początki w Bizancjum sięgają przełomu XII i XIII w., czyli przypadają na okres tzw. „Renesansu Paleologów”. 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 upiękślały je. Równocześnie w śpiewie bizantyjskim pojawiło się dotąd nieznanne zjawisko polegające na powtarzaniu słów, co przyczyniło się do znacznego zwolnienia tempa wykonywania śpiewu. W śpiewie kalofonicznym znajdziemy takie elementy jak chociażby: sekwencja, modulacja, czy też początkowe i kończące formuły melodyczne. Praktyka wykonywania śpiewów kalofonicznych stworzyła płaszczyznę dla rozwoju twórczości indywidualnej śpiewaków, która stała się istotnym wyznacznikiem interpretacji melodii, które dotąd uważano za kanoniczne. Kalofoniczny styl śpiewu stwarzał dogodne warunki dla rozwoju śpiewu na płaszczyźnie wykonawczej, lecz jego rozwój na Rusi blokowała notacja kriukowa, która nie dawała możliwości precyzyjnego zapisu wysokości dźwięku, a przede wszystkim odległości pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami. Odtąd melodia była już nie tylko środkiem wyrazu, czy nośnikiem treści teologicznych, lecz przede wszystkim sztuką samą w sobie. 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 rozkwit⁶⁷. Zdobycie przez Turków Konstantynopola pociągnął za sobą również upadek życia duchowego, a co za tym idzie również tamtejszej sztuki śpiewaczej. Wówczas ciężar zachowania unikatowych tradycji śpiewu bizantyjskiego wzięły na siebie monastery Św. Góry Athos, skąd unikatowe tradycje śpiewu przenikały do Serbii, Mołdawii, a następnie na południowo-zachodnią Ruś. Natrafiwszy na podatny grunt, śpiewy greckie stały się sztuką samą w sobie, bowiem zaczęto zwracać uwagę na ich estetyczny aspekt, czego przykładem są liczne komentarze, jakie śpiewacy umieszczali na marginesach śpiewników, używając określeń typu: *Зело краһний* (bardzo piękny), czego przykładem jest Pieśń Cherubinów tonu trzeciego, zawarta w Irmologionie Supraskim (1598-1601)⁶⁸, którą to redaktor w 1583 r. miał usłyszeć od śpiewaka chóru patriarszego w Konstantynopolu⁶⁹. Określenia estetyczne takie jak: *краһний, прекраһний* (piękny, przepiękny). Mimo że melodie greckie zajmowały ważne miejsce w repertuarze zachodnioruskich monasterów oraz cerkwi katedralnych, śpiewy bałkańskie, a przede wszystkim greckie nie stworzyły odrębnej gałęzi piśmiennictwa, tj. nie gromadzono ich w oddzielnych księgach, a jedynie dołączano do już istniejących śpiewników zawierających rodzime śpiewy staroruskie. Często do ich zapisu wykorzystywano puste strony, bądź składki danego kodeksu, stąd w większości starszych irmologionów można znaleźć jedną, góra trzy melodie greckie. Niestety niewiele zachowało się śpiewników, w których znaleźć można 10 lub więcej kompozycji sygnowanych jako śpiew grecki. Tym bardziej zabytki pisane staroruską notacją neumatyczną (kriukami) zawierające śpiewy sygnowane jako greckie stanowią wielką wartość poznawczą. Z całą pewnością na terytorium południowo-

⁶⁷ D. Sawicki, *Wpływy bałkańskie, mołdawskie i greckie na śpiew cerkiewny na Rusi w granicach Rzeczypospolitej (XVII-XIX w)*, WRH, T. XVIII, nr 3, Lublin – Radzyń Podlaski 2021, s. 198-199.

⁶⁸ *Супрасльскый Ирмологион...*, НБУВ, I 5391, k. 519-521, por. Д. Шабалин, *Избранные знаменныя песнопения*, Москва 2014, s. 160-168.

⁶⁹ А. Коногоя, *Херувимская песня Царигородского распева хvi века*, „Музыкальная академия”, (2003/1), s. 118-122.

-zachodniej Rusi powstało wiele takich kodeksów, aczkolwiek do naszych czasów dostrwał zaledwie jeden, tj. badany Irmologion Poleski. Mimo że Cerkiew prawosławna na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony od najdawniejszych czasów utrzymywała ściśle kontakty z ośrodkami życia monastycznego w Mołdawii i na Wołoszczyźnie, to w XVI-wiecznych irmologionach pisanych notacją kriukową nie znajdziemy zbyt wielu śpiewów greckich czy mołdawsko-wołoskich. Powodem takiego stanu rzeczy niewątpliwie był fakt, iż w tamtym okresie na tych terytoriach staroruska notacja kriukowa służyła głównie do zapisu rodzimych form śpiewu cerkiewnego, takich jak śpiewy: znamienny, demestwenny. Mimo przewagi rodzimych form monodycznego śpiewu cerkiewnego zainteresowanie melodiami greckimi, bułgarskimi czy mołdawsko-wołoskimi wcale nie malało, lecz nieustannie rosło. Niestety śpiewy te funkcjonowały głównie w przekazie ustnym, który jak wiadomo kończył się wraz ze śmiercią śpiewaków będących jego dysponentami, stąd stale poszukiwano sposobów zapisu. Do momentu wprowadzenia do użytku kwadratowej notacji kijowskiej śpiewy greckie zapisywano głównie notacją *stołpową*.

Generalnie w zachodnioruskich irmologionach zarówno neumatycznych, jak i tych pisanych kwadratową notacją kijowską mamy do czynienia ze stabilnym repertuarem śpiewów greckich, w skład którego wchodzi niewielka liczba gatunków hymnograficznych. W większości są to melodie Boskich Liturgii, rzadziej nabożeństwa Całocnego Czuwania. W Irmologionie Poleskim znajdziemy pięć kompozycji Boskiej Liturgii św. Jana Chryzostoma, w szczególności Trisagion *Άγιος ο Θεός* (Święty Boże), melizmatyczny śpiew Alleluja⁷⁰, Pieśń Cherubinów (*Οἱ τὰ Χερουβείμ μυστικῶς*)⁷¹ [zob. rys. nr 5]. Nowością jest hymn ku czci Matki Bożej *Ἄξιον Ἐστί* (Zaprawdę godne to jest)⁷².

Cykl śpiewów greckich w Irmologionie Poleskim wieńczy koinonikon środy: *Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* (Kielich Zbawienia)⁷³. Generalnie w staroruskim piśmiennictwie muzycznym teksty liturgiczne w języku greckim zapisywano cyrylicą i w transliteracji fonetycznej. W niektórych przypadkach redaktorzy posiłkowali się również alfabetem łacińskim bądź stosowali mieszany sposób zapisu. W Irmologionie ze zbiorów KDA wszystkie teksty w języku greckim zapisano alfabetem cerkiewnosłowiańskim w transliteracji fonetycznej.

W staroruskim śpiewie cerkiewnym obok podstawowych formuł melodycznych, jakimi są *popiewki*⁷⁴, funkcjonuje także szereg formuł „zaszyfrowanych” głównie typu melizmatycznego. Pośród nich są również takie, w których nie występuje znak *fity*. Przez redaktorów XVII-wiecznych *azbuk-tołkowanij* określane są mianem *lic*⁷⁵.

⁷⁰ *Ирмологіон КДА...*, НБУВ, ф. 160, nr 614, k. 559.

⁷¹ Tamże, k. 559,560.

⁷² Tamże, k. 560.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ *Popiewka* – Melodyczno-graficzna formuła w staroruskiej monodii cerkiewnej typu sylabicznego, kiedy 1 sylaba = 1 dźwięk. Sylabiczno-melizmatycznego, gdy 1 sylaba = znak notacji kriukowej odpowiadający 1-4 dźwięków. Cyt. za: Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007 s. 357.

⁷⁵ Termin *lico* w staroruskiej teorii oznacza zbiór trzech lub większej ilości znaków (cs. *znamion*).

Serbowie i Bułgarzy, którzy w XV w. znajdowali się już pod panowaniem Turków, niejako z automatu weszli w orbitę ówczesnej kultury liturgicznej Konstantynopola⁷⁷. Z tego względu najstarsze melodie greckie zapisane notacją kriukową mogły zostać zaczerpnięte z tradycji śpiewaczych Konstantynopola i Świętej Góry Athos. Z kolei śpiewy greckie, zawarte w późniejszych irmologionach pisanych kwadratową notacją kijowską w mniejszym lub większym stopniu uległy wpływom mołdawskim i bałkańskim, stąd w wielu aspektach różnią się od ówczesnych greckich pierwowzorów.

W XVI w. na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej tradycja śpiewu greckiego przeżywała swój prawdziwy rozkwit, i to nie tylko z powodu ożywionych kontaktów międzykościelnych, lecz przede wszystkim za sprawą licznie przybywających tam Greków, wśród których byli również mistrzowie śpiewu cerkiewnego, którzy z pewnością przywieźli ze sobą własne śpiewniki, zapisane notacją średniobizantyjską⁷⁸. Wykonywane przez nich melodie spotkały się z żywym zainteresowaniem miejscowych śpiewaków, którzy nie znając notacji średniobizantyjskiej starali się je zapisać tak, jak potrafili, czyli przy pomocy staroruskiej notacji kriukowej w transliteracji fonetycznej. Niestety w przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego, gdzie wprowadzono system tzw. *kinowarnych pomiet*, na terytoriach południowo-zachodniej Rusi rozwój rodzimej notacji neumatycznej został przerwany za sprawą wprowadzenia do użytku kwadratowej notacji kijowskiej. Wobec powyższego z przykrością należy uznać, że klucz do odczytania śpiewów greckich zawartych w Irmologionie ze zbiorów KDA został bezpowrotnie utracony, zaś dostępne metody badań nie dają szans na ich „deszyfryzację” drogą analizy porównawczej z zabytkami pisаныmi kwadratową nutą, zaś wszelkie próby należy rozpatrzeć w kategorii spekulacji.

Zakończenie

Cała trudność analizy zabytków staroruskiego śpiewu cerkiewnego pisanych notacją neumatyczną tkwi w oryginalności języka muzycznego. Na to nakłada się również niedoskonałość dostępnych metod badawczych, a także pewien niedostatek literatury przedmiotu. Brak fachowego podejścia do tej problematyki sprzyjał i nadal sprzyja marginalizacji bogactwa starych monodycznych śpiewów cerkiewnych, które niewątpliwie stanowią jeden z największych skarbów światowej kultury muzycznej. Stare śpiewniki neumatyczne, w szczególności zachodnioruskie irmologiony skrywają prawdziwe bogactwo form śpiewu. Z całą pewnością do takich zabytków należy XVI-wieczny Irmologion Poleski ze zbiorów Kijowskiej Akademii Duchownej. Pomimo podjęcia w ostatnim okresie dość zaawansowanych badań w tym zakresie, uczeni nadal bardzo często nie doceniają wartości starych ksiąg pisanych kriukami, sprowadzając ich rolę do roli zabytku archeologicznego. W ich ocenie stare śpiew-

⁷⁷ И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, s. 347.

⁷⁸ Е. Скурат, *Византийский репертуар Супрасльского ирмологiona на примере Херувимской Иоанна Глики. Сравнительный анализ нотолинейной записи херувимской с её невменными аналогами из сербских и византийских рукописей XV-XVII веков*, Latopisy Akademii Supraskiej, T. 13, Białystok-Kraków 2022, s. 94.

niki neumatyczne poza aspektami natury paleograficznej i kodykologicznej nie posiadają większej wartości poznawczej, bowiem utrwalił się pogląd, że klucz do ich odczytania został bezpowrotnie utracony. Zgoła inny punkt widzenia prezentowali moskiewscy reformatorzy śpiewu XVII w., tacy jak Aleksandr Miezieniec, który na kartach traktatu pt. „Izwieszczenie o sogłasniejszych pomietach” pisał:

Niniejsze więc utajnione, to jest ukryte znaki uczynili i zgromadzili, i tymi imionami nazwali poprzedni słowiańsko-ruscy znawcy i twórcy śpiewu cerkiewnego, do naszych czasów, na przestrzeni czterystu lat i więcej, ponieważ w wielu pergaminowych irmologionach i innych księgach przeznaczonych do śpiewu...⁷⁹.

Dla A. Miezienieca i jemu współczesnych stare irmologiony były nie tylko księgami przeznaczonymi do śpiewu, lecz przede wszystkim niezgłębioną skarbnicą wiedzy na temat znaczenia muzycznego neum, którego opanowanie było bardzo ważne w procesie kształcenia śpiewaków, co w rezultacie uchroniło wiele cennych melodii cerkiewnych przed bezpowrotnym zapomnieniem. Mimo zaawansowanych badań wiele starych melodii cerkiewnych wciąż pozostaje nierozszyfrowanych. Aby ten stan rzeczy uległ wiedzy, badacze, a w ślad za nimi praktycy śpiewu powinni na nowo nauczyć się ich języka, czemu służy odkrywanie nowych, dotąd nieznanych źródeł, takich jak XVI-wieczny Irmologion Poleski. Jest to o tyle istotne, bowiem zabytek ten tylko cudem ocalał przed zniszczeniem, podobnie jak pochodzący z tego samego okresu Irmologion z monasteru św. Onufrego w Ławrowie.

Mam nadzieję, że niniejsza publikacja stanie się impulsem do dalszych badań nad wschodniosłowiańskim śpiewem liturgicznym, praktykowanym na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej, a także przyczyni się do przywrócenia należnego mu miejsca w liturgii.

BIBLIOGRAFIA-REFERENCES

Sources:

Biblioteka Narodowa w Warszawie:
Rkps 12050 I, (Akс. 2954),

Львівський Історичний Музей:
Rkps. 79.

Российская Государственная Библиотека, Москва:
ф. 304/I, №: 408, 414.

Центральная Национальная Библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Киев:
ф. 160, № 614.
I 5391,

⁷⁹ A. Miezieniec, *Traktat...*, s. 105.

Studies:

- Abijski M., *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, *Pravoslawni w dziejach Rzeczypospolitej*, Białystok 2010, s. 49-58.
- Abijski M., *Grecko-bizantyński repertuar w Irmologionie supraskim Bogdana Onisimowicza 1598–1601*, *Latopisy Akademii Supraskiej*, T. 13, Białystok-Kraków 2022, s. 133-152.
- Alekseeva G., *Vizantino-russkaya pevcheskaya paleografiya*, Sankt-Peterburg 2007.
- Dogmatiki osmi glasov. Znamennago Raspeva. Iz Lavrovskago Irmologiona*, [w:] *Antologiya drevnerusskago Tserkovnago Peniya Drevney Rechi-Pospolitoj*, v. I, obr. D. Savitski, Lublin 2021.
- Gardner I., *Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi*, T. I-II, Moskva 2004.
- Jakub (Kostiuczuk), Abp, *Ewolucje notacji muzycznych. Rola i znaczenie Irmologionu supraskiego w kwestii „deszyfracji” śpiewu neumatycznego*, *Latopisy Akademii Supraskiej*, T. 13, Białystok-Kraków 2022, s. 55-66.
- Jaroszewicz-Pieresławcew Z., *Starowiercy w Polsce i ich księgi*, Olsztyn 1995.
- Kachmar M., *Osoblivosti nevmennoy notatsii lavriov'skogo irmologiona*, [in:] *Lavriov'ky nevmenny Irmologion kintsa XVI stolittya*: Faksimil'na publikatsiya, komentar, doslidzhennya/ pidgotuvav Y. Yasinovs'ky, za uchasti M. Kachmar; red. K. Gannik [=«Kiyivs'ke khristiyanstvo, t. 18; Istorriya ukrayins'koyi muziki: Dzherela, vip. 26], L'viv 2019, s. 548-554.
- Klimenko E., Gal'chenko O., *Kirilichni spivochi rukopisi monodiynoyi traditsiyi XII – pochatku XX st. z fondiv Institutu rukopisu Natsional'noyi biblioteki Ukraini imeni V.I. Vernads'kogo NAN Ukraini*: Istoriko-kodikologichne doslidzhennya: Katalog: Paleografichny al'bom, Kiev 2011.
- Konotop A., *Kheruvimskaya pesnya Tsarigorodskogo raspeva XVI veka*, „Muzykal'naya akademiya”, (2003/1), s. 118–122.
- Lavriov'ky nevmenny Irmologion kintsa XVI stolittya: Faksimil'na publikatsiya, komentar, doslidzhennya/ pidgotuvav Yuriy Yasinovs'ky*, za uchasti Mariyi Kachmar; red. Kristian Gannik [=«Kiyivs'ke khristiyanstvo, t. 18; Istorriya ukrayins'koyi muziki: Dzherela, vip. 26], L'viv 2019.
- Metallov V., *Ocherk istorii Pravoslavnago tserkovnago Peniya*, Moskva 1915.
- Miezieniec A., *Traktat pt. „Izwiveszczenie o soglasniejszych pomietach pokrótce przedstawionych”*, edycja i studium historyczne D. Sawicki, Lublin 2022.
- Modest arkh., *O tserkovnom oktoikhe*, Vil'na 1865.
- Razumovsky D., *O znamennom rospeve*, [in:] *Krug tserkovnogo drevnego znamenno peniya*, v. 1, Sankt-Peterburg 1884.
- Sawicki D., *Analiza liturgiczno-muzyczna śpiewów Liturgii Uprzednio Poświęconych Darów*, [w:] *Liturgiya Prezhdeosoyashchennykh Darov. Znamennago raspeva. Poreformennaya redaktsiya*, obr. D. Savitski, Lublin 2021, s. 55-63.
- Sawicki D., *Ciągłość tradycji staroruskiej modnodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XV, nr 1, 2018, s. 23-50.
- Sawicki D., *Nauczanie śpiewu cerkiewnego przez wspólnoty staroobrzędowców Wojnowa w świetle rkp. BN akc. 8982*, „Muzyka”, R. 63, Nr 2 (249), 2018, s. 85-104.
- Sawicki D., *Psalm 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVI-II-wiecznego Obichodnika*, Lublin-Radzyń Podlaski 2018.
- Sawicki D., *Rozwój formuł melodycznych w staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie dogmatyka tonu drugiego, na podstawie wybranych Irmologionów XVI-XVIII w.*, „Roczniki Humanistyczne”, T. LXVII, Z. 12, 2019, s. 39-55.
- Sawicki D., *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. Sotirov P. i Złotkowski P., Lublin 2007, s. 169-178.

- Sawicki D., *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIII, 2016, s. 18-56.
- Sawicki D., *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (rozprawa doktorska w Chrześcijańska Akademia Teologiczna w Warszawie).
- Sawicki D., *System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIV, nr 1, 2017, s. 7-29.
- 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”, T. XVI, nr 3, 2019, s. 83-106.
- Sawicki D., *Typologia formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu szóstego z XVI-w. Irmologionów neumatycznych redakcji halickiej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XVII, nr 2, 2020, s.181-197.
- Sawicki D., *Wpływy bałkańskie, mołdawskie i greckie na śpiew cerkiewny na Rusi w granicach Rzeczypospolitej (XVII-XIX w)*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XVIII, nr 3, 2021, s. 189-208.
- Sawicki D., *Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczypospolitej na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, Lublin 2022.
- Sawicki D., *Z Badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców. Dwa Oktoichy neumatyczne*, „Slavia Orientalis”, T. LXVIII, Nr 2, R. 2019, s. 261-279.
- Seryogina N., *Pesnopeniya russkim svyatym*, Sankt-Peterburg 1994.
- Shabalin D., *Drevnerusskaya muzykal'naya entsiklopediya*, Krasnodar 2007.
- Shabalin D., *Izbrannye znamennye pesnopeniya*, Moskva 2014.
- Shevchuk O., *Ukrainski tserkovno-pivchi azbuky XVI stolittia u vitchyzniani i zarubizhnii naukovii bibliohrafiu*, „Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy”, Kyiv 2023. Vypusk 31, s. 287-310.
- Skurat E., *Vizantiysky repertuar Suprasl'skogo irmologiona na primere Kheruvimskoy Ioanna Gliky. Sravnitel'ny analiz notolinyenoy zapisi kheruvimskoy s eyo neovmennymi analogami iz serbskikh i vizantiyskikh rukopisey XV-XVII vekov*, Latopisy Akademii Supraskiej, T. 13, Białystok-Kraków 2022, s. 93-131.
- Wołosiuk W., *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, R XLVI, 2004/2, 163-170.
- Yasinov's'ky Yu., *Ukrains'ki ta bilorus'ki kulizmyani pan'yatki XVI stolittya*, „КАΛΟΦΩΝΙΑ”, L'viv 2005, nr 5, s. 337-345.
- Yasinov's'ky Yu., *Vizantiys'ka gimnografiya i tserkovna monodiya v ukrayins'koy retseptsiji rann'o-modernogo chasu*, L'viv 2011.
- Zakhar'ina N., *Istoriya russkikh pevcheskikh knig. Kurs lektsiy*, Sankt-Peterburg 2019.

