

---

WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY  
TOM XVI (2019), №3  
s. 83-106  
doi: 10.36121/dsawicki.16.2019.3.083

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

## Tradycje śpiewania psalmów 140, 141, 129 oraz 116 funkcjonujące na południowo-zachodniej Rusi na przykładzie wybranych Irmologionów z XVI-XVIII wieku

**Streszczenie:** W przedmiotowym opracowaniu autor omawia genezę oraz zasady wykonywania psalmów wieczornych 140, 141, 129 oraz 116: *Panie wołam do Ciebie* (gr. κεκραγάρια cs. *wozzwachi*). Autor wskazuje na trzy tradycje wykonywania tychże psalmów funkcjonujące na terytoriach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy w okresie od XVI do XVIII w., w szczególności, ruską, bułgarską i grecką. Szczególnie dużo miejsca autor poświęcił tradycji ruskiej, którą omawia w oparciu o XVI-wieczny Irmologion z Ławrowa. W toku badań autor wskazuje na liczne związki pomiędzy dwiema tradycjami staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności moskiewską i zachodnioruską. Autor zwraca na głębokie przywiązanie śpiewaków do tradycji śpiewu Rusi Kijowskiej, a jednocześnie o ich podatności na trendy płynące z innych krajów prawosławnych.

**Słowa kluczowe:** Prawosławie, irmologion, śpiew liturgiczny kościoła prawosławnego, muzyka cerkiewna, znamieny śpiew

### Traditions of singing evening psalms functioning in south-western Ruthenia, based on the example of selected 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> century Irmologions

**Annotation:** In the work in question, the author has discussed the origin and the rules of singing evening psalms 140, 141, 129 and 116: *Lord, I have cried out to you* (Greek: κεκραγάρια, Church Slavonic: *wozzwachi*). The author points to the three traditions of singing these psalms functioning on the territories of today's Belarus and Ukraine in the period from the 16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> century, in particular Ruthenian, Bulgarian and Greek traditions. A lot of attention was devoted to the Ruthenian tradition, which the author discusses on the basis of the 16<sup>th</sup> century Irmologion from Ławrów. In the course of the research, the author has proven many connections between two traditions of Old Ruthenian Orthodox church singing, in particular, Moscow and Western Ruthenian. The author emphasises the deep attachment of singers

to the tradition of singing of Kievan Rus, and at the same time to their susceptibility to trends from other Orthodox countries.

**Keywords:** Orthodox church, irmologion, liturgical singing of the Orthodox Church, Orthodox church music, znamenny chant

### Традиции пения псалмов 140, 141, 129 и 116 существующая на юго-западе Руси на примере избранных ирмологий XVI-XVIII веков

**Аннотация:** В этом исследовании автор обсуждает происхождение и принципы исполнения вечерних псалмов 140, 141, 129 и 116: Господь, я призываю Тебя (гр. κειραυρία сщ. воззвахи). Автор указывает на три традиции выполнения этих псалмов, функционирующие на территории современной Беларуси и Украины в период с 16 по 18 века, в частности, русскую, болгарскую и греческую. Автор посвятил много места русской традиции, которую он обсуждает на основе ирмологии Лаврова XVI века. В ходе исследования автор указывает на многочисленные связи между двумя традициями древнерусского церковного пения, в частности московским и западнорусским. Автор опирается на глубокую привязанность певцов к певческой традиции Киевской Руси и в то же время на их восприимчивость к тенденциям других православных стран.

**Ключевые слова:** Православная церковь, ирмологий, литургическое пение православной церкви, православная церковная музыка, Знаменное пение

Staroruski śpiew cerkiewny na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej był i nadal jest przedmiotem badań prowadzonych przez uczonych ukraińskich, polskich, w mniejszym stopniu także rosyjskich. Mimo to wiele jego aspektów nie doczekało się wyczerpującego opracowania. Niezależnie od licznych zawirowań historycznych, w szczególności zawarcia w 1596 r. Unii brzeskiej, która zapoczątkowała wprowadzanie do praktyki liturgicznej śpiewów wielogłosowych, stary monodyczny śpiew cerkiewny na tych terenach zawsze stał na wysokim poziomie, czego materialnym świadectwem, są zachowane do naszych czasów śpiewniki, tzw. Irmologiony<sup>1</sup>.

O ile w Państwie Moskiewskim począwszy od końca XIV w. rozwój śpiewu cerkiewnego przebiegał w kierunku sukcesywnego udoskonalania rodzimych wariantów śpiewu neumatycznego, o tyle Cerkiew prawosławna na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej była otwarta na wpływy płynące z innych krajów prawosławnych, skąd przenikały śpiewy greckie, mołdawsko-wołoskie oraz bułgarskie, w mniejszym stopniu także serbskie. Wraz z wyborem w 1415 r. na metropolitę kijowskiego Grzegorza Camblaka (1414-1419) kontakty międzykościelne uległy znaczącemu ożywieniu, co znalazło przełożenie wszystkie dziedziny sztuki sakralnej, w szczególności na architekturę, ikonografię, piśmiennictwo, praktykę liturgiczną oraz śpiew

<sup>1</sup> *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. Wołosiuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2; M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, Vol. 1, Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej, Białystok 2010, s. 49-58.

cerkiewny<sup>2</sup>. Śmierć Grzegorza Camblaka (+1419 r.) nie przerwała kontaktów metropolii kijowskiej z krajami Półwyspu Bałkańskiego, stąd w Irmologionach napisanych na terytoriach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy zachowało się ok. 400 zapożyczeń melodycznych w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich, czy też mołdawsko-wołoskich<sup>3</sup>.

W niniejszej pracy postaram się przedstawić tradycję wykonywania na południowo-zachodniej Rusi jednego z typów psalmodii, a mianowicie tzw. *wozzwachow*. W tym celu posłużę się najstarszym zabytkiem pisany staroruską notacją kriukową, jaki zachował się w zbiorach polskich. Mam na myśli pochodzący z 2-giej poł XVI w. Irmologion z Ławrowa, który obecnie znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie<sup>4</sup>. Dzięki badaniom ukraińskich uczonych: Jurija Jasinowskiego<sup>5</sup>, Marii Kaczmar<sup>6</sup> oraz moim<sup>7</sup> ten bądź, co bądź najcenniejszy zabytek staroruskiego śpiewu cerkiewnego znajdujący się w zbiorach BN odkrywa swoje coraz to nowe, dotąd nieznanne oblicze. W dalszej kolejności postaram się odpowiedzieć na pytanie, jak przebiegała ewolucja zasad wykonywania *wozzwachow*, wraz z wprowadzeniem do użytku kwadratowej notacji kijowskiej oraz przenikaniem śpiewów pochodzących z innych krajów prawosławnych, w szczególności: Bułgarii, Rumunii oraz Mołdawii.

### 1) Tradycja wykonywania *wozzwachow* na południowo-zachodniej Rusi – śpiew neumatyczny.

Szczególne miejsce w bądź, co bądź licznej grupie staroruskich śpiewów sylabicznych zajmują kompozycje psalmodyczne, które na przestrzeni wieków przybierały coraz to nowe formy melodyczne. Najwięcej elementów psalmodycznych występuje w strukturze nabożeństwa Całocnego Czuwania, gdzie psalmy wykonywane są w całości (czytanie całych katzym<sup>8</sup>), bądź fragmentarycznie, z uwzględnieniem najbardziej ważnych

<sup>2</sup> И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, Т. I, Москва 2004, s. 343, 346. D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża*, „Rocznik Białskopodlaski”, T. XXIV, Biała Podlaska 2016, s. 95-96.

<sup>3</sup> О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII століття*, Київ – Львів – Полтава 2002, s. 19.

<sup>4</sup> Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. Rps 12050 ( Akc 2954).

<sup>5</sup> Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття*, „КАЛОФОНІА”, 2005/5, s. 337-345.

<sup>6</sup> М. Качмар, *Кулізмяний Ірмологіон: Азбука півних знаків*, „Перемиські Архиепархіальні Відомости”, рік XIV, Перемишль 2017, s. 368-381. М. Качмар, *Кулізмяний Ірмологіон: Азбука півних знаків*, „Перемиські Архиепархіальні Відомости”, рік XIV, Перемишль 2017, s. 368-381; М. Качмар, *Selected features of musical notation in neumatic manuscripts of Kyivan metropolis from the 16th century*, „Roczniki Teologiczne”, Tom LXV, z. 13, Lublin 2018, s. 57-68.

<sup>7</sup> D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniostowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIII, Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s. 18-56; *System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, tamże, T. XIV, nr 1/2017, s. 7-29; *Ciągłość tradycji staroruskiej modnodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, tamże, T. XV, nr 1, s. 23-50; D. Sawicki, *Demestwo i jego funkcjonowanie w śpiewie liturgicznym na Białorusi i Ukrainie (Na przykładzie Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego)*, „КАЛОФОНІА”, nr 9, Львів 2018, s. 228-244.

<sup>8</sup> Katzyma ( cs. *kafisma*, gr. *kathisma* – siedzenie), dla ułatwienia czytania Psalterza, został on podzielony na 20 rozdziałów tzw. katzym, których rząd rozpoczyna się na sobotnich nieszpórach (cs. *wieczerni*) a kończy się na końcu tygodnia. Tak, więc w przeciągu danego tygodnia Psalterz przeczytywany

wersetów, które z czasem przybrały formę samodzielnych kompozycji<sup>9</sup>. Większość melodii psalmodycznych (np. Ps 1, 103 i inne) ze względu na rozbudowaną melodykę zaczęto zaliczać do gatunku śpiewów sylabiczno-melizmatycznych, a niekiedy także melizmatycznych<sup>10</sup>.

Wyjątkowym bogactwem form odznaczają się melodie, na które śpiewano wersety psalmów 140, 141, 129 oraz 116: *Panie wołam do Ciebie* (gr. κεραιάρια cs. *wozzwachi*) podczas nabożeństwa wieczornego. W praktyce liturgicznej Cerkwi prawosławnej, melodie tychże psalmów wykonywało i wykonuje się antyfonalnie<sup>11</sup>. Na Rusi sposób ich wykonania był nieco inny od stosowanego niegdyś w Bizancjum, gdzie psalm ten wykonywano w całości na melodii danej skali modalnej (cs. *glas*). Tradycja bizantyjska wypracowała trzy style melodyczne Ps 140 *господи воззвахъ* (Κύριε ἐκέκραξα ... Κατευθύνητω η̅ προσευχή μου...) uzależnione od wagi nabożeństwa. Pierwszy – sticheraryczny, zakładał wykonywanie psalmów na melodii sticher<sup>12</sup> danego tonu. W przypadku κεραιάρια występuje on równoległe ze sticherami świątecznymi<sup>13</sup>. Drugi styl, nieco poostrzy polegał na wykonywaniu wszystkich wersetów na melodii zaczerpniętą z Irmologionu, stąd okreśłany jest mianem irmologicznego<sup>14</sup>. Trzeci najbardziej rozbudowany pod względem melodycznym styl okreśłany jest mianem papadycznego (od gr. παππας – kapłan). W przeciwieństwie do dwóch pierwszych, ściśle związanych z zasadą ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasijsa*) styl papadyczny odznacza się znacznie większą samodzielnością melodyczną<sup>15</sup>.

Pod względem struktury kompozycji, *wozzwachi* należą do grupy śpiewów hypofonicznych, in. epifonicznych (gr. ἐπί φωνῇ oraz ὑπό φωνῇ). Pierwszy termin oznacza przyśpiewywanie do określonego wersetu zaczerpniętego z psalmu, przy czym werset przyśpiewywany pełni formę swego rodzaju wprowadzenia, tj. zaśpiewu. Drugie określenie stosuje się w odniesieniu do przyśpiewu, znajdującego się na końcu psalmu<sup>16</sup>.

Niemal do końca XVI w. praktyka wykonywania *wozzwachow* była jednolita zarówno dla Cerkwi moskiewskiej, jak również na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej. Według kriukowych ksiąg liturgicznych z tego okresu, *wozzwachi* śpiewano w taki sposób, że większość wersetów z psalmów czytano w całości, zaś wybrane wersety, zakończone specjalnymi przyśpiewami (cs. *pripiew*) wykonywały naprzemien-

---

jest w całości. Wyjątek, stanowi okres Wielkiego Postu, kiedy to na przestrzeni jednego tygodnia cały Psalterz winien być zgodnie z *Regułą* przeczytywany dwukrotnie. Sama nazwa wskazuje na to, iż kacyzmy należą do tych tekstów, które wolno słuchać w pozycji siedzącej. Por. П. Лебедьев, Наука о богослужении Православной Церкви, Ч.1, Москва 1895, s. 74; zob. także: W. Wołosiuk, *Recytacja tekstów liturgicznych, tradycja a rzeczywistość*, „Cerkiewny Wiestnik”, Warszawa 2007/2, s. 59-63.

<sup>9</sup> Т. Владышевская, *Музыкальная культура древней Руси*, Москва 2006, s. 56.

<sup>10</sup> Zob.: D. Sawicki, *Psalm 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVIII-wiecznego Obchodnika*, Lublin-Radzyń Podlaski 2018.

<sup>11</sup> Н. Успенский, *Чин всенощного бдения на Православном Востоке и в Русской Церкви*, Москва 2004, s. 67.

<sup>12</sup> *Stichera* – Najbardziej popularny gatunek hymnografii prawosławnej, składający się z wielu wierszy, którego wykonanie poprzedza werset zaczerpnięty z Pisma Świętego, w szczególności z psalmu. Por. Г. Алексеева, *Византино-русская...*, dz. cyt., s. 360, por. D. Sawicki, *Z Badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców. Dwa Oktoichy neumatyczne*, „Slavia Orientalis”, TOM LXVIII, NR 2, ROK 2019, s. 261-279.

<sup>13</sup> Г. Печёнкин, *Воззвашик. Воззвахи знаменного пения и методика обучения*, Москва 2010, s. 5.

<sup>14</sup> Г. Алексеева, *Византино-русская...*, dz. cyt., s. 131.

<sup>15</sup> Tamże, s. 132.

<sup>16</sup> И. Гарднер, *Богослужбное пение...*, Т. I, dz. cyt., s. 76.

nie dwa chóry<sup>17</sup>. Początkowo schemat ten obowiązywał tylko i wyłącznie w świątecznych nabożeństwach wieczornych, bowiem sprawowano wówczas nabożeństwo Całonocnego Czuwania (cs. *Wsienoszcznoje Bdienije*). Praktyka sprawowana tego nabożeństwa przeniknęła na Ruś w XV w. wraz z wejściem do obiegu liturgicznego tzw. Reguły Jerozolimskiej<sup>18</sup>, której upowszechnienie zaowocowało dynamicznym rozwojem staroruskiej sztuki śpiewaczej<sup>19</sup>.

Monaster św. Onufrego w Ławrowie, którego początki sięgają XII w. niemal do końca XVII w. był czołowym ośrodkiem rozwoju śpiewu cerkiewnego w na terytorium dawnej eparchii przemyskiej. Kształcenie śpiewaków wiązało się z większym zapotrzebowaniem na księgi liturgiczne, stąd przy monasterze w Ławrowie działało wyspecjalizowane skryptorium, a także bogata w zbiory biblioteka<sup>20</sup>. Z informacji zawartych w dokumentach klasztornych wynika, iż do momentu przyjęcia przez eparchię przemyską unii (1692 r.), w skryptorium ławrowskim powstało co najmniej kilka Irmologionów neumatycznych, a także pisanych kwadratową notacją kijowską<sup>21</sup>. Niestety książki często dzieliły losy swych twórców i użytkowników, a historia nie była wobec nich zbyt łaskawa<sup>22</sup>. Do naszych czasów przetrwało jedynie kilka śpiewników, które są materialnym świadectwem wysokiego profesjonalizmu praktykowanego niegdyś w Ławrowie śpiewu cerkiewnego. Mimo zaawansowanych badań nadal nie wiele wiadomo o tym, kim byli redaktorzy *Irmologionów* ławrowskich. Być może byli to mnisi, lub też osoby świeckie, które w zamian za wynagrodzenie pełniły różne funkcje związane ze śpiewem, a przepisywanie ksiąg było ich dodatkowym zajęciem<sup>23</sup>. Do najznamienitszych śpiewaków ławrowskich, należał hieromnich Josif Krejnicki, którego działalność na rzecz monasteru przypada na 2-gą połowę XVII w.<sup>24</sup>. Tajniki śpiewu, Krejnicki zgłębiał w Skicie Maniawskim, który na przełomie XVI i XVII w. był czołowym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego na Zakarpaciu<sup>25</sup>. Wzorem innych monasterów eparchii przemyskiej, także monaster ławrowski niemal do końca XVII w. posługiwał się regułą liturgiczną obowiązującą w Skicie Maniawskim. Reguła maniawska, której treść nawiązywała do *Ustawy studyckiego*, odznaczała się szczególną surowością tak w podejściu do przepisów liturgicznych, jak i do życia codziennego mnichów<sup>26</sup>. Widząc wielkie zalety tejsze reguły biskup

<sup>17</sup> *Устав Око церковное*, Москва 1641, s. 10.

<sup>18</sup> Г. Алексеева, *Византино-русская...*, dz. cyt., s. 139.

<sup>19</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка славянского средневековья. Русь – Болгария – Сербия*, Санкт-Петербург 2017, s. 137.

<sup>20</sup> B. Lorens, *Bazyliński klasztor św. Onufrego w Ławrowie w XVII-XVIII wieku*, „Nasza Przeszłość: Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, T. 109(2008), s. 82-83, por. D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>21</sup> Ю. Ясіновський, *Церковно-співочі ініціативи українських та білоруських монастирів*, „КАЛОФΩΝΙΑ”, 2004/2, s. 18.

<sup>22</sup> A. Naumow, *Wiara i Historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996, s. 46.

<sup>23</sup> Ю. Стецик, *Василіански монастирі перемиської єпархії (кінець XVII – XVIII ст.)*, Drohobycz 2014, s. 167.

<sup>24</sup> І. Мацько, *Старосамбірщина. Історичні етюди*, [w:] „Старосамбірщина”, Т. II, Львів 2002, s. 160.

<sup>25</sup> Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*, Львів 2011, s. 281.

<sup>26</sup> D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 25-26.

przemyski Antoni Winnicki (1650–1679) polecił ją wprowadzić we wszystkich monasterach zarządzanej przez siebie eparchii, w tym także w monasterze ławrowskim<sup>27</sup>. Co ciekawe, reguła studycka z mniejszymi lub większymi zmianami utrzymała się w praktyce liturgicznej Cerkwi prawosławnej na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej niemal do końca XVII w.<sup>28</sup>

Rozdział Irmologionu Ławrowskiego poświęcony *wozzwachom* redaktor opatrzył tytułem: „*На всеночно*”<sup>29</sup>. Jak wykazały przeprowadzone przeze mnie analizy reguł liturgicznych, w zwykłe dni, kiedy nie było wejścia z kadzielnicą i nie śpiewano hymnu Świątłości Cicha (cs. *Свѣте тихій*), *wozzwachow* także nie śpiewano, a w zasadzie recytowano do momentu rozpoczęcia śpiewu sticher ku czci świętych, których pamięć czczono danego dnia<sup>29</sup>. Melodie psalmodii modalnej<sup>30</sup>, do których zaliczają się także *wozzwachi*, pojawiają się w piśmiennictwie muzycznym na Rusi stosunkowo późno, bo dopiero w 2-giej poł. XVI w. Ich brak we wcześniejszych zabytkach nie oznacza, iż faktycznie nie funkcjonowały w praktyce śpiewaczej. Pierwotnie na Rusi *wozzwachi* wykonywano w oparciu o ujednolicony zbiór ośmiu psalmodycznych formuł melodycznych<sup>31</sup>, co potwierdzają zachowane odpisy Reguły Jerozolimskiej. W jednym z fragmentów Ustawu datowanego na koniec 1-szej poł. XVI w. czytamy: [*мы же поем гѣ възвѣ на гла ѿсмогланника*]<sup>32</sup>. Przytoczony fragment należy interpretować jako zalecenie, aby *wozzwachi* wykonywać w oparciu o melodię *Oktoicha*. Wraz z pojawieniem się gotowych wzorców melodycznych opatrzonych notacją kriukową, tradycja śpiewania *wozzwachow* z pamięci poczęła gwałtownie zanikać. Tego stanu rzeczy nie zmieniły nawet reformy liturgiczne patriarchy Nikona, jakie miały miejsce w Państwie Moskiewskim w 2-giej poł. XVII w. Co więcej, Reguła liturgiczna pustelni Wygowskiej, będąca wiernym odzwierciedleniem reguły Jerozolimskiej nakazywała, aby *wozzwachi*, jak również dołączone do nich stichery śpiewać z kriuków „*якоже показано в пѣвчємъ о҃бнѹдникѣ*”<sup>33</sup>, czyli zgodnie ze wskazówkami muzycznej księgi *Obichod*<sup>34</sup>. W podobny sposób wykonywano inne psalmy przypisane do nabożeństwa wieczornego, w szczególności Ps 135, 148-150 oraz inne<sup>35</sup>. Niestety w piśmiennictwie muzycznym powstałym na terytoriach południowo-zachodniej Rusi melodie *wozzwachow* do końca 1-szej poł. XVII w. pojawiają się niezmiernie rzadko, stąd wzorce zawarte w Irmologionie z Ła-

<sup>27</sup> М. Кугутяк, *Великий Скит у Маркової пустині: український духовний і культурно-історичний феномен*, Т. III, Манускрипт-Львів 2017, s. 121.

<sup>28</sup> Tenże, *Цiągłość tradycji...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>29</sup> Арсеній Уральский Еп., *Краткий практический устав*, Уралск 1908, s. 12.

<sup>30</sup> Tj. przyporządkowane bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych (osmoglasija).

<sup>31</sup> О. Живаева, *Гласовая древнерусская псалмодия: уставные предписания и певческая практика*, [w:] „Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции. Восток-Русь-Запад”, Гимнология, вып. 5, Москва 2008, s. 109.

<sup>32</sup> BN, BOZ 86, k. 237.

<sup>33</sup> *Поморский устав, или Устав обители святаго Богоявления на Выгу реце* (XVIII w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego), k. 13.

<sup>34</sup> *Obichod* – księga liturgiczna codziennego użytku. Składa się z dwóch części. Część pierwsza zawiera śpiewany materiał liturgiczny Wieczernii i Jutrzni, druga zaś św. Liturgii. Poza materiałem wspomnianych nabożeństw znajdują się w nim teksty nutowe do służb świątecznych pochodzące z innych ksiąg liturgicznych. Cyt. za: W. Wołosiuł, *Wschodniostowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

<sup>35</sup> D. Sawicki, *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] „Облича християнства wschodniego. Кsięга Pamiętkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięćciolatecie urodzin”, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 107-108.

wrowa przedstawiają wielką wartość<sup>36</sup>. Na obecność *wozzwachow* na kartach tego kodeksu, jako pierwsza zwróciła uwagę ukraińska badaczka – M. Kaczmar<sup>37</sup>.

Pierwotnie na terytoriach południowo-zachodniej Rusi obowiązywała tradycja wykonywania *wozzwachow* z pamięci. Melodie były na tyle znane, że śpiewacy nie widzieli większej potrzeby ich zapisu na kartach Irmologionów. Sytuacja diametralnie zmieniła się na początku XVII w., wraz z wprowadzeniem do użytku kwadratowej notacji kijowskiej oraz upowszechnieniem się obcych wzorców melodycznych w postaci śpiewów bułgarskich, mołdawsko-wołoskich, czy greckich.

Cykl *wozzwachow* praktykowany na Rusi do końca 1-szej poł. XVII w., a u staroobrzędowców po dziś dzień, tworzy osobny rytuał złożony ze ściśle określonych wersetów zaczerpniętych z psalmów oraz sticher, zmieniających się w zależności od danego święta (wspomnienia świętego)<sup>38</sup>. Jego uczestnikami byli i są: celebrans, psalmista (Псаломщикъ), którego zadaniem jest czytanie tekstów psalmów, kanonarch (канонархъ) oznajmiający ton, na który należy śpiewać<sup>39</sup>, soliści prawego i lewego chóru (голосицики), do których zadaniem było intonowanie pierwszych fraz melodii<sup>40</sup>. Zaintonowaną przez solistę melodię kontynuował odpowiedni chór. W wielu ośrodkach monastycznych na Rusi począwszy od XVI w. *gotowszczyk* pełnił równoległe funkcję nadzorcą nad prawidłowym sprawowaniem nabożeństw, czyli *ustawszczyka*<sup>41</sup>. W monasterach *Wozzwachi* wykonywano na dwa chóry, z których każdy wykonywał jedynie sobie przypisane wersety psalmów oraz następujących po nich sticher<sup>42</sup>. Monodyczny śpiew *wozzwachow* połączony z półmrokiem panującym w świątyni, a do tego unosząca się woń kadzidla<sup>43</sup>, to wszystko stwarzało niepowtarzalny nastrój sprzyjający kontemplacji i duchowego wyciszenia, a tym samym przybliżało człowieka ku Bogu. Staroruska świątynia dla człowieka wchodzącego w jej mury była odzwierciedleniem „nieba na ziemi”. Wszystko, co okrężało wiernych w świątyni, było przepełnione symboliką oraz duchem mistycznym, a jednocześnie było podporządkowane regule liturgicznej, która wyznaczała miarę i rytm nabożeństwa. Muzyce liturgicznej przypadała szczególna rola, napełniania serc modlających się „Słowem”, oraz pobudzenia do jeszcze bardziej gorliwej modlitwy<sup>44</sup>.

Tak rozbudowanej psalmologii *wozzwachow* mogła sprostać jedynie odpowiednio dobrana melodia, bowiem jej zadanie polegało głównie na odzwierciedlaniu struktury tekstu liturgicznego. Pod względem struktury *wozzwachi* składają się dwóch części (melodii), tj. zaśpiewu, który służył rozśpiewywaniu wersetu początkowego (cs. *zapiewa*)<sup>45</sup> oraz

<sup>36</sup> BN, 12050 ( Акс 2954), k. 148.

<sup>37</sup> М. Качмар, *Кулизьманий Ирмологіон...*, dz. cyt., s. 371.

<sup>38</sup> Г. Вагнер, Т. Владышевская, *Искусство Древней Руси*, Москва 1993, s. 201.

<sup>39</sup> *Kanonarch* (gr. *kanonarches*) – Członek chóru, zaś w klasztorach mnich, który podczas śpiewania Kanonu przez dwa chóry ogłasza najpierw tonację (ton – *glas*), następnie recytuje donośnym głosem kolejno następujące po sobie urywkowe fragmenty, podchwytywane przez chór – Zob.: A. Znosko, *Słownik cerkiewnoświątyniśko-polski*, Białystok 1996, s. 138.

<sup>40</sup> Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 155, przyp. 1.

<sup>41</sup> А. Ковалев, *История и теория богослужебного пения*, Москва 2012, s. 132.

<sup>42</sup> Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, dz. cyt., s. 148.

<sup>43</sup> Unosząca się w świątyni woń kadzidla symbolizuje usilną modlitwę. Г. Вагнер, Т. Владышевская, *Искусство Древней...*, dz. cyt., s. 241.

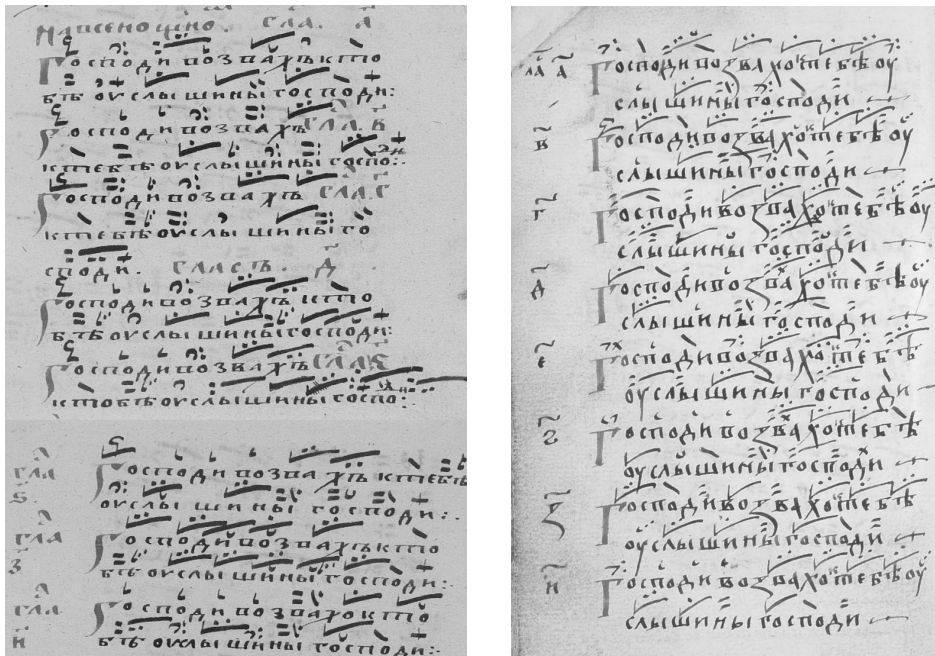
<sup>44</sup> Tamże, s. 246.

<sup>45</sup> *Zapiew* – refren, zaśpiew, krótki wiersz śpiewany przez kapłana względnie przez całe grono duchowieństwa sprawujące nabożeństwo, następnie powtarzany przez chór. A. Znosko, *Słownik cer-*

przyśpiewu (cs. *pripiew*), którego rolą jest rozśpiewywanie wersetu końcowego-refrenu<sup>46</sup>. Obydwa wersety tworzą jednolitą kompozycję, zaś tworzące ją formuły melodyczne funkcjonują w oparciu o ściśle określone wzorce, które niekiedy mogą być uzupełniane przez dźwięki dodatkowe, bądź grupy dźwięków z odpowiadającymi im znakami notacji kriukowej<sup>47</sup>.

Poniższy przykład przedstawia melodie *wozzwachow* zaczerpnięte z Irmologionu Ławrowskiego oraz z datowanego na koniec XV w. Sticherara<sup>48</sup> nr 409, ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej.

Rys. 1. Melodie *wozzwachow* z Irmologionu Ławrowskiego (z lewej str.)<sup>49</sup> oraz Sticherara nr 409 ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej (z prawej str.)<sup>50</sup>.



kiewnostowiańsko-polski..., s. 113.

<sup>46</sup> *Pripiew* – przyśpiew, refren: wiersz zaczerpnięty z Psalmów bądź Pisma św. śpiewany obok stichery lub troparionu. Tamże, s. 270.

<sup>47</sup> И. Вознесенский, *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви: Большой и малый знаменный распев*, Рига 1890, s. 120-121.

<sup>48</sup> *Sticherar* – cs. Księga liturgiczna zawierająca stichery (tj. hymny śpiewane podczas nabożeństwa Całocnego Czuwania dla małych i dużych świąt z wyłączeniem dwunastu Wielkich Świąt). Z powszechnego użycia liturgicznego zniknęła po reformie ksiąg liturgicznych przeprowadzonej przez patriarchę Nikona w XVII w. teksty w niej zawarte znalazły się w ujednocionym *Oktoichu* oraz innych ksiąg liturgicznych. Na dzień dzisiejszy używana jest przez staroobrzędowców wszystkich konfesji. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnostowiańsko-polski...*, dz. cyt., s. 333; E. Григорьев, *Пособие по изучению...*, dz. cyt., s. 311.

<sup>49</sup> BN, Rps 12050 ( Akc 2954), k 148.

<sup>50</sup> НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 409, k. 313.



Jak widać na przedstawionym powyżej przykładzie śpiewano jedynie wybrane wiersze Ps 140, 141, 129 oraz 116, wraz z przypisanymi do nich trzema wersetami, które pełnią funkcję refrenu<sup>51</sup>. Pierwszy wiersz wykonywał kierownik prawego chóru (голови́чник), zaś pozostałe 20 wierszy obydwaj chóry wykonywały naprzemiennie, tj. antyfonalnie. Pierwszy wiersz przyśpiewu: *ustysz mnie Panie* [у́слыши ны господи] śpiewano wspólnie z sześcioma innymi wybranymi wierszami-zaśpiewami, zaczerpniętymi z Ps 140, nie licząc pierwszego zaśpiewu wprowadzającego. Drugi wiersz przyśpiewu: *wolał do Ciebie zbaw mnie* [воззвахъ къ тебѣ спашь ма] wykonywano w oparciu o wzorzec melodyczny pierwszego przyśpiewu wraz z sześcioma wierszami-zaśpiewami z Ps. 141. Wzorzec znajdował zastosowanie także w odniesieniu do trzeciego wiersza-przyśpiewu *Chryste Zbawicielu zmituj się* [Христе спасе помилуй насъ], który śpiewano łącznie z sześcioma wierszami-zaśpiewami wziętymi z Ps 129.

Reasumując, każdy cykl *wozzwachow* posiada trójdzielną kompozycję, na którą składają się trzy antyfony z trzema przyśpiewami. Na początku XVII w. w praktyce liturgicznej Cerkwi prawosławnej oraz unickiej na terytorium południowo-zachodniej Rusi zachodzi głęboka zmiana, polegająca na usunięciu z kompozycji *wozzwachow* dwóch ostatnich przyśpiewów i pozostawienia pierwszego przyśpiewu: *ustysz mnie Panie* [у́слыши ны господи]<sup>52</sup>. Analogiczny schemat wszedł do praktyki Cerkwi moskiewskiej w wyniku reform liturgicznych patriarchy Nikona, a także pod wpływem śpiewaków ukraińskich.

Tekst liturgiczny *wozzwachow*, podobnie jak pozostałych rozdziałów Irmologionu Ławrowskiego, pisany jest typowym dla piśmiennictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego półustawem, który rosyjska badaczka - T. Władyszewska określa mianem białorusko-ukraińskiego<sup>53</sup>. Pismo jest dość staranne, co czyni tekst stosunkowo łatwym do rozczytania<sup>54</sup>. Tekst liturgiczny Irmologionu Ławrowskiego zawiera typowe dla piśmiennictwa muzycznego tego okresu elementy „*razdielnorieczija*” in. *chomonii*, tj. manieri wykonawczej, polegającej na zamianie wymowy [o] lub [e] w miejscach tzw. jerów oznaczonych literami ъ i ь<sup>55</sup>. Początki „*razdielnorieczija*” sięgają na Rusi końca XIV wieku<sup>56</sup>. Zastępowanie spółgłosek samogłoskami wynikało z faktu, że kopiści (od końca XIV w.) poczuli umieszczać znaki muzyczne nad spółgłoskami znajdującymi się w końcu wyrazu, których wykonanie było niemożliwe<sup>57</sup>. Już pobieżna analiza tekstu lit. *wozzwachow* zawartych w Irmologionie z Ławrowa skłoniła mnie do zwrócenia uwagi na dwie kwestie. Po pierwsze, na końcu wyrazu *воззвахъ* brak jest typowego dla piśmiennictwa moskiewskiego elementu *chomoni*, a ściślej samogłoski o, wówczas mielibyśmy

<sup>51</sup> Б. Шиндин, *Жанровая типология древнерусского певческого искусства*, Новосибирск 2004, s. 225.

<sup>52</sup> Tenże, s. 226.

<sup>53</sup> Т. Владышевская, *Древнерусская певческая культура и история*, Москва 2012, s. 281.

<sup>54</sup> D. Sawicki, *Staroruski neumatyczny...*, dz. cyt., s. 32.









<sup>55</sup> Б. Успенский, *К вопросу о хомовом пении* [w:] „Музыкальная культура средневековья”, Вып. 2, (Тезисы и доклады конференций), Москва 1992, s. 144.

<sup>56</sup> D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, 2017, t. 19, s. 69.

<sup>57</sup> 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 i P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169.

do czynienia z rozrostem melizmatu, co w rezultacie dałoby słowo *возвах*<sup>58</sup>. Po drugie, w badanym tekście zauważalne jest równoległe występowanie dwóch pisowni słowa *ѿѣѣ*. Otóż w melodiach pierwszej, czwartej, piątej, siódmej oraz ósmej skali modalnej kopista zastosował słowo *ѿѣѣ*, natomiast w pozostałych trzech melodiach umieścił słowo w jego oryginalnej pisowni, tj. *ѿѣѣ*. Niewykluczone, iż zamiana litery *ѣ* na *ѿ* wynikała z obecności *chomonii*, niemniej jednak obydwie wersje tekstu zdążyły się zakorzenić w praktyce liturgicznej monasteru ławrowskiego na tyle mocno, że redaktor uznał za stosowne umieszczenie ich na kartach Irmologionu.

## 2) Semiografia<sup>59</sup> staroruskich melodii *wozzwachow* na przykładzie wybranych Irmologionów XVI – XVII w.

Każda z ośmiu melodii *wozzwachow* składa się ze ściśle określonej palety znaków, która mimo upływu czasu nie uległa większym zmianom. W przeciwieństwie do źródeł moskiewskich, które w odniesieniu do *wozzwachow* operują nieco większą paletą znaków, redaktor Irmologionu Ławrowskiej posłużył się najprostszą paletą neum, które można podzielić na pięć grup: a) *kriuki* , b) *stopicy* , c) *statii* , d) *striety* , e) *pozostale*. Na każdy znak kriukowej notacji neumatycznej składa się jeden, lub kilka elementów. Znacząca część neum posiada dwie podstawowe linie: wertykalną i horyzontalną<sup>60</sup>. Ustalenie współzależności oraz kierunku rozwoju obydwu linii, ma pierwszorzędne znaczenie dla przeprowadzenia precyzyjnej analizy zmian zachodzących w stylu pisma. Typowe dla większości XVI-wiecznych neum, są cienka linia wertykalna oraz gruba linia horyzontalna, która posiada z prawej strony ostre zakończenie. Najliczniejszą grupę znaków, tworzą neumy, składające się z części wertykalnej i horyzontalnej, w pierwszej kolejności należące do rodziny „kriuków”. Na pierwszym miejscu niemal każdego elementarza zawsze stoi *paraklit* *p*, znak rozpoczynający zdecydowaną większość kompozycji *znamienno* *raspiewa*. W Melodiach *wozzwachow* każdej z ośmiu skal modalnych wykorzystano całą paletę neum, dla których znakiem bazowym jest *kriuk*. Paletę otwierają trzy podstawowe warianty *kriuka*, odpowiadające trzem pierwszym trychordom staroruskiej skali muzycznej, tj. *kriuk prosty* (cs) , *mroczny* (cs) , *światły* (cs) . *Kriuk trój-światły*  wprowadzie pojawia się w niektórych melodiach Irmologionu Ławrowskiego,

<sup>58</sup> Por. *Стихирарь*, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 409, k. 313.

<sup>59</sup> Termin *Semiografia* (od gr. *σημεῖον* - znak i *γράφω* - pismo), oznacza pismo nutowe. Z czasem terminem tym zaczęto określać naukę będącą gałęzią paleografii zajmującą się badaniem pisma muzycznego w ujęciu historycznym, archeologicznym i paleograficznym. Obok ruskiej semiografii wykształciła się grecka i łacińska. Ruska zajmuje się badaniem rękopisów muzycznych powstałych na przestrzeni od XI do XVIII w., zapisywanych za pomocą *znamion* lub *kriuków*, zaś samo słowo *znamia* (gr. *σημα* - oznacza widoczny znak). Określenie „*kriukowej simiografii*” funkcjonuje nie tylko dla tego, że podstawowy znak *kriuk* jest najczęściej używany, lecz także dla tego, że swoją formą zapisu służy jako podstawa dla innych znaków. Grecka semiografia dzieli się na dwie gałęzie tj. starsza - greko-syryjska, stworzona przez św. Jana z Damaszku i św. Kosmę Majumskiego oraz młodsza, pozostająca w zależności od swojej poprzedniczki, wypracowana przez nadwornych śpiewaków bizantyjskich. Cyt. za: D. Sawicki, *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (Rozp. doktorska w ChAT), s. 13, por. В. Металлов, *Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиграфии песнопений знаменного распевания, периода киноварных помет*, Москва 1899, s. 2-3.

<sup>60</sup> М. Бражников, *Русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2002, s. 59.

a także w załączonym do niego spisie znaków, *ОѢ ИМЕНА ЗНАМЕНІЮ КАКО ЗОВѢТСА*<sup>61</sup>. Jednak na próżno go szukać w którejkolwiek melodii *wozwachow*, bowiem ich linie melodyczne nie oscylują wokół najwyższego trychordu, tj. *trójswiatłego*, a szczególnie wokół jego dwóch ostatnich dźwięków:  $c^2$ - $d^2$ . Ustalenie znaczenia kriuków okazało się kluczowe dla odczytania *wozzwachow*. W teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego omawianego okresu nie istniało pojęcie wysokości dźwięku, a jedynie próbowano zobrazować odległości pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami. W jednym z podręczników do śpiewu czytamy: *КРИК ПРОСТЫЙ* ↗ *ВОЗГЛАВЛЕННЪ ЕГО МАЛО ПОВЫШЕ СТРОКИ* (*kriuk prosty, wykonać nieco wyżej wiersza*)<sup>62</sup>. *Ѧ МРАЧНЫИ* ↗ *ПАКИ ПОВЫШЕ ПРОСТАГО* (*A mroczny nieco wyżej prostego*). *Ѧ СВѢТЛЫИ КРИК* ↗ *МРАЧНАГО ПОВЫШЕ* (*A światły kriuk nieco wyżej od mroczonej*). W dalszej kolejności redaktor poruszył kwestię wykonywania znaku *paraklit*, gdzie bazą dla jego pisowni jest kriuk ↗. Znak ten stawiany jest zawsze na początku melodii, zaś jego znaczenie muzyczne przedstawia się następująco: *Ѧ ПАРАКЛИТЪ, Б НАЧАЛѢ СТИХА И СТРОКИ АКО СВѢТЛЫИ КРИК ВОЗГЛАВЛЕННЪ ЕДИНАКО* (*A paraklit, na początku wersetu i wiersza należy wykonywać jednakowo z kirukiem światłym*). *Ѧ ТРЕСВѢТЛОИ КРИК* ↗ *СВѢТЛАГО ВЫШ* (*A trójswiatły kriuk nieco wyżej od światłego*)<sup>63</sup>. Znaczenie kriuka jest równe jednej krótkiej wartości nutowej, za wyjątkiem kriuka *s podczaszijem* ↗, którego melodyka odpowiada dwóm krótkim wartościom nutowym, opadającym w pochodzie sekundowym<sup>64</sup>.

Równie liczną grupę znaków, tworzą *stopicy*, których znaczenie muzyczne *stopicy* jest równe jednej krótkiej wartości nutowej. Najczęściej *stopicy* stoją w tych miejscach, gdzie melodia przybiera recytacyjny charakter. Najczęściej spotykanym znakiem jest *stopica* ↘, a następnie *stopica s oczkom* ↘, której linia melodyczna równa jest dwóm krótkim wartościom nutowym i przebiega opadając w pochodzie sekundowym. Nieco rzadziej w Irmologionie Ławrowskim znajdziemy znak *stopicy* z dwoma oczkami, tzw. *pieriewodku* ↘ o linii melodycznej równej trzem krótkim wartościom nutowym, wznoszącym się w pochodzie sekundowym. Trzecią grupę znaków tworzą neумы odpowiadające jednej długiej wartości nutowej, tj. *statii*. Znaczenie podstawowego wariantu *statii*, odpowiada jednej długiej wartości nutowej (całej nucie). Na kartach Irmologionu Ławrowskiego znajdziemy cztery typy *statii*, które mimo zbliżonego znaczenia muzycznego, posiadają odmienną symbolikę. Tak więc, *statija prostaja* ≡, symbolizuje potrzebę walki człowieka z jedną z większych przypadłości – pustosłowiem. *Mracznaja* ≡ nawołuje do szczerzej pokuty i żalu za popełnione grzechy. Natomiast obecność *statii swietłoj* ≡ zachęca do wnikliwego studiowania Pisma Świętego<sup>65</sup>. Nieco rzadziej w Irmologionie Ławrowskim pojawia się *statija mracznaja zakrytaja*, która na załączonym elementarzu nosi nazwę *statii s rogom* ≡. W Irmologionie Ławrowskim pojawia się ok. dziesięć wariantów *striety*, aczkolwiek w melodii *wozzwachow* bazują jedynie na podstawowych odmianach *striety*, w szczególności: *strieta swietłaja* ≡, oraz *strieta potukryżewaja* ≡. Wraz z pojawianiem się nowych elementów, w szczególności: *zadierzki* ·, *podczaszija* u i *podwierzki* ∩, ulega

<sup>61</sup> BN, Rps 12050 ( Akc 2954), k. 259. Elementarz ławrowski opublikował w 2004 r. rosyjski uczyony - D. Szabalin. - Zob.: *Певческие азбуки...*, T. I, s. 20.

<sup>62</sup> Tłum. Autor.

<sup>63</sup> *Стихирарь*, НИОР РГБ, zesp. 304.I, nr 413, k. 383.

<sup>64</sup> D. Sawicki, *Główne założenia reform staroruskiej notacji muzycznej na przykładzie traktatu teoretycznego Iwana Szajdurowa*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XVI, nr 2, Lublin-Radzyń Podlaski 2019, s. 244.

<sup>65</sup> *Азбука певчая*, ККГУНБ, № Л 76647, k. 13.

zmianie pisownia *striety*<sup>66</sup>. Wobec braku linii wertykalnej, wszelkie zmiany pisowni zachodzą w kierunku wydłużania się linii horyzontalnej w prawo z ostrym - zagiętym zakończeniem. Częścią składową *striety* jest *skamiejca* ↵, która ma postać długiej linii horyzontalnej o ukierunkowanym w dół ostrym - haczykowatym zakończeniu<sup>67</sup>. Jej pisownia niemal do końca XVII wieku nie uległa większym zmianom. Znaczenie muzyczne podstawowego wariantu *skamiejcy* odpowiada dwóm krótkim wartościom nutowym przebiegającym wznosząc się w pochodzie tercjowym. Wariantem pokrewnym *skamiejcy* występującym w melodiach *wozzwachow*, jest *skamiejca z podczasizjem* ↵, której linia melodyczna równa jest dwóm krótkim wartościom nutowym i przebiega opadając w pochodzie sekundowym, niekiedy także w tercjowym. Ostatnią grupę znaków, tworzą znaki nie dające się przyporządkować do żadnej z w/w grup. Do takich znaków z całą pewnością należy *gotubczik* ↵. Jego linia melodyczna odpowiada dwóm krótkim wartościom nutowym, wznoszącym się dynamicznie w pochodzie sekundowym. Pisownia *gotubczika* mimo upływu wieków nie uległa większym zmianom, i składa się z *zapiatoj* oraz dwóch kropeczek umiejscowionych wertykalnie z prawej strony. W Irmologionie Ławrowskim, podobnie jak i w innych rękopisach pochodzących z XV i XVI wieku, znajdziemy tylko jeden wariant *gotubczika*, a mianowicie *gotubczik borzyj* ↵<sup>68</sup>. Obrazujący łagodny i spokojny pochód sekundowy *gotubczik tichij* №, pojawia się dopiero pod koniec 1-szej poł. XVII w.<sup>69</sup>. Częścią składową tak *gotubczika*, jak i wielu innych znaków jest *zapiataja* ↵. W badanym Irmologionie znak *zapiatoj* przybiera bardziej wertykalny kształt „rogala” skierowanego w prawo<sup>70</sup>. Co ciekawe, w dołączonym do Irmologionu Ławrowskiego elementarzu, tak ważny znak, jakim jest *zapiataja* pojawia się tylko w roli części składowej innych neum, m.in. takich jak *zapiataja s kryzem* ↵. Jej długość jest równa jednej długiej wartości nutowej, współcześnie utożsamiana z półnutą. Kolejnym bardzo istotnym znakiem, są *stozitija* ∞. Z kolei ten znak składa się dwóch linii wertykalnych skierowanych w lewo, co obrazuje dwa sąsiadujące ze sobą dźwięki opadające w pochodzie sekundowym. W badanych melodiach *wozzwachow* na wysokości przedostatnich sylab akcentowanych z reguły stoi *pałka* ∞. Znaczenie muzyczne *pałki*, większości przypadków równe jest jednej krótkiej wartości nutowej. Cechą charakterystyczną staroruskiej psalmodii, w szczególności melodii *wozzwachow*, jest brak skomplikowanych formuł melodycznych zamkniętego charakteru. Wyjątek stanowi znak *kulizma sriednaja* ∞ ∞ ∞, która w badanym materiale występuje w melodii szóstej skali modalnej. Melodyka *potukulizmy*, pozostaje w pełnej zależności od przynależności tonalnej melodii, w której występuje<sup>71</sup>. W motywach kulminacyjnych *wozzwachow* redakcji moskiewskiej bardzo często pojawia się *chamilo(a)* ↵ ↵, czego dobrym przykładem jest melodia pierwszej skali modalnej. Redaktor Irmologionu Ławrowskiego zastosował zabieg, polegający na zastąpieniu w/w melizmatu kombinacją *pałki* oraz *statii prostoj* ∞ ∞.

Każda z ośmiu melodii *wozzwachow* składa się z dwóch stref (linii) melodycznych, tj. recytatywnej strefy zaśpiewu oraz przechodzącej w melizmatyczną strefy refrenu-przyśpiewu<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> В. Металлов, *Азбука крюкового...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>67</sup> BN, Rps 12050 ( Акс 2954), k. 2.

<sup>68</sup> Nazwa pochodzi od słowa cerk. słow. *корзѣ* tzn. *szybko*.

<sup>69</sup> В. Металлов, *Русская симіографія*, Москва 1912, s. 42.

<sup>70</sup> Tamże, s. 43.

<sup>71</sup> Л. Калашников, *Азбука церковного знаменного пения*, Киев 1908, s. 31-32.

<sup>72</sup> Г. Печёнкин, *Воззвашник...*, dz. cyt., s. 18

Rys 2.

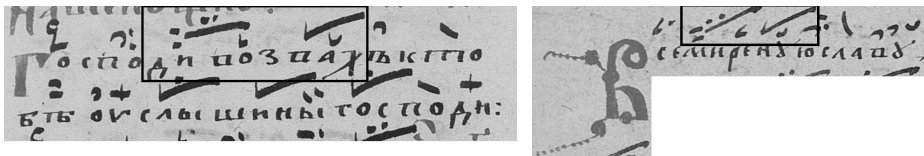
a) Ton. 1. – Zaśpiew.



b) Ton 1. – Przyśpiew.



W zaśpiewie melodii *Hospodi Wozzwach* tonu pierwszego, jak widać na przedstawionym wyżej przykładzie cała ciężkość akcentu została położona na sylabę *ДИ* oraz przypisany jej znak *strieta swietłaja*  $\Sigma$ , który tworzy motyw oparty na frygijskiej tercji e-g. Natomiast melodia znajdująca się nad fragmentem [ВОЗВАХЪ КЪ ТЕРЪ] tworzy odrębny motyw o wyraźnie doryckim zabarwieniu. Z bardziej złożoną melodyką mamy do czynienia w przyśpiewie, którego ogólna skala dźwiękowa jest równa septymie małej  $\Sigma$ . Analogiczna formuła melodyczna (*popiewka*) znajduje się w melodiach *saŋoglasnow*, sticher niedzielnych oraz dogmatyka<sup>73</sup> pierwszej skali modalnej<sup>74</sup>. Poniższy przykład przedstawia omawianą *popiewkę* obecną: a) w melodii *wozzwachow* oraz melodii dogmatyka, b) tonu pierwszego, zaczerpniętą z Irmologionu Ławrowskiego:

Rys. 3<sup>75</sup>.

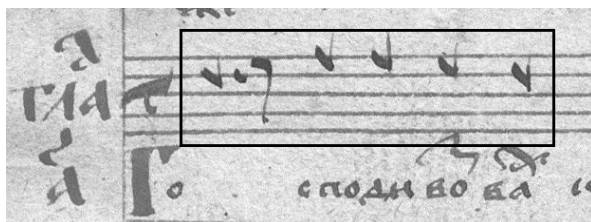
Cechą charakterystyczną omawianej formuły melodycznej jest nietypowa kombinacja znaków: *strieta swietłaja*, *stopicy* oraz *kiriuka s podczaszijem*  $\Sigma$ . Formuła tego typu w niezmienionej formie występuje także we wszystkich rękopisach redakcji moskiewskiej, co niewątpliwie świadczy o tym, iż obydwie tradycje śpiewu posiadają wspólne korzenie, jakimi niewątpliwie jest śpiew liturgiczny Rusi Kijowskiej. Wraz





<sup>73</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 cerkiewnoświątobliwski...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>74</sup> D. Sawicki, *System formuł melodycznych...*, dz. cyt., s. 17-18.

<sup>75</sup> Rps 12050 ( Akc 2954), k. 148, por. k. 206.

z wprowadzeniem do użytku kwadratowej notacji kijowskiej, w zachodnio-ruskim piśmiennictwie muzycznym pojawiają się tendencje do upraszczania niektórych formuł melodycznych w szczególności, początkowych oraz finalnych, co najdobitniej widać na przedstawionym poniżej przykładzie, zaczerpniętym z pochodzącego z 1630 r. Irmologionu z Bruślinowa.

Rys 4.<sup>76</sup>

Wszystkie osiem melodii *wozzachow*, odpowiadających ośmiu skalom modalnym *znamienago raspiewa* rozpoczyna ścisła liczba *prozodem*<sup>77</sup>. Obszar ten ze względu na jego stroficzny charakter można śmiało nazwać „strefą recytatywną”. Cała ciężkość melodii, zarówno w zaśpiewach, jak i przyśpiewach przeniesiona jest na kończącą daną melodię-kadencję. Z uwagi na to, iż to kadencja jest właściwym melizmatem, należy ją uznać za „strefę rozśpiewywaną”<sup>78</sup>. Znakami granicznymi pomiędzy obiema strefami melodii mogą być: *kriuk* , *stopica* , *stopica z oczkom* , *gotubczyk borzuj* . Zjawisko jest najbardziej widoczne w *bezpomietnym* zapisie muzycznym *wozzachow* tonu drugiego. W tym celu przeanalizowałem melodie *wozzachow* zawartą w Irmologionie z Ławrowa.

Rys. 5.

Strefa recytatywna                      Strefa rozśpiewywana





Го - спо - ди воз - ва - хъ к те бѣ.

<sup>76</sup> *Ирмологион*, BN, 12055 I (Акк. 2932), k. 334.

<sup>77</sup> In. *prozodia* (gr. *προσῳδία*) – 1. ogół brzmieniowych właściwości mowy, które mają charakter supralinearny (suprasegmentalny) tzn. nakładają się na głoskowy, sylabiczny i wyrazowy ciąg wypowiedzi; należą do nich przede wszystkim: akcent, intonacja i iloczasy. 2. dyscyplina naukowa zajmująca się wymienionymi wyżej zjawiskami brzmieniowymi bądź z punktu widzenia językoznawczego, bądź też ze względu na ich rolę w budowie wiersza i prozy rytmicznej (wersologia). Cyt. za: *Słownik Terminów Literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław Warszawa Kraków Gdańsk Łódź 1988, s. 406. *Prozodema* (in. *slogoraspiel*) – Termin współcześnie używany w analizie struktury melodii staroruskiego śpiewu cerkiewnego, a ściślej mówiąc model wyśpiewywania sylaby. Na poszczególne *prozodemy* może składać się jedna lub kilka *tonem*. Г. Печёнкин, *Воззваишник...*, dz. cyt., s. 19, przyp. 39.

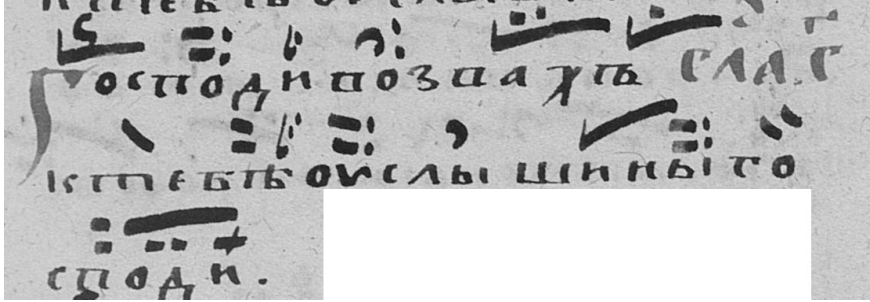
<sup>78</sup> Г. Печёнкин, *Воззваишник...*, dz. cyt., s. 20.



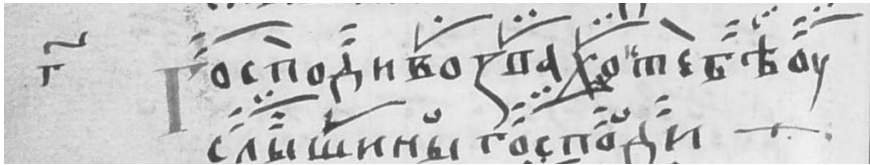
wygląda w przypadku melodii *wozzwachow*, gdzie nie spotkamy go w melodiach tonu trzeciego i szóstego, za to spotkamy go w melodii tonu siódmego<sup>82</sup>.

Rys. 7.

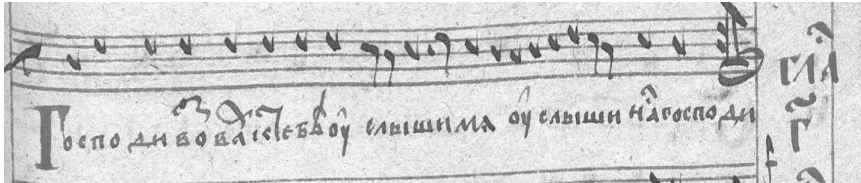
a) Irmologion Ławrowski<sup>83</sup>



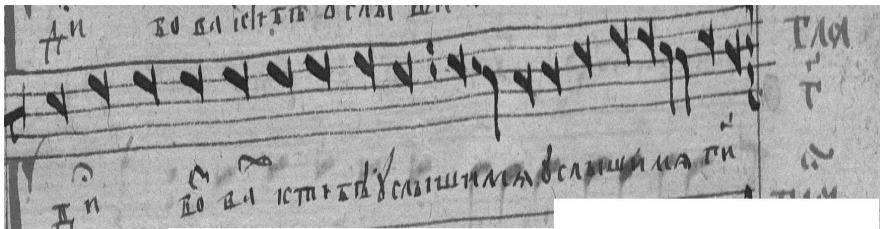
b) Sticherar nr 409<sup>84</sup>.



c) Irmologion z Bruślinowa (1630 r.)<sup>85</sup>



d) Irmologion Przemyski (1657 r.)<sup>86</sup>



<sup>82</sup> *Обиходник*, Москва 1911, к. 16-17.

<sup>83</sup> BN, 12050 (Акс 2954), к. 148.

<sup>84</sup> НИОР РГБ, зesp. 304.I, nr 409, к. 313.

<sup>85</sup> BN, 12055 I (Акс. 2932), к. 334.

<sup>86</sup> *Ирмологион*, там же, 12693 III (Акс.10781), к. 483.



Na przykładzie melodii *zaśpiewu* tonu trzeciego najlepiej widać, jak daleko zachodnioruska tradycja śpiewu 1-pol. XVII w. odeszła od swego neumatycznego pierwowzoru. O ile melodia zaczerpnięta z Irmologionu Ławrowskiego oscyluje w obrębie strefy recytatywnej oraz strefy rozśpiewywanej, o tyle w melodiach zaczerpniętej z Irmologionu z Bruślinowa (1630 r.) mamy do czynienia z prostym recytatywem, którego linia melodyczna wznosi się w pochodzie tercjowym. Natomiast w przypadku Irmologionu Przemyskiego z 1657 r. melodia wznosi się w pochodzie sekundowym, a na wysokości sylaby *мѧ* przybiera bardziej melizmatyczną formę. Natomiast na wysokości słowa *господи* melodia ponownie zbliża się do recytatywu. Obydwie melodie zaczerpnięte z wybranych XVII-wiecznych Irmologionów nie znajdują odniesienia do redakcji neumatycznej, gdzie melodia posiada bardziej dynamiczny charakter, a co za tym idzie zmienne tempo. Melodia *zaśpiewu wozzwachow* tonu 3, w Irmologionie z Ławrowa oraz Sticherare nr 409 wykazuje pewne cechy podobieństwa pisowni, które szczególnie widoczne są w *zaśpiewie* na wysokości słów *зрѣхъ (о) к тебѣ*, czyli strefy „rozśpiewywanej”. Tutaj redaktor zastosował identyczną kombinację znaków , która posiada następujące znaczenie muzyczne <sup>87</sup>.

Melodie *wozzwachow* tonu trzeciego i piątego w wersji neumatycznej odróżnia od pozostałych bardziej rozbudowana linia melodyczna, zbliżona do śpiewu melizmatycznego<sup>88</sup>. W przypadku melodii *wozzwachow* tonu 3 część melizmatyczna znajduje się na wysokości słowa *господи* i posiada rozbudowaną kadencję, która w melodii zaczerpniętej ze Sticherara nr 409 przedstawiona jest przy pomocy *striety swietłoj i potukulizmy* , i posiada taką oto melodykę . Nieco więcej trudności przysparza analiza analogicznej formuły pochodzącej z Irmologionu z Ławrowa, gdzie tworzy ją *stožitije, strieta powodnaja*, oraz *kryż* . O ile dwa ostatnie znaki można traktować w sposób analogiczny do *potukulizmy*, o tyle obecność znaku *stožitije*, którego znaczenie muzyczne odpowiada dwóm krótkim wartościom nutowym, opadającym w pochodzie sekundowym wydaje się irracjonalna. W toku prowadzonych badań porównawczych pozwoliłem sobie przyjąć za punkt odniesienia znak *strieta powodnaja*, co ostatecznie dało następujący wynik:

### 3) *Wozzwachi* w greckim i bułgarskim śpiewie cerkiewnym na przykładzie tradycji południowo-słowiańskiej.

Wyniki analizy porównawczej *wozzwachow* zawartych w Irmologionie z Ławrowa z późniejszymi zabytkami, w szczególności Irmologionami: Bruślinowskim i Przemyskim pozwalają twierdzić, iż na początku XVII w. doszło do uproszczenia zasad wykonywania. W myśl nowej zasady śpiewano jedynie dwa pierwsze wersety Ps 140, zaś pozostałe podobnie jak pierwsze siedem wersetów Ps 141 recytowano. Ósmy werset pełnił rolę *sticha*, czyli wiersza poprzedzającego wykonywanie sticher, o ile Typikon (in. *Ustaw*) danego święta przewidywał wykonywanie dziesięciu sticher. Analogiczna praktyka przeniknęła do praktyki liturgicznej Cerkwi Moskiewskiej za sprawą reform patriarchy Nikona.

<sup>87</sup> НИОР РГБ, зesp. 304.I, nr 409, k. 313.

<sup>88</sup> Г. Печёнкин, *Воззвашики...*, dz. cyt., s. 21.

Rys. 8. Fragment *wozzwachow* tonu pierwszego z Irmologionu Maniawskiego (1675-1676)<sup>89</sup>

Praktyka polegająca na wykonywaniu jedynie pierwszych dwóch wersetów Ps 140 przyszła na terytorium dzisiejszej Białorusi i Ukrainy z Bałkanów. Szczególnie widoczna na przykładzie redakcji sygnowanych jako „śpiew bułgarski”, które na przestrzeni od XVI do XVII w. rozwijały się w monasterach, w szczególności w monasterze w Supraślu, czy też w Skicie Maniawskim na Zakarpaciu. 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. Niewykluczone, iż to właśnie mnisi ze Skitu Maniawskiego, jako pierwsi dokonali ich przekładu na kwadratową notację kijowską, co w rezultacie pozwoliło zachować je przed bezpowrotnym zapomnieniem<sup>90</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>91</sup>.

W Skicie Maniawskim rozwinęła się unikatowa tradycja piśmiennictwa muzycznego, czego dobrym przykładem są zachowane Irmologiony<sup>92</sup>. W Irmologionach maniawskich obok rodzimych śpiewów neumatycznych znalazły się śpiewy: bułgarskie, skickie, kijowskie ostrogskie, wołyńskie i inne. Nagromadzenie melodii sygnowanych, jako „śpiew bułgarski” pozwala twierdzić, iż w Skicie Maniawskim działała szkoła ośmiotrybowego, czyli opartego na bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych śpiewu bułgarskiego. Bułgarska badaczka - E. Tonczewa ustaliła, iż bułgarski śpiew cerkiewny oraz związane z nim

<sup>89</sup> E. Тончева, *Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский роспев»*. Скитски «болгарски» ирмولوجи от XVII–XVIII в., ред. Красимир Станчев, Стефан Кожухаров, София: Музика 1981, Т. II, s. 18-19.

<sup>90</sup> М. Кугутяк, *Великий Скит...*, Т. III, dz. cyt., s. 123-124.

<sup>91</sup> Ю. Ясіновський, *Манявський скит як найбільший центр болгарського напіву в Україні*, „КАЛОФОНІА”, nr 7, Львів 2014, s. 258.

<sup>92</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка...*, dz. cyt., s. 240.

piśmiennictwo trafiły na terytoria Mołdawii i Rusi Halickiej wraz ze zdobyciem Bułgarii przez Turków w 1396 r. Czołowym centrum rozwoju bułgarskiego śpiewu cerkiewnego był monaster Putna, skąd śpiew ten przeniknął do praktyki liturgicznej Skitu Maniawskiego<sup>93</sup>. Melodie *wozzwachow* praktykowane w Skicie zostały skomponowane w melizmatycznym stylu kalofonicznym<sup>94</sup> (Rys. ), którego początki sięgają XII-XIII w., tj. czasów tzw. „renesansu Paleologów”<sup>95</sup>. Pod koniec 1-szej poł. XVII w. melodie *wozzwachow* sygnowane jako „śpiew bułgarski” pojawiają się w zachodnioruskich Irmologionach. Ich pojawienie się nastąpiło stosunkowo późno, zważywszy na fakt, iż inne melodie śpiewu bułgarskiego pojawiają się w zachodnio-ruskim piśmiennictwie muzycznym już pod koniec XVI w., czego przykładem jest Irmologion Supraski (1598-1601)<sup>96</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>97</sup>.

Melodia *wozzwachow* tonu pierwszego, oraz fragment mel. tonu 2 – śpiew bułgarski. Z Irmologionu z cerkwi Zaśnięcia N.M.P. we Wróbliku Szlacheckim (dek. Sanok, diec. Przemyśl) – 2-ga poł XVII w.<sup>98</sup>



<sup>93</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит...*, Т. I, s. 146-147.

<sup>94</sup> *Kalofoniczny śpiew* – styl melizmatyczny bizantyjskiego śpiewu liturgicznego polegający na wariacyjnym rozwoju melosa oraz melizm. Styl ten rozwijał się od połowy XIII w. i z uwagi na znaczny stopień złożoności melodycznej przeznaczony jest głównie do wykonywania przez solistę. E. Wellesz, *Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej*, (tłum. M. Kaziński), Kraków 2006, s. 296, por. Г. Алексеева, *Византино-русская...*, dz. cyt., s. 354.

<sup>95</sup> Ю. Ясиновський, *Византийська гимнографія...*, dz. cyt., s. 46.

<sup>96</sup> Tenże, *Українські та білоруські нотолінійні ірмологі 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996 s. 5.

<sup>97</sup> О. Цалай-Якименко, *Київська школа...*, dz. cyt., s. 172.

<sup>98</sup> *Ирмологион*, ВН, Акс. 2963, к. 9.

Cechą charakterystyczną zachodnio-ruskiej monodii sygnowanej, jako „śpiew bułgarskich jest dobór stabilnych, tj. typycznych formuł melodycznych. Zjawisko to jest szczególnie widoczne na przykładzie dogmatyków ośmiu tonów, a także w mniejszym stopniu także *wozzwachow*.

Drugim modelem wykonywania *wozzwachow* był model bizantyjski, o którym już pokrótce wspomniałem w poprzednich fragmentach niniejszego opracowania. Jego meritum polegało na tym, iż dwa pierwsze wersety Ps 140 wykonywano śpiewem kalofonicznym, zaś pozostałe wersety, począwszy od wersetu *положи гдѣи* (gr. *θοῦ κύριε*) oraz pierwsze siedem wersetów Ps 141 wykonywano prostym śpiewem recytatywnym, którego melodie były przyporządkowane bizantyjskiej zasadzie ośmiu skal modalnych. Taki model śpiewu przeniknął na terytoria dzisiejszej Ukrainy z Rumunii, oraz Mołdawii. Jedynym zabytkiem, w którym znajdziemy omawiany model wykonywania *wozzwachow* pisany kwadratową notacją kijowską, jest pochodzący z 1769 r. *Osmogłasnik*, napisany ręką inoka Kalistrata - mnicha Ławry-Kijowsko Pieczerskiej podczas jego pobytu w monasterze Dragomirna w Mołdawii<sup>99</sup>.

Rys. 9. Fragment *wozzwachow* tonu pierwszego z Osmogłasnika Kalistrata (1769 r.)<sup>100</sup>

The image shows two pages of a handwritten musical manuscript. The left page has a large, ornate initial 'Г' in a decorative frame. Above it is the title 'ГЛАСЪ А:' with a small floral ornament. The notation consists of square notes on a four-line staff, with Cyrillic lyrics written below. The lyrics include: 'о спо ди доз', 'па ипте бгъ у', 'слы ши мя у слы ши', 'ма зо спо ди зо спо', 'ди до па ипте бгъ', 'у слы ши мя пон'. The right page continues the notation and lyrics: 'ми гла съ мо ле ни а', 'мо е " " " " зо', 'дне гла по да ти ми', 'ипте бгъ у слы ши', 'ма зо " " " " зо', 'спо ди а и стра', 'пи са мо ли', 'па мо а я ико'. The notation is square and rhythmic, characteristic of the 'wozzwachow' style.

<sup>99</sup> Centralna Naukowa Biblioteka im. Wernadskiego – Kijów, ЦНБ, зesp. 306, nr 40 П/ХVIII-18.

<sup>100</sup> Tamże, k. 5.

W okresie powstania *Osmogłasnika* Kalistrata w praktyce liturgicznej monasterów Mołdawii, Wołoszczyzny i Rumunii obowiązywała bizantyjska notacja neumatyczna. Co więcej, badania bułgarskiej muzykolog Eleny Tonczewoj wykazały, że do naszych czasów zachowało się jedynie 9 rękopisów neumatycznych, które bez wszelkich wątpliwości można przypisać do monasterów Mołdawii<sup>101</sup>. Oprócz tego w zbiorach bibliotecznych monasterów Mołdawii, w szczególności Putna i Dragomirna znajdowały się Irmologiony nutowe pochodzące z terytorium dzisiejszej Ukrainy, co miało związek z działalnością pochodzących stamtąd mnichów.

Kluczowa rola w odnowie życia monastycznego w Mołdawii przypadła w udziale św. Paisjuszowi Wieliczkowskiemu. Św. Paisjusz Wieliczkowski obok dyscypliny wśród mnichów przykładał wielką wagę do należytego sprawowania codziennych nabożeństw, które upiększał śpiew mnichów wykonywany w kilku językach: cerkiewnosłowiańskim, greckim, rumuńskim. Życie liturgiczne wspólnoty przebiegało w oparciu o regułę liturgiczną obowiązującą na Świętej Górze Atos, którą cechowała wyjątkowa długotrwałość nabożeństw, co nie pozostało bez wpływu na dobór repertuaru, a także na zawartość *Osmogłasnika* Kalistrata<sup>102</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>103</sup>. Twierdzenie to wydaje się prawdopodobne zważywszy 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>104</sup>.

Reasumując zarówno analiza reguł liturgicznych, jak również zapisów muzycznych, zawartych na kartach Irmologionów dowiodła, że praktyka wykonywania *wozzwachow* w monasterach południowo-zachodniej Rusi na przestrzeni wieków zmieniała się. Co więcej, przyjęcie przez dany monaster tego czy innego modelu było efektem ożywionych kontaktów poszczególnych monasterów z ośrodkami życia monastycznego w Bułgarii, Rumunii czy Mołdawii. Niestety licznych zawirowań historycznych jedynie niewielka część Irmologionów pisanych kriukami przetrwała w całości do naszych czasów, lecz te, które zachowały się świadczą o wysokim profesjonalizmie ówczesnych śpiewaków oraz ich głębokim przywiązaniu do tradycji śpiewu Rusi Kijowskiej, a jednocześnie o podatności na trendy płynące z innych krajów prawosławnych.

<sup>101</sup> Е. Тончева, *Манастирът Голям Скит...*, dz. cyt., Т. I, s. 114.

<sup>102</sup> О. Цалай-Якименко, Я. Михайлук, *Нотолінійний Осмогласник з молдавського монастиря Драгомирна – пам'ятка українсько-молдавських музичних зв'язків*, „Musica Humana”. Збірник статей кафедри музичної україністики, Львів 2003, nr 1, s. 213-214.

<sup>103</sup> Я. Михайлук, *Духовные спѣви молдавського монастиря в Драгомирні у перекладі на київську 5-лінійну нотацію*, „Musica Humana”. Збірник статей кафедри музичної україністики, Львів 2005, nr 2, 121.

<sup>104</sup> *Żywot* św. Paisjusza Wieliczkowskiego dostępny na: <http://days.pravoslavie.ru/Life/life6782.htm> [11.05.2018r.].

## REFERENCES - BIBLIOGRAFIA

## Sources:

## Biblioteka Narodowa w Warszawie:

rkps Akc. 2963.

rkps 12050 ( Akc 2954).

rkps 12055 I (Akc. 2932).

rkps 12693 III (Akc.10781).

rkps, BOZ 86.

**Zbiory prywatne Daniela Sawickiego:** *Pomorskij ustav ili Ustav obiteli svâtago Bogoâvleniâ na Vygu rece.*

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

Российская Государственная Библиотека: zesp. 304.I: nr: 409, 413, 431; zesp. 173.II nr 80.

Центральная Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского: zesp. 306, nr: 40 П/ХVIII-18.

## Studies:

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

Aleksejeva, *Vizantino-russkaya pievčeskaâ paleografiâ*, Sankt-Pieterburg 2007.

Arsenij Ural'skij, *Kratkij praktičeskij ustav*, Uralsk 1908.

Bražnikov M., *Russkaâ pevčeskaâ paleografiâ*, Sankt-Peterburg 2002.

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

Calai-Jakymenko O., Mihajluk Â., *Notolinijnij Osmoglasnik z moldavc'kogo monastirâ Dragomirna – pamâtka ukrains'kogo-moldavc'kich muzičnih zv'âzkiv*, „Musica Humana”, Zbirnik stat'ej Kafedri muzičnoj ukrainistiki, L'viv 2003.

Gardner I., *Bogoslužebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi*, T. I-II, Moskva 2004.

Jasinovskij J., *Cerkovno-spivoči iniciativi ukrainskikh ta biloruskikh monastiriv*, „Kalofonija”, 2004/2.

Jasinovskij J., *Manâvs'kij skit jak najbil'sij centr bolgars'kogo napivu v Ukraini*, „Kalofonija”, nr 7, L'viv 2014.

Jasinovskij J., *Ukrain'ski ta bilorus'ki notolinijni irmoloji 16-18 stolit'.* Katalog i kodikologiczno-paleograficzne doslidženiâ, L'viv 1996.

Jasinovskij J., *Ukrain'ski ta bilorus'ki kulizmiani pam'âtki XVI stolitâ*, „Kalofoniâ” 2005/5.

Jasinovskij J., *Vizantijs'kaâ himnografiâ i cerkovna monodiâ v ukrains'koj recepcii ranno-modernogo času*, L'viv 2011.

Kachmar M., *Selected features of musical notation in neumatic manuscripts of Kyivan metropolis from the 16th century*, „Roczniki Teologiczne”, Tom LXV, z. 13, Lublin 2018, s. 57-68.

Káčmar M., *Kylizmianij Irmologion: Azbuka piočich znakiv*, „Peremis'ki Arheparhialnii Vido-mosti”, rik XIV, Peremyśl 2017, s. 368-381.

Kalašnikov L., *Azbuka cerkovnogo znamiennogo penija*, Kiev 1908.

Kugutâk M., *Velikij Skit u Markovoj pustyni: ukrainskij duchovnyj i kul'turno istoričnij fenomen*, Manuskript-L'viv 2017.

Lebedev P., *Nauka o bogosuženii Pravoslavnoi Cerkvi*, č. 1, Moskva 1895.

Lorens B., *Bazyliâński klasztor św. Onufrego w Ławrowie w XVII-XVIII wieku*, „Nasza Przeszłość: Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, T. 109(2008), s. 55-85.

Mac'ko I., *Starosambirščina Istorični etûdi*, [w:] „Starosambirščina”, T. II, L'viv 2002.

Metallov V., *Azbuka krúkovogo peniâ. Opyt sistematičeskogo rukovodstva k čteniju kriukovoi semio-grafii pesnopenij znamennogo rospieva, perioda kinovarnyh pomet*, Moskva 1899.

- Metallov V., *Russkaâ Simiografija*, Moskva 1912.
- Mihajluk Â., *Duhoŭnye spivi moldavs'kogo monastirâ Dragomirni u prerkladi na Kijv'sku 5-linijnu notaciâ*, „Musica Humana”. Zbirknik sta'ej Kafedri muzičnoj ukrainistiki, L'viv 2005, nr 2.
- Naumow A., *Wiara i Historia. Z dziejów literatury cerkiewnostowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996.
- Obihodnik*, Moskva 1911.
- Pečėnkin G., *Vozzvašnik. Vozzvaži znamennoho peniâ i melodika obučeŭniâ*, Moskva 2010.
- Požiadaeva G., *Duchoŭnaâ muzyka slavânskoho s'rednevekovâ. Rus' – Bolgariâ – Serbiâ*, Sankt-Peterburg 2017.
- Sawicki D., *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, 2017, t. 19, s. 67-78.
- Sawicki D., *Psalm 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVI-II-wiecznego Obichodnika*, Lublin-Radzyń Podlaski 2018.
- 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, s. 23-50.
- Sawicki D., *Demestwo i jego funkcjonowanie w śpiewie liturgicznym na Białorusi i Ukrainie (Na przykładzie Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego)*, „КАЛОФОНІА”, nr 9, Львів 2018, s. 228-244.
- Sawicki D., *Główne założenia reform staroruskiej notacji muzycznej na przykładzie traktatu teoretycznego Iwana Szajdurowa*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XVI, nr 2, Lublin-Radzyń Podlaski 2019, s. 239-262.
- Sawicki D., *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] „Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciolecie urodzin”, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 97-111.
- Sawicki D., *Staroje istinnorieczije i razdielnorieczije jako dwie główne epoki w dziejach śpiewu liturgicznego na Rusi od XI w. do XVII w.*, [w:] „Z badań nad językiem i kulturą Słowian”, red. P. Sotirov i P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169-178.
- Sawicki D., *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku - niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, T. XIII, Lublin-Radzyń Podlaski 2016, s. 18-56 .
- Sawicki D., *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (Rozprawa doktorska w ChAT).
- 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., *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża*, „Rocznik Białskopodlaski”, T. XXIV, Biała Podlaska 2016, s. 89-117.
- Sawicki D., *Z Badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców. Dwa Oktoichy neumatyczne*, „Slavia Orientalis”, TOM LXVIII, NR 2, ROK 2019, s. 261-279.
- Šindin B., *Žanrovaâ tipologiâ drevnerusskogo pevčeskogo iskusstva*, Novosibirsk 2004.
- Stecik J., *Vasilianski monastiri peremišl'skoi eparhii (kinec XVII – XVIII st.)*, Drohobyč 2014.
- Tončeva E., *Manastir"t Golâm Skit – škola na «bol'garskij rospjev»*. Skitski «bol'garski» irmolozii ot XVII–XVIII v. T. I-II, red. Krasimir Stančev, Stefan Kožuharov, Sofiâ: Muzyka 1981.
- Uspienskij N., *Čin vsenosnogo bdeniâ na pravoslavnom Vostoke i v Russkoj Cerkvi*, Moskva 2004.

Uspniskij B., *K voprosu o homovom penii*, „Muzykal'naâ kul'tura s' rednevekov'â", vyp 2, (Teziy i doklady konferencii), Moskva 1992, s. 144-147.

*Ustav Oko Cerkovnoe*, Moskva 1641.

Vagner G., *Vladyševckaâ, Iskusstvo Drevnej Rusi*, Moskva 1993.

Vladyševskaâ T., *Drevneruskaâ pevčeskaâ kul'tura i istoriâ*, Moskva 2012.

Vladyševskaâ T., *Muzykal'naâkul'tura drevnej Rusi*, Moskva 2006.

Voznesenskij I., *O cerkovnom penii Pravoslavnoj Greko-Rossijskoj Cerkvi: Bol'szoy i malyj znamennyj rospiev*, Riga 1890.

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

Wołosiuk W., *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, rok. XLVI, Warszawa 2004/2.

Wołosiuk W., *Recytacja tekstów liturgicznych, tradycja a rzeczywistość*, „Cerkiewny Wiestnik”, Warszawa 2007/2, s. 59-63.

Wołosiuk W., *Wschodniostowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.

Živaeva O., *Glasovaâ drevneruskaâ psalmodiâ: ustavnye predpisanîa i pevčeskaâ praktika*, [w:] „Ustnaâ i pis'mennaâ transmissiâ cerkovno-pevčeskoj tradicii. Vostok-Rus'-Zapad”, Gimnologii, vyp. 5, Moskva 2008, s. 107-113.

Znosko A., *Słownik cerkiewnostowiańsko-polski*, Białystok 1996.

