
WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY
TOM XVI (2019), №2
s. 239-262
doi: 10.36121/dsawicki.16.2019.2.239

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

Główne założenia reform staroruskiej notacji muzycznej na przykładzie traktatu teoretycznego Iwana Szajdurowa

Streszczenie: W niniejszym artykule autor nakreślił genezę reform staroruskiej notacji muzycznej, jakie rozpoczęły się pod koniec XVI w. w Państwie Moskiewskim. Autor wskazuje na fakt, iż wprowadzenie do piśmiennictwa muzycznego systemu znaków pomocniczych tj. *kinowarnych pomiet* przyczyniło się do rozwoju sztuki śpiewaczej, a nade wszystko uchroniło wiele cennych melodii przed bezpowrotnym zapomnieniem. Autor zwraca uwagę na ważną rolę *pomiet* we współczesnych badaniach nad śpiewem cerkiewnym. Porównując ze sobą przy pomocy metody analizy retrospektywnej śpiewy zawierające *kinowarnyje pomiety*, z powstałymi wcześniej, badacze stopniowo przybliżają się do odczytania coraz starszych zabytków piśmiennictwa muzycznego na Rusi. Precyzyjne określenie wysokości dźwięku umożliwiło badaczom także odczytanie rękopisów zawierających pierwotne śpiewy wielogłosowe (tzw. *Stroczoje pienije*). Autor podkreśla na fakt, iż w teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego nie istniało pojęcie precyzyjnej wysokości dźwięku, a jednocześnie zwraca uwagę na wiele istotnych elementów, łączących system *kinowarnych pomiet* z zachodnioeuropejską teorią muzyki.

Słowa kluczowe: prawosławny śpiew cerkiewny, znamiennyj raspiew, staroobrzędowcy, Iwan Szajdurow.

The main assumptions of reforms of the Old Ruthenian musical notation on the example of the theoretical treatise of Ivan Szajdurow

Annotation: In this article, the author outlines the genesis of reforms of the Old Ruthenian musical notation that began at the end of the 16th century in the Moscow State. The author points to the fact that the introduction to the music writings of the system of auxiliary characters, i.e. *kinowarnych pomiet*, contributed to the development of singing art, and above all, saved many valuable melodies from irretrievable oblivion. The author draws attention to the important role of *pomiet* in contemporary research on the Orthodox church singing. Comparing with each other, using the method of retrospective analysis, songs containing *kinowarnyje*

pomiety, with those created earlier, researchers are gradually approaching the reading ever older monuments of music writings in the Rus. The precise determination of the sound pitch allowed researchers also reading of the manuscripts containing original polyphonic songs (so-called *Strocznoje pienije*). The author emphasizes the fact that in the theory of the Old Ruthenian church singing there was no concept of precise the pitch, and at the same time he draws attention to many important elements connecting the system *kinowarnych pomiet* with the Western European theory of music.

Keywords: Orthodox church singing, *znamennyi raspev*, Old Believers, Ivan Szajdurow

Основные предположения реформы древнерусской музыкальной нотации на примере теоретического трактата Ивана Шайдурова

Аннотация: В этой статье автор представил генезис преобразований древнерусской музыкальной нотации, начавшихся в конце XVI в. в Московском государстве. Автор указывает на тот факт, что введение в музыкальную литературу системы вспомогательных знаков, то есть киноварных помет, способствовало развитию певческого искусства и, прежде всего, спасло многие ценные мелодии от безвозвратного забвения. Автор обращает внимание на важную роль помет в современных исследованиях церковного пения. Сравнивая друг с другом, методом ретроспективного анализа, песни, содержащие киноварные пометы, с созданными ранее, исследователи постепенно приближаются к причитанию все более старых памятников музыкальной литературы в Руси. Точное определение высоты звука также позволило исследователям прочесть рукописи, содержащие оригинальные полифонические песни (т. н. строчное пение). Автор подчеркивает тот факт, что в теории древнерусского церковного пения не было понятия точной высоты звука, и в то же время обращает внимание на многие важные элементы, связывающие систему киноварных помет с западноевропейской теорией музыки.

Ключевые слова: Православное церковное пение, знаменный распев, старообрядцы, Иван Шайдуров.

Monodyczny śpiew cerkiewny był i jest jednym z ważniejszych elementów kultury duchowej „Starej Rusi”, jednakże wiele jego aspektów nie doczekało się w Polsce należytego opracowania. Do takich należy m.in.. proces udoskonalania staroruskiej notacji kriukowej, zapoczątkowany wprowadzeniem do użytku znaków pomocniczych, pozwalających na precyzyjne określenie wysokości dźwięku, tj. tzw. *kinowarnych pomiet*. W ramach niniejszego opracowania podejmę próbę zilustrowania genezy reform staroruskiej notacji kriukowej ta także dokonam analizy wybranych fragmentów pierwszego traktatu teoretycznego, będącego wprowadzeniem do teorii *pomiet*, tzw. „Gramatyki” autorstwa czolożewego teoretyka śpiewu przelomu XVI i XVII w. – Iwana Szajdurowa. W dalszej kolejności podejmę próbę odpowiedzi na pytanie, na ile myśl teoretyczna zawarta w traktacie, w szczególności „szajdurowska” interpretacja pojęcia skali dźwiękowej wywarły wpływ na bieg reform śpiewu, a także na późniejsze traktaty teoretyczne, w szczególności powstałe w środowiskach staroobrzędowców.

Życie muzyczne na Rusi Moskiewskiej przelomu XVI i XVII w. było różnorodne, a mimo to pełne przeciwieństw. W muzycznej rzeczywistości tamtego okresu przeplatały się ze sobą pierwiastki rodzime z nowymi – zachodnioeuropejskimi. Mimo to do końca pierwszej połowy XVII w. w praktyce liturgicznej dominował śpiew jednogłosowy. Roz-

wojowi rodzimego *stółpowogo znamiennoho raspiewa* w Państwie Moskiewskim sprzyjała nowa sytuacja geopolityczna, związana ze zrzuceniem jarzma tatarskiego oraz utwierdzeniem się samowładztwa. Cerkiew na Rusi zyskała wielu nowych świętych, ku czci których powstawały bogate w treść nabożeństwa. Pojawianie się coraz to nowych tekstów liturgicznych sprawiło, iż jak coraz częściej powstawały nowe redakcje już istniejących melodii *znamiennoho* i *diemiestwiennnoho raspiewa*. Z czasem nowe melodie wyparły śpiewy bizantyjskie, czego dobrym przykładem jest chociażby zanik śpiewu kondakarnego, jaki dokonał się pod koniec XIV w.¹ Wraz z uzyskaniem 1448 r. przez Cerkiew moskiewską autokefalii (tj. niezależności administracyjnej), spadł autorytet Bizancjum jako stolicy światowego prawosławia, a w związku z tym osłabił także jego wpływ na kulturę i sztukę moskiewską. Wraz z zastąpieniem w końcu XIV w., obowiązującej na Rusi od momentu chrztu (988 r.), reguły studyckiej regułą monasteru św. Sawy w Jerozolimie oraz rozwojem rodzimej hymnografii rozpoczął się proces zmian w strukturze melodii. Jego efektem było powolne przechodzenie niektórych staroruskich melodii cerkiewnych, w szczególności sticher², od formy sylabicznej do sylabiczno-melizmatycznej, a wraz z rozrostem linii melodycznych również do melizmatycznej (śpiew demestwenny)³. Począwszy od XVI w. z Europy Zachodniej przenikały na Ruś nieznanne do tej pory instrumenty muzyczne, w szczególności klawikord oraz popularne na dworze carskim organy. Mimo to niemal do końca pierwszej poł. XVII w. na Rusi Moskiewskiej dominowało spojrzenie na muzykę przez pryzmat jej charakteru sakralnego.

Aby lepiej zrozumieć sens zmian, jakie dokonały się w staroruskim śpiewie cerkiewnym i jego teorii na przełomie XVI i XVII w., należałoby się cofnąć o sto lat wstecz. Pod koniec XV w. rozpoczął się nowy etap w dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi Moskiewskiej, charakteryzujący się zwrotem w kierunku miejscowych tradycji śpiewu, co w konsekwencji przyczyni się do jego ubogacenia. Proces ten sprawił, iż twórcy melodii dążyli do jak najdokładniejszego zapisania już istniejących melodii, oraz stale pojawiających się ich nowych wariantów. Wzrost liczby śpiewów praktykowanych w cerkwiach i monasterach oraz ich wariantów lokalnych stwarzał niebezpieczeństwo zatracenia niektórych z nich. Stąd pojawiło się dążenie do uporządkowania wszystkich śpiewów cerkiewnych, dotąd zapisywanych w *Stycherarach*⁴ i *Irmologionach*⁵, ostatecznie wszystkie

¹ D. Sawicki, *Wprowadzenie do „Izwiestienija o soglasniejszych pomietach” źródłem do poznania dziejów reformy śpiewu cerkiewnego na Rusi w drugiej połowie XVII wieku*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” (dalej: WRH), 2018, t. 15, nr 2, s. 88.

² *Stichera* – Najbardziej popularny gatunek hymnografii prawosławnej, składający się z wielu wierszy, którego wykonanie poprzedza wiersz zaczerpnięty z Pisma Świętego, w szczególności z psalmu. Por. Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 360.

³ D. Sawicki, *Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, WRH, 2018, t. 15, nr 1, s. 26–27.

⁴ *Stycherar* – 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 ujednoczonym *Oktoichu* oraz innych księgach liturgicznych. Obecnie używana jest przez staroobrzędowców wszystkich konfesji. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnoświatłowski-polski*, Białystok 1996, s. 333; E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311.

⁵ *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 waż-

melodie zebrano w odrębnych księgach. Wówczas obok *Sticherara*, *Irmologionu* pojawiły się: *Oktoich*⁶, *Prazdniki*, *Trezwon*⁷, *Triodion*⁸ (postny i kwiecisty)⁹, a następnie zawierająca niezmiennie śpiewy codziennego użytku księga – *Obichod*¹⁰.

W przeciwieństwie do Państwa Moskiewskiego, na terytoriach podporządkowanych metropolii kijowskiej wykształciła się tendencja zmierzająca do skupienia wszystkich śpiewów użytkowych w ramach jednego śpiewnika tj. *Irmologionu*. W przeciwieństwie do śpiewników moskiewskich, redaktorzy zachodnio-ruskich *Irmologionów*, starali się zawrzeć w nich wszystkie najpotrzebniejsze śpiewy m.in. zaczerpnięte z: *Obichoda*, *Irmologionu*, *Oktoicha*, *Miniei*, czy też *Triodionów*. Podstawowym kryterium podziału śpiewów tonalnych, było osiem skal modalnych. Natomiast śpiewy niemodalne (Całonocnego Czuwania oraz Świętych Liturgii) podzielono w oparciu o cykl nabożeństw¹¹. Tendencja ta utrzymała się zarówno w strukturze starszych śpiewników, pisanych notacją neumatyczną, jak i późniejszych *Irmologionów* nutowych¹².

1. Pierwsze próby uporządkowania teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego – *Azbuki pierieczislienija*.

Pojawienie się nowego repertuaru zapoczątkowało proces porządkowania teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego, który trwał do końca pierwszej połowy XVII w.

ne miejsce w liturgii staroobrzędowców. Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, zob. Г. Алексеева, *Византино-русская...*, s. 323. Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całonocnego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*. Zob.: M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska, „Latopisy Akademii Supraskiej”*, 2010, t. 1: *Pracownicy w dziejach Rzeczypospolitej*, s. 49–58.

⁶ *Oktoich* (gr. Οκτώηχος) – Księga liturgiczna autorstwa św. Jana z Damaszku zawierająca porządek nabożeństw na niedziele i dni cyklu tygodniowego rozdzielonego w ciągu roku wg ośmiu tonów cs. głosów. Z biegiem czasu w skład *Oktoicha* weszły stichery ewangeliczne, których autorstwo przypisuje się Leonowi Mądrymu – synowi Aleksandra Macedończyka. Z czasem utrwalił się współcześnie znany podział *Oktoicha* na Mały i Wielki. Zob.: арх. Модест, *О церковном октоихе*, Вильна 1865, s. 59–77, por. Д. Разумовский, *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*, Москва 1886, s. 32.

⁷ *Prazdniki* – Księga liturgiczna, zawierająca materiał liturgiczny ku czci Dwunastu Wielkich Świąt pisany w większości *Wielkim znamienym raspiewom*. Natomiast księga *Trezwon*, jest odpowiednikiem wcześniejszych *Sticherarow* cyklu rocznego, i zawiera materiał liturgiczny małych i wielkich świąt ułożony chronologicznie (oprócz Dwunastu Wielkich Świąt) oraz wielkich świętych. Skład *Trezwonu* jest uzależniony od czasu i miejsca powstania, charakteru obchodzonych lokalnie świąt i wspomnień świętych. Por. Е. Григорьев, *Пособие по изучению...*, s. 311.

⁸ *Triodion* – pod tym pojęciem rozumie się dwie księgi liturgiczne tj. *Triod' Postną*, która zawiera materiał liturgiczny przypadający na okres Wielkiego Postu, oraz *Triod' Kwiecistą* z takowym dla świąt przypadających w okresie wielkanocnym. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślowiański-polski...*, s. 350.

⁹ Н. Грузинцева, *Триодный стихирарь в русской певческой практике XI–XVII веков*, [w:] *Дни славянской письменности и культуры. Материалы всероссийской научной конференции*, Владивосток 1998, s. 112–120.

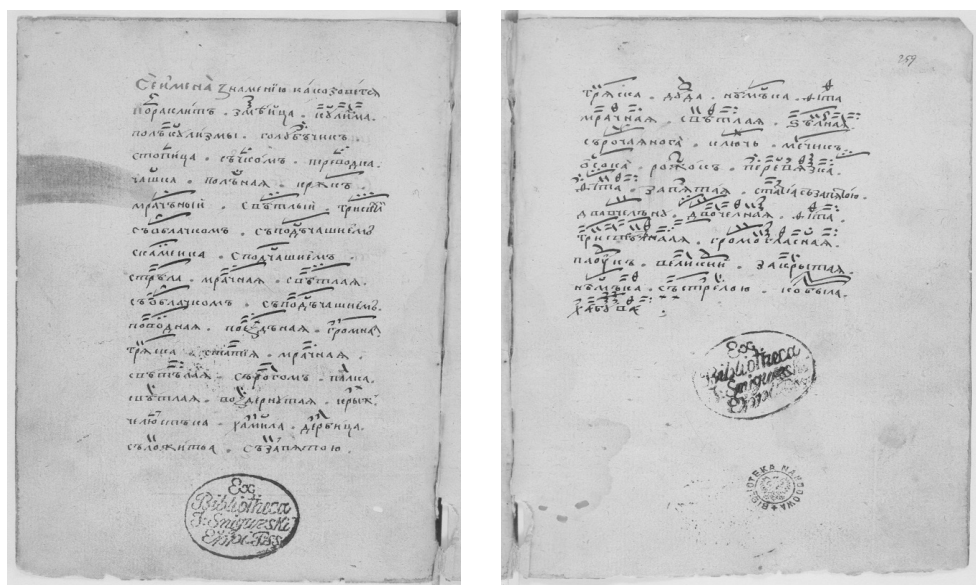
¹⁰ *Obichod* – księga liturgiczna codziennego użytku. Składa się z dwóch części. Część pierwsza zawiera śpiewany materiał liturgiczny wieczerni i jutrzni, druga zaś św. Liturgii. Poza materiałem wspomnianych nabożeństw znajdują się w nim teksty nutowe do służb świątecznych pochodzące z innych ksiąg liturgicznych. W. Wołosiuk, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159, por. D. Sawicki, *Psalm 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVIII-wiecznego Obichodnika*, Lublin–Radzyń Podlaski 2018.

¹¹ И. Вознесенский, *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотополнейным ирмологам XVII и XVIII веков*, вып. 1, Москва 1898, s. 8, por. D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem...*, s. 98.

¹² D. Sawicki, *Ciągłość tradycji...*, s. 28.

Jednym z przejawów wejścia w nową fazę rozwoju było pojawienie się już na początku XV w. leksykonów zawierających spis poszczególnych znaków staroruskiej notacji kriukowej (*Azbuk pierieczislenij*)¹³. Początkowo były to jedynie proste spisy neum, których znaczenie muzyczne śpiewacy przyswajali w procesie praktycznej nauki śpiewu. Z biegiem czasu zaistniała potrzeba dokładniejszego wyjaśnienia znaczenia poszczególnych znaków, bowiem w różnych lokalnych tradycjach śpiewu te same znaki mogły posiadać różne znaczenie muzyczne. Szczególną wagę przywiązywano do formuł melodycznych melizmatycznego charakteru, tj. *lic* i *fit*, których znaczenie wraz z upływem lat diametralnie się zmieniało¹⁴. Co więcej, już na początku XVI w. liczba *fit* była nieporównywalnie większa, co mogło powodować pewien nieporządek. O ile w podręcznikach piętnastowiecznych liczba *fit* waha się w granicach od kilku do kilkunastu, o tyle w źródłach z XVI i XVII w. znajdują się ich dziesiątki, a nawet setki¹⁵.

Rys. 1. *Azbuka pierieczislenije* z Irmologionu z Ławrowa (druga połowa XVI w.)¹⁶



Wraz ze wzrostem liczby nutowych ksiąg liturgicznych, w XVI w. na Rusi pojawia się na nowy typ podręczników do nauki śpiewu. Pierwotne *Azbuki pierieczislenija*,

¹³ Tenze, *Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku – niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi*, WRH, 2016, t. 13, s. 35, por. M. Качмар, Кулизьмянный Ирмологіон: Азбука півчих знаків, „Перемиськи Архиепархіяльні Відомости”, 2017, p. 14, s. 368–381; M. Качмар, *Selected features of musical notation in neumatic manuscripts of Kyivan metropolis from the 16th century*, „Roczniki Teologiczne”, 2018, t. 65, z. 13, s. 57–68.

¹⁴ Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, s. 291–292.

¹⁵ Tamże, s. 293.

¹⁶ *Irmologion z Ławrowa*, Biblioteka Narodowa, rkps 12050 (akc. 2954), k. 258–259.

o typowo obrazowym charakterze, zastępują rozbudowane traktaty teoretyczne¹⁷. Ich autorzy, oprócz szczegółowego omówienia muzycznego znaczenia poszczególnych znaków¹⁸, doszukują się w nich również znaczenia symbolicznego.

Ukształtowana na podbudowie tradycji bizantyjskiej staroruska notacja kriukowa od zarania dziejów stanowi nierozzerwalną część tego *sacrum*, jakim był monodyczny śpiew cerkiewny. Nic więc dziwnego, że teoria śpiewu przekazywana przez autorów szesnastowiecznych „Azbuk” była skupiona nie tyle na znaczeniu muzycznym poszczególnych znaków, co ich znaczeniu symbolicznym. Dla lepszego zilustrowania, w jakim kierunku przebiegał rozwój teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego można posłużyć się fragmentem zaczerpniętym z datowanego na początek XVI w. *Sticherara* nr 413, gdzie znajduje się rozdział poświęcony znaczeniu muzycznemu znamion: „Сказаніе о ѣже како именовѣтца кожда знамене или како поетца вкоемждо глѣѣ” [„Komentarz o tym, jak nazywa się poszczególne znamię i jak należy je śpiewać w poszczególnych tonach”]. Analiza muzyczna tego zabytku napotyka na wiele trudności, z uwagi na niezrozumiałe dla współczesnego badacza określenia teoretyczne. Dopiero poprzez porównanie używanej wówczas terminologii z tą zawartą w podręcznikach posiadających *kinowarnyje pomiety* (siedemnastowiecznych i późniejszych) pozwala na nieco bliższe określenie znaczenia poszczególnych znaków. O ile muzyczne znaczenie *kriuków* i *stopic* nie budzi większej wątpliwości, o tyle zasada interpretacji innych znaków wymaga analizy porównawczej materiału nutowego. Postrzeganie skali dźwiękowej przez twórców staroruskich melodii, można zobrazować na przykładzie następującego *kriuka*: *криук простый* / *возглѣити его мало повыше строкн* [*kriuk prosty, wykonać nieco wyżej wiersza*]¹⁹. *Ѡ мрачный* / *пакы повыше простого* [*A mroczny nieco wyżej prostego*]. *Ѡ свѣтлый криук* / *мрачнаго повыше* [*A światły kriuk nieco wyżej od mrocznej*]. W dalszej kolejności redaktor poruszył kwestię wykonywania znaku *paraklit*, gdzie bazą dla jego pisowni jest *kriuk* / *взглѣити* *єдинако* [*A paraklit, na początku wersetu i wiersza należy wykonywać jednakowo z kirkiem światłym*]. *Ѡ трєсвѣтлон криук* / *свѣтлаго быш* [*A trójświatły kriuk nieco wyżej od światłego*]²⁰.

Aby lepiej zrozumieć, co autor tego podręcznika chciał przekazać czytelnikowi, należy odpowiedzieć na pytanie o znaczenie użytego przezeń określenia: *wysz, malo wysz, wielmi pak(i) wozglasit* oraz konkretnych interwałów. Z pomocą przychodzą badaczowi w tym przypadku „Azbuki” z XVII w. oraz lat późniejszych, które powstały na potrzeby staroobrzędowców. Te bowiem posiadają XVI w. terminologię oraz jej opisowe wyjaśnienie. Dla przykładu:

криук свѣтлый / *Ѡ Ѡ Ѡ* / *Нмѣѣтъ в свѣѣ єдино соглѣіе, Ѡ стѣпѣѣтца мѣроу тоѡже пакъ же Ѡ паракліѣтъ, но тоѡѡ стѣвнѣтца во вѣѣхъ ѡсмі глѣѣхъ надѣже бѡѣдет фла, лѣ, соль выѡкала Ѡ лѣ выѡкала*

¹⁷ Д. Шабалин, *Певческие азбуки Древней Руси*, t. 1, Краснодар 2004, s. 47.

¹⁸ З. Гусейнова, *Музыкально-теоретические руководства XV – первой половины XVI вв.*, „Музыкальная культура Средневековья”, 1992, вып. 2, s. 79.

¹⁹ Там. Автор.

²⁰ *Стихирарь*, Российская Государственная Библиотека (dalej: НИОР РГБ), zesp. 304.I, nr 413, k. 383.

[Kriuk światły posiada w sobie jednakową wysokość, porusza się taką samą miarą, jak paraklit, a dokładnie znajduje się we wszystkich ośmiu tonach wszędzie tam, gdzie będzie: fa, la, sol wysokie {do²} lub la wysokie {re²}]²¹.

Ciekawym zjawiskiem, jakie można zaobserwować już w „Azbukach” z XVI w., jest coraz częstsze występowanie różnego rodzaju kombinacji znaków np. „statija s’ podčasizjem, statija s oblačzkom, niemka so striełoj”. Już same nazwy wskazują na to, iż nie odzwierciedlają one pojedynczych dźwięków, a rozbudowane frazy melodyczne oraz interwały. Śpiewacy tego okresu dbali o zapisywanie w „Azbukach” tych fraz, które były także punktem wyjściowym dla melodii poszczególnych „popiewek”²². Jeżeli chodzi o proste neumy, to w większości wypadków „Azbuki” przedstawiają te znaki, których skala dźwiękowa odpowiada ruchowi jednej, bądź dwóch sekund w górę lub w dół. Dlatego też proste kombinacje dźwięków były dla osoby uczącej się punktem wyjściowym do wypracowania wyczucia wysokości i długości dźwięku²³. Rozwinięcie na gruncie staroobrzędowym terminologicznego znaczenia *kriuka* pozwala przyjąć, iż podstawą melodii *znamenno* *raspiewa* była zawsze gama diatoniczna (*sol - re²*), składająca się z czterech trychordów (prostego, mrocznego światłego i trójświatłego) posiadających jednakową, trzystopniową strukturę (cały ton pomiędzy dźwiękami zwieńczony półtonami)²⁴.

Pod koniec XVI w. staroruska notacja kriukowa powoli przestawała spełniać potrzeby śpiewaków, którzy zaczęli oczekiwać od niej precyzyjnego określania wysokości dźwięku. Takie możliwości dawała chociażby notacja średnio-bizantyjska która w XII w. weszła do praktyki liturgicznej w Cesarstwie Bizantyjskim. Od poprzednio używanych odróżniała ją to, iż melodie przedstawiano za pomocą znaków – *hispostaz*, które teoretycy przyporządkowali do konkretnych interwałów²⁵. Jej elastyczność sprawiła, że zapisanie nawet najbardziej skomplikowanych fraz melodycznych, w tym także odległości pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami, nie przysparzało większych trudności²⁶. Pomimo tego, iż wiele znaków staroruskiej notacji kriukowej jest ludzko podobnych do neum średnio-bizantyjskich, to w obydwu tradycjach posiadały one zdecydowanie inne znaczenie muzyczne. Wobec braku jednolitego systemu poszczególni śpiewacy zaczęli na własną rękę wprowadzać różnorodne znaki dodatkowe, które pomagały im określać wysokość dźwięku, oraz odległości pomiędzy sąsiadującymi ze sobą dźwiękami²⁷. Pojawienie się w Państwie Moskiewskim ksiąg liturgicznych i partytur pisanych kwadratową notacją kijowską wymusiło podjęcie zaawansowanych prac nad udoskonaleniem notacji kriukowej, aby mogła skutecznie konkurować ze zdobyczami zachodniej teorii muzyki.

²¹ *Азбука певчая*, Москва 1911, s. 14–15.

²² Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, s. 114.

²³ *Tamże*, s. 117.

²⁴ Г. Пожидаева, *Певческие традиции Древней Руси*, Москва 2007, s. 107.

²⁵ Г. Алексеева, *Византино-русская...*, s. 98.

²⁶ Е. Герцман, *Византийское музыкознание*, Ленинград 1988, s. 141.

²⁷ А. Преображенский, *Культова музыка в России*, Ленинград 1924, s. 27.

2) Kryzys teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego – wprowadzenie *kinowarnych pomiet*

Siedemnaste stulecie stanowi jeden z ważniejszych okresów w dziejach Rusi Moskiewskiej, ponieważ właśnie w tym czasie miały na jej obszarze miejsce ważne przemiany społeczne i kulturalne. Owocem tych przekształceń było zakończenie rozwoju Rusi średniowiecznej i zapoczątkowanie nowej epoki z kulturą zachodnioeuropejską w tle. Zetknięcie się dwóch zgoła odmiennych systemów myślenia doprowadziło do wygenerowania wielu sporów, związanych chociażby ze zmianami w dziedzinie kultury i sztuki. Nie mniej dramatycznie przedstawiała się sytuacja Cerkwi prawosławnej w Państwie Moskiewskim, m.in. z uwagi na rozłam spowodowany reformami liturgicznymi patriarchy Nikona²⁸. Smutna epoka łamania i niszczenia tego wszystkiego, czym na przestrzeni wieków żyła Ruś objęła niemal wszystkie strony życia cerkiewnego, w tym także śpiewu liturgicznego. Czczone dotąd na całej Rusi tradycje monodycznego śpiewu cerkiewnego, zapoczątkowane przez natchnionych hymnografów i kompozytorów (cs. *rozpiessczikow*), zostały zepchnięte na margines liturgii. W ich miejsce pojawiły się kompozycje wielogłosowe, obce ówczesnej duchowości²⁹. Przenikanie na Ruś w XVII w. różnorodnych form muzyki zachodnioeuropejskiej doprowadziło do zderzenia się ze sobą dwóch systemów muzycznego myślenia, tj. rodzimego, czyli ruskiego oraz zachodniego, naturalnie uznawanego za obcy. Walka, jaka pod koniec pierwszej połowy XVII w. rozgorzała pomiędzy stronnikami tych dwóch na pierwszy rzut oka odmiennych sposobów myślenia o muzyce, zaowocowała powstaniem całego rzędu nowych traktatów teoretycznych. Autorzy niektórych z nich dążyli do pogodzenia ze sobą rodzimej myśli teoretycznej z zachodnioeuropejską, m.in. poprzez wyjaśnienie znaczenia poszczególnych znaków staroruskiej notacji kriukowej oraz formuł melodycznych *znamienno* *raspiewa* za pomocą kwadratowej notacji kijowskiej. Do takich traktatów należy „Klucz rozumienija”, traktat teoretyczny Tichona Makariewskiego³⁰. Mimo to większość teoretyków śpiewu XVII wieku wyznawała teorię o wyższości staroruskiej sztuki śpiewaczej nad muzyką zachodnioeuropejską oraz komponowanymi w oparciu o wzorce zachodnie melodiami wielogłosowymi, znanymi jako śpiew: kijowski, grecki, bułgarski. Do takich teoretyków należeli inok Christofor, Aleksandr Miezieniec oraz inok Michaił. Niestety pierwotna wersja traktatu teoretycznego tego ostatniego nie dotrwała do naszych czasów, zachował się on jednak w odpisie dokonanym w XIX w. przez staroobrzędowców³¹. Stąd myśl teoretyczna Michaiła, a także treść traktatu nie została w dostateczny sposób zbadana³².

Koniec XVI i początek XVII w. to okres szczególnej świetności staroruskiego monodycznego śpiewu cerkiewnego. Rozwój rodzimej hymnografii spowodowany m.in. kanonizacją nowych świętych zaowocował pojawieniem się wielu lokalnych wariantów funkcjonujących wcześniej melodii. Swoją prawdziwą rolę przeżywały wówczas śpiewy: sołowiecki, tychwiński, nowogrodzki, usolski i inne. Wraz z przybyciem do Moskwy w 1652 r. śpiewaków z terytorium dzisiejszej Białorusi i Ukrainy rozpoczyna

²⁸ Т. Владышевская, *Древнерусская певческая культура и история*, Москва 2012, s. 211.

²⁹ С. Быстров, *Знаменное пение в старообрядческой истории*, „Церковное пение”, 1911, nr 2, s. 21.

³⁰ И. Кудрявцев, *Собрания Д.В. Разумовского и В.Ф. Одоевского*. Архив Д.В. Разумовского, Москва 1960, s. 9–10.

³¹ *Азбука знаменного пения*, НИОР РГБ, zesp. 379, nr. 7.

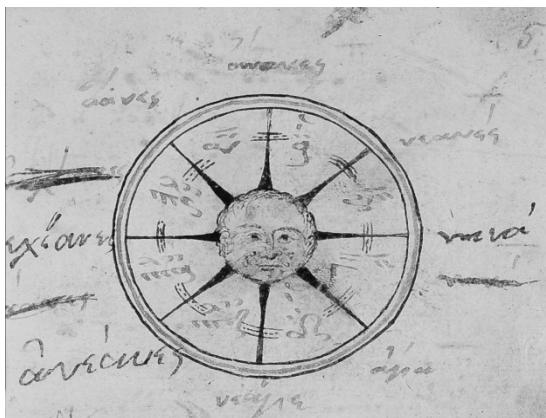
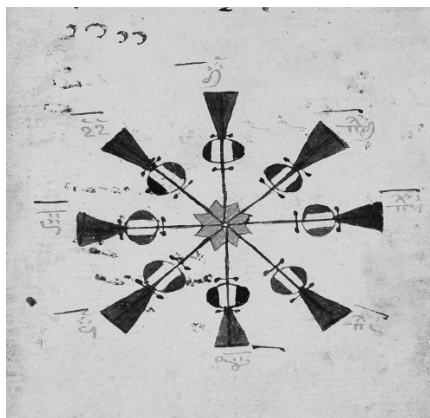
³² *Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков*, сост. А. Рогов, Москва 1973, s. 102–103.

mracznego sogłasija” itd.³⁸ Nazwy poszczególnych *sogłasij* oznaczają nie tylko wysokości dźwięków, lecz wyrażają także rytmikę. Dla porównania, zachodnia teoria muzyki wykształciła własne oznaczenia wysokości dźwięków. Ich źródłem był wiersz ku czci św. Jana Chrzyciela, stanowiący prośbę o wybawienie śpiewaków od chrypki:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labri rearum
Sancte Johannes³⁹.

Wprowadzony pod koniec XVI w. system znaków pomocniczych nie był niczym nowym, bowiem w zachodniej notacji neumatycznej pojawił się on już pod koniec XI w., z tą różnicą, iż tamtejszy system wskazywał na długość brzmienia neum, zaś wynaleziony przez Szajdurowa obrazował wysokość dźwięku oraz sposób wykonania danej neumy. Jednakże jak twierdzi Stefan Smoleński, staroruskiego systemu *kinowarnych pomiet*, w żaden sposób nie należy łączyć z wynalazkami muzykologii zachodniej. Sam fakt przekładu „gamy Szajdurowa” na współczesną skalę zachodnią, Smoleński uznaje za zjawisko powstałe w późniejszym okresie⁴⁰.

Rys. 3. *Koło Kukuzela* (druga połowa XVII w.)⁴¹.



³⁸ В. Металлов, *Азбука крюкового пения*, Москва 1899, s. 6–7.

³⁹ И. Вознесенский, *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви: Большой и малый знаменный распев*, Рига 1890, s. 30–31.

⁴⁰ С. Смоленский, *Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм церковных песнопений в крюковом письме*, „Церковное Пение”, 1909, nr 3, s. 78–80.

⁴¹ *Сборник певческий (Краткая певческая грамматика, Октоних протопсалма [Мануила] Хрисанфа Константинопольского, песнопения Литургии), на безлинейных нотах*, НИОР РГБ, zesp. 379, nr 123, k. 4–5.

Tym samym pojawienia się w piśmiennictwie muzycznym na Rusi Moskiewskiej *kinowarnych pomiet* w żaden sposób nie należy wiązać z dokonaniem teoretyków bizantyjskich przełomu XIII i XIV w. Ci wypracowali własne sposoby udoskonalenia notacji muzycznej, które w pełni odzwierciedlały aktualnie obowiązujący punkt widzenia muzyki. Wówczas powstały liczne traktaty teoretyczne, wśród których czołowe miejsce zajmuje dzieło autorstwa mnicha Jana Kukuzelisa pt. „Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς” znany jako *Koło* (gr. Τροχός). Istota traktatu została przedstawiona w postaci kręgu, w który autor wkomponował sygnatury poszczególnych tonów (gr. ἦχος) (Rys 3.)⁴². Mimo to, jeszcze w XX w. znawcy muzyki cerkiewnej trwali w przekonaniu, iż śpiew w Cerkwi rosyjskiej stanowi doskonale odbicie starych bizantyjskich tradycji⁴³.

Zwolennikiem bizantyjskiego pochodzenia staroruskich melodii cerkiewnych był także o. Jan Wozniesieński. Już samo zastosowanie zasady ośmiu skal modalnych miało dowodzić prawdziwości jego, bądź co bądź, egzotycznych tez. Niestety badacz ten nie pokusił się o porównanie linii melodycznych poszczególnych tonów w obydwu tradycjach. Dla Wozniesieńskiego tonem cerkiewnym nie była dana melodia, a jedynie rząd dźwięków tworzących pentachord, oraz początkowy i królujący dźwięk występujący w danej skali⁴⁴. Początkowo podobną drogą poszedł również Smoleński, który zasłynął ze swych nowatorskich analiz porównawczych polegających na zestawieniu staroruskiej notacji muzycznej z greckim tekstem liturgicznym oraz poszukiwaniu zależności pomiędzy nimi. Po otrzymaniu o wiele bardziej obszernych materiałów, które dostarczyli mu uczestnicy jednej z ekspedycji naukowych na św. Górę Atos, badacz zrozumiał, iż w swoich badaniach popełnił liczne błędy i ostatecznie zanegował swoje wcześniejsze tezy⁴⁵.

Samodzielności i oryginalności staroruskiego *osmogłasija* bronili niektórzy siedemnastowieczni teoretycy śpiewu, którzy stanowczo odrzucali jego bizantyjskie pochodzenie⁴⁶. Na ile to wyobrażenie o strukturze cerkiewnej skali dźwiękowej było u Szajdurowa estetyczne, a na ile teoretyczne, można wywnioskować już z samych nazw *sogłasij*. Trudno również zrozumieć dlaczego najniższy odcinek gamy nosi u Szajdurowa nazwę *prostego*, zaś sąsiedni okreśłany jest mianem *mrocznego*. Czy wynalezienie przezeń systemu *kinowarnych pomiet* było czymś nowym w dziejach muzyki? W zasadzie *pomiety* w skali ogólnoeuropejskiej nie stanowiły niczego przełomowego. Alfabetyczny system pisma muzycznego funkcjonował u starożytnych Greków. Także muzyka zachodnia wypracowała własne systemy literalnego⁴⁷ zapisu muzyki instrumentalnej i wokalne⁴⁸. Wprowadzenie do użytku *kinowarnych pomiet* uporządkowało jedynie zewnętrzną interwalikę, wewnętrzną zaś nadal pozostawała w sferze tradycji

⁴² E. Герцман, *Византийское музыкознание...*, s. 163.

⁴³ Ю. Арнольд, *Гармонизация древнерусского церковного пения*, Москва 1886, s. 4.

⁴⁴ И. Вознесенский, *О церковном пении...*, s. 39.

⁴⁵ М. Бражников, *Русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2002, s. 54.

⁴⁶ Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, s. 72–73.

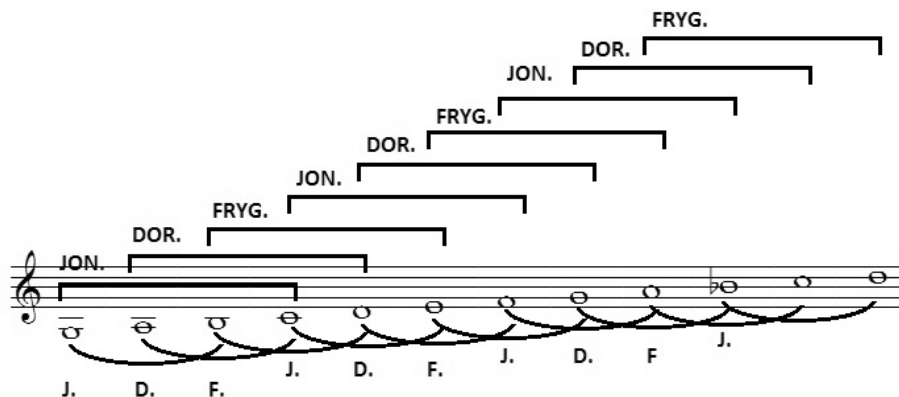
⁴⁷ Na zachodzie Europy literalne oznaczenia poszczególnych interwałów wprowadził Herman Contractus (zm. 1054). Z reguły umieszczano je obok neum notacji cheironomicznej i oznaczano nimi interwały wstępujące. Określeniem analogicznych interwałów opadających było umieszczenie kropki nad oznaczeniami literowymi. Zob. E. Hinz, *Chorał Gregoriański*, Pelplin 2007, s. 50–52.

⁴⁸ Б. Кутузов, *Русское знаменное пение*, Москва 2008, s. 138.

ustnej⁴⁹. Rozpowszechnienie pojęcia *sogłasija*, składającego się z tercji i kwarty czystej, dało Szajdurowowi solidne podparcie teoretyczne dla całej staroruskiej teorii muzyki, zbudowanej na korpusie kwartowych i tercjowych skal dźwiękowych. Ich porządek miał choćby w niewielki sposób odzwierciedlać system greckich skal modalnych i obejmował następujące skale: jońska, dorycka i frygijska (Rys. 4)⁵⁰.

Organizacja skali dźwiękowej w *znamiennom raspiewie* w znaczący sposób różni się od zachodnioeuropejskiego systemu *dur-moll*. Związek pomiędzy poszczególnymi dźwiękami określa się nie poprzez stopniowe przechodzenie ku pierwszemu stopniowi gamy, jakim jest *tonika*, lecz zgodnie z zasadą skal modalnych, na zasadzie poruszania się dźwięku w obrębie określonej skali dźwiękowej⁵¹. Rząd następujących po sobie dźwięków symbolizował nieskończoność myśli, która wznosiła śpiewaka na wyżynę duchową. Każdy stopień staroruskiej skali dźwiękowej symbolizował „kosmos”, uporządkowany świat i muzyczne dobro. Wyjście poza wyznaczone granice oznaczało chaos, nieprzyjemne brzmienie (kakofonię), pustkę oraz otchłaiń bezsensowności⁵².

Rys. 4. Podział staroruskiej skali dźwiękowej według kryterium tetrachordów



3) Gramatyka Iwana Szajdurowa, dzieło jednego mistrza czy efekt pracy kolektywnej?

Jedną z kluczowych kwestii mogących rzucić nowe światło na genezę kształtowania się systemu *kinowarnych pomiet*, jest pojawienie się tzw. *Gramatyki Szajdurowa*, czyli krótkiego traktatu teoretycznego, będącego swoistym wprowadzeniem do teorii *pomiet*. Prowadzenie kompleksowych badań w tym zakresie utrudnia fakt, iż dzieło to nie zachowało się do naszych czasów w całości. Jego fragmenty zostały ujęte w wielu późniejszych podręcznikach, w szczególności w datowanym na drugą połowę XVII w. „Izwieszczeniu o sogłasniejszych pomietach”, którego autorstwo uczeni przypisują czo-

⁴⁹ Л. Игошев, *Вопросы русского музыкального мышления в XVI–XVII веках (Проблемы звуковысотности)*, „Музыкальная культура Средневековья”, 1992, вып. 2, s. 48–49.

⁵⁰ Н. Успенский, *Древнерусское певческое...*, s. 299.

⁵¹ Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, s. 49.

⁵² Н. Серёгина, *Песнопения Русским Святым*, Санкт-Петербург 1994, s. 50.

łowemu teoretykowi śpiewu tamtego okresu – Aleksandrowi Miezieniecowi⁵³. Najnowsze badania wykazały, iż do naszych czasów przetrwało niewiele traktatów, w których w szczególowy sposób omówiono znaczenie *pomiet*. Przyczyną takiego stanu rzeczy może być fakt, iż wiedza o nich była wówczas na tyle powszechna wśród śpiewaków, że nie było potrzeby jej dalszego wyjaśniania, a co za tym idzie także kodyfikacji⁵⁴.

Najbardziej znanym odpisem „Gramatyki” Szajdurowa, jest rękopis datowany na drugą połowę XVII w., pochodzący ze zbiorów Dymitra Razumowskiego⁵⁵. Traktat składa się z 36 kart. Posiada wymiary 15 x 10 cm. Kodeks napisano siedemnastowiecznym półustawem oraz skoropisem. Notacja kriukowa z *pomietami*, bez wprowadzonych przez Aleksandra Miezienieca znaków dynamicznych, tzw. *priznakow*⁵⁶. Tekst liturgiczny cytowanych śpiewów zawiera elementy „*razdielnorieczija*”⁵⁷, in. *chomonii*, co może wskazywać, iż mamy do czynienia z pierwotną wersją „Gramatyki”.

Подобаетъ вѣдати о сѣмъ яѣкъ не красотѣ ради пишеться помѣтнн, нѣ сказуютъ вѣмогланаго пѣннѣ снаѣ въ согласѣхъ, понѣже в седмн согласѣхъ человекскѣи гласѣ полѣ, нзмѣнаѣла, нз согласѣа в согласѣе превнѣлетѣа. Ѣ боле седмн согласѣѣи ѡнѣахъ нечѣть ко вѣрхъ гласѣхъ. Тѣмн еѣ помѣтлнн в мѣдрѣхъ мѣстѣхъ пѣннѣ оутѣверждаетѣа н ѡнѣахъ в забвѣннѣ не предлагаетѣа.

[Wiedzieć należy o tym, że nie dla piękna pisze się pomiety, lecz wskazują one siłę śpiewu ośmiotrybowego⁵⁸ w trychordach, ponieważ w siedmiu trychordach głos człowieka śpiewa, zmieniając się przechodzi od trychordu do trychordu. A nigdy nie ma we wszystkich ośmiu trybach więcej, niż siedem trychordów. Tymi bo pomietami w mądrych miejscach śpiew utwierdza się, i dzięki temu nie ulega zapomnieniu]⁵⁹.

⁵³ D. Sawicki, *Nowo znaleziony odpis traktatu teoretycznego Aleksandra Miezienieca i jego rola w procesie nauczania śpiewu cerkiewnego wśród staroobrzędowców*, WRH, 2017, t. 14, nr 2, s. 7–28.

⁵⁴ Д. Шабалин, *Певческие азбуки...*, t. 2, s. 520.

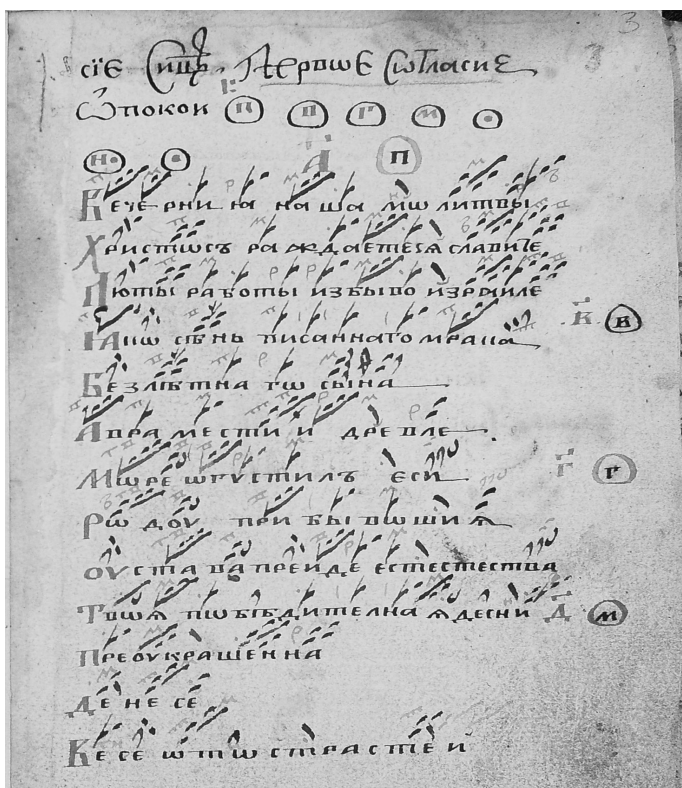
⁵⁵ *Сказание о пометках, еже пишутся в пении над знаменем – изложение системы киноварных помет Ивана Акимовича Шайдура, с примерами и песнопениями на крюковых нотях*, НИОР РГБ, zesp. 379, nr. 1.

⁵⁶ И. Кудрявцев, *Собрания Д.В. Разумовского...*, s. 39.

⁵⁷ *Razdielnorieczije in. chomonii* – maniera wykonawcza funkcjonująca w staroruskim śpiewie cerkiewnym polegająca na zamianie spółgłosek znajdujących się na końcu wyrazu samogłoskami *o*, *a*, *e*, *i*. Z uwagi na częste występowanie sylab *cho* i *mo* maniera ta określana jest także mianem *chomonii*. Początki „*razdielnorieczija*” sięgają na Rusi końca XIV w., a kres jego funkcjonowaniu położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II komisję. W pracach II komisji brał czynny udział wybitny teoretyk śpiewu – Aleksandr Miezieniec. Od czasów reform patriarchy Nikona, po dzień dzisiejszy „*razdielnorieczije*” funkcjonuje w praktyce liturgicznej staroobrzędowców bezpopowców, a w sposób szczególny pomorców. Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007, s. 492, 643, zob. także: D. Sawicki, *Staroje istinnorieczije i razdielnorieczije jako dwie główne epoki w dziejach śpiewu liturgicznego na Rusi od XI w. do XVII w.*, [w:] *Z badań nad językiem i kulturą Słowian*, red. P. Sotirov i P. Złotkowski, Lublin 2007, s. 169–178.

⁵⁸ Śpiew „ośmiotrybowy”, czyli oparty na zasadzie „ośmiu skal modalnych” (cs. *osmoglasija*). W dostępnej w Polsce literaturze tematu występuje ponadto pojęcie śpiewu „ośmiogłosowego”. Niekiedy może być ono rozumiane jako śpiew wykonywany na osiem partii głosowych. Cyt. za: D. Sawicki, *Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców popowców w XIX i na początku XX wieku*, ELPIS, 2015, nr 17, s. 132–133, przyp. 64. Por. U. Wójcicka, *Wariacje na temat muzyki (Próba usystematyzowania staroruskich motywów muzycznych w literaturze XI–XV wieku)*, „*Musica Antiqua Europae Orientalis*”, 1985, t. 7, s. 47–48.

⁵⁹ *Сказание о пометках...*, НИОР РГБ, zesp. 379, nr. 1, k. 1.

Rys. 5. Fragment *Gramatyki* I. Szajdurowa

Źródło: zbiory Dymitra Razumowskiego

We wstępie do gramatyki Szajdurow określił cel, jaki przyświecał mu w napisaniu traktatu, a mianowicie precyzyjne określenie wysokości dźwięku, co miało pomóc śpiewakom w sprawnym posługiwaniu się staroruską notacją kriukową. Co ciekawe redaktor wspomniał o dość rozpiętej skali dźwiękowej, obejmującej aż siedem trychordów (cs. *soǵtasij*). Kolejną kwestią poruszoną w omawianym fragmencie traktatu, jest długość brzmienia dźwięków, którą wyjaśniał jako: *ѡмоглаиного пѣнїа илѡъ ѡз соǵасїахъ* [siłę śpiewu ośmiotrybowego w trychordach]. Szajdurow już na wstępie określił gdzie, jego zdaniem, powinny stać *pomiety*, określając je mianem „mądrego miejsca”, czyli z lewej strony neumy, której *pomiet*a dotyczy. W dalszej kolejności redaktor dokonał wprowadzenia do teorii *pomiet*. W tym celu posłużył się wybranymi fragmentami śpiewów zaczerpniętych z *Oktoicha* i *Irmologionu* (Rys. 5).

Na szczególną uwagę zasługuje kolejny fragment „Gramatyki”, w którym czytamy *Ино казанїе ѡ тѣх помѣтѣхъ и соǵасїахъ седмїи прѣжнїхъ двѡдѡколовъ сѡрѣчѣ ѡнїгелїахъ* [Inny komentarz o tych *pomiet*ach i siedmiu trychordach siedmiu didaskali, to jest nauczycieli]⁶⁰.

⁶⁰ Ibidem, k. 8.

W tym miejscu autor odwoływał się do dziedzictwa swoich poprzedników, a mianowicie do dokonań siedmiu mistrzów (didaskali), których prace zainspirowały go do napisania dzieła. Ten konkretny fragment skłania do przyjęcia hipotezy, jakoby *pomiety* nie były wyłącznym wynalazkiem Szajdurowa, lecz efektem pracy co najmniej jednego pokolenia śpiewaków. Być może redaktor miał na myśli śpiewaków nowogrodzkich, którzy odznaczyli się wysokim profesjonalizmem, zaś praktykowane przez nich śpiewy były bogate pod względem melodycznym. Za godny podkreślenia należy uznać fakt, iż Nowogród Wielki w okresie od XI do XV w. był czołowym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego na Rusi oraz ważnym ośrodkiem piśmienniczym. Wiązało się to z niezwykle korzystnym położeniem geograficznym miasta, dzięki któremu nie było ono narażone na częste najazdy tatarskie. Co więcej, ożywione kontakty handlowe Nowogrodu z wieloma krajami Europy Zachodniej przyczyniły się do jego rozkwitu, który w późniejszym okresie będzie stanowić podstawę jego niezależności⁶¹. Wolne od najazdów Ordy miasto w XIII–XIV w. stało się nie tylko schronieniem dla kultury muzycznej Rusi kijowskiej, lecz przede wszystkim było także ważnym ośrodkiem kształtowania się miejscowych tradycji śpiewu cerkiewnego⁶². Rozwinięte w Nowogrodzie tradycje śpiewacze, zdaniem autora powstałego kilkadziesiąt lat po „Gramatyce” Szajdurowa „Izwieszczienija o soglasniejszich pomietach” uległy stopniowemu rozpowszechnieniu w poszczególnych diecezjach oraz monasterach Rusi⁶³.

Wraz z wcieleniem Nowogrodu do Państwa Moskiewskiego, dokonany przez Iwana III Srogiego w 1478 r., tradycje śpiewacze tam praktykowane zaczęły przenikać do praktyki liturgicznej Cerkwi moskiewskiej. Natomiast ostateczny cios, zadany miastu przez Iwana IV Groźnego spowodował masowy napływ tamtejszych śpiewaków do Moskwy, gdzie cieszyli się oni wielkim poważaniem. Nie ma zresztą w tym niczego dziwnego, ponieważ Nowogród Wielki poziomem kultury duchowej i materialnej znacznie przewyższał nowe centrum państwowości ruskiej – Moskwę. To właśnie z tego ośrodka wywodzili się znakomici śpiewacy, którzy włożyli wielki wkład w rozwój śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim. Obok Szajdurowa, należącego do późnego pokolenia śpiewaków nowogrodzkich, warto także wspomnieć o Sawie Rogowym, który posiadał wyjątkowy talent śpiewaczy, dzięki czemu wychował wielu uczniów. Jednym z pierwszych był brat Rogowa – Wasyl oraz niejacy Fiodor Kriestjanin, Iwan Nos, Stefan Gołysz. Warto także wspomnieć o starszym pokoleniu śpiewaków nowogrodzkich, wśród których zasłynął Marcel Biezborodow, autor bogatych w melizmaty melodii do tekstów *Psalterza*⁶⁴.

W kolejnym fragmencie redaktor przytacza biografię Iwana Szajdurowa:

Бѣ нѣкинъ дидикалъ средѣ оучительъ въ сей преемковнѣи въ вѣнцѣи россій прославившаго добродѣтелима бжественнаго пѣнна иманема іуанна іуакимова, смѣ же нелепо и прорго нарицеланіе Шайдѣр. Сей оубо Нваннъ многима прилѣжаннемъ и великимъ тчннемъ изощрѣте знаменнаго пѣніа и издѣннаго добродѣліа смѣ и индъ откры бѣзъ подлинникъ помѣтамъ.

⁶¹ Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, s. 42.

⁶² Tamże, s. 45.

⁶³ D. Sawicki, *Wprowadzenie do „Izwieszczienija...”*, s. 87.

⁶⁴ Г. Пожидаева, *Духовная музыка славянского Средневековья. Русь. Болгария. Сербия, Санкт-Петербург 2017*, s. 188.

[Był pewien didaskal, to jest nauczyciel słynący w całej przechwalebnej i wielkiej Rosji przepięknym boskim śpiewem o imieniu Ioann Ioakimow, którego nieładnie i prosto przezywano Szajdurem. Ten żę Ioann z należytą starannością i wielką gorliwością wynalazł śpiewu znamiennego wyborowego śpiewu melizmatycznego, jemu i to odkrył Bóg wzorcownik pomiet]⁶⁵.

O ile w poprzednim fragmencie „Gramatyki” była mowa o dziedzictwie wielu pokoleń śpiewaków, o tyle w powyższym redaktor kreuje Szajdurowa na wyłącznego wynalazcę systemu *pomiet*. Równocześnie przypisuje im charakter sakralny, twierdząc, jakoby ich wynalezienie było wynikiem boskiej interwencji. Podobnie jak w przypadku poszczególnych znaków notacji kriukowej, także w cytowanym fragmencie „Gramatyki” można zaobserwować pewną tendencję do sakralizacji *pomiet*. Wniesienie do kriukowych „Azbuk”, szczególnie osiemnastowiecznych i dziewiętnastowiecznych treści czysto etycznego charakteru, było podyktowane chęcią wzbudzenia w śpiewakach jeszcze większego szacunku do pełnionej posługi, a w sercach uczących się śpiewu jeszcze większego zaangażowania w zgłębianie jego teorii⁶⁶. Przyczyna wprowadzania wyjaśnienia znaczenia teologicznego kriuków, bardzo często tkwiła w chęci podkreślenia ich szczególnej roli jako nośnika „Słowa”, co w ostateczności doprowadziło do ich swoistej sakralizacji⁶⁷. W przypadku *pomiet* mamy do czynienia ze szczególnym kluczem do poznania teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego, ich zastosowanie pozwoliło bowiem na precyzyjne określenie wysokości dźwięku.

4) Adaptacja systemu *kinowarnych pomiet* przez staroobrzędowców

Proces udoskonalania systemu *kinowarnych pomiet* trwał niemal do końca pierwszej połowy XVII w. Kamieniem milowym tego procesu, było powstanie dzieła pt. „Izwieszczenie o soglasniejszych pomietach”, którego autorstwo uczeni przypisują czołowemu teoretykowi śpiewu drugiej połowy XVII w. – Aleksandrowi Miezienecowi. W strukturze „Izwieszczenia” wprowadzenie do teorii *pomiet* zajmuje drugie po wprowadzeniu historycznym miejsce, co czyni je punktem wyjściowym dla dalszych rozdziałów „Azbuk”. Co więcej, wprowadzenie do teorii *pomiet* zawarte w „Izwieszczeniu”, nie jest już tak obszernie jak w przypadku „Gramatyki” Szajdurowa, i ogranicza się do ogólnego wyjaśnienia dwunastostopniowej skali dźwiękowej *znamiennego raspiewa*⁶⁸. Niestety ten fragment „Izwieszczenia” każdy z kopistów redagował wedle własnego uznania, co utrudnia dotarcie do jego pierwotnej wersji. Staroobrzędowy redaktor odnalezionego przeze mnie w Rosji rękopisu ograniczył się jedynie do wyliczenia poszczególnych *pomiet* w opadającym, a następnie rosnącym porządku, gdzie poszczególne dźwięki zostały przyporządkowane poszczególnym sylabom modlitwy „Panie zmiłuj się” („Гоподн помилуй”).

Sam fakt posłużenia się przez redaktora „Izwieszczenia” tą konkretną modlitwą wynikał nie tyle z pobudek religijnych, co ze struktury tekstu. Każde w dwóch wymie-

⁶⁵ Сказание о пометках..., НИОР РГБ, zesp. 379, nr 1, k. 8.

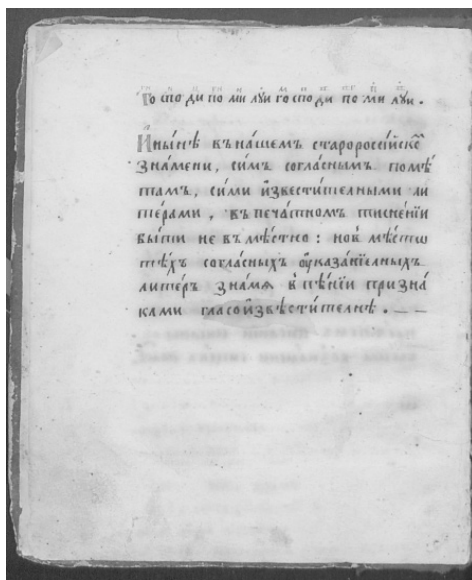
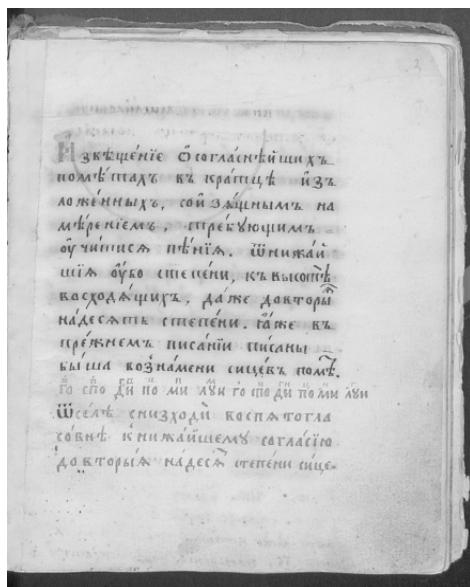
⁶⁶ Е. Мещерина, Музыкальная культура средневековой Руси, Москва 2008, s. 165, por. Н. Успенский, Древнерусское певческое..., s. 329.

⁶⁷ D. Sawicki, Nowo znalezione odpisy..., s. 23.

⁶⁸ Tamże, s. 15.

nionych w nim słów posiada po trzy sylaby, co po pomnożeniu przez dwa daje liczbę 12, odpowiadającą ilości dźwięków⁶⁹.

Rys. 6. Wprowadzenie do teorii *pomiet*.



Rkps. D. Sawickiego⁷⁰.

Symboliczny sens diatonicznej skali dźwiękowej *znamennago raspiewa* najlepiej oddają symbole: klucza oraz drabiny (cs. *gorka*). Z muzycznego punktu widzenia zarówno drabina jak i klucz nie mają większego znaczenia, a są jedynie narzędziem ułatwiającym wyjaśnienie określonych zjawisk teorii śpiewu, w tym przypadku gamy.

Drabina (cs. *gorka*, in. *gorowoschodnyj chołm, gorowozwodnaja liestwica*) w zdecydowanej większości „Azbuk” ma kształt trójkąta, i zazwyczaj zajmuje całą stronę kodeksu⁷¹. Po obydwu stronach drabiny na poszczególnych stopniach przedstawiana jest za pomocą *kinowarnych pomiet* skala dźwiękowa w rosnącym (z lewej) oraz malejącym (z prawej) porządku⁷².

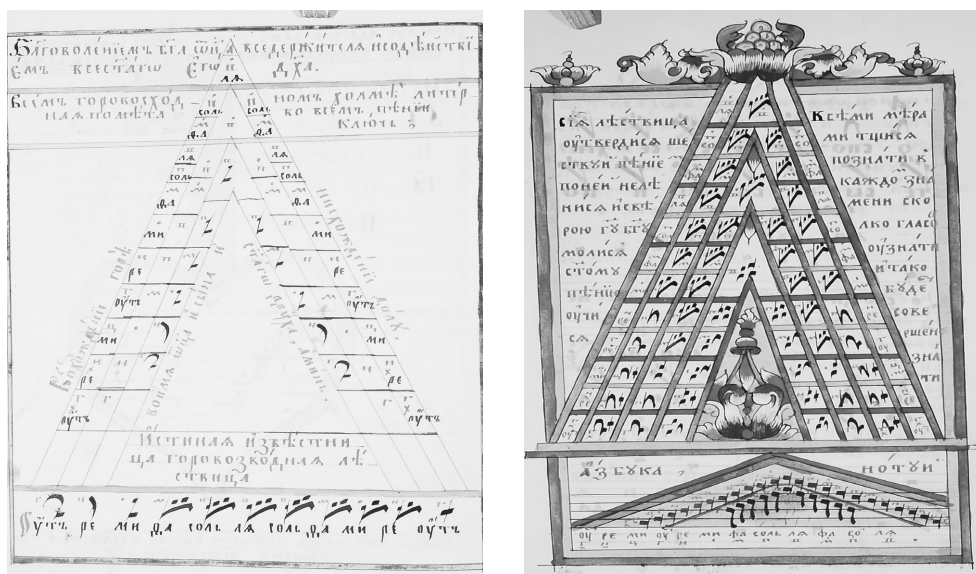
⁶⁹ М. Бражник, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 332.

⁷⁰ А. Мезенев, *Извещение о согласнейших пометах*, (rękopis z pierwszej połowy XIX w.). Zbiory prywatne Daniela Sawickiego), k. 3.

⁷¹ Д. Шабалин, *Певческие азбуки...*, s. 543–544.

⁷² М. Богомолова, Н. Кобяк, *Описание певческих рукописей XVII–XX вв. Ветковско-Стародубского собрания МГУ*, [w:] *Русские письменные и устные традиции и духовная культура (По материалам экспедиции МГУ 1966–1980 гг.)*, отв. ред. И. Д. Ковальченко, Москва 1982, s. 167.

Rys. 7. Górka przedstawiająca diatoniczną skalę staroruskiego śpiewu cerkiewnego.

Zbiory: 1) W. Odojewskiego⁷³, 2) Dymitra Razumowskiego⁷⁴

Redaktorzy późniejszych podręczników (z XVIII–XX w.) w horyzontalnej części drabiny zwykli umieścili proste ćwiczenia solfeżowe, mające wspomóc uczniów w efektywnym przyswojeniu gamy oraz rozróżnianiu poszczególnych dźwięków. Jako ciekawostkę warto przytoczyć fakt, iż w niektórych późnych (XIX–XX w.) podręcznikach powstałych w środowiskach staroobrzędowców występuje tłumaczenie gamy za pomocą kwadratowej notacji kijowskiej. Taką nowatorską wykładnię teorii *pomiet* znajdziemy np. w jednym z podręczników pochodzących ze zbiorów D. Razumowskiego (Rys. 7.2.)⁷⁵.

Gorka z opisywanego podręcznika odznacza się wyjątkową kunsztownością zdobnictwa, dominują kolory: czerwony, zielony, żółty (często zastępowany złotem) oraz niebieski. Zarówno zastosowana kolorystyka, jak i forma kompozycji świadczy, iż mamy tu do czynienia z guślickim stylem zdobienia ksiąg, a nie jak wskazuje autor katalogu zabytku, ze stylem pomorskim⁷⁶. Ornamentyka rękopisów powstałych w Guślicach oraz naśladowujących tamtejszy styl pisania ksiąg jest równie bogata, co u pomorców. Niemniej jednak można w niej dostrzec pewien indywidualizm. Guślickie rękopisy muzyczne mają bogatą kolorystykę – kolory: czerwony, żółty, niebieski i zielony, 2) żółty i czerwony. Od końca pierwszej połowy XIX w. w zdobnictwie guślickim w miejsce ko-

⁷³ *Азбука знаменного пения*, НИОР РГБ, zesp. 210, nr 3, k. 7.

⁷⁴ *Азбука певческая*, НИОР РГБ, zesp. 379, nr 6, k. 6.

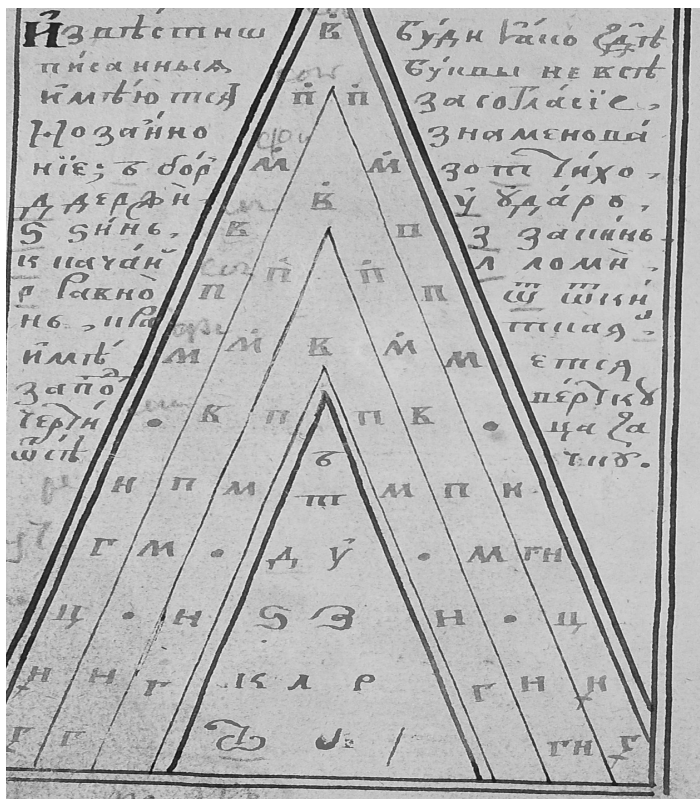
⁷⁵ *Азбука певческая...*, НИОР РГБ, zesp. 379, nr 6, k. 1.

⁷⁶ И. Кудрявцев, *Собрания Д.В. Разумовского...*, s. 45.

loru złotego pojawia się złoty. Co więcej, obok typowych dla staroobrzędowych rękopisów muzycznych zastawek–ramek pojawiają się miniatury, przedstawiające np. Jezusa Chrystusa, św. Jana z Damaszku, św. Romana Piewca oraz innych świętych⁷⁷.

Niektóre drabiny przybierały formę bardziej rozbudowanych traktatów teoretycznych, ponieważ kopiści umieszczali w obrębie linii wertykalnej trójkąta znaki wskazujące na sposób wykonywania neum, w szczególności na dynamikę i barwę dźwięku, tj. tzw. *ukazatjalnyje pomiety*, czego dobrym przykładem jest datowana na koniec XVII w. „Azbuca” ze zbiorów dawnej Biblioteki Synodalnej w Moskwie (zob. Rys. 8)⁷⁸.

Rys 8. Drabina gorka (XVII w.)



Zbiory Biblioteki Synodalnej

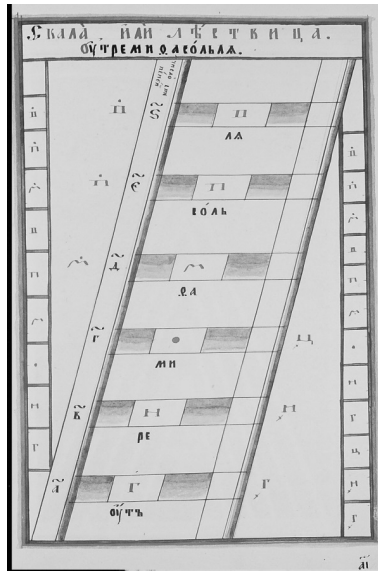
Inną formą przedstawiania drabiny jest pochyły prostokąt wpleciony w tożsamą figurę, gdzie wszystkie stopnie staroruskiej skali dźwiękowej przedstawione są w kolej-

⁷⁷ Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, s. 242.

⁷⁸ *Азбука певчая на крюковых нотах*, НИОР РГБ, зesp. 272, nr 429, k. 2.

ności wznoszącej się⁷⁹. W centrum drabiny prostopadłej redaktor umieścił skalę do¹-la¹, na której bazuje większość melodii *znamennago raspiewa* (Rys. 9).

Rys. 9. Skala ili lestwica (XIX w)



Ze zbiorów D. Razumowskiego

Klucz (Rys. 7) symbolizuje teorię śpiewu, której sukcesywne przyswajanie otwiera przed uczniem niebywale możliwości wykonywania nawet najtrudniejszych melodii cerkiewnych⁸⁰. Symbol klucza w podręcznikach do nauki staroruskiego śpiewu cerkiewnego posiada także o wiele głębsze znaczenie teologiczne. Siedemnastowieczni teoretycy śpiewu oraz ci wywodzący się ze staroobrzędowców wskazują na dwa główne dary Świętego Ducha, tj. dar rozumu oraz bojaźni Bożej, które są dla śpiewaka niezbędne, zarówno w procesie nauki śpiewu, jak również w późniejszym wykonywaniu go podczas nabożeństw. Z tego względu bardzo często obok symbolu klucza pojawiają się cytaty z Pisma Świętego, w szczególności werset 7 z psalmu 46: пойте бѣхъ шѣемъ пойте пойте црѣн шѣемъ пойте ꙗко црѣ всѣа земли бѣхъ пойте разумно [śpiewajcie Bogu naszemu śpiewajcie, śpiewajcie Królowi naszemu, śpiewajcie. Gdyż Bóg jest królem całej ziemi, śpiewajcie rozumnie].

Równie często pojawia się także werset 10 psalmu 110: Начало премудрости страхъ гень [Początkiem mądrości jest bojaźń Pańska]⁸¹. *Klucz poznania* (cs. *Klucz razumenija*) sym-

⁷⁹ В. Григорьева, *Осмысление обиходного звукоряда в древнерусской музыкальной теории*, [w:] „Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации.”, „Гимнология”, 2017, вып. 7, s. 294.

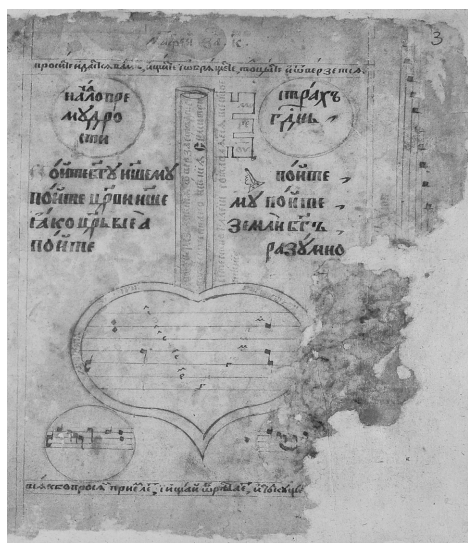
⁸⁰ Б. Шиндин, *Жанровая типология древнерусского певческого искусства*, Новосибирск 2004, s. 193.

⁸¹ *Ключ Тихона Макарьевского*, НИОР РГБ, зesp. 379, nr 2, k. 3.

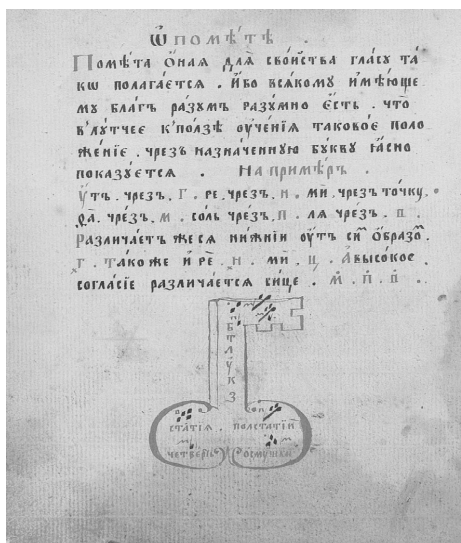
bolizuje otwartą drogę do prawdziwego rozumienia śpiewu, który winien być wykonywany tak, aby był miły Bogu⁸². Symbol klucza stał się dla jego teoretyków na tyle uniwersalny, że znajdziemy go zarówno w podręcznikach pisanych równoległą notacją kriukową i kwadratową notacją kijowską, jak również w późniejszych „Azbukach”, powstałych w środowiskach staroobrzędowców. Niekiedy redaktorzy wplatają w symbol klucza podstawowe znaki notacji kriukowej, czego dobrym przykładem jest datowany na drugą połowę XIX w. podręcznik pochodzący ze zbiorów parafii jednowierców w Wojnowie (Rys. 10.2)⁸³.

Rys. 10. Klucz poznania (cs. *ključ razumenija*)

1) Tichona Makariewkago (z lewej str.)



2) „Azbuka” z Wojnowa (z prawej str.)



Pomiety do dnia dzisiejszego pisane są obok znaków nutowych czerwonym kolorem. Pojawienie się *pomiet* odegrało ogromne znaczenie w lepszym zrozumieniu *znamiennego raspiewa*, a także wprowadziło do teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego pojęcie wysokości dźwięku. Wprowadzenie do użytku *kinowarnych pomiet* zaowocowało dynamicznym rozwojem staroruskiej sztuki śpiewaczej. Z dorobku teoretyków śpiewu przełomu XVI i XVII w. niewątpliwie czerpią także współcześni badacze, którzy porównując ze sobą przy pomocy metody analizy retrospektywnej, śpiewy zawierające *kinowarny pomiety*, z powstałymi wcześniej, stopniowo przybliżają się do odczytania coraz starszych zabytków piśmiennictwa muzycznego na Rusi. Precyzyjne określenie wysokości dźwięku umożliwiło uczynom także odczytanie rękopisów zawierających pierwotne śpiewy wielogłosowe (tzw. *strocnoje pienije*)⁸⁴. Niestety, reformy liturgiczne

⁸² Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная...*, s. 229.

⁸³ *Азбука певчая*, BN, rkps akc. 8982, k. 6. Por. D. Sawicki, *Nauczanie śpiewu cerkiewnego przez wspólnoty staroobrzędowców Wojnowa w świetle rkp. BN akc. 8982*, „Музыка”, 2018, R. 63, nr 2(249), s. 93–94.

⁸⁴ М. Бражников, *Русская певческая...*, s. 105.

patriarchy Nikona, oraz rosnące zainteresowanie śpiewaków wielogłosowymi melodia-
mi znanymi jako śpiew: kijowski, bułgarski, grecki sprawiło, iż staroruski śpiew cer-
kiewny funkcjonował i nadal funkcjonuje głównie w kręgach staroobrzędowców.

BIBLIOGRAFIA - REFERENCES

Źródła Rękopiśmienne:

Biblioteka Narodowa w Warszawie:

rkps 12050 (akc. 2954), akc. 8982.

Российская Государственная Библиотека:

zesp. 210, nr: 3

zesp. 379, nr: 1, 2, 6, 7, 11, 123

zesp. 272, nr: 429

zesp. 304.I: nr: 413

Zbiory prywatne Daniela Sawickiego:

Mezenec A., *Izveshhenie o soglasnejshikh pometakh.*

Źródła drukowane:

Азбука певчая, Москва 1911.

Opracowania:

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

Alekseeva G., *Vizantino-russkaja pevcheskaja paleografija*, Sankt-Peterburg 2007.

Arnold Ju., *Garmonizacija drevnerusskogo cerkovnogo penija*, Moskva 1886.

Bogomolova M., Kobjak N., *Opisanie pevcheskich rukopisej XVII–XX vv. Vetkovsko-Starodubsko-
go sobranija MGU*, [in:] *Russkie pismennye i ustnye tradicii i dukhovnaja kultura (Po materialam
ehkspedicii MGU 1966–1980 gg.)*, I. D. Kovalchenko (Eds.), Moskva 1982, pp. 162–227.

Bokshajj I., *Cerkovnoe Prostopie*, Uzhgorod 1906.

Brazhnikov M., *Drevnerusskaja teorija muzyki: Po rukopisnym materialam XV – XVIII vv.*, Lenin-
grad 1972.

Brazhnikov M., *Puti razvoitija i zadachi rasshifrovki znamennogo rospeva XII–XVIII vekov*, Mo-
skva–Leningrad 1972.

Brazhnikov M., *Russkaja pevcheskaja paleografija*, Sankt-Peterburg 2002.

Bystrov S., *Znamennoe penie v staroobrjadcheskoj istorii*, „Cerkovnoe penie”, 1911, no. 2, pp.
21–24.

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

Grigorev E., *Posobie po izucheniju cerkovnogo penija i chtenija*, Riga 2001.

Grigoreva V., *Osmyslenie obikhodnogo zvukorjadja v drevnerusskoj muzykalnoj teorii*, „Muzy-
kalnaja pismennost khristianskogo mira: Knigi. Notacija. Problemy interpretacii.”, „Gimnologija”,
2017, vol. 7, pp. 284–305.

Gruzinceva N., *Triodnyj stikhir v russkoj pevcheskoj praktike XI–XVII vekov*, [in:] *Dni slavjan-
skoj pismennosti i kultury. Materialy vserossijskoj nauchnoj konferencii*, Vladivostok 1998, pp.
112–120.

Gusejnova Z., *Muzykalno-teoreticheskie rukovodstva XV – pervoj poloviny XVI vv.*, „Muzykalna-
ja kultura Srednevekovja”, 1992, vol. 2, pp. 77–80.

Hinz E., *Chorał Gregoriański*, Pelpin 2007.

Igoshev L., *Voprosy russkogo muzykalnogo myshlenija v XVI–XVII vekakh (Problemy zvukovysotnosti)*, „Muzykalnaja kultura Srednevekovja”, 1992, vol. 2, pp. 48–50.

Kachmar M., *Kulizmjanijj Irmologion: Azbuka pivchikh znakov*, „Peremiski Arkhieparkhijalni Vidomosti”, 2017, vol. 14, pp. 368–381.

Kachmar M., *Selected features of musical notation in neumatic manuscripts of Kyivan metropolis from the 16th century*, „Roczniki Teologiczne”, 2018, t. 65, z. 13, s. 57–68.

Kudrik B., *Ogljad istorii ukraińskojj cerkovnoji muzyki*, Lviv 1995.

Kutuzov B., *Russkoe znamennoe penie*, Moskva 2008.

Meshherina E., *Muzykalnaja kultura srednevekovojj Rusi*, Moskva 2008.

Metallov V., *Azbuka krjukovogo penija*, Moskva 1899.

Modest arkh., *O cerkovnom oktoikhe*, Vilna 1865.

Muzykalnaja ehstetika Rossii XI–XVIII vekov, col. by A. Rogov, Moskva 1973.

Pozhidaeva G., *Dukhovnaja muzyka slavjanskogo Srednevekovja*. Rus. Bolgarija. Serbija, Sankt-Peterburg 2017.

Pozhidaeva G., *Pevcheskie tradicii Drevnejj Rusi*, Moskva 2007.

Preobrazhenskij A., *Kultova muzyka v Rossii*, Leningrad 1924.

Razumovskij D., *Bogoslužebnoe penie Pravoslavnoj Greko-Rossijjskoj Cerkvi*, Moskva 1886.

Sawicki D., *Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, WRH, 2018, t. 15, nr 1, s. 23–50.

Sawicki D., *Nauczanie śpiewu cerkiewnego przez wspólnoty staroobrzędowców Wojnowa w świetle rkp. BN akc. 8982*, „Muzyka”, 2018, R. 63, nr 2(249), s. 85–104.

Sawicki D., *Nowo znalezione odpisy traktatu teoretycznego Aleksandra Miezienieca i jego rola w procesie nauczania śpiewu cerkiewnego wśród staroobrzędowców*, WRH, 2017, t. 14, nr 2, s. 7–28.

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

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

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*, WRH, 2016, t. 13, s. 18–56.

Sawicki D., *Wprowadzenie do „Izwieszczenija o soglasniejszych pomietach” źródłem do poznania dziejów reformy śpiewu cerkiewnego na Rusi w drugiej połowie XVII wieku*, WRH, 2018, t. 15, nr 2, s. 73–91.

Serjogina N., *Pesnopenija Russkim Svjatym*, Sankt-Peterburg 1994.

Shabalin D., *Drevnerusskaja muzykalnaja ehnciklopedija*, Krasnodar 2007.

Shabalin D., *Pevcheskie azbuki Drevnejj Rusi*, vol. 1, Krasnodar 2004.

Smolenskij S., *Ob ukazanijakh ottenkov ispolnenija i ob ukazanijakh muzykalno-pevcheskich form cerkovnykh pesnopenijj v krjukovom pisme*, „Cerkovnoe Penie”, 1909, no. 3, pp. 78–80.

Uspenskij N., *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo*, Moskva 1971.

Voznesenskij I., *Cerkovnoe penie pravoslavnoj jugo-zapadnoj Rusi po notolinejnyj irmologam XVII i XVIII vekov*, vol. 1, Moskva 1898.

Voznesenskij I., *O cerkovnom penii Pravoslavnoj Greko-Rossijjskoj Cerkvi: Bolshojj i malyj znammennyj rospjev*, Riga 1890.

Voznesenskij I., *O penii v pravoslavnykh Cerkvakh grecheskogo Vostoka s drevnejshikh do novykh vremen. S prilozheniem obrazcov vizantijskogo cerkovnogo osmoglasija. V 2-kh chastjakh*, Kostroma 1895–1896.

Wołoskiuk W., *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, 2004, R. 46, z. 2, s. 163–170.

Wołoskiuk W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.

Wójcicka U., *Wariacje na temat muzyki (Próba usystematyzowania staroruskich motywów muzycznych w literaturze XI–XV wieku)*, „Musica Antiqua Europae Orientalis”, t. 7, Bydgoszcz 1985, s. 47–64.

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

