

DANIEL SAWICKI

BIAŁA PODLASKA

---

NAUCZANIE ŚPIEWU CERKIEWNEGO PRZEZ WSPÓLNOTY  
STAROBRZĘDOWCÓW Z WOJNOWA  
W ŚWIETLE RKP. BN AKC. 8982

Staroruski monodyczny śpiew cerkiewny stanowi ważny element kultury duchowej staroobrzędowców, także mieszkających w Polsce. Mimo zaawansowanych badań nad kulturą tej mniejszościowej grupy wyznaniowej, jej muzyczne aspekty jak dotąd nie doczekały się należytego opracowania. Do kompleksowego zajęcia się problematyką śpiewu liturgicznego staroobrzędowców zamieszkujących Mazury i Suwalszczyznę skłonił mnie fakt, iż w zbiorach polskich bibliotek znajdują się dziesiątki śpiewników cerkiewnych, które niegdyś należały do wyznawców „starej wiary”. Uzupełnieniem tego bogatego materiału źródłowego są nagrania zrealizowane na przestrzeni kilkudziesięciu lat wśród staroobrzędowców przez Eugeniusza Iwańca. Nagrania przedstawiają wielką wartość naukową, zawierają bowiem zapis nabożeństw, śpiewów liturgicznych, pieśni paraliturgicznych oraz świeckich w wykonaniu ludzi, których już nie ma pośród nas, a którzy wiele znaczyli dla lokalnej społeczności<sup>1</sup>.

Prowadzenie badań nad śpiewem cerkiewnym staroobrzędowców w znacznej mierze opiera się analizach tradycji praktykowanych przez konkretne wspólnoty. Z tego względu pozwolę sobie skupić się na kwestiach związanych z nauczaniem śpiewu cerkiewnego we wspólnotach staroobrzędowców z Wojnowa<sup>2</sup>. Miejscowość ta wydała mi się interesująca, bowiem na przestrzeni wielu lat zamieszkiwali ją wyznawcy trzech wspólnot posługujących się w liturgii „donikonianскими” księgami, a więc: pomorskiej (*pomorskoje sogłasije*), teodozjańskiej (*feodosiejewskoje sogłasije*)

---

1 Krzysztof Snarski, „Eugeniusz Iwaniec – badacz historii i kultury duchowej i materialnej staroobrzędowców”, w: *Oblicza chrześcijaństwa wschodniego. Księga Pamiątkowa Profesora Eugeniusza Iwańca w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. Stefan Pastuszewski, Bydgoszcz 2016, s. 20.

2 Wojnowo (niem. Eckertsdorf) – wieś w województwie warmińsko-mazurskim, w powiecie piskim, w gminie Ruciane-Nida.

oraz pozostający w łączności z Cerkwią prawosławną jednowiercy (*jedinowierije*)<sup>3</sup>. Każda ze wspólnot praktykowała własne, niekiedy bardzo zbliżone formy śpiewu oraz gromadziła księgi liturgiczne adekwatnie do potrzeb.

Badania nad śpiewem staroobrzędowców z perspektywy wspólnoty jako pierwszy przeprowadził w latach trzydziestych XX w. Erwin Koschmieder. W swojej pracy pt. *Przyczynki do zagadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich* badacz ten w sposób szczegółowy omówił szereg zagadnień natury historycznej i teoretycznej pod kątem ich występowania w praktyce liturgicznej staroobrzędowców z Wilna<sup>4</sup>. Liturgię starowierców, której integralną częścią jest *znamienny raspiew*<sup>5</sup>, Koschmieder nazywa „ciekawym zabytkiem z XVII wieku”<sup>6</sup>. Jako jeden z pierwszych badaczy zwrócił uwagę na współwystępowanie z praktyce liturgicznej staroobrzędowców dwóch form śpiewu, tj. pisanej i ustnej. Praktyka polegająca na wykonywaniu pewnych melodii, w szczególności *irmosów*<sup>7</sup> z pamięci (*po napiewkie*), zdaniem Koschmiedera wynikała z niedostatecznej znajomości zasad czytania kriuków<sup>8</sup>. Twierdzenie to można uznać za prawdziwe tylko w przypadku tych wspólnot (parafii), gdzie znajomość zasad czytania kriuków podupadła, bądź też uległa zapomnieniu. O ile w przypadku wspólnoty wileńskiej, na którą powołuje się autor *Przyczynków*, śpiew liturgiczny stał na bardzo wysokim poziomie, o tyle w przypadku staroobrzędowców zamieszkujących Mazury i Suwalszczyznę możemy mówić o pewnym zatraceniu kanonicznego, wykonywanego z kriuków śpiewu na rzecz *napiewki*. Nie znaczy to jednak, że wszyscy staroobrzędowcy byli ludźmi niewykształconymi i nie potrafili śpiewać z kriuków. Licznie zachowane kriukowe księgi liturgiczne należące do staroobrzędowców mieszkających w Polsce dowodzą, iż staroruski śpiew liturgiczny, przynajmniej w niektórych wspólnotach stał na równie wysokim poziomie, co w Wilnie.

3 O zasadach wiary obowiązujących w poszczególnych wspólnotach staroobrzędowców, zob.: Eugeniusz Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII–XX w.*, Warszawa 1977, s. 36–47.

4 Erwin Koschmieder, *Przyczynki do zagadnienia chomonji w hirmosach rosyjskich*, Wilno 1932.

5 Termin *znamiennyj* oznaczał monodyczny śpiew cerkiewny, zapisywany za pomocą neum (kriuków). Natomiast określenie *raspiew* (*rospiew*) w staroruskim śpiewie cerkiewnym oznacza system melodii określonego typu (wzorzec melodyczny) oparty na zasadzie ośmiu skal modalnych (*osmogłasija*), władający określonym systemem formuł melodycznych (*popiewek*) oraz melizmatycznych (*lic* i *fit*). Odpowiedni dobór *popiewek*, jak również rozpiętość linii melodycznych określa typ *raspiewa*. Każdy *raspiew* ma również skreślone normy estetyczne oraz metody łączące element muzyczny z tekstem liturgicznym. Określeniem pochodnym jest termin „rozśpiewywać” (*raspiewywał*), który oznacza nic innego, jak opatrywanie tekstu liturgicznego znakami notacji neumatycznej. Глеб Печенкин, *Возвашник: Возвахи знаменного роспева: Обиходное осмогласие: Опыт исследования, истолкования, практики знаменного пения и методика обучения*, Москва 2010, s. 116; Иоанн Гарднер, *Богослужебное пение Русской Православной Церкви*, t. I, Москва 2004, s. 205, rog.: Максим Бражников, *Русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2002, s. 185.

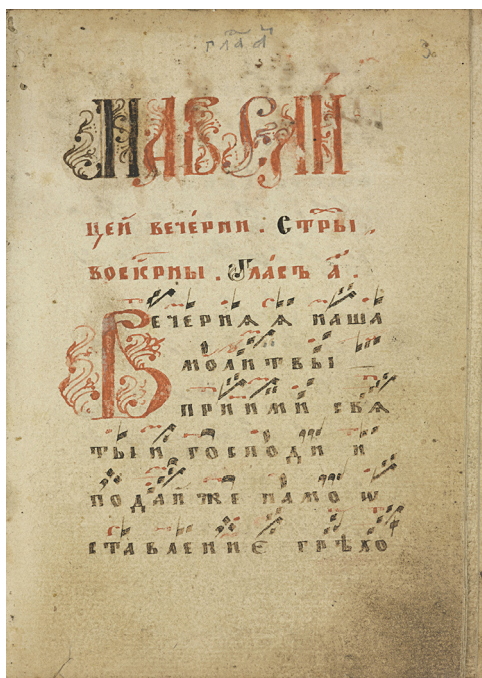
6 Erwin Koschmieder, *Teoria i praktyka rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji staroobrzędowców wileńskich*, Wilno 1935, s. 2.

7 *Irmos* – pierwszy wiersz każdej z dziewięciu pieśni kanonu jutrzni, którego melodyka i rytm określają sposób wykonania kolejnych wierszy danej pieśni, tzw. *troparionów*, zob.: Галина Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 353.

8 E. Koschmieder, *Teoria i praktyka*, op. cit., s. 4.



Il. 1. *Oktoich* kriukowy (z przełomu XVIII i XIX w.). Ze zbiorów monasteru starobrzędowców w Wojnowie.



Il. 2. *Oktoich* kriukowy (XIX w.). Ze zbiorów monasteru starobrzędowców w Wojnowie.

Problematyka śpiewu cerkiewnego staroobrzędowców mieszkających w Polsce po dziś dzień nie spotkałaby się z jakimkolwiek zainteresowaniem, gdyby nie publikacja w 1977 r. pracy Eugeniusza Iwańca pt. *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII–XX wieku*. Autor, mimo że sam nie jest muzykologiem, podkreśla unikatowość staroruskiego zapisu nutowego, który zachował się w praktyce głównie dzięki staroobrzędowcom. Ponadto przytacza szczegółowe opisy muzycznych ksiąg liturgicznych, dając tym samym początek badaniom nad czytelnością, piśmiennictwem i bibliofilstwem wśród staroobrzędowców mieszkających w Polsce<sup>9</sup>. Zapoczątkowane przez Iwańca badania w mniej lub bardziej udolny sposób kontynuowała Zoja Jaroszewicz-Pieresławcew. Przy okazji omawiania księgozbiorów domów modlitw, tzw. molenn, klasztoru w Wojnowie oraz prywatnych, badaczka wymienia szereg kriukowych śpiewników cerkiewnych, takich jak *Irmologion (Irmołoj)*<sup>10</sup>, *Oktoich (Ok-taj)*<sup>11</sup>, *Triodion (Triod)*<sup>12</sup> oraz zbiory śpiewów świątecznych: *Prazdniki* i *Trezwony*<sup>13</sup>. Opierając się na opiniach staroobrzędowców, Jaroszewicz-Pieresławcew wskazuje na trudności, jakie przysparzało opanowanie zapisu kriukowego<sup>14</sup>.

Przeprowadzenie kompleksowych badań nad śpiewem liturgicznym staroobrzędowców dodatkowo komplikuje rozproszenie księgozbioru monasteru w Wojnowie,

- 9 Eugeniusz Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców*, op. cit., s. 172–173.
- 10 *Irmologion* – księga liturgiczna zawierająca *irmosy*, tj. pieśni z *Oktoicha*, śpiewane m.in. podczas jutrzni. Całość materiału podzielona jest na osiem skal modalnych (*glasow*). W liturgii staroobrzędowców księga zajmuje ważne miejsce, zob.: Евгений Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311, ponadto: Галина Алексеева, *Византино-русская певческая палеография*, Санкт-Петербург 2007, s. 323. Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całonocnego Czuwania oraz Świętej Liturgii, czego przykładem jest tzw. *Irmologion Supraski*, zob.: Włodzimierz Wołoski, „Irmologion Supraski”, *Rocznik Teologiczny* 46 (2004) zes. 2, s. 163–170.
- 11 *Oktoich* bądź *Oktaj* (gr. Οκτώηχος) – księga liturgiczna autorstwa św. Jana z Damaszku zawierająca porządek nabożeństw na niedziele i dni cyklu tygodniowego rozdzielonego w ciągu roku według ośmiu tonów (*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. Дмитрий Разумовский, *Богослужбное пение Православной Греко-Российской Церкви*, Москва 1886, s. 32.
- 12 *Triodion* – pod tym pojęciem rozumie się dwie księgi liturgiczne tj. *Triod’ Postnq*, która zawiera materiał liturgiczny przypadający na okres Wielkiego Postu, oraz *Triod’ Kwiecistq*, która zawiera materiał liturgiczny dla świąt przypadających w okresie wielkanocnym, por.: Aleksy Znosko, *Słownik cerkiewnostawiański-polski*, Białystok 1996, s. 350.
- 13 *Prazdniki* – księga liturgiczna zawierająca materiał liturgiczny ku czci Dwunastu Wielkich Świąt pisany w większości *Wielkim znamiennym 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 świątych. Skład *Trezwonu* nie jest jednakowy, lecz uzależniony od czasu i miejsca powstania, charakteru obchodzonych lokalnie świąt i wspomnień świątych, por.: Е. Григорьев, *Пособие по изучению церковного пения и чтения*, Рига 2001, s. 311.
- 14 Zoja Jaroszewicz-Pieresławcew, *Starowiercy w Polsce i ich księgi*, Olsztyn 1995, s. 119. Zob. także: Rafał Leszczyński, „Zoja Jaroszewicz-Pieresławcew, Starowiercy w Polsce i ich księgi, Olsztyn 1995”, *Rocznik Teologiczny ChAT* 39 (1997), s.117–121.



które dokonało się wraz z jego przejściem w prywatne ręce. Jak podaje Jaroszewicz-Pieresławcew, dwadzieścia ksiąg drukowanych i dwa rękopisy nabyła od Leona Ludwikowskiego Biblioteka Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, natomiast pięć rękopisów oraz kilka druków Biblioteka Narodowa w Warszawie (cyt. dalej BN)<sup>15</sup>. Wśród odsprzedanych przez Ludwikowskiego ksiąg znajdują się dwa *Oktoichy* kriukowe. Pierwszy, osiemnastowieczny, nabyty w 1986 r., ma bogate zdobnictwo w stylu pomorskim<sup>16</sup>. Drugi, datowany na koniec I poł. XIX w., zdobiony jest ubogo, co wskazuje, że powstał na potrzeby staroobrzędowców feodosiejewców<sup>17</sup>. Tekst liturgiczny obydwu *Oktoichów* zawiera elementy *razdielnorieczija (chomonii)*<sup>18</sup>.

Kluczowe dla dalszych badań nad tradycjami śpiewu cerkiewnego praktykowanymi w Wojnowie byłoby zbadanie księgozbioru parafii prawosławno-jednowierskiej, czego jak dotąd nikomu nie udało się dokonać. Otóż po śmierci o. Aleksandra Awaiewa (zm. 1956 r.) księgozbiór ten uległ stopniowemu rozproszeniu. Z relacji Eugeniusza Iwańca wynika, iż w czasie poszerzania cerkwi księgozbiór ten został przeniesiony do jadalni (*trapieznaja*) budynku parafialnego, gdzie był należycie chroniony. Po wyjeździe o. Aleksandra Makala do Supraśla księgozbiór (książek świeckich i religijnych) przeniesiono do zamkniętego przedsionka budynku parafialnego. Na skutek niewłaściwego zabezpieczenia księgozbioru przez następców o. Aleksandra Makala, znaczna część cennych książek uległa zniszczeniu. Dalsze losy księgozbioru nie są znane, a tylko podstawowy zbiór ksiąg liturgicznych zachował się w cerkwi<sup>19</sup>.

#### NAUCZANIE ŚPIEWU WE WSPÓLNOTACH STAROBRZĘDOWCÓW Z WOJNOWA

Proces nauczania śpiewu cerkiewnego we wspólnotach staroobrzędowych z Wojnowa w zasadzie nie odbiegał od ogólnie przyjętego schematu. Od czasów rozłamu (*raskoła*), jaki miał miejsce w II poł. XVII w., to właśnie staroobrzędowcy jako jedyni zachowali staroruski śpiew cerkiewny wraz z jego notacją. Mimo licznych prześla-

15 Ibid., s. 134.

16 BN, Akc. 12579.

17 BN, Akc. 12800. (Obydwa rękopisy dostępne na: [www.polona.pl](http://www.polona.pl).)

18 *Razdielnorieczije chomonii* – maniera wykonawcza funkcjonująca w staroruskim śpiewie cerkiewnym polegająca na zamianie spółgłosek znajdujących się na końcu wyrazu samogłoskami o, a, e, i. Z uwagi na częste występowanie sylab *cho* i *mo* maniera ta określana jest także mianem *chomonii*. Początki *razdielnorieczija* sięgają na Rusi końca XIV w., a kres jego funkcjonowaniu położyły reformy śpiewu cerkiewnego zrealizowane w XVII w. przez I i II Komisję przy czynnym udziale wybitnego teoretyka śpiewu – Aleksandra Miezienieca. Od czasów reform patriarchy Nikona, po dzień dzisiejszy *razdielnorieczije* funkcjonuje w praktyce liturgicznej staroobrzędowców bezpopowców, a w sposób szczególny pomorców, zob.: Дмитрий Шабалин, *Древнерусская музыкальная энциклопедия*, Краснодар 2007, s. 492, 643, a także: Daniel 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. Petar Sotirov, Piotr Złotkowski, Lublin 2007, s. 169–178.

19 Informacje uzyskane od prof. Eugeniusza Iwańca podczas rozmowy, która miała miejsce 16 VI 2016 roku.

dowań, poszczególne wspólnoty staroobrzędowe z pokolenia na pokolenie przekazywały zasady śpiewu oraz czytania kriuków. Stopniowe wypieranie monodii z życia liturgicznego Cerkwi „oficjalnej” przez tworzone na wzorach zachodnich kompozycje sprawiło, iż już na początku XVIII w. to właśnie staroobrzędowcy, mimo wielu podziałów, stali się jedynymi nośnikami żywej tradycji śpiewu<sup>20</sup>. To oni jako jedyni, jak podkreśla czołowy badacz staroruskiego śpiewu cerkiewnego przełomu XIX i XX w. Stiefan Smolenski, „nie utracili głównych założeń teorii *znamiennago raspiewa* i zachowali zasady jego wykonania”. I to u nich nadal żywe pozostały zasady, których nie zapisano w księgach, dotyczące w szczególności wypowiedzania tekstu, wysokości dźwięku, tempa itp.<sup>21</sup>.

Staroobrzędowców wszystkich konfesji łączy jedno, a mianowicie chęć zachowania dla potomnych jak największej ilości elementów kultury duchowej „Starej Rusi”. Ich upór, wzmagany prześladowaniami, oraz – co może najważniejsze – swoisty konserwatyzm w odniesieniu do wszelkich zmian w obowiązującej (do czasów patriarchy Nikona) obrzędowości sprawiło, iż obok całego bogactwa staroruskiego śpiewu cerkiewnego udało się im zachować unikatowe tradycje ikonografii, architektury czy metaloplastyki. Kultywowanie rodzimych tradycji było szczególnie ważne dla staroobrzędowców żyjących na emigracji, w szczególności na Litwie, Łotwie, Estonii oraz terytoriach Rzeczypospolitej. Zadanie przekazywania tradycji „Starej Rusi”, której integralną częścią jest *znamiennyj raspiew*, w znaczącej mierze spoczywało na wspólnocie parafialnej.

Proces nauczania śpiewu cerkiewnego we wspólnotach z Wojnowa bazował bardziej na praktyce aniżeli na teorii. Z tego względu na każdym uczniu czy doświadczonym śpiewaku ciążył obowiązek regularnego uczestnictwa w nabożeństwach cerkiewnych. Uczestnictwo w nabożeństwach, które we wspólnotach bezpopowców sprawowano, opierając się na regule liturgicznej Pustelni Wygowskiej, dawało możliwość zaznajomienia się z melodyką poszczególnych śpiewów cerkiewnych. Wobec braku hierarchii duchowej, a co za tym idzie, niemożności sprawowania Świętej Liturgii, praktyka modlitewna bezpopowców koncentrowała się i nadal koncentruje na sprawowaniu Nieszporów (*Wieczerni*) i Jutrzni (*Utreni*), gdzie śpiew liturgiczny pełni główną, a jednocześnie przeważającą rolę. O tym, jak ważne miejsce zajmuje śpiew w nabożeństwach bezpopowców, świadczą liczne odwołania do obowiązujących wzorców melodycznych zawarte w Regule Pustelni Wygowskiej. Jako ciekawostkę pragnę podać fakt, że tak szczegółowych wskazówek dotyczących śpiewu nie znajdziemy nawet w uważanych wśród staroobrzędowców za najbardziej autorytatywne redakcje Typikonu, tzw. *Cerkownoje Oko*<sup>22</sup>.

20 Татьяна Владышевская, *Музыкальная культура Древней Руси*, Москва 2006, s. 240.

21 Стефан Смоленский, *О древнерусских певческих нотациях*, Санкт-Петербург 1901, s. 26.

22 Daniel Sawicki, „Reguła liturgiczna Pustelni Wygowskiej w kwestiach odnoszących się do śpiewu cerkiewnego”, w: *Oblicza chrześcijaństwa*, op. cit., s. 97–III.

Uważne słuchanie śpiewu wspólnoty, szczególnie powtarzających się cyklicznie melodii zawartych w *Irmologionie* i *Oktoichu*, wyrabiało u przyszłego śpiewaka słuch i poczucie rytmu. W tych wspólnotach, gdzie znajomość kriuków nie była dostatecznie dobra, większość melodii wykonywano, opierając się na gotowych formułach melodycznych, tzw. *napiewkach*. Melodie śpiewane *po napiewkie* odzwierciedlały miejscowe tradycje funkcjonujące w danej wspólnotcie, które w znaczny sposób różniły się od śpiewów zapisanych w kriukowych księgach liturgicznych<sup>23</sup>. Tak więc gdy mały chłopiec<sup>24</sup> za zgodą wspólnoty stawał na chórze, to już umiał zaśpiewać z pamięci większą część materiału liturgicznego cyklu niedzielnego. Kolejnym etapem w procesie kształcenia, było zaznajomienie przyszłego śpiewaka z zasadami teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego, w szczególności z tajnikami czytania kriuków. Do tego celu wykorzystywano specjalne elementarze, tzw. *Piewczeskije azbuki*. Nie wiadomo, jak wielką rolę *Azbuka* pełniła w nauczaniu śpiewu przez wspólnoty Wojnowa. Być może większość zasad czytania kriuków przekazywano ustnie.

Wobec braku dostatecznego materiału źródłowego, w szczególności relacji ludzi, którzy na co dzień zajmowali się śpiewem, byłem niejako zmuszony bazować na szczątkowym materiale, jakim są używane przez staroobrzędowców z Wojnowa księgi liturgiczne zawierające kriuki. Uznałem, że najbardziej pomocną okazałyby się analiza podręczników do nauki śpiewu, tzw. *Azbuk*, przez staroobrzędowców nazywanych *Sogłasnikami*. Tak więc stanąłem przed kolejnym ważnym zadaniem, a mianowicie znalezienia *Azbuk* pochodzących z Wojnowa. Niestety, jak dotąd udało mi się dotrzeć tylko do jednej, która składa się ze 132 kart i ma wymiary 185 x 160 mm<sup>25</sup>. Z zachowanej odręcznej zapiski wynika, iż niegdyś księga należała do niejakiego Filipa Wasiljewa – kupca z Sankt-Petersburga<sup>26</sup>. *Azbukę* zakupiła w 1969 r. od Janiny Serdyńskiej Biblioteka Narodowa w Warszawie<sup>27</sup>. Z dwóch pieczęci tuszowych wynika, że, zanim rękopis trafił w prywatne ręce, znajdował się w zbiorach parafii prawosławnej (jednowierców) w Wojnowie. Jego stan zachowania, w tym liczne plamy od wilgoci oraz postrzępione karty, dowodzi prawdziwości relacji Profesora Iwańca, że księgozbiór był chroniony w sposób nienależyty. Brak jakichkolwiek zdobień, w szczególności kunsztownych zastawek-ramek, oraz proste inicjały, to wszystko zdaje się potwierdzać, że rękopis powstał w Rosji na potrzeby staroobrzędowców teodozjan. Kwestią niewyjaśnioną pozostaje to, jak wspólnota jednowierców weszła w posiadanie *Azbuki*? Jedynym rozsądnym wytłumaczeniem wydaje się to, że była ona własnością miejscowego staroobrzędowca bezpopowca, który przeszedł na *jednowiercję*.

23 Т. Владышевская, *Музыкальная культура*, op. cit., s. 254, 328.

24 Śpiew kobiet u staroobrzędowców przez długi czas był zabroniony.

25 BN, Akc. 8982. Dzięki moim staraniom rękopis jest dostępny na: <https://polona.pl/item/53870301/11/>

26 Ibid., k. 1.

27 *Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce, Katalog*, opr. Aleksander Naumow, Andrzej Kaszlej, Kraków 2004, s. 44.

Pod względem struktury *Azbuka* z Wojnowa w zasadzie nie różni się od innych traktatów teoretycznych tego typu. W tytule, który przedstawia się następująco; *Азбука нъ старознамѣннагѣ пѣніа рѣднѣ оудобнагѣ скоропомѣтѣа оучѣннѣа, нѣ кѣ сподобеностѣи вѣ проузбожденіи действѣтельнаго пѣніа, сочиненѣа предлежащѣи нѣмъ вѣ порядкѣи вѣдомѣи* [Podręcznik ze staroznamiennego śpiewu, dla wygodnego przyswojenia uczącym się, i dla zdolności prowadzenia prawdziwego śpiewu, napisana w proponowanym porządku], redaktor zawarł główny cel jej napisania, pomoc w opanowaniu teorii staroruskiego śpiewu cerkiewnego<sup>28</sup>. Właściwą treść *Azbuki* poprzedza krótkie wprowadzenie redaktora w istotę i znaczenie śpiewu, który winno wykonywać się w sposób prawidłowy tak, aby był miły Bogu. Redaktor *Azbuki* już na samym wstępie przeprasza czytelnika za wszelkie niedociągnięcia, zaznaczając, że człowiek nie jest istotą doskonałą i może się mylić. Porównując siebie do psa, „który zbiera okruchy spadające ze stołu swego pana” (por. Mt 15, 21–28), pragnie podkreślić fakt, że przygotowując *Azbukę*, posiłkował się innymi traktatami teoretycznymi<sup>29</sup>.

Pierwszy rozdział *Azbuki*, pełni rolę swoistego wprowadzenia w istotę tzw. *kinowarnych pomiet*, czyli znaków literowych stosowanych w staroruskim śpiewie cerkiewnym dla określenia rytmiki, a co najważniejsze – wysokości dźwięku. Ich zastosowanie umożliwiło precyzyjne odczytanie kriuków, co skutkowało powolnym zanikiem umiejętności odczytywania zapisu *bezpomietnego*. Wypracowanie systemu *pomiet*, które dokonało się na przełomie XVI i XVII w., historiografia tematu przypisuje nowogrodzianinowi – Iwanowi Akimowiczowi Szajdurowowi<sup>30</sup>. Szajdurow podzielił zakres używanych dźwięków na cztery trychordy: prosty, mroczny, światły, trójświatły. W ramach każdego z trychordów wprowadzono znaczki odpowiadające poszczególnym dźwiękom<sup>31</sup>. Dla przykładu *pomiety* Г Н – „głogół nasz” – oznaczały, iż trzeba je wykonywać „istotnie nisko”. Natomiast obecność kropki • nakazywała śpiewać „średnim głosem”, М – „myśli mroczne”, П – spokój (*pokoj*) należało śpiewać powyżej *mrocznego soglasija* itd.<sup>32</sup>. *Pomiety* pisano obok znaków nutowych zawsze czerwonym kolorem.

W podręczniku z Wojnowa *kinowarnyja pomiety* przedstawiono w sposób typowy dla staroobrzędowych traktatów teoretycznych, a mianowicie w postaci górk (*gorki*).

28 Rkp. BN, Akc. 8982, k. 4.

29 Ibid., k. 4–5.

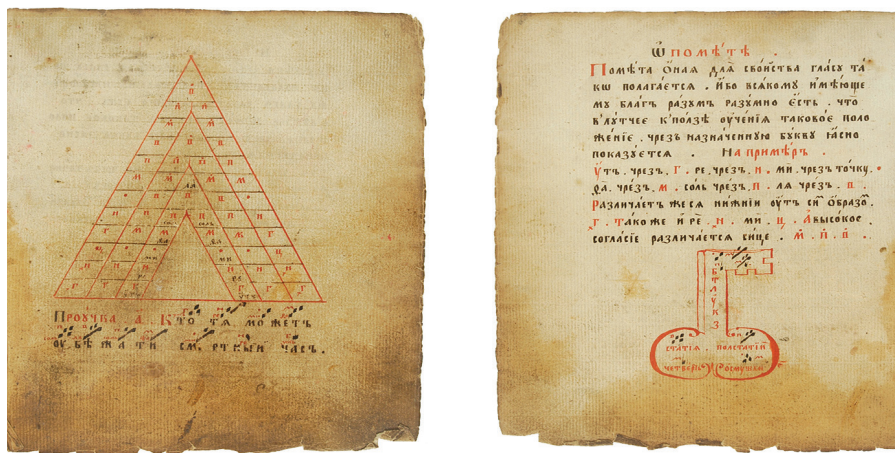
30 M. Braźnikow w dziale rękopisów Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie odnalazł rękopis *Skazanije o zariembach* (Opowieść o *pomietach*) datowany na koniec XVII wieku. Otóż nieznanzy autor źródła informuje, iż *kinowarnyje pomiety* w okresie panowania Michała Romanowa, czyli w l. 1613–45. Autor daje również wzmiankę o dwóch pokoleniach teoretyków śpiewu, dzięki którym system *pomiet* wszedł do powszechnego użytku. Spośród wynalazców *pomiet* źródło wymienia Iwana Szajdura. Badacze dziejów śpiewu często zwykli nazywać je „szajdurowskimi”. Jednak określenie to nie jest do końca prawidłowe, gdyż system *kinowarnych pomiet*, jak słusznie zauważył M. Braźnikow, wypracowywały grupy teoretyków, nie zaś sam Szajdurow, którego roli w tym przedsięwzięciu nikt nie podważa, zob.: M. Бражников, *Русская певческая*, op. cit., s. 100–102.

31 Zofia Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Warszawa 1955, s. 68.

32 Василий Металлов, *Азбука крюкового пения*, Москва 1899, s. 6–7.



Górka, niekiedy zwana także drabiną, to nic innego, jak graficzne przedstawienie gamy, wraz z odpowiadającymi poszczególnym dźwiękom *pomietami* (il. 3). Cechą charakterystyczną omawianej *Azbuki* jest fakt umieszczenia przy *pomietach* nazw poszczególnych dźwięków: ут, ре, ми, фа, сол, ля, со miało uczniowi pomóc w opanowaniu gamy<sup>33</sup>. Tytuł rozdziału *ИЗВѢЩЕНІЕ У СОГЛАСИИШУХЪ ПОМѢТЪХЪ* (Wprowadzenie do teorii *pomiet*) wskazuje, iż redaktor korzystał z siedemnastowiecznego traktatu teoretycznego Aleksandra Miezienieca – wybitnego reformatora śpiewu cerkiewnego. Jest to o tyle zadziwiające, że traktat Miezienieca został zredagowany w duchu reform śpiewu przeprowadzonych w l. 1652–70 przez I i II Komisję, przez co nie cieszył się zbyt wielką popularnością wśród staroobrzędowców<sup>34</sup>.



Il. 3. *Lestwica gorka* oraz klucz z *Azbuki piewczeskiej* z Wojnowa.

Kolejną kwestią, którą redaktor także omówił w pierwszym rozdziale *Azbuki*, jest długość brzmienia dźwięku. Nie ulega wątpliwości fakt, iż jest to jedna z kluczowych kwestii, niezbędnych do prawidłowego śpiewania. Podobnie jak w przypadku *kinowarnych pomiet*, także i ten aspekt teorii śpiewu wyjaśniony został w sposób obrazowy. Otóż cztery główne wartości nutowe, odpowiadające współczesnej całej nucie, półnucie oraz ósemce, przedstawiono za pomocą podstawowych znaków staroruskiej notacji kriukowej: *statii*  $\int$ , *kriuka*  $\nabla$ , *stopicy*  $\downarrow$  i *gotubczika*  $\wedge$ , które wpisał w grafikę klucza. Zastosowanie symboliki klucza, niewątpliwie nawiązuje do siedemnastowiecznych traktatów teoretycznych, tj. *Klucza znamienago* – mnicha Christofora<sup>35</sup> oraz *Klucza rozumienija* – Tichona Makariewskiego. *Klucz poznania* (cs. *Klucz razumi-*

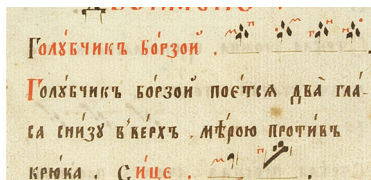
33 Дмитрий Шабалин, *Певческие азбуки Древней Руси*, Краснодар 2004, т. II, с. 543.

34 Daniel Sawicki, „Pierwsze próby reform śpiewu cerkiewnego na Rusi. Działalność I i II Komisji (1652–1670)”, *Elpis* 15 (2013) zesz. 27 (40), s. 139–146.

35 Христофор, *Ключ знаменной* 1604, обр. М. Бражников и Г. Никишова, Москва 1604.

*mienija*) symbolizuje otwartą drogę do prawdziwego poznania śpiewu, który winien być wykonywany tak, aby był miły Bogu<sup>36</sup>. Symbol klucza w obydwu wyżej wymienionych traktatach teoretycznych obrazuje przekład zapisu kriukowego na kwadratową notację kijowską<sup>37</sup>. Tym bardziej zastosowanie symbolu „klucza” w podręcznikach powstałych w środowiskach staroobrzędowców jest zupełnie nowym zjawiskiem. Mimo wielu zalet, w szczególności możliwości precyzyjnego określenia wysokości, tzw. *kwadratowa nuta* była i jest postrzegana przez staroobrzędowców jako przejaw wpływów zachodnich – wrogich staroruskiej duchowości<sup>38</sup>. Myśl teoretyczna XVII w. wywarła istotny wpływ na dalszy rozwój staroruskiego śpiewu cerkiewnego. Na ile założenia zawarte w traktatach teoretycznych mnicha Christofora i Tichona Makarijewskiego znalazły przełożenie na proces nauczania śpiewu wśród staroobrzędowców? Tego do końca nie wiadomo<sup>39</sup>. Jedno jest pewne, pojawienie się systemu *kinowarnych pomiet* odegrało ogromną rolę w głębszym zrozumieniu *znamiennago raspiewa*, a także uchroniło wiele cennych melodii od zapomnienia<sup>40</sup>. Precyzyjne określenie wysokości dźwięku przy współczesnym stanie wiedzy, pozwala na odczytanie niektórych rękopisów zawierających pierwotne formy staroruskiej wielogłosowości (tzw. *stroczojne pienije*)<sup>41</sup>.

Kolejnym etapem procesu nauczania śpiewu było opanowanie pisowni i zasad wykonywania podstawowych znaków staroruskiej notacji kriukowej, takich jak *paraklit*, *kriuk*, *stopica*, *statija*, *zapiataja*, *gotubczik*, *podczaszije* i innych, oraz od nich pochodnych<sup>42</sup>. Redaktor podzielił znaki podstawowe na osiem grup, odpowiadających liczbie dźwięków przypadających na dany znak. Znaczenie podstawowych znaków redaktor wyjaśnia w sposób opisowy, czego dobrym przykładem jest *gotubczik bożyj* <sup>4</sup>.



П. 4. Rkp. BN, Акс. 8982, к. 9.

36 Д. Шабалин, *Древнерусская музыкальная*, op. cit., s. 229.

37 Ю. Шлихтина, *Ключ разумения архимандрита Тихона Макарьевского в контексте эпохи*, w: „Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика”, Гимнология, Вып. 6, Москва 2011, s. 365-366.

38 Daniel Sawicki, „Rozwój drukarstwa muzycznego u staroobrzędowców popowców w XIX i na początku XX wieku”, *Elpis* 17 (2015), s. 129.

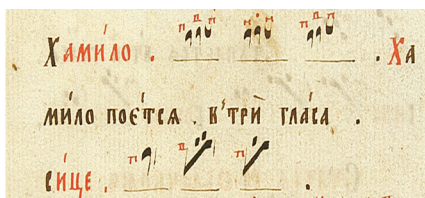
39 Zob.: Монах Тихон Макарьевский, *Ключ разумения. Исследование памятника и расшифровка знаменной нотации Н. В. Мосягиной*, Москва–Санкт-Петербург 2014, s. 12.

40 Антонин Преображенский, „Шайдуров Иванъ Акимовичъ”, *Русская Музыкальная Газета* 1897 nr 4, s. 630.

41 М. Бражников, *Русская певческая*, op. cit., s. 105.

42 Rkp. BN, Акс. 8982, к. 7–12.

Zatem *gotubczik bożyj* obrazuje dwie krótkie wartości nutowe, o linii melodycznej wznoszącej w pochodzie sekundowym<sup>43</sup>. Większych trudności przysparzało opanowanie znaków odpowiadających trzem i większej liczbie wartości nutowych, z czego redaktor doskonale zdawał sobie sprawę. Znaczenie muzyczne tychże znaków wyjaśnia na dwa sposoby, tj. graficzny, za pomocą prostych znaków, oraz opisowy. Niekiedy opis jest dość lakoniczny, czego przykładem jest wyjaśnienie znaczenia znaku melizmatu o nazwie *chamilo* ѿѿ.



Il. 5. BN, Akc. 8982, k. 12.

W podręczniku z Wojnowa, podobnie jak w innych traktatach teoretycznych powstałych na przestrzeni od XVII do XIX w., staroruska notacja kriukowa przedstawiona jest jako system znaków, z których każdy spełnia określoną funkcję. Wszystkie znaki łączy wspólne zadanie – zapis określonego typu muzyki, w tym przypadku kompozycji *znamiennago raspiewa*<sup>44</sup>. Kriuki w staroruskim śpiewie cerkiewnym mają do spełnienia taką samą rolę, co alfabet w piśmiennictwie, a mianowicie widzialnego nośnika przekazywania informacji. Niewątpliwie w przypadku kriuków mamy do czynienia z nośnikiem o wiele trwalszym, niż przekazywany z pokolenia na pokolenie śpiew *po napiewkie*.

Gdy uczeń opanował już wszystkie podstawowe znaki staroruskiej notacji kriukowej, przystępował do kolejnego etapu w procesie nauczania śpiewu. Poprzez stopniowe przyswajanie materiału zawartego w poszczególnych śpiewnikach, w szczególności w *Irmotoju* oraz *Oktaju*, poznawał formuły melodyczne typowe dla każdej z ośmiu skal modalnych (tzw. *popiewki*). *Popiewka*, jak słusznie zauważa rosyjski badacz – Maksym Braźnikow, to nie tylko dusza *znamiennago raspiewa*, lecz także jego „życie i sens istnienia”<sup>45</sup>. Pojęcie *popiewki* pojawia się już we wczesnych traktatach teoretycznych, datowanych na koniec XV i początek XVI wieku. Termin *popiewka* dla redaktorów *Azbuk-pierieczislenij*, oznaczał określoną formułę melodyczną posiadającą własną pisownię oraz wynikające z tworzących ją znaków jasno określone

43 Ibid., k. 9.

44 M. Т. Макарьевский, *Ключ разумения*, op. cit., s. 28.

45 М. Бражников, *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв.*, Ленинград 1972, s. 165.

zasady wykonawcze<sup>46</sup>. Z biegiem czasu pod pojęciem *popiewki* zaczęto także rozumieć bardziej złożone kompozycje<sup>47</sup>. Twórcy staroruskich melodii cerkiewnych traktowali *popiewki* jako jedną logiczną całość<sup>48</sup>. Dlatego w swojej twórczości skupiali się na odpowiednim doborze *popiewek*, nie zawsze uwzględniając ich przynależność do określonej skali modalnej<sup>49</sup>. *Popiewka*, w przeciwieństwie do prostych znaków notacji kriukowej, dawała śpiewakom o wiele większe możliwości wyrażenia i wcielenia w praktykę unikatowych gustów muzycznych. Melodyczne podobieństwo *popiewek* wyrażało związki zachodzące pomiędzy autentycznymi a plagalnymi skalami modalnymi. Dla przykładu, ton pierwszy *znamienного распіва* ma wspólne *popiewki* z melodiami należącymi do tonu piątego, i tak kolejno *popiewki* tonu drugiego będą występować w melodiach tonu szóstego. Nieco słabszy związek zachodzi pomiędzy *popiewkami* tonu trzeciego i siódmego oraz czwartego i ósmego<sup>50</sup>. Umiejętne zastosowanie dostępnych formuł melodycznych dawało twórcom melodii *znamienного распіва* niebywałe możliwości poszerzenia ich swobody melodycznej przy jednoczesnym zachowaniu obowiązujących kanonów. Redaktor *Azbuki z Wojnowa* poświęca *popiewkom* obszerny rozdział: *СѢТРОКН Ѣ ПОПѢВКН Ѣ ѢМЕНѢ ВРѢХЪ ОУМНѢ ГЛАСОВЪ ѢЗБРАНѢ СОВЕГѢ ОУМОГЛАСНИКА СО ІРМОСѢВЪ. Ѣ ОУКТАА ѢЗЪ ГДѢСКИХЪ ПРАЗДНИКЪ. ѢЗЪ ТРѢВДЕЙ ДЛА ІСОУРАГО ОУЧѢНІА ОУЧѢНИКОМЪ* [Wiersze i formuły i nazwy wszystkich ośmiu tonów wybrane dla uczniów z całego oktoechosy i hiromosów, ze Świąt Pańskich, z Triodionów dla szybszego uczenia się]<sup>51</sup>. Już z samego tytułu rozdziału wynika, że redaktor zawarł jedynie podstawowe formuły melodyczne ośmiu skal modalnych, co miało za zadanie pomóc uczniowi w szybkim opanowaniu materiału zawartego w kriukowych księgach liturgicznych. Jako dopełnienie redaktor przytacza także rzadziej stosowane *popiewki* zaczerpnięte z księgi *Prazdniki* oraz z *Triodionu*.

Gdy uczeń opanował podstawowe *popiewki* na tyle dobrze, że był w stanie samodzielnie wykonać melodie zawarte w *Irmoloju* i *Oktaju*, wówczas przystępował do kolejnego, kto wie czy nie najtrudniejszego etapu nauczania. Otóż w staroruskiej monodii cerkiewnej, obok podstawowych formuł melodycznych (*popiewek*) funkcjonują także bardziej skomplikowane melodyczne formuły, tj. *lica* i *fity*<sup>52</sup>. Z uwagi

46 А. Кручинина, „О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV – середины XVII века,” w: *Проблемы истории и теории древнерусской музыки*, сост. А. Белоненко, Ленинград 1979, s. 148–159.

47 Тејзе, „Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории”, w: *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002, s. 52.

48 Владимир Мартынов, *История богослужебного пения*, Москва 1994, s. 122.

49 Максим Бражников, *Статьи о древнерусской музыке*, Ленинград 1975, s. 26.

50 Często zdarza się, że *popiewki* wchodzące w skład ósmej skali modalnej bywają melodycznie bliżej skali drugiej i szóstej, np. *podjem sriednij*, por.: Василий Металлов, *Осмогласие знаменного распіва. Опыт руководства къ изучению осмогласія знаменного распіва по гласовымъ попѣвкам*, Москва 1899, s. 19.

51 Rkp. BN, Akc. 8982, k. 23–64.

52 *Lica* i *fity* – formuły melodyczne melizmatycznego typu funkcjonujące w większości wariantów staroruskiego śpiewu cerkiewnego, cyt. za: D. Sawicki, *Regula liturgiczna*, op. cit., s. III, przyp. 77.

na swoją melizmatyczność, *lica* i *fity* miały za zadanie upiększać i ozdabiać melodie, podkreślając ich podniosłość a także świąteczny charakter. Pojawienie się *fit* na początku XV w. miało związek z rozwojem melodyki staroruskiego śpiewu cerkiewnego i jego notacji<sup>53</sup>. Na początku *fity* pojawiają się jako samodzielnie stojące znaki<sup>54</sup>, by z czasem stać się symbolem obrazującym bardziej skomplikowane kompozycje. Od początku *lica* i *fity* rządziły się własnymi, niekiedy rozbieżnymi od systemu ośmiu skal modalnych prawami<sup>55</sup>. Podstawową cechą, jaka odróżnia je od pozostałych znanych już formuł melodycznych, jest ich zamknięty, tj. zaszyfrowany charakter. Cechą charakterystyczną *lic* i *fit*, jest brak precyzyjnego zapisu, co w przypadku starszych rękopisów utrudnia ich interpretację. Jaka była melodyka danej *fity*, o tym decydowała aktualnie obowiązująca tradycja ustna, a taki stan rzeczy trwał do końca I poł. XVII w.<sup>56</sup>. Znajomość *fit* przez długi czas była na Rusi postrzegana jako szczególna mądrość filozoficzna<sup>57</sup>. Wiedzę tę, ze względu na jej sakralny charakter, dane było poznać jedynie wybranym<sup>58</sup>, o czym świadczy tytuł podrozdziału poświęconego *licam*: **ЖЕЛЮЩИМЪ ОУЧИТЕА СГАГѠ ПБНІА ЗДѢ РАСПОЛОЖНХОМЪ Н РАЗБѢДНѢ ДАХОМЪ ЗНАЧН ІЩЕ ПРАБѢЖНО ВНИКНЕСИЗ** [Chcącym nauczyć się świętego śpiewu wyjaśniamy i wiedzieć dajemy, jeśli tylko przyłożysz się]<sup>59</sup>. W praktyce nauczania śpiewu we wspólnotach starobrzędowców wyglądało to tak, że do etapu poznawania *lic* i *fit* przystępowali jedynie najzdolniejsi uczniowie. Znak *fity*  $\theta$  (gr. Θεός), w szczególności jej zamknięty charakter, symbolizuje Boga Ojca, którego: „nikt nigdy nie widział...”, (por. J 1, 18) oraz Trójcę Świętą. Same dobre chęci ucznia mogły okazać się niewystarczające do opanowania dość szerokiej palety *fit*. Do tego potrzeba pomocy Bożej, którą przywołuje także redaktor *Azbuki* z Wojnowa w nagłówku podrozdziału poświęconego *fitom*: **ФНГНННХЪ ЗЪ БГОМЪ ПОЧННАЕМЪ КЪ РАЗЛІЧНЫХЪ ЛНЦѢХЪ** [Fitnik z Bogiem rozpoczniemy w różnych formułach]. Wszystkie *lica* i *fity* redaktor *Azbuki* uporządkował, biorąc za punkt wyjścia kryterium ośmiu skal modalnych, przy czym nie informuje czytelnika o tym, że niektóre *fity* mogą występować w melodiach więcej, niż w jednej skali modalnej. W omawianej redakcji zabrakło jednak jednego

53 И. Гарднер, *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, t. I–II, Москва 2004, zob. t. I, s. 367.

54 Na podstawie dzieła Miezienieca oraz innych traktatów teoretycznych o. Dymitr Razumowskij ustalił, iż *fit* jako samodzielny znak nigdy nie miała określonego znaczenia muzycznego, zob.: Д. Разумовский, *Церковное пение в России*, Москва 1867–69, s. 150.

55 Иоанн Вознесенский, *О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви: Большой и малый знаменный распев*, Рига 1890, s. 158.

56 Галина Пожидаева, *Певческие традиции Древней Руси*, Москва 2007, s. 121.

57 Starobrzędowe podręczniki do nauki śpiewu symbolikę *fity* interpretują jako: „Философия истинное пребывание и любление ко всем вседушное, и дерзновение к Богу в молитве непостыдное” (Filozofia prawdziwsze przebywanie i miłość ku wszystkim z całej duszy, i śmiałość w modlitwie do Boga niezawstydzona), zob.: *Азбука певчая*, ККГУНБ (Красноярская краевая государственная универсальная научная библиотека), № 76647, k. 15.

58 Т. Владышевская, *Музыкальная культура*, op. cit., s. 140.

59 Ркр. BN, Акс. 8982, k. 64.



ważnego elementu, a mianowicie wyszczególnienia tych *fit*, które występują tylko w określonym śpiewniku, np. *Prazdnikach*. Przyporządkowywanie do *fit* poszczególnych śpiewników jest zjawiskiem występującym w większości podręczników powstałych w środowisku bezpopowców i pod tym względem *Azbuka* z Wojnowa stanowi absolutny wyjątek.

AKSJOMAT MODLITWY W PROCESIE NAUCZANIA ŚPIEWU CERKIEWNEGO  
W WOJNOWIE

Zwolennicy *znamiennago raspiewa* zwykli go porównywać do „chleba powszedniego”, o którego zesłanie proszą chrześcijanie w Modlitwie Pańskiej (por. Mt 6, 9–13). Dla staroobrzędowców śpiew cerkiewny był i jest takim samym pokarmem duchowym, jak pisana wedle dawnych kanonów ikona. Śpiew liturgiczny winien wypływać z modlitwy, a przede wszystkim pobudzać do jej nieustannego praktykowania, bowiem tylko tą drogą człowiek może dojść do wyższego szczebla modlitwy, jakim jest modlitwa serca. W śpiewie ważne jest zgranie ze sobą głosu śpiewającego z modlitewnym ruchem jego duszy, czemu sprzyja praktykowanie modlitwy Jezusowej. Od wieków modlitwa ta stanowi jedną z najbardziej rozpowszechnionych w całym wschodnim chrześcijaństwie. Jak naucza św. Grzegorz z Synaju: „początek modlitwy umysłu to działanie, czyli oczyszczająca siła Świętego Ducha oraz skryte uświęcanie się umysłu, podobnie jak beztroska jest początkiem *hezychii*. Środek, to oświecająca siła i widzenie. Koniec zaś, pogrążanie się i wznoszenie umysłu ku Bogu”<sup>60</sup>. Jej krótkie, a jakże wymowne słowa: „Panie Jezu Chryste, Synu Boży, Zmiłuj się nade mną, grzesznym”, pomagają człowiekowi przybliżyć się o krok do miłosierdzia Chrystusa<sup>61</sup>. Jedną z cech, która odróżnia modlitwę Jezusową od pozostałych modlitw, jest monologiczny charakter, co wcale nie czyni jej mniej wartościową, ponieważ, jak naucza św. Marek Egipski: „w modlitwie nie potrzeba wielu słów”<sup>62</sup>. Modlitwa Jezusowa sprawiała staroobrzędowcom taką samą radość duchową, co „świecąca jak słońce” staroruska ikona<sup>63</sup>. W jej szczególną moc wierzył protopop Awwakum, dlatego to właśnie jej słowami rozpoczynał szereg swoich pism<sup>64</sup>. W liście skierowanym do jednej ze swoich córek duchowych opowiada o mękach, jakimi go doświadczył szatan, oraz o tym, jak go odgonił siłą modlitwy Jezusowej<sup>65</sup>. Swoim duchowym dzieciom,

60 *Добротолубие*, t. I, Санктпетербург 1793, s. 88. (przekł. D.S.).

61 Jim Forest, *Modlitwa z ikonami*, Wydgoszcz 1999, s. 83.

62 И. Ильин, *Аксиомы религиозного опыта*, Москва 1993, s. 104.

63 Виктор Бычков, *Русская средневековая эстетика XI–XVII*, Москва 1995, s. 468.

64 Аввакум протопоп, „Письмо увещательное отступившему от православия и обратившему и ищуща покаяния”, *Матерьялы для истории раскола за первое время его существования*, t. 5, обр. Николай Субботин, Москва 1879, s. 250–252.

65 „В нощи той, егда умолкоша уста моя от молитвы, прискочиша бѣси ко мне лежашу, и един завернулъ мнѣ голову, рекъ мнѣ: сѣм-ко ты сюды! Только и дыхания стало. Едва-едва умом

którym z konieczności przychodziło uczestniczyć w „nikoniańskich” nabożeństwach, zalecał, „aby stojąc czynili modlitwę Jezusową w czasie ich śpiewu”<sup>66</sup>. Należy zaznaczyć, iż samo pojęcie „śpiewu” posiada w literaturze ascetycznej o wiele szersze znaczenie, a mianowicie – zmysłowej intonacji, niezbędnej do pogrążenia umysłu w słowach modlitwy<sup>67</sup>. Nie powinno, więc nas dziwić to, że modlitwa Jezusowa od wieków towarzyszyła procesowi nauczania, także śpiewaków cerkiewnych. Staroobrzędowcy wszystkich konfesji uczynili ją istotnym elementem kształcenia kadr śpiewających na potrzeby swoich wspólnot. Dokładnie nie wiadomo, kiedy modlitwa Jezusa weszła na stałe do staroobrzędowych podręczników do nauki śpiewu, gdzie pełniła rolę tzw. *Azbucznej modlitwy*<sup>68</sup>. O ile w przypadku klasycznej formy podstawą są litery alfabetu, o tyle w przypadku muzycznej *Azbucznej modlitwy*, podstawę tę tworzą proste znaki notacji kriukowej (przykł. 1). Autorzy większości staroobrzędowych podręczników, do jakich w toku badań udało mi się dotrzeć, każdej sylabie modlitwy Jezusa przyporządkowali poszczególne dźwięki gamy, które zapisano za pomocą podstawowych znaków staroruskiej notacji kriukowej:

Го - спо-ди І - су - се Хри - сте сы - не бо - жиѣ по - ми - ѣнъ насъ.  
Ho - spo-di I - su - sie Chri - stie sy - nie Bo - zij po-mi - huj nas

Przykł. 1. Fragment modlitwy Jezusowej z pomorskiej *Azbuki*<sup>69</sup>.

W używanych przez staroobrzędowców pomorskich podręcznikach do nauki śpiewu modlitwa Jezusowa występuje w skróconej formie: „Panie Jezu Chryste Synu Boży, zmiłuj się nad nami”. Należy jednak zaznaczyć fakt, iż cytowany wariant jest jedną z dwóch wersji zalecanych członkom wspólnoty pomorskiej przez jej założycieli – braci Andrzeja i Siemiona Denisowów. W życiu duchowym staroobrzędowców znad Wygu modlitwa Jezusowa zajmowała bardzo ważne miejsce. W znamienitych *Pomorskich Otwietach* staroobrzędowcy ciu nie szczędzą krytyki pod

моимъ молитву Исусову сотворилъ: отскочилъ бѣсъ отъ меня” (Теj nosy, kiedy zamilkły moje usta od modlitwy doskoczyły diabły do mnie, gdy leżałem, a jeden wykręcił mi głowę, rzekł mi: chodź ty tutaj! Ledwo mi starczyło oddechu. Kiedy to w myślach odmawiałem modlitwę Jezusową, to diabeł odskoczył ode mnie), cyt. za: Аввакум протопоп, „Послание къ нѣкоей Маремьянѣ Федоровнѣ”, w: *ibid.*, t. 5, s. 197–198.

66 Tegoż, „Послание къ неизвестному лицу”, w: *ibid.*, s. 221.

67 Иирина Чудинова, *Время безмолвия. (Музыка в монастырском уставе)*, Санктпетербург 2003, s. 57.

68 O genezie *Azbucznej modlitwy*, zob.: Е. Зыков, „Судьба азбучной молитвы в древнерусской письменности”, *Труды Отдела древнерусской литературы* 26 (1971), s. 177–191.

69 *Азбука певчая*, Москва 1911, k. 2.

adresem wiernych należących do „zreformowanej” Cerkwi, zarzucając im zaniechanie publicznego praktykowania tejże modlitwy. Wszelkie prywatne praktyki modlitewne pomocy uznawali za niewystarczające dla prawidłowego rozwoju duchowego człowieka<sup>70</sup>. Podobny punkt widzenia na kwestię zaniechania modlitwy Jezusowej reprezentował także diakon Aleksander ze Starodubia. Uznając ją za obowiązkową dla każdego chrześcijanina, diakon Aleksander powołuje się na szereg pism Ojców Kościoła, w szczególności św. Jana Złotoustego, św. Grzegorza Dialoga, św. Hermana patriarchy Konstantynopola, oraz innych. Ponadto diakon odwołuje się do praktyki modlitewnej mnichów (np. św. Jana Klimaka) oraz ksiąg liturgicznych napisanych bądź wydrukowanych za rządów patriarchów Hermogena, Filareta i Joasafa i Józefa<sup>71</sup>. Szczególnym autorytetem w oczach diakona Aleksandra cieszy się *Reguła* św. Efrezyna Pskowskiego, w myśl której „Modlitwę Jezusową należy praktykować, śpiewając: Panie Jezu Chryste, Synu Boży, zmiłuj się nad nami”<sup>72</sup>. W nielicznych *Azbukach* powstałych w kręgu staroobrzędowców bezpopowców modlitwa Jezusa, o ile faktycznie się tam znajduje, ma o wiele bogatszą w melizmaty melodię (zob. przykł. 2). Właśnie taką melodię zawiera omawiany podręcznik z Wojnowa:

Г о - сп о - ди      І - су - сіе      Хри - стіе      сы - ніе      Бо -

Ho - spo - di      I - su - sie      Chri - stie      sy - nie      Bo -

- жи - ѣ      по -      ми - лн - ѣ      ми      грѣ -

- zi - j      po -      mi - łuj      mia      grie -

Шна - гв.

szna - go.

Przykł. 2. Modlitwa Jezusowa, rkp. BN, Akc. 8982, k.

70 *Поморские Ответы*, Москва 1911, k. 329–337.

71 *Ответы Александра диакона (на Керженце), поданные нижегородскому епископу Питириму в 1719 году*, Н. Новгород 1906, s. 79–80.

72 *Ibid.*, s. 81.

Powyższą melodię modlitwy Jezusowej cechuje większa dynamika oraz swoboda w doborze neum. Jej prostota przejawia się w wykorzystanej skali dźwiękowej, która obejmuje *sogłasija mracznoje* i *swietłoje* (w tym przypadku dźwięki *c'-a'*). Fakt, że melodia ta nie obejmuje najwyższego *sogłasija*, tylko podkreśla jej pokutny charakter. W świetle dostępnych źródeł niemożliwe jest przyporządkowanie melodii do żadnej z ośmiu skal modalnych *znamiennoje raspiewa*. Niewykluczone, iż wzorcem melodycznym dla niej był jakiś bliżej nieznan utwór o charakterze paraliturgicznym, bądź świeckim. Z przedstawionego wyżej przykładu wynika jeszcze jedna ważna kwestia, a mianowicie to, że przytoczona melodia modlitwy Jezusa nie ma typowego dla większości melodii *znamiennoje raspiewa* zakończenia. Co więcej, *chamilo h*, które jest typowym znakiem kończącym pojedyncze frazy melodyczne, bądź też cały utwór, stoi na przedostatnim miejscu. Fakt, iż kompozycja kończy się znakiem *kriuk*, można interpretować jako niezakończoną frazę melodyczną, a także zachętę kompozytora do nieustannego praktykowania modlitwy Jezusa. Staroobrzędowa teoria śpiewu знаła również szereg innych *Azbucznych modlitw*, z których najpopularniejszą jest krótka modlitwa ku czci św. Trójcy: „W imię Ojca i Syna i Świętego Ducha” (przykł. 3). Ta z kolei melodia pojawia się niemal we wszystkich podręcznikach powstałych w kręgu staroobrzędowców bezpopowców, gdzie również pełni rolę ćwiczenia, mającego pomóc w utrwaleniu gamy<sup>73</sup>.

Bo h - lwa o t - ca h sy - na h swia - ta - go dŹ - cha a - minnŹ.  
 Wo i - mia ot - ca i sy - na i swia - ta - go du - cha a - miń.

Przykł. 3. Modlitwa ku czci św. Trójcy, rkp. BN, Akc. 8982, k. 3.

Ciekawym zjawiskiem możliwym do zaobserwowania w wielu *Azbukach* powstałych w środowisku bezpopowców, w szczególności pomorskich, jest obecność szczególnego rodzaju ćwiczeń solfeżowych w postaci krótkich wierszy duchownych, głównie o tematyce eschatologicznej. Poniższy przykład przedstawia typowy werset omawiający tematykę śmierci. Jej nieuchronność podkreśla również zastosowanie krótszych wartości nutowych pod wersetem mówiącym o śmierci (przykł. 4a i 4b)<sup>74</sup>. W niektórych *Azbukach* wiersz ten został rozpisany wyłącznie za pomocą tych znaków, których długość brzmienia odpowiada całej nucie, np. *statii*<sup>75</sup>.

73 Rkp. BN, Akc. 8982, k. 3.

74 Ibid., k. II.

75 Zob.: *Azбука певчая*, op. cit., k. 2.

ИТО ТІА МО - ЖЕТ У - БЕ - ЖА - ТИ СМЕР - ТНЫЙ ЧАСЪ.  
Kto tia mo - zet u - bie - za - ti smier - tnyj czas.

Przykł. 4a.

НИ ЦАРЬНИ БО - ГА - ТЫИ НИ У - БО - ГИ - Й.  
Ni car' ni bo - ga - tyj ni u - bo - gi - j.

Przykł. 4b.

Czerpiąc natchnienie z hymnografii „donikonianckiego” obrzędu pogrzebu, autor wiersza udziela jednoznacznej odpowiedzi: „że ani król, ani bogaty, ani ubogi nie uciekną od śmierci”<sup>76</sup>. Istotnym elementem tego typu ćwiczeń głosowych były *kinowarnyje pomiety*. Faktu tego nie należy jednak w żaden sposób wiązać z osobą Iwana Szajdurowa, a koncepcja przyjęta przez autorów staroobrzędowych *Azbuk* z pewnością powstała w późniejszym okresie rozwoju śpiewu cerkiewnego na Rusi, prawdopodobnie pod koniec XVII, bądź na początku XVIII w.<sup>77</sup>

Godna podkreślenia jest także obecność w podręczniku z Wojnowa wielu wierszy o dość zróżnicowanej tematyce autorstwa duchownych. Wiersze duchowne (*duchownyje stichi*), to nic innego jak pieśni epickie o tematyce religijnej, niegdyś wykonywane przez wędrownych śpiewaków, na jarmarkach, placach bądź też u wrót cerkwi monasterskich<sup>78</sup>. Początkowo teksty wierszy duchownych przekazywano ustnie z pokolenia na pokolenie, a następnie dołączano je do ksiąg liturgicznych<sup>79</sup>. Pierwsze zwarte zbiory wierszy duchownych pojawiają się dopiero w XVII wieku. Melodie wierszy duchownych zapisywano za pomocą prostych znaków staroruskiej notacji kriukowej.

76 Чин погребения умершим мирьяном при погребении умершихъ, Вильно 1899, k. 13, 27–28.

77 Стефан Смоленский, „Об указанияхъ оттенков исполнения и об указанияхъ музыкально-певческихъ формъ церковныхъ песнопений в крьюковомъ письме”, *Церковное Пение* 1909 nr 3, s. 80.

78 Георгий Федотов, *Стихи духовные, Русская народная вера по духовнымъ стихамъ*, Москва 1991, s. 13.

79 Włodzimierz Wołosuik, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013, s. 65.



Dominowały formuły sylabiczne z przewagą motywów recytatywnych. Twórcy wierszy duchownych w znacznej mierze operowali dostępnymi w kriukowych śpiewnikach formułami melodycznymi *znamiennago raspiewa* (*popiewkami*). Melodyka śpiewu liturgicznego, jak słusznie zauważa Włodzimierz Wołosiuł, odrzuca jakąkolwiek aluzję do rytmu tanecznego, dominuje w niej spoistość ruchu melodycznego, która sprawia wrażenie ciągłego rozwoju frazy<sup>80</sup>. Przewaga linii melodycznych przebiegających w pochodzie sekundowym sprawia, iż słuchacz odbiera wrażenie płynności kompozycji<sup>81</sup>. Przy większości melodii wierszy duchownych, szczególnie zapisanych przez staroobrzędowców, znajdziemy odwołanie do jednej z ośmiu skal modalnych. Obecność wierszy duchownych w staroobrzędowych *Piewczeskich Azbukach* miała za zadanie nie tylko pomóc uczniowi w opanowaniu formuł melodycznych *znamiennago raspiewa*, lecz także pobudzić go do głębszej modlitwy i kontemplacji. Jako źródło podstaw wiary chrześcijańskiej, „wiersze duchowne” pełniły ważną rolę w przekazywaniu wartości etycznych, a więc były swoistą „ludową Biblią”<sup>82</sup>.

Reformy liturgiczne patriarchy Nikona oraz klątwy rzucone na soborach 1666–67 r. przez zdecydowaną większość wyznawców „starej wiary” były interpretowane jako zapowiedź czasów ostatecznych. Przekonanie o zbliżającej się Paruzji wywarło istotny wpływ na nauczanie radykalnych wspólnot staroobrzędowców, w sposób szczególnie bezpopowców. W zbiorach wierszy duchownych bezpopowców (pomorców, teodozjan) przeważają wiersze o tematyce dydaktyczno-pouczającej. W wierszach tych często przewija się tematyka Sądu Ostatecznego – sądu sprawiedliwego, przed którym nikt nie ucieknie. Motywów Sądu Ostatecznego twórcy wierszy duchownych poszukiwali w pismach Ojców Cerkwi, w szczególności u św. Efrema Syryjczyka, którego pouczenia cieszyły się na Rusi wielką popularnością<sup>83</sup>. Wielu inspiracji dostarczała także prawosławna hymnografia, w szczególności niedzieli „o Sądzie Ostatecznym”.

Tematyka wierszy duchownych, zapisanych na kartach *Azbuki z Wojnowa*, nie ogranicza się jedynie do kwestii Czasów Ostatecznych, lecz jest o wiele bogatsza. W zbiorze znajdziemy niemal wszystkie gatunki wierszy, w szczególności żałobne (towarzyszące obrzędowi pogrzebu)<sup>84</sup>, pouczające<sup>85</sup>, błagalno-lamentacyjne (w szczególności opiewające cierpienia Matki Bożej stojącej u Krzyża Chrystusowego<sup>86</sup>), pokutne (*pokajannyje*)<sup>87</sup>, pochwalne – ku czci Jezusa Chrystusa, sławiące radość Zmartwychwstania<sup>88</sup>, oraz dziękczynne, za otrzymane łaski przez wstawiennictwo Matki

80 Ibid., s. 41.

81 Т. Владышевская, *Музыкальная культура*, op. cit., s. 135.

82 W. Wołosiuł, op. cit., s. 28.

83 Ibid., s. 22.

84 Rkp. BN, Akc. 8982, k. 111–112.

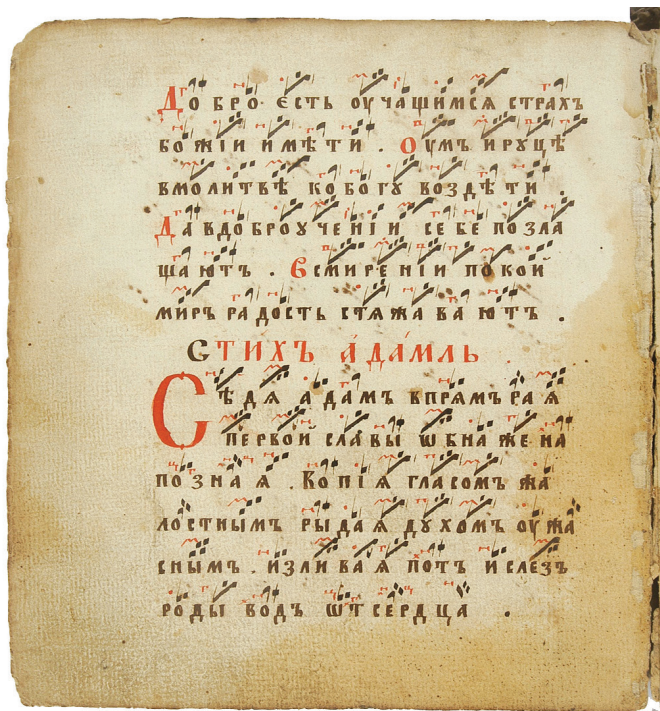
85 Ibid., k. 113–115, 125.

86 Ibid., k. 118–120.

87 Ibid., k. 120–121.

88 Ibid., k. 128–131.

Bożej<sup>89</sup>. Szczególnie ważne miejsce w piśmiennictwie staroobrzędowców zajmuje tematyka mówiąca o stosunku człowieka do świętości i grzechu widziana z perspektywy upadku prarodziców Adama i Ewy<sup>90</sup>. Do *Azbuki* z Wojnowa włączony jest jeden wiersz mówiący o Adamie pt. *Stich Adaml* (il. 6)<sup>91</sup>.



Il. 6. Wiersz o Adamie (*Stich Adaml*) z podręcznika z Wojnowa.

Zawartość staroobrzędowych *Azbuk* w założeniu każdego z ich autorów miała za zadanie przybliżyć zasady staroruskiej notacji kriukowej. Główny nacisk kładziono jednak na modlitewny aspekt *znamiennago raspiewa* i jego notacji. W niniejszej pracy podjąłem się zadania odtworzenia procesu kształcenia śpiewaków przez wspólnoty staroobrzędowców z Wojnowa. Zdaję sobie sprawę z tego, że moje dotychczasowe ustalenia zawierają liczne luki, lecz wobec braku relacji ludzi, którzy zajmowali się śpiewem i jego nauczaniem, byłem zmuszony bazować na skąym na pierwszy rzut oka źródle, jakim jest *Piewczeskaja Azbuka* z Wojnowa. Mam nadzieję, że moje opracowanie stanie się inspiracją dla dalszych badań nad śpiewem cerkiewnym staroobrzędowców mieszkających w Polsce.

89 Ibid., k. 121.

90 Hanna Kowalska, *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich*, Wrocław 1987, s. 41.

91 Rkp. BN, Akc. 8982, k. 126–128.

THE TEACHING OF ORTHODOX CHANTING BY OLD BELIEVERS' CONGREGATIONS  
IN WOJNOWO IN THE LIGHT OF MS BN AKC. 8982

The article is an attempt to retrace the process of the teaching of Orthodox chanting by Old Believers (Eastern Orthodox Christians who reject the reforms of Patriarch Nikon of Moscow) from the village of Wojnowo in Poland. The author performs an analysis of the only surviving book for teaching chanting, i.e. the nineteenth-century *Azbuka* from Wojnowo, with respect to the influence exerted by its contents on the methods of teaching singing adopted by the particular congregations living in Wojnowo. The author draws attention to the prayer-like characteristics of the chanting practiced by Old Believers and its influence on the education of singers.

*Translated by Paweł Gruchala*

**Dr Daniel Sawicki**, absolwent studiów historycznych na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (2009 r.) oraz Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie. Doktor nauk teologicznych w zakresie prawosławnej teologii praktycznej. Specjalizuje się w badaniach zagadnień z dziedziny staroruskiego śpiewu cerkiewnego, a szczególnie jego form praktykowanych przez staroobrzędowców. Wieloletni dyrygent chórów cerkiewnych, aktualnie pełni funkcję organisty w Parafii rzymskokatolickiej p.w. św. Anny w Białej Podlaskiej.  
infoechos@wp.pl

---

**„Polska pieśń i muzyka ludowa – źródła i materiały”**

*seria Instytutu Sztuki PAN  
pod redakcją Ludwika Bielawskiego*

***Podlasie***

- cz. I, Pieśni i obrzędy doroczne*  
*cz. II, Pieśni i obrzędy rodzinne*  
*cz. III, Pieśni powszechne 1*  
*cz. IV, Pieśni powszechne 2*

*www.ispan.pl  
isnydawnictwo@ispan.pl*

---

