

---

WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY  
TOM XVII (2020), Nr 3  
s. 305-325  
doi: 10.36121/dsawicki.17.2020.3.305

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

## Syntetyczność melodii staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie wybranych sticher niedziel o celniku i faryzeuszu oraz o synu marnotrawnym

### Streszczenie:

W niniejszej pracy autor porusza problem związków, jakie zachodzą w staroruskim monodycznym śpiewie cerkiewnym pomiędzy tekstem liturgicznym, a melodyką. W tym celu posłużono się wybranymi hymnami (sticherami), zaczerpniętymi z prawosławnego nabożeństwa wieczornego, przeznaczonego na niedziele przygotowawcze do Wielkiego Postu, kiedy to czytane są fragmenty z Ewangelii o celniku i faryzeuszu oraz o synu marnotrawnym. W oparciu o swoje dotychczasowe badania autor zwraca uwagę na najważniejsze aspekty staroruskiej sztuki kompozytorskiej, w szczególności na odpowiedni dobór formuł melodycznych, a następnie umiejętne dostosowanie ich do wymogów tekstu liturgicznego. Autor podjął się również udowodnienia, iż każda staroruska melodia cerkiewna funkcjonuje w oparciu o określone normy estetyczne oraz sposoby łączenia elementu muzycznego z tekstem liturgicznym. Autor zwraca uwagę także na istotną rolę staroruskiej notacji neumatycznej, która jako jedyna w sposób elastyczny oddaje nie tylko charakter danej melodii, lecz przede wszystkim wskazuje na „Słowo”, a szczególnie na myśli teologiczne, jakie ono niesie.

**Słowa kluczowe:** śpiew liturgiczny kościoła prawosławnego; muzyka cerkiewna; Znamienny śpiew

### The syntheticity of the melody of the Old Ruthenian church singing on the example of selected of the Sunday sticher about the Publican and the Pharisee, and the Prodigal Son

**Annotation:** In this work, the author discusses the problem of relationships that take place in the Old Ruthenian monodic church singing between the liturgical text and the melodics. For this purpose, selected hymns (stichers) were used, taken from the Orthodox evening devotion, intended for the Sundays of Preparation for the Great Lent, when passages from the Gospel about the Publican and the Pharisee, and about the Prodigal Son are read. Based on his research to date, the author draws attention to the most important aspects of Old Ruthenian

compositional art, in particular, the appropriate selection of melodic formulas, and then skilful adaptation of them to the requirements of the liturgical text. The author also undertook to prove that each Old Ruthenian church melody functions on the basis of certain aesthetic norms and methods of combining the musical element with the liturgical text. The author also draws attention to the important role of the Old Ruthenian neumatic notation, which is the only one that flexibly reflects not only the character of a given melody, but above all points to the „Word”, and especially to the theological thoughts it carries.

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

### **Синтетичность мелодии древнерусского церковного пения на примере избранных воскресных стихер о сборщике налогов и фарисеи, а также о блудном сыне.**

**Аннотация:** В данной работе автор рассматривает проблему соотношения литургического текста и мелодии в древнерусском монодическом православном распеве. Для этого использовались избранные гимны (стихеры), взятые из православной вечерней службы, предназначенные для воскресенья, подготовительного к Великому посту, когда читаются отрывки из Евангелий о сборщике налогов и фарисеях, а также о блудном сыне. На основе проведенных к настоящему времени исследований автор обращает внимание на важнейшие аспекты древнерусского композиционного искусства, в частности, на правильный подбор мелодических формул и их умелую адаптацию к требованиям литургического текста. Автор также стремится доказать, что каждая древнерусская церковная мелодия функционирует на основе определенных эстетических норм и приемов сочетания музыкального элемента с литургическим текстом. Автор также обращает внимание на важную роль древнерусской невматической нотации, которая является единственной, гибко отражающей не только характер данной мелодии, но, прежде всего, указывает на «Слово», и особенно на теологические мысли, которые оно несет.

**Ключевые слова:** литургическое пение Православной Церкви, Православная церковная музыка, знаменное пение

Syntetyczność treści i form jest jednym z ważniejszych aspektów każdej dziedziny staroruskiej sztuki sakralnej, w tym także śpiewu cerkiewnego. Problem jego syntetyczności, jak dotąd nie doczekał się należytego opracowania. W badaniach uczonych rosyjskich zagadnienie to było traktowane fragmentarycznie. Autorzy nielicznych prac w tym zakresie skupiali się głównie na kwestiach estetycznych<sup>1</sup>, bądź ograniczali się do analizy muzykologicznej formuł melodycznych *znamienno* *raspiewa* (popiewek<sup>2</sup>, lic i fit<sup>3</sup>)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Б. Кутузов, *Знаменный распев, поющее богословие*, Москва 2009.

<sup>2</sup> *Popiewka* – Melodyczno-graficzna formuła w staroruskiej monodii cerkiewnej typu sylabiczno, kiedy 1 sylaba = 1 dźwięk. Sylabiczno-melizmatycznego, gdy 1 sylaba = znak notacji kriukowej odpowiadający 1–4 dźwięków. Cyt. za: Г. Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 357.

<sup>3</sup> *Lica i fity* – formuły melodyczne melizmatycznego typu, funkcjonujące w większości wariantów staroruskiego śpiewu cerkiewnego. D. Sawicki, *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 111, przyp. 77.

<sup>4</sup> А. Кручинина, *Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории*, [w:] *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, сост. Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина, ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова, Т. К. Храмова, Санкт-Петербург 2002, s. 46–150.

Jedynie współczesny badacz śpiewu cerkiewnego – o. Borys Nikołajew, zwrócił uwagę na to, iż formuły melodyczne *znamiennego raspiewa* władają określonymi środkami wyrazu, a zarazem same są nośnikami określonych uczuć, co w bezpośredni sposób wiąże je z tekstem liturgicznym<sup>5</sup>. Wśród uczonych problematyka ta była i nadal jest przedmiotem badań prowadzonych przez prof. Włodzimierza Wołosiuka<sup>6</sup> oraz piszącego te słowa<sup>7</sup>.

Twórcy staroruskich melodii cerkiewnych, postrzegali formuły melodyczne jako jedną logiczną całość, opartą na umiejętnej kombinacji znaków notacji neumatycznej<sup>8</sup>. Dlatego w swojej twórczości skupiali się na odpowiednim doborze *popiewek*, nie zawsze uwzględniając ich przynależność do określonej skali modalnej<sup>9</sup>. Możliwości formuł melodycznych *znamiennego raspiewa* były tak bogate, że pozwalały twórcom nadawać poszczególnym kompozycjom określone cechy, co czyniło je niepowtarzalnymi<sup>10</sup>. Wszystkie te melodie pod koniec XV w. zostały zebrane w odrębne księgi, w szczególności: *Sticherar*<sup>11</sup>, *Irmologion*<sup>12</sup>, *Oktoich*<sup>13</sup>, *Prazd-*

<sup>5</sup> Б. Николаев, *Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения*, Москва 1995. Tenże, *Толковая грамматика знаменного пения*, Псков 1995.

<sup>6</sup> W. Wołosiuk, *Wschodniostowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.

<sup>7</sup> D. Sawicki, *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (Rozprawa doktorska na ChAT); *System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, 2017, t. 14, nr 1, s. 7–28; *Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, tamże, 2018, t. 15, nr 1, s. 23–50.

<sup>8</sup> В. Мартынов, *История богослужебного пения*, Москва 1994, s. 122.

<sup>9</sup> М. Бражников, *Статьи о древнерусской музыке*, Ленинград 1975, s. 26.

<sup>10</sup> Tenże, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV – XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 193.

<sup>11</sup> *Sticherar* – cs. Księga liturgiczna zawierająca stichery (tj. hymny śpiewane podczas nabożeństwa całonocnego 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 ujednoliconym *Oktoichu* oraz innych księgach liturgicznych. Obecnie używana jest ona przez staroobrzędowców wszystkich konfesji. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnostowiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 333; E. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311.

<sup>12</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...*, s. 311; por. Г. Алексеева, *Византизм-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.: W. Wołosiuk, *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, 2004, r. 46, nr 2, s. 163–170; M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz-śpiewak rodem z Pińska*, „Latopisy Akademii Supraskiej”, vol 1: *Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej*, Białystok 2010, s. 49–58.

<sup>13</sup> *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. *glasow*. 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, *Богослужебное пение Православной Греко-Российской Церкви*. Москва 1886, s. 32.

niki, *Trezwonij*<sup>14</sup>, *Triodiony*<sup>15</sup> (postny i kwiecisty)<sup>16</sup> oraz zawierającą niezmiennie śpiewy codziennego użytku *Obichod*<sup>17</sup>. Każda z wymienionych ksiąg zawiera w sobie określony materiał muzyczny, lub szereg typów śpiewów, które redaktorzy uporządkowali bądź to zgodnie ze wskazówkami kalendarza liturgicznego, bądź też w oparciu o kryterium ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasija*). Do najbardziej rozbudowanych pod względem zawartości należą *Sticherar* oraz *Triodiony*.

W niniejszej pracy postaram się wykazać, gdzie tkwi istota syntetyczności melodii znamiennego *raspiewa*. W tym celu posłużę się wybranymi melodiami zaczerpniętymi z *Triodionu postnego*, a mianowicie *sticherami*<sup>18</sup> dwóch niedziel przygotowawczych do Wielkiego Postu, tj. „celniku i faryzeuszu” oraz synu marnotrawnym”. Badanie zostanie przeprowadzone w oparciu o metodę analizy funkcjonalnej. Jej istota tkwi w wyodrębnieniu z całości kompozycji poszczególnych formuł melodycznych (*popiewek*, *lic* i *fit*), a następnie na określeniu formuł: początkowych, środkowych i finalnych. Efektem końcowym będzie ustalenie związków, łączących poszczególne formuły melodyczne z treściami zawartymi w tekstach liturgicznych.

### Idea syntetyczności sztuk i jej przełożenie na staroruski śpiew cerkiewny

Niemal wszystkie dziedziny sztuki sakralnej epoki średniowiecza podlegały sztywnym ramom, jakie narzucał obowiązujący kanon. Stąd także twórcy staroruskich melodii cerkiewnych byli zmuszeni trzymać się sztywnych norm kompozycji obowiązujących w obrębie danego wzorca melodycznego (cs. *raspiewa*). Termin *raspiew* (in. *rosław*) oznacza nic innego, jak system melodii określonego pochodzenia, władający ustalonym systemem formuł melodycznych (cs. *popiewek*). Odpowiedni dobór *popiewek*, jak również rozpiętość linii melodycznych, określał typ *raspiewa*<sup>19</sup>. Każdy *raspiew* posiada również określone normy estetyczne oraz sposoby łączenia elementu muzycznego

<sup>14</sup> *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* nie jest jednakowy, a uzależniony od czasu i miejsca powstania, charakteru obchodzonych lokalnie świąt i wspomnień świętych. Por. E. Григорьев, *Пособие по изучению...*, s. 311.

<sup>15</sup> *Triodion* – pod tym pojęciem rozumie się dwie księgi liturgiczne tj. „Triod’ Postną”, która zawiera materiał liturgiczny przypadający na okres Wielkiego Postu, oraz „Triod’ Kwiecistą”, która zawiera materiał liturgiczny dla świąt przypadających w okresie wielkanocnym. Por. A. Znosko, *Słownik cerkiewnośłowiańsko-polski...*, s. 350.

<sup>16</sup> Н. Грузинцева, *Триодный стихирарь в русской певческой практике XI-XVII веков*, [w:] *Дни славянской письменности и культуры. Материалы всероссийской научной конференции 22 – 23 мая 1998 г.*, ч. 1, отв. ред. Г.В. Алексеева, Владивосток 1998, s. 112–120.

<sup>17</sup> *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. Cyt. za: W. Wołosiuk, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne...*, s. 65, przyp. 159, por. D. Sawicki, *Psalm 103 w praktyce liturgicznej staroobrzędowców pomorskich. Na przykładzie XVIII-wiecznego Obichodnika*, Lublin–Radzyń Podlaski 2018.

<sup>18</sup> *Stichera* – Najbardziej popularny gatunek hymnografii prawosławnej, składający się z wielu wierszy, którego wykonanie poprzedza wiersz zaczerpnięty z Pisma Świętego, w szczególności z psalmów. Por. Г. Алексеева, *Византино-русская...*, s. 360.

<sup>19</sup> Г. Печёнкин, *Воззваишник. Воззвахи знаменного пения и методика обучения*, Москва 2010, s. 116.

z tekstem liturgicznym<sup>20</sup>. Określeniem pochodnym jest rozśpiewywać (cs. *raspiewyvat'*), co należy rozumieć jako opatrywanie tekstu liturgicznego znakami notacji neumatycznej w oparciu o leksykę, rytmikę, oraz zasady kompozycji danego *raspiewa*<sup>21</sup>. Stąd twórcy staroruskich melodii cerkiewnych określani są mianem *raspiewszczikow*.

Komponowanie staroruskich melodii cerkiewnych polegało na odpowiednim doborze dostępnych formuł melodycznych (*popiewek, lic i fit*), ujętych w obrębie diatonicznej dwunastostopniowej skali dźwiękowej<sup>22</sup>. Same formuły melodyczne przedstawiano przy pomocy odpowiedniej palety znaków staroruskiej notacji kriukowej, która z biegiem czasu ulegała stopniowym przemianom. Jak słusznie zauważyła współczesna badaczka tematu Walentyna Chołopowa, zarówno neумы (in. *kriuki*), jak i formuły melodyczne (*popiewki*), są równie ważne, bowiem stanowią trwałe intonacyjny leksykon *znamiennago raspiewa*<sup>23</sup>. Istota staroruskiej sztuki kompozytorskiej tkwi w ścisłym podążaniu za obowiązującym wzorcem. Zasada „podobieństw” funkcjonowała we wszystkich dziedzinach sztuki staroruskiej, w szczególności: literaturze, ikonografii, architekturze, i co najważniejsze w śpiewie cerkiewnym<sup>24</sup>. W myśl tej zasady *raspiewszczik* brał za podstawę archetypy formuł melodycznych, wypracowanych przez swoich poprzedników, a następnie dostosowując je do wymogów tekstu liturgicznego, tworzył ich wariacje. Znacznie rzadziej *raspiewszczyki* układali własne, swobodne pod względem melodycznym formuły, wnosząc od siebie do już istniejących jedynie niewielkie detale<sup>25</sup>. Kanony sztuki wypracowane w Bizancjum wywarły przemożny wpływ na kulturę muzyczną Rusi, wyznaczając sztywne ramy na płaszczyźnie kompozycji oraz wykonawstwa. Zaszczepiony na Rusi wraz z chrześcijaństwem kanon, niejako ograniczał przenikanie do śpiewu liturgicznego muzyki świeckiej. Niestety już od końca XVI w. zaczęło dochodzić do stopniowego rozluźnienia związków pomiędzy obowiązującym kanonem, a twórczością *raspiewszczyków*<sup>26</sup>.

Ważniejszą cechą szeroko pojmowanej sztuki staroruskiej, jak słusznie zauważa współczesna badaczka tematu – Tatiana Władyszewska, jest syntetyczność. Bez wątpienia można tu mówić o syntetyczności sztuk, dzięki której te same obrazy, lub idee, urzeczywistniały się w różnych gałęziach staroruskiej sztuki sakralnej. Sama jedność ziszczala się w świątyni, gdzie poprzez ikonę i śpiew oddziaływała na człowieka, a ściślej na jego zmysły i uczucia. Świątynia była dla ludzi wierzących symbolicznym „centrum”, które najdobitniej urzeczywistniało się w ołtarzu<sup>27</sup>. Przystąpiwszy progi świątyni, mieszkańcy „Starej Rusi” wchodzili do innego świata, który wymagał od nich odrzucenia trosk doczesnych. Rusini w swoim podejściu do nabożeństwa niewiele różnili się od Greków, bowiem na ich dusze najsilniej oddziaływała zewnętrzna strona obrzędu liturgicznego, w szczególności wystrój miejsca kultu, jego oświetlenie

<sup>20</sup> И. Гарднер, *Богослужебное пение Русской Православной Церкви*, t. 1, Москва 2004, s. 205.

<sup>21</sup> D. Sawicki, *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII–XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża, „Rocznik Białkopodlaski”*, 2016, t. 24, s. 95–96.

<sup>22</sup> М. Богомолова, *Знаменная монодия и бездинейное многоголосие на примере великой панихиды*, ч. 1, Москва 2005, s. 19.

<sup>23</sup> В. Холопова, *Русская музыкальная ритмика*, Москва 1983, s. 23.

<sup>24</sup> D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, 2017, t. 19, s. 75.

<sup>25</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка славянского Средневековья. Русь. Болгария. Сербия.*, Санкт-Петербург 2017, s. 187.

<sup>26</sup> Т. Владышевская, *Музыкальная культура Древней Руси*, Москва 2006, s. 126–127.

<sup>27</sup> Г. Вагнер, *Канон и стиль в древнерусском искусстве*, Москва 1987, s. 98.

oraz śpiew. Jak słusznie zauważył Władysław Tatarkiewicz, w świątyniach Bizancjum współdziałały wszystkie sztuki: monumentalna architektura, mozaiki i malowidła na ścianach i sklepieniach, obrazy, sprzęty i stroje liturgiczne, a zarazem obrzędowe pieśni – ich słowa i melodie – wszystko to miało dawać estetyczną rozkosz i przez nią przybliżać dusze do Boga. Cały rytuał bizantyjski był nacechowany tym, co nazywano „mystycznym materializmem”. Intencje mistyczne realizowano w nim nie tylko poprzez materialną świetność, ale również za pośrednictwem prowadzących do Boga przeżyć estetycznych. Przy całej swej zmysłowej świetności i przepychu, sztuka ta miała charakter mistyczny i symboliczny, była tworem estetyki spirytualistycznej i transcendentalnej. Rozmiary świątyń uzmysławiały wielkość Boga, oślepiające bogactwo rytuału – złoto, srebro, drogie kamienie, wielobarwne marmury – obrazowały niebo; rozkosz obserwowania obrzędów miała zaś być zapowiedzią szczęścia niebiańskiego<sup>28</sup>. Podobnie jak w Bizancjum, tak również na Rusi, prawosławne nabożeństwo rozpatrywano w dwóch aspektach. Pierwszy z nich, *sensu stricto* sakralny, był zarezerwowany dla wąskiego kręgu odbiorców, a szerzej rzecz biorąc dla sprawującego je duchowieństwa. Natomiast lud, który często także brał aktywny udział w liturgii, m.in. poprzez śpiew, był jednocześnie jego odbiorcą na płaszczyźnie dydaktyczno-estetycznej<sup>29</sup>.

Na straży syntetyczności staroruskiej sztuki śpiewaczej stało „Słowo”<sup>30</sup>, które nie tylko nadawało sztuce sens, lecz także w jakimś stopniu ułatwiało percepcję<sup>31</sup>. To właśnie „Słowo”, a nie jak w przypadku muzyki świeckiej melodyka, pełni w staroruskim śpiewie cerkiewnym rolę pierwszorzędnego środka wyrazu<sup>32</sup>. Jak naucza św. Jan Klimak:

„Logos jest słowo i kosmiczne prawo, wszechwładniający porządek, miara i rytm”<sup>33</sup>.

Ze „Słowa”, a nie z melodyki, wynika dająca się zaobserwować we wszystkich melodiach staroruskiego śpiewu cerkiewnego zależność rytmu od treści zawartej w „rozśpiewywanych” tekstach liturgicznych. Pełne uzależnienie melodyki od długości wykonywanych pieśni czyni niemożliwym zamknięcie staroruskich melodii cerkiewnych w sztywnych ramach taktu, jak ma to miejsce w przypadku zachodniej muzyki kościelnej<sup>34</sup>. Zalety niesymetrycznego rytmu staroruskich melodii cerkiewnych jako pierwszy zauważył Aleksy Lwow, którego zdaniem ich prawdziwe bogactwo tkwi właśnie w swobodzie rytmu, biorącej swój początek w tekstach liturgicznych<sup>35</sup>. To właśnie hymnografia była dla staroruskich kompozytorów dro-

<sup>28</sup> W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 46.

<sup>29</sup> В. Бычков, *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*, Москва 1977, s. 53.

<sup>30</sup> Dla omawianej problematyki pojęcie „Słowa” posiada bardzo szeroki zakres. Pod tym pojęciem można rozumieć zarówno Pismo św., Tradycję św., pisma patrystyczne oraz teksty liturgiczne, których głównym środkiem przekazu jest śpiew liturgiczny.

<sup>31</sup> Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, s. 122.

<sup>32</sup> К. Кожурин, *Культура русского старообрядчества вв.*, Москва 2016, s. 299.

<sup>33</sup> Cyt. za: *Малая лестница преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской Горы*, Варшава 1934, s. 116.

<sup>34</sup> Е. Мещерина, *Музыкальная культура средневековой Руси*, Москва 2008, s. 176.

<sup>35</sup> А. Львов, *О свободном и несимметричном ритме*, Санктпетербург 1858, s. 9.

gowskazem, który dostarczał im sposobów na wyrażanie nastrojów i uczuć. Stary wykonywany *unisono* śpiew, jak słusznie zauważył Paweł Florenskij:

„pobudza umysł modlącego do myślenia o wieczności. Wieczność najłatwiej jest osiągnąć skromnymi środkami, a kiedy [w liturgii – przyp. D. S.] jest bogactwo dźwięków, głosów, szat liturgicznych, wówczas na pierwszy plan wchodzi to, co ziemskie”.

Twórcy staroruskiego śpiewu cerkiewnego unikali zbędnych afektów oraz upiększeń mogących w jakikolwiek sposób naruszyć głębię uczuć i myśli<sup>36</sup>.

### Związek tekstu i melodii na przykładzie wybranych sticher niedzieli o celniku i faryzeuszu oraz niedzieli o synu marnotrawnym

Przyglądając się bliżej jakiegokolwiek melodii *znamiennago raspiewa*, od razu dostrzec można dwie kluczowe cechy. Po pierwsze, linia melodyczna zawsze przebiega w kierunku wytyczonym przez tekst liturgiczny. Po drugie, jej zasadniczy przekaz pozostaje w pełnej zgodności z sensem wyrażanym w tekście liturgicznym. Dla przykładu w miejscach opisowych tekstu, melodyka przybliża się do recytatywu, zaś tam, gdzie hymnografia wyraża określone treści teologiczne (dogmaty: o Trójcy Świętej, Bogurodzicy i inne.), melodia przybiera mniej lub bardziej melizmatyczną formułę<sup>37</sup>. Cechą charakterystyczną staroruskich monodycznych śpiewów cerkiewnych jest przewaga motywów, których linia melodyczna przebiega w pochodzie sekundowym, co obrazuje swoistą sinusoidę dźwięków<sup>38</sup>.

Melodyka *znamiennago raspiewa* od zawsze współgrała z ruchem modlitewnym duszy modlącego się chrześcijanina. W tych miejscach kompozycji, gdzie modlitwa wznosi serce człowieka ku górze, tam także wznosi się linia melodyczna, niekiedy następuje także przyspieszenie rytmu. Gdy jednak tekst liturgiczny wyraża negatywne emocje (smutek, żal za grzechy, obawa przed karą Bożą), w melodiach dominuje zwolniony rytm, zaś linia melodyczna skłania się ku dźwiękom najniższym<sup>39</sup>. Tego typu zjawisko udało mi się zaobserwować w melodii stichery na stichownie tonu piątego, przeznaczonej na niedzielę o celniku i faryzeuszu:

„Отягоченома очима монма (Moimi oczyma, ociężałymi)<sup>40</sup>. Wszystkie teksty liturgiczne tejże niedzieli nawołują do prawdziwej pokory (cs. *smirenija*), która jest niezbędną w szczerej i prawdziwej pokucie (cs. *pokajaniija*)”<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Т. Владышпевская, *Музыкальная культура...*, s. 122.

<sup>37</sup> В. Металлов, *Осмогласие знаменного распѣва. Опыт руководства къ изучению осмогласія знаменнаго распѣва по гласовымъ попѣвкам*, Москва 1899, s. 37.

<sup>38</sup> Н. Сергина, *Песнопения Русским Святым*, Санкт-Петербург 1994, s. 49.

<sup>39</sup> В. Металлов, *Осмогласие знаменнаго...*, s. 38.

<sup>40</sup> Триодъ, Рига 2008, к. 3, рог. *Песнопения Триоди постной и цветной, на крюковых нотах*, Российская Государственная Библиотека (dalej: НИОР РГБ), ф. 272, нр 307, к. 3.

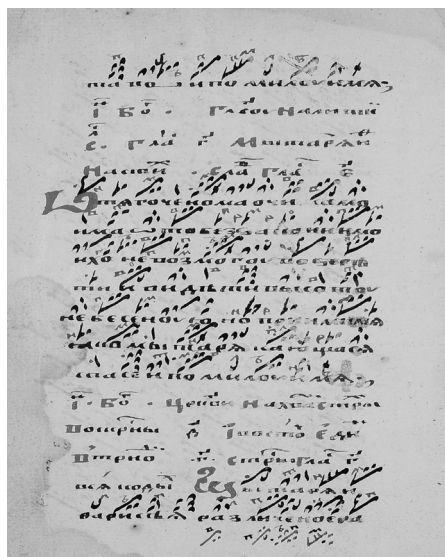
<sup>41</sup> А. Шмеман, *Великий Пост*, Москва 1993, s. 11.

<p>ОТЛАГЧЕНОМА ОЧНМА МОИМА, Ш БѢЗАКНІИ МОИ, НЕМОГЪ ВЪЗРѢТИ И ВНАБѢТИ ВЫСОТЪ НЕНДЮ, НО ПРИМІИ МА ГАКЪ МЫТАРА КАЮЩА СІЕ И ПОМИАШІ МА.</p>	<p>Moimi oczyma, ocieżałymi przez nieprawości moje, nie mogę spojrzeć i zobaczyć wyżyn nieba, ale przyjmij mnie, jak kajającego się celnika, Zbawco, i zmiłuj się nade mną<sup>43</sup>.</p>
---	--

Stichera ta jest swoistym zawołaniem kajającego się człowieka, którego oczy są ociążale od popełnionych przez niego nieprawości. Grzesznik, podobnie jak ewangeliczny celnik, nie jest w stanie spojrzeć na niebo, a mimo to znajduje w sobie tyle siły, by prosić Boga, aby raczył przyjąć jego pokutę. W tym przypadku *metanoię* należy rozpatrywać w kategorii powrotu to pierwotnego stanu rzeczy, przed popełnieniem grzechu<sup>44</sup>.



Już na samym początku, melodia stichery dynamicznie wznosi się ku górze, by następnie skierować się ku najniższym dźwiękom staroruskiej skali dźwiękowej. Wykorzystana przez redaktora *popiewka* o nazwie *romica małaja*, wyraża wielką pokorę celnika, który to, jak mówi Ewangelia: „nie śmiał nawet oczu podnieść do nieba, ale bił się w piersi mówiąc: Boże, bądź miłościw mnie grzesznemu” (Łk 18, 13). Motyw ten można interpretować w kategorii zmęczenia, jakiego doświadcza człowiek długo modlący się. Dalej melodia przybiera bardziej radosny charakter, wnosząc się i opadając w pochodzie sekundowym, ostatecznie zatrzymuje się na dźwięku g<sup>1</sup>. Natomiast w miejscu, gdzie tekst liturgiczny nawiązuje do popełnionych grzechów, linia melodyczna ponownie zwraca się ku najniższym tonom po to, by ostatecznie zatrzymać się na dźwięku c<sup>1</sup>. Generalnie w staroruskim



Fragment stichery: **ОТЛАГЧЕНОМА ОЧНМА МОИМА**  
Ze zbiorów Biblioteki Synodalnej

<sup>42</sup> Cyt. za: *Триодъ Постная*, Москва 1650, k. 1.

<sup>43</sup> Tłumaczenia polskojęzyczne omawianych w tekście sticher H. Paprockiego cytują za: [www.liturgia.cerkiew.pl](http://www.liturgia.cerkiew.pl)



śpiewie cerkiewnym funkcjonuje niepisana zasada, iż w tych miejscach, gdzie tekst liturgiczny mówi o grzechu, nieprawości, linia melodyczna przebiega w pochodzie sekundowym. Celem tego zabiegu jest skoncentrowanie uwagi modlących się na sensie zawartym w tekście liturgicznym, który w tym przypadku zachęca do pokuty za popełnione grzechy.

Nieprzypadkowo w moich analizach posłużyłem się redakcją sticher praktykowaną przez staroobrzędowców bezpopowców. Otóż wykonywany przez nich staroruski śpiew cerkiewny w znaczący sposób różnił się od stosowanego przez popowców oraz cerkiew oficjalną. Zawierał on elementy *razdielnorieczija* (*chomonii*), czyli był wykonywany z zastosowaniem manieri wykonawczej, polegającej na zamianie wymowy [o] lub [e] w miejscach tzw. *jerów* oznaczonych literami ѣ i ѥ<sup>45</sup>. Początki *razdielnorieczija* sięgają na Rusi końca XIV w., a kres jego funkcjonowaniu w Cerkwi oficjalnej, położyły reformy śpiewu zrealizowane w XVII w. przez I i II Komisję (1652–1670) – ciała kolegialne powołane przez władze cerkiewne i państwowe w celu reformy ksiąg nutowych. Prace II Komisji przebiegały przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca, który uczestniczył w jej obradach w latach 1669–1670<sup>46</sup>. W okresie poprzedzającym reformy liturgiczne patriarchy Nikona, *chomonii* zdążyła urosnąć do rangi dogmatu. Przyczyna takiego stanu rzeczy tkwiła we współwystępowaniu dwóch modeli modlitewnego spotkania człowieka z ze sferą *sacrum*. W pierwszym z nich słowo śpiewane było kierowane ku światu zewnętrznemu, w drugim zaś ku Bogu<sup>47</sup>. Zjawisko *razdielnorieczija* winno być rozpatrywane w kontekście drugiego modelu, jako pewien rodzaj „daru języków”, czy też „modlitwy Duchem”<sup>48</sup>. Przez staroobrzędowców bezpopowców *Razdielnorieczije* rozpatrywane jest w kategorii swoistego *sacrum*, porównywalne do kanonicznej architektury cerkiewnej i ikonografii<sup>49</sup>.



Początek kolejnego fragmentu stichery wyraża wielką pokorę kajającej się duszy, która podobnie jak niegdyś Celnik, z powodu poczucia własnej grzeszności nie jest w stanie spojrzeć na niebo. Sam motyw niebieskiego firmamentu podkreśla radosna

<sup>45</sup> Б. Успенский, *К вопросу о хомовом пении* [w:] *Музыкальная культура средневековья (Тезисы и доклады конференций)*, вып. 2, сост. и ред. Т. Ф. Владышевская. Редактор Г. М. Малинина, Москва 1991, s. 144.

<sup>46</sup> D. Sawicki, *Niektóre aspekty śpiewu liturgicznego staroobrzędowców*, „Gazeta Festiwalowa”, 2016, nr 1(41), s. 14.

<sup>47</sup> Badaczka ma na myśli śpiew wielogłosowy.

<sup>48</sup> Е. Червякова, *Традиции раздельнопочного пения у старообрядцев поморского соглашения*, [w:] *Старообрядчество: история, культура, современность. Материалы*, сост. и ред. В. И. Осипов, Е. И. Соколова, Москва 2000, s. 487.

<sup>49</sup> D. Sawicki, *Kwestia „razdielnorieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, ELPIS, 2014, t. 16, s. 205–206.

melodyka, która dotyka jednego z najwyższych dźwięków staroruskiej skali tj.  $c^2$ . Poprzez zastosowanie pochodnu tercjowego, staroruski kompozytor chciał skoncentrować serce modlącego się ku temu, co niewidzialne.



Przedostatni werset stichery ma charakter błagalny, a linia melodyczna nie przekracza granicy jõeskiej kwarty  $c^1-f^1$ .



Ewangelia niedzieli o celniku i faryzeuszu kończy się puentą:

„kto się wynosi, będzie ponizony, a kto się uniza będzie wywyższony” (Łk 18, 14).

Finalny fragment stichery tonu piątego, mimo iż nawiązuje do *pokajanija*, pełen jest radości. Rozpoczyna się pochodem tercjowym  $a^1-c^2$ , który wyraża znak *skamiejcy* dalej melodia przebiega w typowym dla *znamiennago raspiewa* pochodzie sekundowym, zaś na wysokości słowa *cnace* (cs. Zbawco) staroruski redaktor umieścił znak *zmiŋcy* „ $\hat{\cdot}$ ”, która postawiona w tym konkretnym miejscu nadaje melodii głębokiego duchowego sensu, bowiem symbolizuje mądrość, tak potrzebną człowiekowi dla uniknięcia faryzeuszowskiego samochwalstwa<sup>50</sup>. Staroobrzędowi teoretycy śpiewu interpretują ją także jako „odcięcie od próżności tego świata”<sup>51</sup>, tak potrzebne człowiekowi, aby jego modlitwa została usłyszana przez Boga. Omawiany fragment kończy się, typową dla melodii piątej skali modalnej, *popiewką* finalną, która w źródłach staroobrzędowych nie posiada określonej nazwy<sup>52</sup>.

Tematem wielu śpiewów przeznaczonych do wykonywania w niedzielę przygotowawczej do Wielkiego Postu, jest płacz i lament z powodu konsekwencji, jakie człowiek musi

<sup>50</sup> Por. E. Григорьев, *Пособие по изучению...*, s. 329.

<sup>51</sup> Cyt za: *Азбука певчая*, Красноярская Краеведческая Универсальная Научная Библиотека, nr 76647, k. 12. (tłum. autor), por. А. Мезенец, *Извещениe о согласнейших пометах*, (rkps I poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego), k. 31.

<sup>52</sup> *Азбука певчая*, НИОР РГБ, ф. 173.III, nr 151, k. 161.

ponieść na skutek popełnionych grzechów. Taki lamentacyjny charakter posiada hymnografia niedzieli o synu marnotrawnym, gdzie przeważa szóstka modalna *znamienno* *raspiewa*. Szczególnie zainteresowała mnie w tym względzie kompozycja stichery „Sławnika”<sup>53</sup>: *O kolika blagi okazannij siebie liszich(o)* ∞ *КОЛІКА БЛАГА ОКАЗАННИИ СЕБЕ ЛИШІХО* (O, jakichże dóbr nieszczęśny się pozbawiłem!)<sup>54</sup>, która w staroobrzędowych *Triodionach* została przyporządkowana do szóstej skali modalnej<sup>55</sup>.

<p>∞ КОЛІКІХЪ БЛГЪ ОКАЗАННИИ СЕБЕ ЛИШІХЪ , ∞ КАКОБѦ ЦРѢВІА ѠПАДОУХЪ СТРАННИИ АЗЪ , БОГАТСТВО НЪЗНѢРИХЪ ѢЖЕ ПРІАХЪ . ЗАПОВѢДА ПРЕДЪПІИ ОУБЫ МИГѢ СТРАННАА АШЕ , ВО ОГНИ ВѢЧНѢМЪ ПРОЧЕЕ ѠЗДАНИСА . ТѢМЖЕ ПРѢЖДЕ КОНЦА БОЗОПН ХРІТЪ БЪДЪ ЯКУ БЛАДНОГО СЫНА ПРІ НАМІ МА БЖЕ , Н ПОМІАДНІ МЛ<sup>56</sup></p>	<p>O, jakichże dóbr nieszczęśny się pozbawiłem! O, od jakiego królestwa odpadłem pełen żądz! Roztrwonilem bogactwo, które otrzymałem, przekroczyłem przykazanie, biada mi, pełna żądz duszo! Zostaniesz skazana na wieczny ogień, przeto przed końcem zawołaj do Chrystusa Boga: Przyjmij mnie jak syna marnotrawnego, Boże, i zmiłuj się nade mną!</p>
--	---

∞ - КО - ЛИ - КА БЛА -

- ГА У - КА - А - ННЫИ СЕ - БЕ ЛИ - ШИ - ХО

Stichere rozpoczyna lamentacyjne zawołanie: „O jakichże dóbr nieszczęśny się pozbawiłem”, będące parafrazą narzekania ewangelicznego syna marnotrawnego na swoją sytuację, w jakiej znalazł się roztrwoniwszy ojcowski majątek. Dla podkreślenia beznadziejności jego położenia, twórca melodii omawianej stichery od samego początku operuje dość rozbudowaną formułą melizmatyczną, która w świetle naszych badań nie znajduje odniesienia do w żadnego ze staroobrzędowych zbiorów *lic* i *fit*. Niemniej jednak, nie da się całkowicie wykluczyć tego, iż faktycznie występuje tutaj jakaś bliżej nieznaną *fita*. Natomiast fakt, iż formuła ta znalazła się w źródłach staroobrzędowych w wersji rozszyfrowanej, może świadczyć o dążeniu kompozytora do ocalenia jej melodii od zapomnienia.

<sup>53</sup> *Sławnik* – wiersz poprzedzany czytaniem lub śpiewaniem małej doksolgii – „Chwała Ojcu i Synowi...”. Cyt. za: A. Znosko, *Słownik cerkiewnoślawiański-polski...*, s. 310.

<sup>54</sup> *Триодь...*, k. 7.

<sup>55</sup> W najstarszych nie nutowych wydaniach *Triodionu*, w tym również w krakowskim wydaniu Szwajpolta Fiola, tekst omawianej Stichery przyporządkowano drugiej skali modalnej. – Zob. *Триодь постная*, (druk. Sz. Filol.), Kraków (brak daty wydania), k. 6.

<sup>56</sup> *Триодь Постная...*, k. 19.



melodycznie, tym samym ułatwiając ich wykonanie<sup>60</sup>. *Ananejki* można spotkać głównie w śpiewach świątecznych oraz niektórych śpiewach przeznaczonych do wykonywania w okresie Wielkiego Postu<sup>61</sup>. *Ananejki* podobnie jak *chabuba* zostały zaczerpnięte ze śpiewu bizantyjskiego, gdzie pełniły funkcję „formuł intonacyjnych” (pomagających przy zadawaniu tonu) tzw. *ichimatów*. Identyczna wstawka dla omawianej melodii, jak udało się ustalić, występuje już w rękopisach piętnastowiecznych. Niekiedy umieszczano nad nią frazę melodyczną o zaszyfrowanej pisowni – prawdopodobnie było to *lico*<sup>62</sup>.

Bezpośrednio za *chabuba* melodia zachowuje radosny charakter, wynikający z treści zawartej w tekście liturgicznym. Otóż w miejscu, gdzie mowa jest o „królestwie”, które stracił człowiek owładnięty rządząmi, twórca melodii zastosował *popiewkę* o nazwie *pieriewołoka s'riedniaja*, która z uwagi na fakt, iż funkcjonuje w obrębie doryckiej kwarty d<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>, najlepiej oddaje pokutny charakter kompozycji wchodzących w skład drugiej, a szczególnie szóstej skali modalnej *znamienno raspiewa*. Natomiast ostatnia fraza melodyczna, znajdująca się na wysokości słów [ѡѣког\ѣ ѡзо], ponownie podkreśla tęsknotę człowieka za utraconym królestwem<sup>63</sup>. Muzycznym odzwierciedleniem takiego stanu duchowego jest *popiewka mierieža s'riedniaja s poddierżkoj*<sup>64</sup>. Jej nazwa prawdopodobnie pochodzi od słowa *mierzost'*, co w terminologii cerkiewnosłowiańskiej równoznaczne jest z obrzydliwością, mrocznością<sup>65</sup>. Owa „mroczność” znajduje pełne przełożenie na melodykę *popiewki*, a przejawem tego może być fakt, iż funkcjonuje ona w obrębie tzw. *mracznego sogłasija* (c<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>). Ponadto, *mierieža s prestupkoj* zachowuje swój smutny charakter bez względu na przynależność danej kompozycji do tej, czy innej skali modalnej<sup>66</sup>.



słuchacza do uczynienia swobodnego wyznania win. Chcąc jeszcze dobitniej podkreślić treść zawartą w tekście liturgicznym, kompozytor posługuje się dźwiękami wchodzącymi w skład aż trzech pierwszych trychordów, in. *soglasij* (*prostogo, maracznego* oraz *swiełtogo*) – h–g<sup>1</sup>. Zdziwiająca jest również to, w jak doskonały sposób połączono ze sobą formuły melodyczne, co w przypadku szóstej skali modalnej mogło przysparzać wielu trudności. W staroruskiej sztuce kompozytorskiej utrwaliła się zasada, w myśl której na jeden określony werset miało przypadać od jednej do dwóch *popiewek*, mających podkreślać najważniejszą myśl zawartą w tekście liturgicznym. Z całą pewnością można tutaj dostrzec zastosowanie aż trzech formuł melodycznych: 1) *skoczec s'riednij*; 2) *kulizma s'riedniaja*; 3) *mierieża s'riedniaja s poddierżkoj*, co jest niejako zerwaniem z obowiązującą w *znamiennom raspiewie* zasadą kompozycji, która zakładała stosowanie maksymalnie dwóch formuł melodycznych na jeden werset tekstu. W omawianym fragmencie stichery każda *popiewka* odnosi się do innego fragmentu tekstu liturgicznego. *Skoczec s'riednij* wskazuje na roztrwonione bogactwo, zaś skoczny rytm *popiewki* nawiązuje do „hulaczego” życia, jakie wiódł ewangeliczny syn marnotrawny (por. Łk 15, 13-14). *Mierieża z prestupkoj* ma natomiast za zadanie obnażyć kolejny grzech, wynikający z naruszenia boskich przykazań. Rolą *kulizmy* jest z kolei wyrażanie skruchy, chęci pojednania się z bliźnimi oraz naprawienia wyrządzonych krzywd<sup>67</sup>.

вѣ - ка  
 мнѣ - ка - а - нна - а  
 - шѣ

Powyższy fragment stichery jest poniekąd kontynuacją poprzedniego. Rozpoczyna się on żalonym zawołaniem grzesznika: „biada mi!”, wyrażającym obawę przed nieuchronnością kary. Niedostatek, w jakim się znalazł się ewangeliczny syn marnotrawny sprawił, że z żalem wspominał on ojca skarżąc się na swój ciężki los: „Iluż to najemników mojego ojca ma pod dostatkiem chleba, a ja tu ginę z głodu?” (Łk 15, 17<sup>68</sup>). Pod względem melodycznym, powyższy fragment całkowicie odbiega od poprzednio omawianych, a to za sprawą zastosowania aż dwóch *fit*, z których pierwsza – *spuskna*, jak już sama nazwa wskazuje, wiedzie śpiewaka ku jednemu z najniższych dźwięków

<sup>67</sup> Tamże, s. 240.

<sup>68</sup> Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов, т. 3, cz. 9, ред. А. П. Лопухин, Стокгольм 1987, s. 224.

staroruskiej skali, którym w tym przypadku jest dźwięk *a*. Jej melodyka obrazuje upadek, do jakiego doprowadził człowieka grzech, potęgując negatywne uczucia z tym związane. Jednakże twórca melodii chciał ukazać o wiele głębszy sens, ukryty w tych pełnych trwogi słowach. Nie ma bowiem grzechu, od którego człowiek nie mógłby się uwolnić, lecz aby tego dokonać musi on wykazać szczerą chęć zmiany swego postępowania. Takie pragnienie wyraża zastosowany przez redaktora motyw melodyczny, oddzielający *fity spuskna* od sąsiadującej z nią *fity* o nazwie *krasna*<sup>69</sup>. Jak widzimy na powyższym przykładzie, jego istotnym elementem jest, wspominany już wielokrotnie *podjem*  $\hat{\sim} \text{Z}$ , który w tym konkretnym przypadku symbolizuje podnoszenie się z upadku spowodowanego grzechem, co wcale nie jest łatwe, o czym świadczy *stopica s oczkom*, bezpośrednio sąsiadująca z *podjemom*. Melodia drugiej z kolejności *fity* – *krasnaja*, mimo, iż nieprzerwanie zachowuje swój pokutny charakter, to nie przemawia przez nią aż taki smutek, jak w przypadku *fity spuskna*. O ile dla pierwszej najwyższym dźwiękiem było  $g^1$ , a najniższym *a*, o tyle w przypadku drugiej *fity* dźwiękiem najniższym jest *h*, najwyższym zaś  $a^1$ . Co więcej, *fita krasnaja* o wiele częściej dotyka dźwięków wchodzących w skład tzw. *swietłogo sogłasija* ( $f^1$ - $a^1$ ), przez co jej melodyka staje się o wiele bardziej radosna.

ω - ΓHE - BH B'K - ЧE - HO - M'X' ПPO-ЧE - E ω - C'X' - ЖA - E - ШH - C'X'

Pełną dynamizmu melodykę posiada również powyższy fragment stichery niedzieli o synu marnotrawnym. Tekst liturgiczny odnosi się do kar groźących grzesznikom, jeśli ci nie zaprzestaną czynienia zła. Z tego względu należy przyjąć, iż inspiracją dla hymnografa była Ewangelia z niedzieli o Sądzie Ostatecznym (Por. Mt 25, 31-46). Melodykę rozpoczyna typowy dla staroruskich śpiewów cerkiewnych pochod sekundowy, gdzie dominującymi są krótkie wartości nutowe. Na wysokości słowa [B'KЧEHOМ'X'] za sprawą obecnej w tekście liturgicznym *chomonii*, nastąpiło przesunięcie akcentacji z pierwszej sylaby na przedostatnią, gdzie redaktor umieścił znak *strieta mraznaja*, który stanowi dwudźwięk  $d^1$ - $f^1$ . Na końcu pierwszej części omawianego fragmentu, redaktor umieścił znak *połukulizmy*, tym sposobem przenosząc całą melizmatyczność melodii na jego drugą część. Mając na uwadze rozłożenie sylab w tekście lit. i niemożność podporządkowania całego wyrazu [ωδ'ЖA'ШH'C'X'], redaktor zastosował najprostszą dla *znamiennago raspiewa* kombinację znaków: *zariataja*, *stopica s oczkom* i *gołubczyk borzyj*  $\hat{\sim} \text{B} \text{A}$ , co miało za zadanie wprowadzić śpiewającego do formuły finalnej, w charakterze której występuje formuła *swiazni połnaja*<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> *Fita*, o nazwie *krasna*, występuje także w melodiach drugiej skali modalnej *znamiennago raspiewa*. Co więcej, źródła siedemnasto-dziewiętnastowieczne, w szczególności staroobrzędowe nie prezentują jednolitości co do zasad jej wykonania. Por. М. Бражников, *Лица и фиты знаменного распева*, Ленинград 1984, s. 181-182.

<sup>70</sup> *Popiewka* ta występuje już na samym początku omawianej melodii stichery.





żał za popełnione grzechy<sup>73</sup>. Ta odwieczna prawda była bliska twórcom staroruskich melodii cerkiewnych, co znalazło również swoje przełożenie na linię melodyczną omawianej stichery. Co więcej, ograniczono także ilość stosowanych formuł melodycznych do jednej, i to już wcześniej stosowanej *popiewki mierieża s'riedniaja s poddierżkoj*, która (podobnie jak poprzednio), również w tym miejscu pełniła rolę formuły finalnej.

### Podsumowanie

Całe życie wewnętrzne człowieka żyjącego w rzeczywistości „Starej Rusi”, składało nieustanną, niewidzialną walkę przed wpływem wszystkiego, co było obce ówczesnej duchowości. Przez wiele wieków historii Rusi, śpiew cerkiewny postrzegany był jako namacalne odbicie „śpiewu aniołów”, któremu obce winno być wszystko, co ziemskie. Przenikanie do śpiewu liturgicznego wszelkich elementów muzyki świeckiej, przez długi czas było na Rusi postrzegane jako przejaw duchowego upadku<sup>74</sup>. Z czasem nastąpiło wymieszanie się pojęć śpiewu liturgicznego i muzyki, co w ostateczności doprowadziło do wyparcia *sacrum* ze śpiewu. Wówczas, jak słusznie zauważył Władimir Martynow, muzyka stała się śpiewem liturgicznym i za taki była uważana<sup>75</sup>. Zagrożenia z tego wynikające zauważył m.in. św. Ignacy Brianczaninow, który widział w tym niewyczerpalne źródło bogactwa. Jednocześnie nie szczędził słów krytyki pod adresem „nowych” ikon oraz śpiewu wielogłosowego, jak bowiem mawiał:

„Wszyscy Rosjanie zrozumieli, że włoskie obrazki nie mogą być uznane za święte ikony. Ich obecność w cerkwiach od momentu wejścia Rosji na arenę europejską, jeszcze bardziej oddala staroobrzędowców od pojednania się z Cerkwią prawosławną”.

Podobnie było ze śpiewem, gdzie Św. Ignacy zauważył pozytywne przemiany w postrzeganiu jego miejsca i roli w liturgii:

„wielu zaczęło rozumieć, że włoski śpiew nie pasuje do prawosławnego nabożeństwa”<sup>76</sup>.

*Znamiennyj raspiew*, ze względu na jego monodyczny charakter, należy śpiewać „na jedną nutę”, bez względu na to, ilu śpiewaków go wykonywało. Niedopuszczalnym jest jego śpiewanie „parthéses”<sup>77</sup>, bowiem jakkolwiek harmonizacja melodii *znamiennago raspiewa* powoduje jego skażenie. Ostatecznie śpiew stracił swój modlitewny charakter, a miejsce modlitwy zajęły odczucia emocjonalne, takie jak smutek, radość, przy czym nie były to emocje związane z duchowością<sup>78</sup>. Z tego względu jedynie monodia stanowi najwłaściwszy środek stylistyczny dla wzbudzania i przedstawiania afek-

<sup>73</sup> *Synaksarion* niedzieli o synu marnotrawnym. Por. *Триодъ Постная*, cz. 1, Moskwa 2002, k. 13.

<sup>74</sup> В. Мартынов, *История богослужбного...*, s. 97.

<sup>75</sup> Tamże, s. 99–100.

<sup>76</sup> И. Брянчанинов, *Понятие о ереси и расколе*, [w:] Полное собрание творений Святителя Игнатия Брянчанинова, t. 4, сост. и ред. А. Н. Стрижев, Moskwa 2002, s. 468.

<sup>77</sup> Tamże, s. 470.

<sup>78</sup> Tamże, s. 471.

tów muzycznych, nawet w ich najbardziej ekstremalnych formach<sup>79</sup>. Monodia zrodziła się z tekstu liturgicznego, który sam w sobie zawierał określony sens i znaczenie. Rolą muzyki jest komentowanie tekstu poprzez dzielenie go na poszczególne frazy oraz akcentację ważniejszych jego fragmentów. Wielogłosowość ogranicza melodykę, uzależniając melodię od rozwoju poszczególnych partii głosowych oraz od jakości powstających współbrzmień. Wykonywanie śpiewu na partie głosowe, jak zauważyła Zofia Lissa, wzmacnia poczucie walorów wertykalnych, tj. potrzebę konsonansowości współbrzmień. Melodia stanowi funkcję całości, w której równowaga poszczególnych głosów ogranicza jej swobodę<sup>80</sup>. Zjawisko to można łatwo zaobserwować na przykładzie harmonizacji niektórych melodii *znamiennego raspiewa*. Zadaniem śpiewu, podobnie jak i innych elementów prawosławnej obrzędowości, było skierowanie serca i umysłu modlącego się ku światu duchowemu, idealnemu, a co za tym idzie umożliwienie wejścia w bezpośredni związek z Bogiem. Przepelniona duchem ascezy staroruska obrzędowość oraz powtarzająca się cyklicznie, co osiem tygodni, hymnografia dawała człowiekowi wierzącemu możliwość odnawiania i uświęcania się<sup>81</sup>.

Na zakończenie pozwolę sobie powrócić do istoty swobody melodyki staroruskich śpiewów cerkiewnych, która jest jednym z wyznaczników jej syntetyczności. Otóż wraz z wprowadzeniem do cerkiewnego piśmiennictwa muzycznego kwadratowej notacji kijowskiej, doszło do swoistego uwolnienia się melodyki spod sztywnych ram ośmiu skal modalnych. Z czasem pierwiastek modalny, będący przejawem kanoniczności śpiewu, ustąpił obowiązującemu w muzyce zachodniej pierwiastkowi tonalnemu, a tym samym doszło do mieszania się ze sobą pojęć śpiewu i muzyki<sup>82</sup>. Według staroobrzędowców, kwadratowa notacja kijowska zamiast ułatwić wykonanie danej melodii utrudnia je, bowiem nie zawsze w pełni oddaje muzyczny, a szczególnie duchowy sens przekładanych melodii. Nic dziwnego, że nawet współczesny uczony – Maksym Brażnikow negował zasadność przekładania starych melodii na współczesny zapis nutowy. Jednym z powodów, dla których nie należy tego czynić jest fakt, iż zachodnia notacja muzyczna nie jest w stanie oddać pełni bogactwa melizmatyki *znamiennego raspiewa*, wyrażonej w zamkniętych *licach* i *fitach*<sup>83</sup>. Zwolennicy monodii śpiewu cerkiewnego na Rusi doskonale zdawali sobie sprawę z tego, iż zadaniu temu może sprostać jedynie notacja kriukowa<sup>84</sup>. *Kriuki* w sposób elastyczny oddają nie tylko charakter melodii: rytm<sup>85</sup>, wartości nutowe, lecz również wskazują na „Słowo”, jego akcentacje, początek i koniec fraz, a szczególnie na myśli teologiczne, jakie ono niesie<sup>86</sup>. Także wszelkie melizmatyczne wstawki mające za zadanie upiększać melodię, są ściśle podporządkowane wymogom i strukturze tekstu liturgicznego<sup>87</sup>. Tak więc to właśnie „Słowo” legło u podstaw

<sup>79</sup> S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 160.

<sup>80</sup> Por. Z. Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974, s. 74.

<sup>81</sup> М. Зызыкин, *Патриарх Никон. Его государственные и канонические идеи*, cz. 1, Warszawa 1931, s. 190.

<sup>82</sup> D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich...*, s. 75.

<sup>83</sup> М. Бражников, *Лица и фиты...*, s. 11.

<sup>84</sup> А. Тевосян, *Средневековая монодия и пятилинейная нотация: Расшифровка или перевод?*, [w:] *Музыкальная культура Средневековья. (Тезисы и доклады конференции)*, вып. 2, сост. Т. Ф. Владышевская, ред. Г. М. Малинина, Москва 1992, s. 57.

<sup>85</sup> В. Холопова, *О ритмике столпового знаменного распева*, [w:] *тамże*, s. 57–58.

<sup>86</sup> Т. Владышевская, *Музыкальная культура...*, s. 54.

<sup>87</sup> М. Бражников, *Лица и фиты...*, s. 69.

sztuki średniowiecznej, zarówno malarstwa jak i muzyki<sup>88</sup>. Natomiast notacja kriukowa jest swoistym zwierciadłem odbijającym wewnętrzne życie melodii<sup>89</sup>.

## BIBLIOGRAFIA – REFERENCES

### Źródła rękopiśmienne:

#### Zbiory prywatne Daniela Sawickiego:

Mezenets A., *Izveshchenie o soglasneyshikh pometakh*, (rkps I poł. XIX w. Zbiory prywatne Daniela Sawickiego).

#### Krasnoyarskaya Kraevedcheskaya Universal'naya Nauchnaya Biblioteka:

rkps nr 76647

#### Rossiyskaya Gosudarstvennaya Biblioteka:

f. 173. III., no. 151.

f. 272, no. 307.

f. 304.I, no. 409; 411

### Źródła drukowane:

*Triod' postnaâ*, (druk. Sz. Filol), Kraków – brak daty wydania.

*Triod' postnaâ*, ch. 1, Moskva 2002.

*Triod' postnaâ*, Moskva 1650.

*Triod'*, Riga 2008.

### Opracowania:

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

Alekseeva G., *Vizantino-russkaya pievčeskaâ paleografiâ*, Sankt-Peterburg 2007.

Brâncaninov I., *Ponâtie o eresi i raskole*, [in:] *Polnoe sobranie tvorenij Svâtitelâ Ignatiâ Brâncaninova*, t. 4, Moskva 2002, s. 447–472.

Braźnikov M., *Drevnerusskaâ Teoriâ muzyki: Po rukopisnym materialam XVI-XVIII vv.*, Leningrad 1972.

Braźnikov M., *Lica i fity znamennoogo raspeva*, Leningrad 1984.

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

Braźnikov M., *Statii o drevnerusskoj muzyke*, Leningrad 1975.

Byčkov V., *Vizantijskaâ estetika. Teoretičeskie problemy*, Moskva 1977.

Červâkova E., *Tradicii razdel'norečnogo peniâ u staroobrâdcev pomorskogo soglasiâ*, [in:] *Staroobrâdčestvo: istoriâ, kul'tura, sovremennost. Materialy*, sost. i red. W. I. Osipov, E. I. Sokolova, Moskva 2000.

Cvetkov P., *Pis'mo v redakciû*, „Snaroobâdcy”, 1908, nr 1.

Gardner I., *Bogoslužebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Cerkwi*, t. 1–2, Moskva 2004.

Grigor'ev E., *Posobie po izučeniû cerkovnogo peniâ i čteniâ*, Riga 2001.

Gruzinceva N., *Triodnyj stihirar' w russkoj pevčeskoj praktike XI-XVII vekov*, [in:] *Dni slavânskoj pis'mennosti i kul'tury. Materialy wserossijskoj naučnoj konferencii*, red. G. Alekseeva, Vladivostok 1998, s. 112–120.

Holopova V., *O ritmikie stolpovogo znamennoogo rospeva*, „Muzykal'naâ kul'tura Srednevekov'â”, 1992, vyp. 2, s. 57–58.

Holopova V., *Russkaâ muzykal'naâ ritmika*, Moskva 1983.

Kalašnikov L., *Azbuka cerkovnogo znamiennogo penija*, Kiev 1915.

<sup>88</sup> T. Владышевская, *Музыкальная культура ...*, s. 55.

<sup>89</sup> M. Бражников, *Русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2002, s. 17.

Kowalska H., *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich*, Wrocław 1987.

Kożurin K., *Kul'tura russkogo staroobrâdčestva*, Moskva 2016.

Kručinina A., *Popevka znamenno go rospeva v russkoj muzykal'noj teorii*, [in:] *Pevčeskoe nasledie Drevnej Rusi (istoriâ, teoriâ, estetika)*, sost. N. B. Zaharina, A. N. Kručinina, red. A. N. Kručinina, N. V. Ramazanova, T. K. Hramcova, Sankt-Peterburg 2002, s. 46-150.

Kutuzov B., *Znamennyj raspev, poušee bogoslovie*, Moskva 2009.

L'vov A., *O svobodnom i nesimmetričnom ritme*, Sanktpeterburg 1858.

Lissa Z., *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974.

Łużny R., *Staroobrzędowcy i problemy muzykologiczne Dawnej Rusi*, [in:] *Materiały Naukowe z VII Międzynarodowego Kongresu Muzykologicznego „Musica Antiqua Europa Orientalis”*, t. 7, kier. nauk. A. Czekanowska-Kuklińska, Bydgoszcz 1985, s. 83-96.

*Malaâ lestvoica prepodobnago otca našego Ioanna igumena Sinajskoj Gory*, Varšava 1934.

Martynov V., *Istoriâ bogoslužbnogo peniâ*, Moskva 1994.

Mešerina E., *Muzyka'naâ kul'tura serdnevekovoj Rusi*, Moskva 2008.

Metallov V., *Osmoglasie znamenno go rospeva. Opyt rukovodstva k izučeniû osmoglasiâ znamenno go rospeva po glasovym popevkam*, Moskva 1899.

Modest arh., *O cerkovnom oktoihe, Vil'na 1865*.

Nikolaev B., *Tolkovaâ grammatika znamenno go peniâ*, Pskov 1995.

Nikolaev B., *Znamenij raspev i krûkovaâ notaciâ kak osnova russkogo pravoslavno go cerkovno go peniâ*, Moskva 1995.

Paczkowski S., *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.

Pečėnkin G., *Vozzvašnik. Vozzvahi znamenno go peniâ i melodika obučeniiâ*, Moskva 2010.

Pożidaeva G., *Duchovnaâ muzyka slavânskoho s' rednevekovâ. Rus' - Bolgariâ - Serbiâ*, Sankt-Peterburg 2017.

Pożidaeva G., *Leksikologiâ demestvenno go peniâ*, Moskva 2010.

Razumovskij D., *Bogoslužbnoe penie Pravoslavno j Greko-Rossijsko j Cerkvi*, Moskva 1886.

Sawicki D., *Ciągłość tradycji staroruskiej monodii cerkiewnej na przykładzie wybranych dogmatyków ośmiu skal modalnych z Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego*, „*Wschodni Rocznik Humanistyczny*”, 2018, t. 15, nr 1, s. 23-50.

Sawicki D., *Kwestia „razdielnorieczija” i śpiewu wielogłosowego w nauczaniu staroobrzędowców rosyjskich*, *ELPIS*, 2014, t. 16, 201-209.

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

Sawicki D., *Niektóre aspekty śpiewu liturgicznego staroobrzędowców*, „*Gazeta Festiwalowa*”, 2016, nr 1 (41), s. 14.

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

Sawicki D., *Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, [w:] *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. S. Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 97-111.

Sawicki D., *Staroruski śpiew cerkiewny i funkcjonowanie jego wybranych form w praktyce liturgicznej staroobrzędowców*, Warszawa 2013 (Rozprawa doktorska na Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie, komputeropis).

Sawicki D., *System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, „*Wschodni Rocznik Humanistyczny*”, 2017, t. 14, nr 1, s. 7-28.

- Sawicki D., *Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII-XIX w. Irmologiony z Rokitna i Witoroża*, „Rocznik Białskopodlaski”, 2016, t. 24, s. 89-117.
- Serëgina N., *Pesnopeniâ Russkim Svätym*, Sankt-Peterburg 1994.
- Šmeman A., *Velikij Post*, Moskva 1993.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka średniowieczna*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.
- Tevosân A., *Srednevekovaâ monodiâ i pâtilinejnaâ noaciâ: Razšifrovka ili perevod?*, [in:] „Muzykal'naâ kul'tura Srednevekov'â”, *Tezisy i doklady konferencii*, vyp. 2, sost. T. F. Vladyševkaâ, red. G. M. Malinina, Moskva 1992, s 54-57.
- Tolkovaâ Bibliâ ili kommentarij na vse knigi Svâšenного Pisaniâ Vethogo i Novogo Zaveta*, t. 3, red. A. P. Lopuhin, Stockholm 1987.
- Uspenskij B., *K voprosu o homovom penii*, [in:] *Muzykal'naâ kul'tura Srednevekov'â, Tezisy i doklady konferencii*, vyp. 2, sost. T. F. Vladyševkaâ, red. G. M. Malinina, Moskva 1992, s. 144-147.
- Vagner G., *Kanon i stil' v drevnerusskom iskusstve*, Moskva 1987.
- Vladyševskaâ T., *Muzykal'naâkul'tura drevnej Rusi*, Moskva 2006.
- Wołosiuk W., *Irmologion Supraski*, „Rocznik Teologiczny”, 2004, r. 46, nr 2, s. 163-170.
- Wołosiuk W., *Wschodnioślōwiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.
- Znosko A., *Słownik cerkiewnoślōwiańsko-polski*, Białystok 1996.
- Zyzykin M., *Patriarh Nikon. Ego gosudarstvennye i kanoničeskie idei*, č. 1, Waršava 1931.

