

## LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

*Daniel Sawicki*

Badacz niezależny, Biała Podlaska

### **PSALM 136 *NAD RZEKAMI BABILONU* WE WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIEJ MONODII LITURGICZNEJ DAWNEJ RZECZPOSPOLITEJ NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH IRMOLOGIONÓW XVI–XVII W.**

#### **Psalm 136 *By the Rivers of Babylon* in the East Slavic Liturgical Monody of the Former Republic of Poland on the Example of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Century Irmologions**

**ABSTRACT:** The article is a continuation of many years of research conducted by the author on the East Slavic monodic liturgical chant and musical writing of the former Republic of Poland. The work focuses on one of the greatest phenomena of East Slavic compositional art, which is the old Ruthenian monodic melodies of Psalm 136 *By the Rivers of Babylon*. Based on the selected variants of Psalm 136 taken from the best known West Ruthenian songbooks, i.e., irmologions, the author has attempted to outline the direction of the development of liturgical chant in the territories of the former Republic of Poland. Liturgical chant in these territories was characterised by an exceptional variety of forms where, in addition to the basic *znamenny* chant, Psalm 136 also occurred in melismatic compositions in the form of a *demestvenny* chant. On the example of the 16<sup>th</sup>-century manuscripts written in neumatic notation, the author refutes the theses of Russian scholars stating that the *demestvenny* chant is a creation which has clearly originated in Moscow. Finally, the author attempts to answer the question regarding the extent to which the 16<sup>th</sup>-century practice of performing Psalm 136 continued in the 18<sup>th</sup>-century printed irmologions, starting with the Lviv edition of 1700.

**KEYWORDS:** liturgical singing of the Orthodox Church, Orthodox Church music, Kievan Rus', Polish-Lithuanian Commonwealth, Muscovy

Wschodniosłowiański monodyczny śpiew cerkiewny od dawien dawna wzbudza żywe zainteresowanie muzykologów, teologów i historyków sztuki, a mimo to wiele jego aspektów nadal pozostaje niezbadanych. Dla polskiego badacza szczególną wartość mają tradycje śpiewacze praktykowane na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej, które, jak dotąd, nie doczekały się kompleksowych badań porównawczych, chociażby na tle tradycji śpiewaczych moskiewskiej Cerkwi. Dostępna literatura przedmiotu dostarcza czytelnikowi jedynie elementarnej wiedzy w tym zakresie, zaś badający temat naukowcy zwykli skupiać się głównie na problemach natury historycznej, kodykologicznej oraz paleograficznej.

W niniejszej pracy przyjrzymy się jednemu z fenomenów wschodniosłowiańskiej sztuki kompozytorskiej, jakim są staroruskie monodyczne melodie Psalmu 136 *Nad rzekami Babilonu*. Na przykładzie wybranych wariantów Ps 136 podejmiemy próbę określenia kierunku, w jakim przebiegał rozwój śpiewu liturgicznego na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej.

W dziejach śpiewu cerkiewnego na Rusi przełom XV i XVI w. był okresem prawdziwego rozkwitu życia duchowego, a przede wszystkim życia monastycznego. Odrodzenie duchowe Cerkwi ruskiej miało przełożenie na niemal wszystkie dziedziny sztuki sakralnej, począwszy od architektury, poprzez ikonografię i sztukę zdobniczą, a skończywszy na śpiewie liturgicznym. Ostateczne zerwanie z tradycją bizantyjską, czego wyrazem był m.in. gwałtowny zanik praktykowania śpiewu kondakarnego, pobudziło rozwój jego rodzimych form (*znamennyj*, *putiewoj*, i *demestwienny raspiew*). Wraz ze zmianą obowiązującej od XI w. studyckiej reguły liturgicznej, którą zastąpiono regułą jerozolimską, doszło do głębokich przemian w śpiewie liturgicznym, które objęły niemal wszystkie jego aspekty, począwszy od doboru repertuaru, poprzez teorię, a skończywszy na kwestiach natury estetycznej. Jeżeli chodzi o praktykę liturgiczną Cerkwi moskiewskiej, to pojawienie się nowych wariantów rodzimych śpiewów liturgicznych w postaci wielkiego śpiewu neumatycznego, a z biegiem czasu także bardziej rozbudowanych melodycznie kompozycji w postaci śpiewów: *demestwennego* i *putiewego* na długi okres czasu odwróciło uwagę tamtejszych śpiewaków od kompozycji pochodzących z innych krajów prawosławnych. Z kolei na terytoriach południowo-zachodniej Rusi zainteresowanie śpiewaków melodiami pochodzenia greckiego i bałkańskiego nie osłabło nawet w okresie, gdy kontakt ze światem greckim był utrudniony wskutek licznych najazdów tatarskich. Bytowanie tradycji bałkańskiej i greckiej śpiewu liturgicznego, które przenikały na południowo-zachodnią Ruś głównie przez Mołdawię odcisnęły swoje trwałe piętno na życiu liturgicznym rodzimych monasterów, czego przykładem są bogate tradycje śpiewacze klasztorów św. Onufrego w Ławrowie oraz Zwiastowania N.M.P. w Supraślu. Z kolei w XVII w. prężnymi ośrodkami rozwoju śpiewu liturgicznego stały się również Wielki Skit Maniawski na Zakarpaciu oraz monaster w Żyrowicach. Materialnym świadectwem wysokiego poziomu wykonawczego w tych monasterach są licznie zachowane zbiory śpiewów użytkowych, tj. irmologiony<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczypospolitej na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, Lublin 2022, s. 51-57.

Okres rozbicia dzielnicowego ziem ruskich charakteryzował się wzrostem tendencji realistycznych. Proces ten objął niemal wszystkie dziedziny sztuki, w szczególności architekturę i malarstwo sakralne. Zmiany objęły również śpiew cerkiewny, którego twórcy coraz częściej zaczynają odchodzić od sztywnych wzorców ujętych w ramach systemu ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasija*), co wynika z głębszego zainteresowania melodyką jako nośnikiem niebywałego ładunku emocjonalnego, co czyni śpiew cerkiewny podobnym do ikonografii. Z kolei teksty hymnograficzne, w szczególności Psalmi, jak również poezja liturgiczna, np. św. Jana z Damaszku, stają się impulsem do poszukiwania coraz to nowych środków artystycznych, mogących wyrazić dotąd niezgłębione i niewypowiedziane uczucia i emocje odczuwane przez hymnografów<sup>2</sup>. W XVI w. również twórcy melodii cerkiewnych coraz częściej zaczynają opowiadać o własnych doznaniach estetycznych, jakich doświadczali śpiewając, co wyrażali w komentarzach umieszczanych na marginesach ksiąg nutowych. Przykładem wyjątkowego zafascynowania pięknem brzmienia śpiewu jest adnotacja, jaką uczynił redaktor *Irmologionu supraskiego* (1598-1601) do *Pieśni cherubinów* tonu trzeciego<sup>3</sup>. Melodię tę redaktor *Irmologionu* miał usłyszeć w 1583 r. od śpiewaka chóru patriarchalnego w Konstantynopolu<sup>4</sup>. Kompozycja spodobała mu się do tego stopnia, że nie zważając na obowiązujące wówczas normy kanoniczne, które tonowały wszelkie przejawy emocjonalności, nie omieszczał opatrzyć jej komentarzem: *Зело красний* (bardzo piękny). Określenia podkreślające estetyczne walory śpiewu liturgicznego, takie jak: *красный, прекрасный* (piękny, przepiękny) pojawiają się na Rusi wraz z przybyciem z Bizancjum oraz Bułgarii pierwszych śpiewaków. Najlepszym dowodem, świadczącym o żywym zainteresowaniu śpiewaków na Rusi estetyczną stroną wykonywanych kompozycji jest przekaz zawarty w *Stiepiennoj knigie*, gdzie w opowieści o przybyciu do Kijowa trzech śpiewaków greckich pojawia się określenie *прекрасное дѣмѣтвенное пѣніѣ* (przepiękny śpiew *demestwenny*), wyrażające pragnienie podkreślenia walorów estetycznych rodzimego śpiewu *demestwennego*. Terminologia odnosząca się do szeroko pojętego „piękna” śpiewu nabrała nowego estetycznego znaczenia na przełomie XV i XVI w. Był to żmudny proces mający na celu ostateczne wyzwolenie praktykowanych wówczas form śpiewu spod sztywnych norm narzuconych przez ówczesnie obowiązujący kanon<sup>5</sup>. O ile staroruski śpiew tonalny, tj. *znamiennyj raspiew* oznaczał się wyjątkową prostotą, srogością, niezmiennością, co przejawiało się w odgórnie narzuconym doborze stereotypowych formuł melodycznych, o tyle kompozycje typu melizmatycznego, w szczególności śpiew *demestwenny* posiadały uroczystry charakter, co przejawiało się w obfitości formuł melodycznych typu melizmatycznego. Przewaga

<sup>2</sup> Н. Успенский, *Древнерусское певческое искусство*, Москва 1971, с. 135.

<sup>3</sup> *Irmologion supraski (1598-1601)*, Национальна Библиотека України імені В.І. Вернадського (dalej: НБУВ), sygn. I, 5391, k. 519-521. Пор. Д. Шабалин, *Избранные знаменные песнопения*, Москва 2014, с. 160-168.

<sup>4</sup> А. Конотоп, *Херувимская песня Царигородского распева XVI века*, «Музыкальная академия», 2003, № 1, с. 118-122.

<sup>5</sup> D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 91.

formuł melizmatycznych pozwalała twórcom melodii na większą swobodę kompozycji, co dawało śpiewakom większe pole do prezentacji własnych umiejętności wokalnych<sup>6</sup>. Fenomenalność melizmatycznych form staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności wielkiego śpiewu neumatycznego, a także *demestwennego* i *putiewego* tkwi w jego monumentalności brzmienia. Nie bez znaczenia jest również fakt, że ich twórcy za temat upodobali sobie głównie te teksty liturgiczne, które uprzednio w swojej podstawowej formie (*stolpowoj*<sup>7</sup> *znamiennyj raspiew*) pozostawały poza obszarem funkcjonowania bizantyjskiej zasady ośmiu skal modalnych (cs. *osmogłasia*). Do tej bądź co bądź wąskiej grupy zaliczają się przede wszystkim melodie do Psalmów, w których twórcy melodii wielkiego śpiewu neumatycznego oraz *demestwennego* znaleźli idealne pole do prezentacji swoich indywidualnych gustów muzycznych.

Nie ulega wątpliwości, że melodyka Ps 136 swoimi korzeniami sięga do tradycji bizantyjskiej. Generalnie na Rusi funkcjonowało kilkanaście wariantów melodycznych tego Psalmu, które ewoluowały niemal do końca XVII w., nabierając wielu cech lokalnych. Owe przemiany poprzedziło pojawienie się kilku podstawowych wariantów melodycznych tego Psalmu, w szczególności należących do gatunku: małego i wielkiego śpiewu neumatycznego, a pod koniec XVI w. również śpiewu *demestwennego*. Ustalone pod koniec XV w. wzorce kanoniczne znalazły swoją kontynuację w kolejnych wiekach zarówno jeżeli chodzi o piśmiennictwo muzyczne Cerkwi moskiewskiej, jak również obejmującej terytoria Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony metropolii kijowskiej. Przemiany dotyczyły wszystkich aspektów śpiewu liturgicznego, a w sposób szczególny – jego miejsca w liturgii, czego przykładem jest zastąpienie śpiewania niektórych hymnów melorecytacją. W dalszej kolejności objęły takie zagadnienia, jak cykl śpiewów, język muzyczny, a także systemy zapisu muzycznego. Powstawanie coraz to nowych redakcji rodzimego śpiewu wyznaczyło dalszy kierunek jego rozwoju, bowiem dokładnie w nich doskonalił się język muzyczny oraz indywidualne cechy stylistyczne, związane ze współistnieniem melodii i tekstu w ramach danej kompozycji. Część redakcji posiadała własne regionalne „warianty” kompozycji, które odróżniał stopień wypełnienia lub skracania fraz melodycznych, jak również odrębne zasady wykonawcze. Niestety dla współczesnego badacza często są one niemożliwe do odtworzenia wskutek utracenia podstawowego nośnika wiedzy, jaką jest żywa praktyka śpiewacza<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> А. Преображенский, *Культурная музыка в России*, Ленинград 1924, с. 23.

<sup>7</sup> *Notacja stolpowa* – termin ten wywodzi się od ośmiotygodniowego cyklu zmiany ośmiu tonów. Dlatego też termin *stolpowoje pienije* jest synonimem śpiewu ośmiotrybowego (*1 stolp=1 glas*). W literaturze muzycznej terminem *stolp* określa się również tzw. pamięciowy znak, tj. znak dźwięku, od którego rozpoczynała się melodia. Problem był dość istotny w okresie, kiedy jeszcze nie funkcjonował system tzw. „*kinowarnych pomiet*”. Z kolei wybitny znawca tematu, Iwan Gardner uważał takie określenie za mylne, skłaniając się ku określeniu *stolpa* jako przynależności tonalnej danej melodii. Zob.: И. Гарднер, *Богослужебное пение Русской Православной Церкви*, т. I, Москва 2004, с. 205.

<sup>8</sup> Г. Пожидаева, *Певческие традиции Древней Руси*, Москва 2007, с. 237.

Pierwotnie na Rusi Ps 136 wykonywano w oparciu o wzorzec melodyczny śpiewu (*stołpowego znamiennoho raspiewa*) typu sylabicznego tzw. *prosomion*<sup>9</sup> (gr. προσόμοια, cs. подѡбїѣнїѧ), tj. śpiewu, który wykonuje się według ściśle określonych wzorców melodycznych. System „podobieństw” stanowił podstawę „kanonu” całej sztuki średniowiecznej i był zbudowany na twardej podstawie teologicznej, którą wyrażało stworzenie człowieka na obraz i podobieństwo Boga<sup>10</sup>. Technika śpiewu według wzorca na trwałe odcisnęła swoje piętno na piśmiennictwie muzycznym. W praktyce wyglądało to tak, że w nutowych księgach liturgicznych notowano jedynie pierwszy werset sylabicznego zaśpiewu oraz wiersz melizmatycznego przyśpiewu (*Alleluja*). Pozostałe wersety kompozycji wykonywano zaś według podanego wzorca. Wykonywanie melodii psalmodycznych według wzorca wymagało od śpiewaków niebywalej umiejętności dostosowywania poszczególnych wersetów do zapisanej krukami melodii zaśpiewu. Z tego względu zarówno w śpiewnikach moskiewskich, jak również starszych irmologionach nutowych na próżno szukać pełnego zapisu Ps 136. Dobrym przykładem melodii Ps 136 przeznaczonej do wykonywania w oparciu o gotowy wzorzec melodyczny, jest kompozycja zawarta w *Irmologionie supraskim* (1598-1601) Bohdana Onisimowicza, gdzie redaktor zapisał jedynie pierwszy werset zaśpiewu oraz jeden melizmatyczny wariant przyśpiewu<sup>11</sup>. Taki zabieg dawał przede wszystkim oszczędność jakże cennego materiału pisarskiego, jakim był papier. Podobną formę zapisu zastosował redaktor drugiego, pochodzącego z 1662 r. supraskiego śpiewnika – mnich Teofil. Cechą charakterystyczną zapisu Ps 136 zawartego w *Irmologionie supraskim* z 1662 r. obok znaczących różnic w kompozycji jest to, że pod ozdobnym inicjałem redaktor umieścił fragmenty trzech kolejnych wersetów Psalmu, co miało pomóc śpiewakowi w wykonaniu ich według podanego wzorca melodycznego. Z kolei od śpiewaków wymagało to umiejętności rozśpiewywania tekstu w oparciu o jednolity wzorzec melodyczny, co w przypadku kompozycji typu sylabiczno-melizmatycznego stwarzało nie lada kłopot.

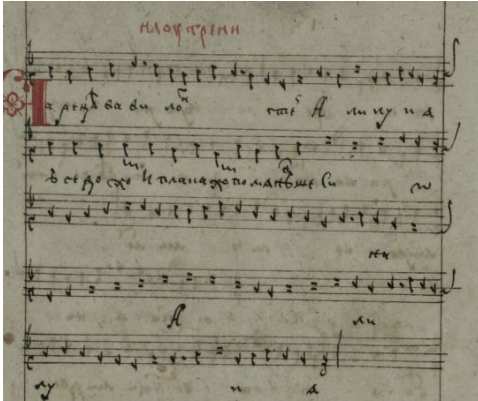
O ile w przypadku podstawowych form staroruskiego śpiewu neumatycznego (*znamiennyj raspiew*) melodie wzorcowe *prosomion* znalazły zastosowanie głównie w odniesieniu do *sticher* i *troparionów*, o tyle praktyka wykonywania melodii typu melizmatycznego posiada silne zakorzenienie w melizmatycznym śpiewie kondakarnym, który ostatecznie zaniknął pod koniec XIV w. W zachowanych kondakarionach można znaleźć szereg kompozycji psalmodycznych, np. *polijelesu*<sup>12</sup>. Ostatecznie praktyka zapisywania jedynie pierwszych wersetów danej kompozycji przetrwała jedynie w piśmiennictwie muzycznym południowo-zachodniej Rusi, co znalazło swoje odzwierciedlenie w XVIII-wiecznych irmologionach drukowanych. Jeżeli zaś chodzi o śpiewniki powstałe na terytoriach Państwa Moskiewskiego, to w okresie od XVI do końca XVII w. można zaobserwować odwrotne zjawisko – tendencja do zapisywania całych

<sup>9</sup> Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, с. 239.

<sup>10</sup> D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 269.

<sup>11</sup> *Irmologion*, Lietuvos Mokslų Akademijos Biblioteka, Vilnius (dalej: LMAB), F19-115, k. 208.

<sup>12</sup> Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, с. 152.



Rys. 1. Fragment Psalmu 136 z *Irmologionów*: *supraskiego* (1598-1601) Bogdana Onisimowicza oraz *supraskiego* (1662) mnicha Teofila.

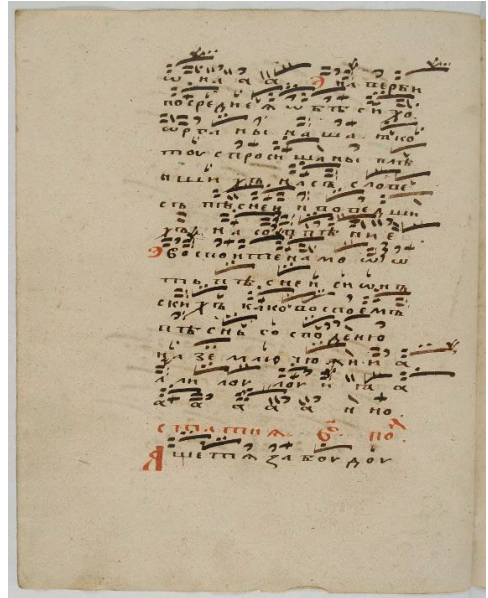
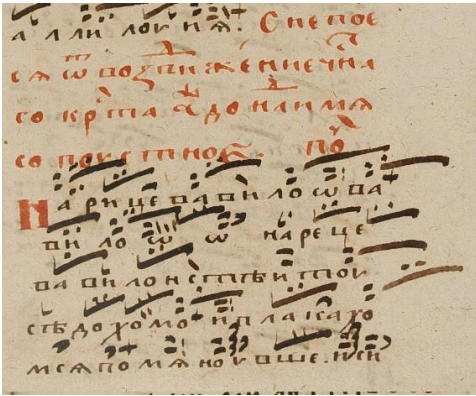
kompozycji. Do końca XVI w., a ściślej dopóty, dopóki w powszechnym użytku pozostawała notacja kriukowa zarówno kopiści moskiewscy, jak również zachodnioruscy zapisywali pełną kompozycję Ps 136, czego przykładem jest wariant melodyczny zawarty w *Irmologionie lawrowskim*, gdzie kompozycja podzielona jest na trzy rozdziały (tzw. chwały)<sup>13</sup>, gdzie przyśpiew *Alleluja* znajduje się na końcu każdej z trzech części kompozycji (Rys. nr 2).

Wraz z wprowadzeniem do użytku kwadratowej notacji kijowskiej oraz ostatecznym ukształtowaniem się uniwersalnego śpiewnika użytkowego, jakim był *irmologion* nutowy, na terytoriach południowo-zachodniej Rusi dominującą stała się tendencja do skupiania wszystkich najpotrzebniejszych śpiewów użytkowych w ramach jednej księgi, co niejako wymuszało skracanie repertuaru<sup>14</sup>. W starszych, tj. „razdielnoriecznych” (XVI-XVII w.) redakcjach Ps 136 można spotkać zjawisko tzw. „obrywania słów”, np. *ВѢКНО... ВѢКНО... НА РѢЦѢ ВѢКНОНОЧЕЙ...* Analogiczne wstawki można spotkać także w innych śpiewach typu melizmatycznego<sup>15</sup>. Rolą tego zabiegu, podobnie jak też wstawek typu: „ananejki”, czy „chabuba”, było upiększanie melodii, nadanie jej większej melizmatyczności, co w rezultacie miało pobudzić serce słuchacza do jeszcze bardziej gorliwej modlitwy oraz płaczu z powodu popełnionych grzechów. W wyniku reform liturgicznych, przeprowadzonych przez I i II Komisję, a także reform śpiewu cerkiewnego zrealizowanych z inicjatywy patriarchy Nikona praktyka obrywania słów zniknęła z ksiąg liturgicznych, zaś sama redakcja uległa znacznemu uproszczeniu.

<sup>13</sup> *Irmologion lawrowski*, Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN), rkps 12050 I, (Akc. 2954), k. 181-183.

<sup>14</sup> D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 9.

<sup>15</sup> Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, с. 240.



Rys. 2. Fragment pierwszego rozdziału Psalmu 136 z XVI-wiecznego *Irmologionu lawrowskiego*.

Pojawiła się z kolei tendencja do zapisywania całości kompozycji psalmodycznych, co znacząco ułatwiało ich wykonywanie. Pojawienie się w Państwie Moskiewskim kompozycji Ps 136 typu sylabiczno-melizmatycznego oraz melizmatycznego miało ścisły związek z działalnością mistrzów nowogrodzkich i moskiewskich, w szczególności Wasyla i Sawy Rogowów oraz Iwana Nosa. Szczególne dokonania w dziedzinie komponowania melodii psalmodycznych przypadła w udziale Fiodorowi Christianinowi oraz Marcelowi Biezborodowowowi<sup>16</sup>. Marcel Biezborodow zasłynął jako autor melodii do wybranych wierszy psalmów: 1-8, 10-11, 13-14, 16-17, 19-20. Psalmi te weszły na stałe w skład księgi *Obichod*<sup>17</sup>, zaś cechy indywidualne melodyki pozwalają twierdzić, że Marcel Biezborodow skomponował również melodię Ps 136. Melodię tworzy grupa ściśle określonych formuł melodycznych, tj. *popiewek*<sup>18</sup>. Całość kompozycji składa się z szeregu sylabiczno-melizmatycznych zaśpiewów, które wieńczy formuła melodyczna typu melizmatycznego oraz melizmatycznego przyśpiewu. Kompozycja ta pojawia się w piśmiennictwie muzycznym na Rusi pod koniec pierwszej połowy XVI w. wersji wielkiego śpiewu neumatycznego. Z kolei na początku XVII w. Ps 136 zyskuje nowe formy melodyczne w postaci śpiewu *demestwennego* i *putiewego*.

<sup>16</sup> Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, с. 239.

<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. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65, przyp. 159.

<sup>18</sup> Г. Пожидаева, *Духовная музыка славянского Средневековья. Русь. Болгария. Сербия*, Санкт-Петербург 2017, с. 190.

Psalm 136 podobnie jak kosmologiczny Ps 103 odznaczał się wyjątkową oryginalnością melodyczną, a nade wszystko różnorodnością form, bowiem już w okresie powstania *Irmologionu ławrowskiego* wykonywano go nie tylko tradycyjnym *znamienym raspiewom*, lecz także śpiewem *demestwennym* i *greckim*<sup>19</sup>. Redaktor *Irmologionu ławrowskiego* umieścił melodię typu melizmatycznego. Tekst liturgiczny jest cerkiewnosłowiański z widocznymi elementami wymowy ukraińskiej, czego przykładem jest słowo „rzece”, które redaktor przytacza zarówno w jego wymowie ukraińskiej: рѣце jak również w cerkiewnosłowiańskim oryginale рѣце. Kompozycja Ps 136 składa się z sylabiczno-melizmatycznego zaśpiewu oaz melizmatycznego przyśpiewu *Alleluja*, który w regułach liturgicznych określany jest „pięknym”: (с. ЯЛНАДІЕЮ КРАЇНОЮ)<sup>20</sup>. W jednym z XVI-wiecznych Sticherarow ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej śpiew Ps 136 określany jest mianem „pięknego śpiewu” (Рѣка вавилонская краснымъ пѣтнемъ)<sup>21</sup>. Całość psalmu została podzielona na trzy części<sup>22</sup>, z której każda rozpoczyna się uroczystym wprowadzeniem solisty.

W przeciwieństwie do irmologionów kriukowych w zachodnioruskich irmologionach pisanych kwadratową notacją kijowską utrwaliła się tendencja do przedstawiania jedynie pierwszej strofy Ps 136 wraz z przyśpiewem, na którą z całą pewnością wykonywano pozostałe wersety psalmu. Tego typu zapis znajdziemy m.in. w *Irmologionie supraskim* (1598-1601)<sup>23</sup>. Tym bardziej kompozycja zawarta w *Irmologionie z Ławrowa* przedstawia wielką wartość, nade wszystko stanowi cenny materiał porównawczy choćby ze źródłami moskiewskimi.

Zwieńczeniem kompozycji Ps 136 zawartej w *Irmologionie ławrowskim* (Rys. 3), jest melizmatyczna wariacja na motywie pierwszego wersetu *ВАВІЛОНОВА ДІВКА ДІЛА*, zawierająca „*ananejki*”.

W nagłówku zapisu nutowego widnieją terminy: *верх и низъ и пѣть*, które wespół ze znakiem – zdają się potwierdzać fakt, iż mamy tutaj do czynienia z pierwotną redakcją staroruskiej wielogłosowości, tzw. *strocnoje pienije*<sup>24</sup>, a ściślej tzw. *putiewago raspiewa*. Za przynależnością omawianej melodii do gatunku *putiewago raspiewa* przemawia fakt, iż w okresie powstania *Irmologionu z Ławrowa* notacją stołpową zapisywano jedynie ten typ śpiewu wielogłosowego<sup>25</sup>. Śpiew *demestwenny* posiadał już

<sup>19</sup> Г. Вагнер, Т. Владышевская, *Искусство Древней...*, с. 198.

<sup>20</sup> К. Никольский, *Обозрение богослужебных книг Православной Российской Церкви*, Санктпетербург 1858, с. 226.

<sup>21</sup> *Стихирарь крѣковый*, Российская Государственная Библиотека (dalej: НИОР РГБ), zesp. 304. I, nr 414, k. 304-305.

<sup>22</sup> М. Качмар, *Особливості невменної нотації лаврівського ірмологіона*, [в:] *Лаврівський невменний Ірмологіон кінця ХVІ століття*: Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар, ред. Крістіан Ганнік [«Київське християнство»], т. 18; *Історія української музики. Джерела*, вип. 26], Львів 2019, с. 551.

<sup>23</sup> *Irmologion supraski...*, НБУВ, sygn. I, 5391, k. 274.

<sup>24</sup> Ю. Ясіновський, *Структура і репертуар лаврівського ірмолая*, [в:] *Лаврівський невменний...*, с. 530-531.

<sup>25</sup> М. Качмар, *Особливості невменної...*, с. 551.



liczba powtórzonych samogłosek odpowiada liczbie znaków, jakie przypadają na dany fragment kompozycji<sup>28</sup>.

Obok wariantów wielkiego i małego śpiewu neumatycznego, Ps 136 wykonywano na Rusi również w oparciu o wzorce melodyczne melizmatycznego śpiewu *demestwennego*. Śpiew *demestwenny* obejmuje szeroki cykl materiału liturgicznego i odznacza się wyjątkowym bogactwem redakcji, zarówno jeśli chodzi o melodie jedno-, jak i wielogłosowe. Z uwagi na cały szereg trudności wykonawczych śpiew *demestwenny* w początkowej fazie swego rozwoju, podobnie jak bizantyjski śpiew azmatyczny był wykonywany przez jednego śpiewaka – domestyka<sup>29</sup>. Do niedawna wśród badaczy dominowało przekonanie, iż pierwotna tradycja śpiewu *demestwennego* bierze swój początek w tradycjach śpiewaczych Państwa Moskiewskiego. Oprócz tego współczesna badaczka tematu – Galina Pożidajewa wskazuje na równoległe funkcjonowanie szkoły nowogrodzkiej, pskowskiej, a nawet „demiestwo” szkoły usolskiej<sup>30</sup>. Wśród twórców melodii *demestwennych* pojawiają się takie znane nazwiska, jak chociażby Fiodor Christianin, Marcel Biezborodow, czy Wasyl Rogowo<sup>31</sup>. Niestety rosyjscy badacze tematu marginalizują, mniej lub bardziej celowo, istnienie zachodnioruskiej redakcji śpiewu *demestwennego*. Jest to o tyle niezrozumiałe, albowiem w okresie szczytowego rozwoju tychże form śpiewu w Państwie Moskiewskim również na południowo-zachodniej Rusi zaczynają pojawiać się równoległe zarówno pojedyncze kompozycje, jak też całe rozbudowane cykle śpiewów melizmatycznych określanych mianem *diemiestwo*. W tym miejscu należy wymienić melodię kończącą nabożeństwo za zmarłych (*Panichidę*), tj. *Wieczna Pamięć* (Вѣчнаа пѣматъ) z Irmologionu Ławrowskiego<sup>32</sup>, którą redaktor, a być może kompozytor opatrzył takim oto komentarzem: ДЕМЕСТВО ПОЧИНІЕ<sup>33</sup>. Niestety brak odpowiedniego materiału porównawczego utrudnia jej odczytanie, aczkolwiek szeroka paleta znaków, którą zastosował redaktor, świadczy o jej wysokim stopniu skomplikowania. Jako ciekawostkę pragniemy podać fakt, że tekst liturgiczny omawianego utworu nie zawiera w sobie elementów *razdielnorieczija* (in. *chomonii*)<sup>34</sup>, co świadczy o tym, iż

<sup>28</sup> З. Гусейнова, *Древнерусская крюковая нотация XV века: преобразования и новации*, «Вестник Южно-Уральского Государственного Университета». Серия «Социально-гуманитарные науки», 2015 том 15, № 3, с. 87.

<sup>29</sup> D. Sawicki, *Demestwo i jego...*, s. 229.

<sup>30</sup> Szkoła usolska – jedna z lokalnych szkół śpiewu cerkiewnego w Państwie Moskiewskim, która ukształtowała się pod patronatem rodziny kupieckiej Stroganowów. Jej centrum Usolije Wyczegodskoje – rodzinna posiadłość Stroganowów. Za twórcę „szkoły usolskiej” śpiewu uznawany jest Stefan Gołysz. Do najznajmniejszych przedstawicieli tej lokalnej szkoły śpiewu należał także Iwan Łukoszko, który w źródłach nazywany jest „usolcem”. Zob.: Н. Парфентьев, *Усолская (Строгановская) школа пения в русской музыке*, Челябинск 1993, с. 631.

<sup>31</sup> Г. Пожидаева, *Лексикология демественного пения*, Москва 2010, с. 71.

<sup>32</sup> *Irmologion ławrowski...*, BN, rkps 12050 I, (Акс. 2954), k. 233.

<sup>33</sup> Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття.*, „КАЛО-ΦΩΝΙΑ”, Львів 2005, nr 5, с. 342.

<sup>34</sup> *Razdielnorieczije* in. *chomonii* – maniera wykonawcza funkcjonująca w staroruskim śpiewie cerkiewnym polegająca na zamianie spółgłosek znajdujących się na końcu wyrazu samogłoskami o, a, e, i.

melodia ta została wprowadzona do *Irmologionu ławrowskiego* przez jednego z dwóch redaktorów w końcowym stadium jego powstawania<sup>35</sup>. Czołowi badacze tematu wskazują na fakt, iż pierwsze wzmianki kronikarskie na temat śpiewu *demestwennego* pochodzą ze stosunkowo późnego okresu, bo z przełomu XV i XVI w. Pierwsza informacja pochodzi z 1441 r. i odnosi się do wydarzenia związanego ze śmiercią księcia Dymitra Krasnego. Według przekazu kronikarza książę miał na chwilę zmartwychwstać i zrzuciwszy z siebie szaty pogrzebowe wyśpiewać dwie melodie w oparciu o wzorzec śpiewu *demestwennego*. Co prawda jest to legenda, lecz niewątpliwie dowodzi tego, że śpiew *demestwenny* był bardzo popularny w Państwie Moskiewskim już pod koniec pierwszej połowy XV w.<sup>36</sup>. Z kolei XVI-wieczny autor tzw. *Stiepennoj knigi* poszedł o krok dalej, umieszczając znany ze współczesnej mu praktyki śpiew *demestwenny* w chronologicznych ramach odnoszących się do czasów panowania księcia Jarosława Mądrego, kiedy to miało mieć miejsce przybycie trzech śpiewaków greckich, którzy mieli dać początek profesjonalnej sztuce śpiewaczej na Rusi<sup>37</sup>. Współczesny stan badań nie daje jakichkolwiek podstaw ku temu, aby uznać przekaz *Stiepennoj knigi* za źródło wiarygodne, bowiem skąd autor miał mieć wiedzę na temat form śpiewu, jakie praktykowano w pierwszych wiekach chrześcijaństwa na Rusi? Co więcej, opisując mniej lub bardziej wymyśloną historię umiejscowił w niej formy śpiewu, jakie wówczas praktykowano. Jednym z podstawowych pytań, na które powinien sobie odpowiedzieć badacz tematu jest to, na ile moskiewskie wzorce śpiewu *demestwennego* przenikały na terytoria południowo-zachodniej Rusi? Co prawda nie zachowały się żadne źródła kronikarskie odnoszące się do praktykowanego na tych terenach śpiewu liturgicznego, lecz z pomocą przychodzą nam zachowane XVI-wieczne śpiewniki, tj. *irmologiony*: *Ławrowski* oraz *Irmologion* ze zbiorów Kijowskiej Akademii Duchownej (dalej: *Irmologion KDA*). O ile w pierwszym zbiorze znajdziemy pojedynczą melodię sygnowaną jako „diemiestwo”, o tyle w drugim znalazł się już cały cykl śpiewów *demestwennych*, i co ciekawe nawet śpiewy greckie, i to zapisane alfabetem słowiańskim i co najważniejsze, notacją kriukową<sup>38</sup>. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż w tamtym okresie moskiewska

---

Z uwagi na częste występowanie sylab *cho* i *mo* maniera ta określana jest także mianem *chomonii*. Początki „*razdielnorieczija*” sięgają na Rusi końca XIV w., a kres jego funkcjonowaniu położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II komisję przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca. Od czasów reform patriarchy Nikona, po dzień dzisiejszy „*razdielnorieczije*” funkcjonuje w praktyce liturgicznej staroobrzędowców-bezporowców, a w sposób szczególnie pomorców. Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007, s. 492, 643. 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.

<sup>35</sup> D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew...*, s. 77-78.

<sup>36</sup> Idem, *Demestwo i jego...*, s. 230.

<sup>37</sup> Idem, *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, ELPIS, t. 19, Białystok 2017, s. 72.

<sup>38</sup> *Irmologion*, НБУВ, zesp. 160, nr 614, k. 505-517; D. Sawicki, *Rozwój wschodniosłowiańskiej monodii cerkiewnej w XVI w. na przykładzie Irmologionu neumatycznego ze zbiorów dawnych Kijowskiej*

Cerkiew obrała drogę samoizolacji, a zainteresowanie jej kulturą muzyczną było na południowo-zachodniej Rusi znikome, to faktycznie należałoby uznać, że śpiew *demestwenny* nie jest tworem moskiewskim, a został tam przyniesiony z terytoriów południowo-zachodniej Rusi. Należy również podkreślić fakt, że pojęcie „demestwo” nabrało na tych terytoriach znaczenia symbolicznego. Otóż wraz z wprowadzeniem do użytku kwadratowej notacji kijowskiej zaczęto nim określać całą paletę śpiewów stałych nabożeństw Całonocnego Czuwania i Boskich Liturgii. Dla przykładu, w *Irmologionie supraskim* (1598-1601) znajduje się cały cykl melodii użytkowych zatytułowany: *Избранное пение демественное влацине от напѣла монастыря Соупрасльскаго. Преведено в нотованое* (wybrany śpiew demestwenny wywodzący się ze wzorca melodycznego monasteru Supraskiego. Przełożony na zapis nutowy)<sup>39</sup>. Zapis ten jest jasnym dowodem na to, że melodie te były zapisane notacją neumatyczną, bądź funkcjonowały w obiegu ustnym, zaś redaktor *Irmologionu* – Bogdan Onisimowicz dokonał ich przekładu na kwadratową notację kijowską. Z kolei pod koniec XVI w. w piśmiennictwie muzycznym Państwa Moskiewskiego terminem tym określano tylko śpiew wielogłosowy. Sytuacja ulegnie zmianie pod koniec pierwszej połowy XVII w., kiedy to z wielogłosowego śpiewu demestwennego śpiewacy zaczęli usuwać pozostałe głosy, przez co śpiew ten stanie się monodyczny. Tą drogą pójdą również staroobrzędowcy, dla których wszelka forma wielogłosowości stanowiła przejaw zeświecczenia śpiewu liturgicznego, co nasiliło się w wyniku zabiegów reformatorskich patriarchy Nikona i zamięłowania cara Aleksego Michajłowicza do wszelkich form wielogłosowości<sup>40</sup>. A zatem w wyniku postrzegania wszystkich form wielogłosowości jednakowo, z praktyki liturgicznej staroobrzędowców zniknęły bogate (niegdyś uznawane za kanoniczne) formy śpiewu liniowego, a w ich miejsce pojawia się monodyczny śpiew demestwenny, tj. śpiew liniowy, z którego usunięto zbędne partie głosowe.

Najczęściej spotykaną w zachodnioruskich irmologionach nutowych kompozycją należącą do gatunku śpiewu demestwennego jest Ps 136. Praktyka jego śpiewania w oparciu o formuły melodyczne śpiewu demestwennego wynikała ze szczególnej jego roli w strukturze nabożeństwa Jutrzni (niedziel przygotowanych do Wielkiego Postu, tj. o synu marnotrawnym, mięsopustnej oraz seropustnej)<sup>41</sup>. Początkowo w oparciu o wzorzec melodyczny śpiewu demestwennego wykonywano jedynie werset wprowadzający do kompozycji Ps 136, czego przykładem jest zapis zawarty w innym XVI-wiecznym Irmologionie redakcji zachodnioruskiej, a mianowicie kodeksie pochodzącym ze zbiorów Kijowskiej Akademii Duchownej (dalej: KDA). Otóż jego redaktor ograniczył się do zapisu jedynie pierwszego wiersza melodycznego zaśpiewu oraz jednego przyśpiewu, przy czym zarówno zaśpiew, jak i przyśpiew należą do gatunku śpiewu melizmatycznego. Kopista opatrzył Ps 136 komentarzem: *ДЕМЕСТВНО ПОЧИНАЕТСЯ*, co na pierwszy rzut

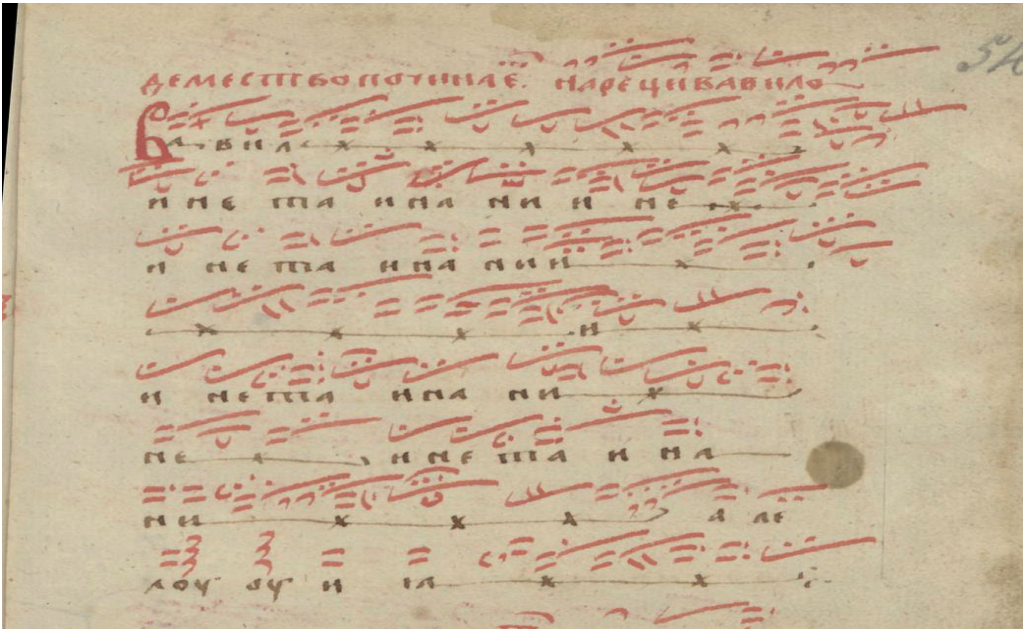
*Akademii Duchownej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. XXI, nr 2, Lublin – Radzyń Podlaski 2024, s. 171-196.

<sup>39</sup> *Irmologion supraski (1598-1601)...*, I, 5391, арк. 271.

<sup>40</sup> D. Sawicki, *Nauczanie staroobrzędowców...*, s. 75.

<sup>41</sup> Г. Пожидаева, *Лексикология демественного...*, с. 34.

oka wskazuje, że mamy tutaj do czynienia ze śpiewem *demestwennym*<sup>42</sup>. Fakt, iż redaktor umieścił w rękopisie jedynie frazę wprowadzającą Ps 136 daje poważne podstawy ku temu by twierdzić, że pozostałe fragmenty kompozycji wykonywano w oparciu o wzorce śpiewu neumatycznego (*znamiennago raspiewa*). Co ciekawe, wszystkie melodie typu *demestwennego* zawarte w *Irmologionie* ze zbiorów KDA zostały napisane czerwonym atramentem, co niejako odróżnia je od pozostałych śpiewów neumatycznych (*znamiennago raspiewa*). Niestety brak odpowiedniego materiału porównawczego czyni zapis muzyczny zawarty w *Irmologionie KDA* niemożliwym do odczytania.



Rys. 4. Pierwszy wiersz Psalmu 136 z XVI-wiecznego *Irmologionu* neumatycznego ze zbiorów Kijowskiej Akademii Duchownej.

Najwięcej wskazówek odnoszących się do wykonawstwa melodii śpiewu *demestwennego* można znaleźć w *Czinowniku* (księżce opisującej porządek nabożeństw) dla soboru św. Sofii w Nowogrodzie, w którym wymieniono szereg melodii *demestwennych*, w tym również Ps 136, który wykonywano ze szczególną pobożnością, na trzy chóry (tj. pierwszy i drugi składający się z diaków, kliros, zaś trzeci chór stanowili poddiacy usytuowani na ambonie)<sup>43</sup>. Wedle reguły liturgicznej obowiązującej za rządów patriarchy moskiewskiego Józefa, Ps 136 dodawano do *Polijejeja*<sup>44</sup>. Z kolei po

<sup>42</sup> *Irmologion*, НБУВ, zesp. 160, nr 614, k. 516.

<sup>43</sup> А. Голубцов, *Чинovníк новгородского софійского собора*, Москва 1899, с. 147.

<sup>44</sup> *Polijelej* – część Jutrzni świątecznej, który rozpoczął śpiew wersetów ze 134 i 135 psalmu. Por. А. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996, s. 240; М. Скабалланович, *Толковий Типикон*, Москва 2008, с. 643-644.

reformach liturgicznych patriarchy Nikona zaczęto go śpiewać bezpośrednio po nim<sup>45</sup>. W XVI w. rozwój staroruskiej sztuki kompozytorskiej osiągnął na tyle wysoki stopień, że coraz częściej wykonywanie Ps 136 w oparciu o wzorce melodyczne typu sylabiczno-melizmatycznego lub melizmatycznego dla wielu śpiewaków przysparzało spore trudności. Nic dziwnego, że wielu z nich wolało iść na skróty i pominąć tę przepiękną kompozycję, bądź ograniczyć śpiew do kilku wybranych wersetów. W przypadku Cerkwi prawosławnej w Państwie Moskiewskim było to zjawisko na tyle nagminne, że zauważył to car Iwan IV. Problem został poruszony podczas obrad Soboru Stu Rozdziałów (1551 r.). W odpowiedzi soborowej czytamy, iż Psalm ten, podobnie jak poprzedzające go psalmy polieleosu winny być wykonywane we wszystkich cerkwiach bez względu na to, czy są to świątynie katedralne czy też parafialne<sup>46</sup>.

Warianty melodyczne Ps 136, jakie ukształtowały się pod koniec pierwszej połowy XVI w. znalazły swoją kontynuację w praktyce liturgicznej staroobrzędowców wszystkich konfesji. Dotyczy to zarówno melodii *stolpowych*, jak również *demestwennych*, rzadziej spotyka się melodie śpiewu *putiewogo*. Wprawdzie melodie Ps 136 praktykowane przez staroobrzędowców zostały przeredagowane w drugiej połowie XVII w., lecz działania redaktorskie były nieznaczne, i w dużej mierze polegały na przesunięciu niektórych sylab tekstu liturgicznego, przy jednoczesnym zachowaniu pierwotnej wersji melodii. Dzięki tym zabiegom melodie stały się bardziej melizmatyczne, m.in. wskutek większej rozpiętości fraz melodycznych położonych nad sylabami akcentowanymi<sup>47</sup>. Oprócz tego kompozycja Ps 136 zarówno w wersji jednogłosowego śpiewu *demestwennego*, jak też *demestwennego* śpiewu liniowego charakteryzuje się osobliwymi powtórzeniami sylab, które nie stoją w sprzeczności ze stylistyką obowiązującą dla tej formy śpiewu. Co więcej, pełnią one funkcję rozdrobnienia struktur wewnątrz wiersza melodycznego, który dzięki powtórzeniom staje się bardziej podniosłym. Z kolei każda część niezakończonego słowa, nie bacząc na brak sensu, wywołuje zjawisko zamiany syntagmy tekstu, któremu przyporządkowana jest odpowiednia formuła melodyczna (*popiewka*)<sup>48</sup>.

Pierwsze melodie Ps 136 należały do gatunku śpiewu neumatycznego (*znamiennyj raspiew*). Z tego względu zapisywano je przy pomocy podstawowej palety znaków notacji *stolpowej* typu *bezpomietnego*. Z biegiem czasu coraz bardziej powszechnymi stają się melodie typu melizmatycznego, wśród których prym wiodł śpiew *demestwenny*. O ile na przełomie XVI i XVII w. wykonawstwo śpiewu *demestwennego* było

<sup>45</sup> Типикон, Москва 1848, с. 298; Н. Успенский, *Чин всенощного бдения на Православном Востоке и в Русской Церкви*, т. 1, Москва 2004, с. 333.

<sup>46</sup> „Да в уставе же писано пети по неделям, от воздвижения честнаго креста до сырной недели, хвалите имя господне, исповедайтесь господави, а псалом сорок первый на реце вавилонстей пети по году и неделю блуднаго и мясопустную, кося ради вины zde того не поют?”. Сут. за: *Стоглав*, Санкт-Петербург 1997, с. 109.

<sup>47</sup> Г. Пожидаева, *Певческие традиции...*, с. 241.

<sup>48</sup> Б. Кутузов, *Знаменный распев поющее богословие*, Москва 2009, с. 262.

domeną głównie cerkwi katedralnych, czego przykładem jest sobór Świętej Sofii w Nowogrodzie, o tyle w XVII w. śpiew ten wchodzi do praktyki monasterów, a z czasem również cerkwi parafialnych.

### Zakończenie

Analiza porównawcza melodii Ps136, zawartych w wybranych irmologionach dowiodła, że na przestrzeni wieków struktura tejże kompozycji nieustannie zmieniała się, przechodząc od formy sylabicznej do melizmatycznej, aby pod koniec XVII w. przejść do formy sylabiczno-melizmatycznej. Kompozytorzy staroruskich melodii Ps 136 (pisanych notacją kriukową) w sposób umiejętny łączą elementy śpiewu *prosomion* (tj. według wzorca), gdzie sylabiczny zaśpiew w sposób harmonijny współgra z bardziej rozbudowanymi formułami melizmatycznymi przyśpiewu (refrenu). Z kolei redaktorzy zachodnioruskich irmologionów pisanych kwadratową notacją kijowską przełomu XVI i XVII w. w sposób sukcesywny dążyli do zredukowania liczby wzorcowych wersetów Ps 136, ograniczając się do zapisu jednego góra dwóch sylabicznych zaśpiewów oraz jednego sylabiczno-melizmatycznego lub melizmatycznego przyśpiewu. Praktyka zapisu jedynie wzorcowych szablonów melodycznych przeniknęła do praktyki liturgicznej Cerkwi unickiej, by ostatecznie znaleźć swoje odzwierciedlenie w XVIII-wiecznych wydaniach drukowanych oraz wydaniach współczesnych.

Co do samego terminu „demestwo”, którym sygnowano pierwsze melodie Ps 136, to na terytoriach południowo-zachodniej Rusi był on terminem umownym, używanym dla określenia tych form śpiewu, które nie mieściły się w ramach ośmiu skal modalnych. Jak widać na przykładzie *Irmologionu supraskiego* (1598-1601) terminem tym określano wszystkie śpiewy stałe nabożeństwa wieczornego i Jutrzni, które w oparciu o współczesne kryteria podziału można zaliczyć do rodziny śpiewów typu sylabiczno-melizmatycznego i melizmatycznego, a do takich z całą pewnością należał Ps 136. Natomiast na przykładzie neumatycznego *Irmologionu KDA* można zauważyć, że w ówczesnej nomenklaturze muzycznej termin „demestwo” odnoszono zarówno do śpiewów jednogłosowych, jak również wielogłosowych śpiewów liniowych.

Reasumując, kompozycja Ps 136 na terytoriach południowo-zachodniej Rusi odznacza się wyjątkowym bogactwem form, począwszy od melodii typu sylabiczno-melizmatycznego, a skończywszy na kompozycjach typu melizmatycznego.

### References

- Antonovych M., *Psalm <Na rikakh Vavylonskykh> v ukrainskii tserkovnii praktytsi*, [v:] *Musica Sacra. Zbinnyk statei z istorii ukrainskoï tserkovnoï muzyky*, Lviv 1997.
- Gardner I., *Bogosluzhebnoye peniye Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi*, t. I, Moskva 2004.
- Golubtsov A., *Chinovnik novogrodskogo softyskogo sobora*, Moskva 1899.
- Guseynova Z., *Drevnerusskaya kryukovaya notatsiya XV veka: preobrazovaniya i novatsii*, «Vestnik Yuzhno-Ural'skogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya Sotsial'no-gumani-tarnyye nauki». 2015, t. 15, № 3.

- Kachmar M., *Osoblyvosti nevmennoi notatsii lavrivskoho irmolohiona*, [v:] *Lavrivskiy nevmennyi Irmolohion kintsia XVI stolittia: Faksymilna publikatsiia*, komentar, doslidzhennia / pidhotuvav Yurii Yasinovskiy, za uchasti Marii Kachmar; red. Kristian Hannik [«Kyivske khrystyanstvo», t. 18; *Istoriia ukrainskoi muzyky: Dzherela*, vyp. 26], Lviv 2019.
- Konotop A., *Kheruvimska pesnya Tsarigorodskogo raspeva XVI veka*, «Muzykal'naya akademiya» 2003, № 1.
- Kutuzov B., *Znamennyi raspev poyushcheye bogosloviye*, Moskva 2009.
- Nikiforova A., *Sakral'noye prostranstvo gimnografii*, [v:] *Drevnyaya Rus' prostranstvo knizhnogo slova. Istoriko-Filologicheskiye issledovaniya*, red. V.M. Kirillin, Moskva 2015.
- Nikol'skiy K., *Obozreniye bogoslužhebnykh knig Pravoslavnoy Rossiyskoy Tserkvi*, Sankt-peterburg 1858.
- Parfent'yev N., *Usolskaya (Stroganovskaya) shkola peniya v russkoy muzyke*, Chelyabinsk 1993.
- Pozhidayeva G., *Dukhovnaya muzyka slavyanskogo Srednevekov'ya. Rus'. Bolgariya. Serbiya*, Sankt-Peterburg 2017.
- Pozhidayeva G., *Leksikologiya demestvennogo peniya*, Moskva 2010.
- Pozhidayeva G., *Pevcheskiye traditsii Drevney Rusi*, Moskva 2007.
- Preobrazhenskiy A., *Kul'tovaya muzyka v Rossii*, Leningrad 1924.
- Sawicki D., *Demestwo i jego funkcionowanie w śpiewie liturgicznym na Białorusi i Ukrainie (Na przykłdzie Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego)*, „КАЛОФОНΙΑ”, № 9, Львів 2018.
- Sawicki D., *Nauczanie staroobrzędowców pomorskich w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego*, „ELPIS. Czasopismo Katedry Teologii Prawosławnej Uniwersytetu w Białymstoku”, t. 19, Białystok 2017.
- Sawicki D., *Rozwój wschodniosłowiańskiej monodii cerkiewnej w XVI w. na przykładzie Irmologionu neumatycznego ze zbiorów dawnych Kijowskiej Akademii Duchownej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. XXI, nr 2, Lublin – Radzyń Podlaski 2024.
- 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.
- Sawicki D., *Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczpospolitej na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, Lublin 2022.
- Shabalin D., *Drevnerusskaya muzykal'naya entsiklopediya*, Krasnodar 2007.
- Shabalin D., *Izbrannyye znamennyye pesnopeniya*, Moskva 2014.
- Skaballanovich M., *Tolkovyy tipikon*, Moskva 2008.
- Stoglav*, Sankt-Peterburg 1997.
- Tipikon*, Moskva 1848.
- Uspenskiy N., *Chin vsenoshchnogo bdeniya na Pravoslavnom Vostoke i v Russkoy Tserkvi*, t. 1, Moskva 2004.
- Uspenskiy N., *Drevnerusskoye pevcheskoye iskusstvo*, Moskva 1971.
- Vagner G., Vladyshevskaya T., *Iskusstvo Drevney Rusi*, Moskva 1993.
- Vladyshevskaya T., *Drevnerusskaya pevcheskaya kul'tura i istoriya*, Moskva 2012.
- Wołosiuk W., *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013.

- Yasinovskiy Yu., *Opys nevmennoho irmolohiona z Lavrivskoho monastyria*, [v:] *Lavrivskiy nevmennyi Irmolohion kintsia XVI stolittia: Faksymilna publikatsiia*, komentar, doslidzhennia, pidhotuvav Yurii Yasinovskiy, za uchasti Marii Kachmar; red. Kristian Hannik [«Kyivske khrystyanstvo», t. 18; *Istoriia ukrainskoi muzyky: Dzherela*, vyp. 26], Lviv 2019.
- Yasinovskiy Yu., *Struktura i repertuar lavrivskoho irmoloia*, [v:] *Lavrivskiy nevmennyi Irmolohion kintsia XVI stolittia: Faksymilna publikatsiia*, komentar, doslidzhennia/pidhotuvav Yurii Yasinovskiy, za uchasti Marii Kachmar; red. Kristian Hannik [«Kyivske khrystyanstvo», t. 18; *Istoriia ukrainskoi muzyky: Dzherela*, vyp. 26], Lviv 2019.
- Yasinovskiy Yu., *Ukraiński ta biloruski kulyzmiani pamiatky XVI stolittia*, „ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ”, Lviv 2005, nr 5.
- Znosko A., *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, Białystok 1996.

### NOTA O AUTORZE

**Daniel Sawicki** – doktor nauk teologicznych w zakresie prawosławnej teologii praktycznej, dyrygent cerkiewny, organista, badacz staroruskiego śpiewu liturgicznego tradycji staroobrzędowców, a także dawnej Rzeczypospolitej. Autor książek: *Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczypospolitej na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, Lublin 2022; *A. Miezieniec, Traktat pt. „Izwieszczenie o soglasniejszych pomietach pokrótce przedstawionych”*, edycja i studium historyczne D. Sawicki, Lublin 2022 oraz licznych artykułów w czasopismach naukowych.

ORCID: 0000-0002-9224-5229

Email: infoechos@wp.pl