

Daniel Sawicki (Biała Podlaska)

**DEMESTWO I JEGO FUNKCJONOWANIE
W ŚPIEWIE LITURGICZNYM
NA BIAŁORUSI I UKRAINIE W XVI W.
(NA PRZYKŁADZIE IRMOLOGIONÓW
ŁAWROWSKIEGO I SUPRASKIEGO)**

Określenia *demestwo* oraz *śpiew demestwenny* pojawiły się na Rusi wraz z przyjęciem chrześcijaństwa w obrządku wschodnim w 988 r. Wówczas przybyło na jej tereny duchowieństwo prawosławne¹, pochodzące głównie z terenów Bułgarii², a wraz z nim kler niższego rzędu, zw. *priczetnikami*, wśród którego znajdowali się także i wykonawcy śpiewu cerkiewnego, których nazywano także *demestwennikami*³ lub *domestykami*⁴. Śpiewacy ci w większości byli Słowianami, których na prośbę księcia Włodzimierza przysłał cesarz oraz patriarcha Konstantynopola⁵. Z okresu panowania Jarosława Mądrego zachowała się wzmianka mówiąca o przybyciu na Ruś z Konstantynopola trzech śpiewaków

¹ Mowa tu o metropolicie, czterech biskupach oraz klerze niższego szczebla, którego liczby źródła nie podają. И. Гарднер. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*, т. I. Москва 2004, с. 193.

² Ibidem, с. 189.

³ *Demestwennik* – cs. śpiewak. Wydarzenie opisane na kartach tzw. *Joakimowskiej letopisi*, ks. Bazyli Metałłow zestawił z danymi innego źródła z późniejszego okresu tj. *Husytynskiej letopisi*, gdzie figuruje wzmianka o tym, iż książę Włodzimierz przywiódł ze sobą z Chersonezu pierwszego metropolitę Michała oraz drugich członków kleru, w tym również i śpiewaków (cs. *pewcach*). Z tego względu Metałłow wysnuł tezę, jakoby *demestvenniki* z *Joakimowskiej letopisi* jak również *pewcy*, o których mowa w drugim źródle przynależeli do tego samego śpiewaczego kolektywu. Zob.: В. Металлов. *Богослужбное пение Русской Церкви в период домонгольский*. Москва 1912, с. 137. Współcześnie historycy uznają, iż tzw. *Joakimowska letopis'* jest falsyfikatem; zob.: А. П. Толочко. «История Российская» *Василия Татищева: Источники и известия*. Москва: Новое литературное обозрение; Київ: Критика 2005, с. 196–245.

⁴ W *Powieści minionych lat* w opowieści o zemście księżnej Olgi na Drewlanach zachowała się wzmianka o dworze domestyka. Fragment ten świadczy o jego wysokiej pozycji społecznej jego mieszkańca(ów). Tatiana Władyszewska przypuszcza, iż ów dwór domestyka był na Rusi jedną z pierwszych szkół kształcących śpiewaków cerkiewnych; por.: *Powieść minionych lat* / wyd. F. Sielicki. Warszawa 1999, s. 43–44; Т. Владышевская. *Музыкальная культура Древней Руси*. Москва: Знак 2006, с. 22.

⁵ В. Ундольский. *Замечания для истории церковного пения в России*. Москва 1846, с. 1.

greckich⁶, a spośród nich znany z imienia Emanuel / Manuił. W Kijowie śpiewacy ci mieli dać początek śpiewowi liturgicznemu opartemu na bizantyjskiej zasadzie *osmogłasija*, a także przynieść ze sobą śpiew demestwenny⁷. Z całą pewnością mielibyśmy do czynienia z najstarszym przekazem poświadczającym funkcjonowanie śpiewu demestwennego, gdyby nie to, iż *Stepennaja Kniga* jest źródłem stosunkowo późnym, powstałym w XVI w., kiedy śpiew ten zdążył już zagościć w praktyce liturgicznej Cerkwi moskiewskiej. Co więcej, jej redaktor z całą pewnością operował terminologią muzyczną adekwatną do okresu, w którym żył, a nie dla XI w. Do pozyskiwanych bez żadnej krytyki informacji redaktor odnosił się z pełną wiarą, mimo, iż te niejednokrotnie przeczyły sobie nawzajem⁸.

Mimo, iż problematyka funkcjonowania śpiewu demestwennego na Rusi doczekała się wyczerpującego opracowania, to śpiew ten wciąż kryje w sobie wiele zagadek. Jedną z kluczowych, lecz wciąż nierozwiązanych kwestii, jest funkcjonowanie śpiewu demestwennego na terytoriach Białorusi i Ukrainy, które w XIV w. weszły w skład Wielkiego Księstwa Litewskiego.

1) Śpiew demestwenny w Państwie Moskiewskim

Śpiew cerkiewny od samych początków chrześcijaństwa na Rusi oparty był na wypracowanej niegdyś w Bizancjum zasadzie „hierarchii melodycznej”. Jednym z jej głównych założeń był podział całego muzycznego materiału liturgicznego

⁶ Wspomniani w *Stepennoj knidze* trzech śpiewacy greccy, zdaniem W. Mietałłowa, przybyli na Ruś nie z Konstantynopola a ze Św. Góry Atos, gdzie w owym czasie niosło trud życia mniszego wielu Słowian. Jeśli brać pod uwagę to, iż reguła życia mniszego na Atosie w tamtym okresie była oparta na *Typikonie* syryjsko-palestyńskim, śpiew przyniesiony na Ruś przez tych śpiewaków mógł być słowiańską wersją jerozolimskiego śpiewu mniszego. W dalszej kolejności badacz dokonuje chronologizacji przybycia wspomnianych trzech śpiewaków, wydarzenia wiąże z przybyciem na Ruś w 1051 roku mnicha Antoniego – założyciela Ławry Kijowsko-Pieczerskiej. Śpiewacy ci jego zdaniem mogli być świeckimi mieszkańcami Św. Góry Atos, którzy zgodnie z ukazem cesarskim (1046–1054) byli zobowiązani do opuszczenia Św. Góry; B. Металлов. *Богослужбное пение*, op. cit., s. 36–37, 99–100, 127–128, por.: И. Гарднер. *Богослужбное пение*, т. I, с. 214–215.

⁷ «Въры же ради Христолюбиваго Ярослава, приидоша къ нему отъ Царяграда богоподвигаемы три пѣвцы Гречестии съ роды своими. Отъ нихъ же начать быти въ Русѣй земли ангелоподобное пѣние изрядное осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пѣние, въ похвалу и славу Богу и пречистѣй его Матере и всѣмъ Святымъ, въ церковное сладкогласование утѣшение и украшение, на пользу слышащимъ во умиление и во умягчение сердечное къ Богу» (сyt. за: *Книга степенная царскаго родословия*. Москва 1775, с. 224).

⁸ Е. Голубинский. *История Русской Церкви*, т. I. Москва 2002, с. 278, прим. 1; por.: И. Гарднер. *Богослужбное пение*, т. I, с. 205.

na trzy typy: 1) irmologiczny (in. sylabiczny), 2) sticheraryczny (neumatyczny), 3) azmatyczny (melizmatyczny)⁹. O ile pierwsze dwie grupy można odnieść głównie do podstawowego *stołpowego znamenniego pienija*, o tyle trzecią grupę tworzą: śpiew *putewoj*, a szczególnie śpiew demestwenny (cs. *demestwennoje penije*).

U podstaw śpiewu demestwennego, zdaniem o. J. Gardnera, leży śpiew *kondakarny* i sposób jego wykonywania¹⁰. Jednak śpiew demestwenny odznaczał się o wiele większą swobodą kompozycji, jak również powolnym tempem, co nadawało melodiom uroczysty charakter¹¹. Rosyjski badacz śpiewu cerkiewnego Antonin Preobrażeński sklasyfikował śpiew demestwenny na pozycji wyższej od *znamiennoego*, wskazując na to, iż to właśnie *demestwo* z punktu widzenia historycznego stanowi właściwy śpiew starej Rusi. O ile *znamiennyj rospiew*, zdaniem badacza, reprezentuje sobą strogość kompozycji, o tyle *demestwo* charakteryzuje się większą uroczystością, upiększeniem, swobodą kompozycji oraz jego wykonania¹². Walory te stawiają śpiew demestwenny na wyższej pozycji pod względem znamennego¹³. Demestwenny śpiew obejmuje szeroki cykl materiału liturgicznego, który posiadał bogactwo redakcji, zarówno jeśli chodzi o melodie jedno jak i wielogłosowe¹⁴. Z uwagi na cały szereg trudności wykonawczych śpiew demestwenny w początkowej fazie swego rozwoju podobnie jak bizantyjski śpiew *azmatyczny* był wykonywany przez jednego śpiewaka – domestyka¹⁵.

Pierwsza wzmianka mówiąca o praktykowaniu śpiewu demestwennego na Rusi pochodzi z roku 1441. Pojawia się ona w przekazie związanym ze śmiercią księcia Dymitrija, wnuka księcia Dymitrija Dońskiego. Jak podaje Kronika moskiewska z XV wieku, książę miał w cudowny sposób zmartwychwstać,

⁹ В. Мартынов. *История богослужебного пения*. Москва 1994, с. 90.

¹⁰ Też mówiącą o tym, iż śpiew demestwenny stanowi kolejny etap rozwoju śpiewu *kondakarnego*, rozwinął o. J. Gardner, który w oparciu m.in. o kompozycję *Chwalitie Hospoda s niebies* z Kondakarja Błagowieszczenskogo zauważył w strukturze podobieństwa do melodii demestwennych. Wskazał m.in. na rozwlekły sposób rozśpiewywania tekstów; zob.: I. Gardner. *Das problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation // Slavistische Beiträge 25*. München 1967; por.: Г. Пожидаева. *Лексикология демественного пения*. Москва 2010, с. 21.

¹¹ Ст. Смоленский. *О древнерусских певческих нотациях*. Москва 1901, с. 85–87.

¹² А. Преображенский. *Культурная музыка в России*. Ленинград 1924, с. 23.

¹³ Н. Успенский. *Древнерусское певческое искусство*. Москва 1971, с. 213.

¹⁴ Г. Пожидаева. *Певческие традиции Древней Руси*. Москва 2007, с. 208.

¹⁵ К. Пападопуло-Карамевс. Происхождение нотного музыкального письма у неверных и южных славян по памятникам древности, преимущественно византийским // *Вестник Археологии и Истории 17* (1906), с. 161–162.

a następnie zaśpiewać *demestwom*¹⁶ Господа пойте и превозносите его въ вѣки¹⁷, troparion жилице свое живый въ вышнихъ. Ten przekaz, niestety, dziś przez naukowców uznawany za legendę. Równolegle następowało wprowadzanie *demestwa* jako elementu nabożeństwa paschalnego. O ile w przypadku Kanonu Paschalnego możemy mówić o tendencjach do skracania melodii, o tyle w przypadku śpiewania troparionu Христосъ воскресъ da się zaobserwować dążenie do jak największego rozkwitu linii melodycznych tj. melizmatów. Szczególnie da się to zaobserwować w części finalnej troparionu Paschy и намъ дарова животъ вѣчный, które to zakończenie w XVI wieku śpiewano właśnie *demestwom*¹⁸.

Obecność śpiewu demestwennego da się dostrzec również w utworach przeznaczonych ku czci Moskiewskich carów. Do naszych czasów dotarło szereg jednogłosowych i wielogłosowych redakcji *Carskiego mnogoletija* tj. „ad multos annos”. Po raz pierwszy pojawia się ono w tzw. *Czinie zazdrawnoj czaszi*¹⁹. Właściwie *mnogoletije* zostało zapożyczone z Bizancjum, jako nieodłączny element obrzędu koronacyjnego cesarzy bizantyjskich. Zwyczaj jego śpiewania ku czci księcia był znany na Rusi już w XI wieku²⁰. Mimo, iż tekst utworu był krótki, wykonywany śpiewem demestwennym brzmiał monumentalnie, nadając osobie monarchy szczególnego blasku. Jej pierwotną formę znajdujemy na końcowych kartach *Sticherara* nr 427, pochodzącego ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej (rys. 1)²¹. Utwór ten znany również pod nazwą *demestwa mniejszego*, który od strony naukowej opracowała Galina Pożidajewa²². Do naszych czasów zachowało się jeszcze kilka innych redakcji tegoż utworu, z których jedna w XVII wieku otrzymała nazwę *demestwa średniego*²³. *Carskoje mnogoletije* wybrzmiewało także podczas wielkich uroczystości państwowych oraz stanowiło integralną część wielu nabożeństw cerkiewnych. Przykładem mogą być uroczystości *Wejścia Pańskiego do Jerozolimy*, którym towarzyszyła procesja (cs. *kriestnyj chod*), zaś przewodniczący jej patriarcha jechał na osiołku, którego prowadził

¹⁶ *Московский летописный свод конца XV века* [= ПСРЛ II]. Москва – Ленинград 1949, s. 261.

¹⁷ 8 Pieśń biblijna (Dn 3, 57), śpiewana w czasie niesporów Wielkiej Soboty.

¹⁸ Г. Пожидаева. *Лексикология демественного*, s. 36.

¹⁹ М. Рabinowicz. *Жизне cotidienne w ruskim i rosyjskim mieście feudalnym*. Warszawa 1985, s. 219.

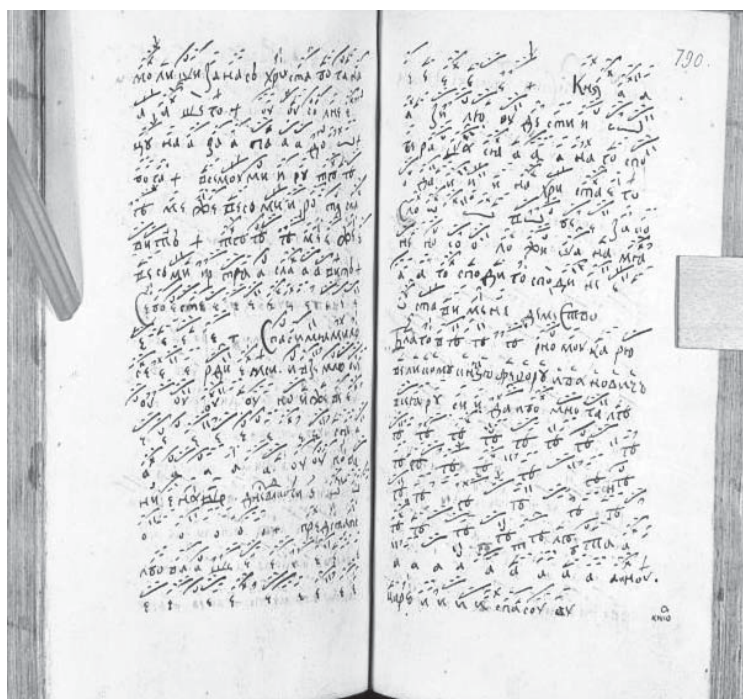
²⁰ Е. Бурилина. Чин за приликов о здравии государя (история формирования и особенности бытования) // *Древнерусская литература: Источниковедение*. Ленинград 1984, s. 206.

²¹ РГБ, ф. 304.I, nr 427, k. 790.

²² Г. Пожидаева. *Лексикология демественного*, s. 630–631.

²³ РГБ, ф. 304.I, nr 427, k. 852–853.

car. Kroniki dworu moskiewskiego pod 1626 rokiem odnotowały, iż podczas ślubu cara Aleksego Michajłowicza z Marią Iliniczną chór wykonał *Carskoje mnogoletije* na melodię z rodziny wielkiego śpiewu demestwennego²⁴. Po tym wydarzeniu nastąpił stopniowy zanik tej tradycji.



Rys. 1. Fragment *Carskiego mnogoletija* ku czci cara Fiodora Iwanowicza ze *Sticherara* nr 427 ze zbiorów Ławry Troicko-Siergiejewskiej

Po reformach patriarchy Nikona obecność w liturgii melodii demestwennych ograniczała się jedynie do wykonywania niektórych fragmentów liturgii sprawowanej przez biskupa np. **Прїиднѣ поклонимсѧ, Нсѧ полнѧ ети деспота, Достойно естъ, Купїе елейсонѧ.**

Odwrotny proces zajdzie u staroobrzędowców, gdzie śpiew ten niemal do 1917 r. będzie się dynamicznie rozwijał, zarówno pod względem bogactwa materiału liturgicznego, jak również melodycznym. Świadectwem jego obecności w liturgii wspólnot wyznających „starą wiarę”, jest fakt zachowania się licznych zbiorów śpiewów demestwennych, tzw. *Demestwennikow*, oraz podręczniki do nauki notacji demestwennej (rys. 2).

²⁴ *Дворцовые разряды*, т. I (1612–1628 р.). Санкт-Петербург 1850, с. 779–780.



Rys. 2. Demestwennik i Azbuka
ze zbiorów Krajowej Biblioteki Krajoznawczej w Krasnojarsku²⁵

W momencie pojawienia się na Rusi Moskiewskiej śpiewu demestwennego ogólnie panującą notacją była *stołpowaja*. Jednak już w rękopisach XVI-wiecznych stopniowo zaczynają pojawiać się nowe systemy zapisu nutowego, w szczególności *putiewoj* i *demestwennyj*²⁶. Z punktu widzenia aktualnych badań najistotniejszym typem zapisu jest *demestwo*. W przeciwieństwie do notacji *putiewoj* nie tylko nie straci ona na znaczeniu, lecz będzie przeżywać systematyczny rozwój by na trwałe zagościć w tradycji muzycznej staroobrzędowców²⁷. Mimo, iż notacja demestwenna bezpośrednio wywodzi się od *stołpowoj*, to w omawianym okresie coraz częściej przybiera bardziej samodzielny formę²⁸. Zjawisko to dotyczy zarówno kwestii pisowni, jak również jej właściwości muzyczno-prozodycznych²⁹. Pokrewieństwo obydwu systemów zapisu wyraża fakt wzajemnego przenikania się niektórych znaków pierwszego względem ostatniego. Paleograficzny trzon *demestwa* stanowią proste znaki notacji *stołpowoj* takie jak np. *kriuk*, *stopica*, *statija*, *striela*, *słožitije*, *paraklit*, *pauk*, *zapiataja* i wiele innych.

²⁵ ККГУНБ, В-5041, к. 9.

²⁶ М. Бражников. *Русская певческая палеография*. Санкт-Петербург 2002, с. 92.

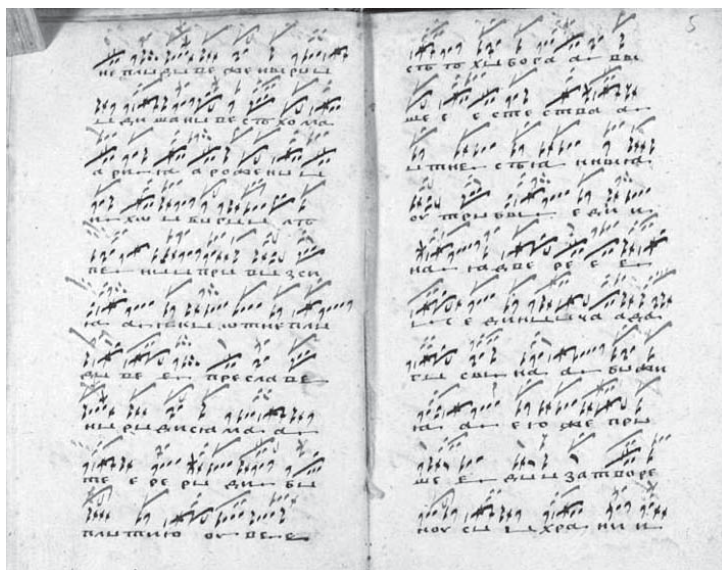
²⁷ Ст. Смоленский. *О древнерусских певческих*, с. 88; por.: И. Гарднер. *Богослужбное пение*, т. I, с. 135.

²⁸ М. Бражников. *Русская певческая*, с. 94.

²⁹ Г. Пожидаева. *Лексикология демественного*, с. 213.

Co ciekawe, ich adaptacja nie zawsze szła w parze z zachowaniem melodycznego, rytmicznego i intonacyjnego znaczenia tychże znaków. Dla przykładu *paraklit* \surd , który w notacji *stołpowej* jest równy wartości półnuty, w zapisie demestwennym odpowiada całej nucie, której neumatyczny obraz stanowi *Statija* \sharp . Podobnie sytuacja wygląda, jeżeli chodzi o stojący samodzielnie *pauk* γ , którego wartość była równa jednej półnucie bądź dwóm ćwierćnutom. W śpiewie demestwennym jego długość brzmienia odpowiada całej nucie³⁰.

Podobnie jak w przypadku notacji *stołpowej*, także w demestwennej łatwo dostrzeżemy elementy zapożyczone z zapisów bizantyjskich. W pierwszym rzędzie możemy mówić o zapożyczeniach z notacji średnio-bizantyjskiej, na przykładzie podstawowego znaku notacji demestwennej, a mianowicie *kriuka kluczowego*, a ściślej mówiąc o jego elemencie – *kluczu* \surd , najczęściej wkomponowanym w linię horyzontalną znaku, w którym on występuje.



Rys. 3. Fragment zawierający tzw. *strocchnoje pienije* Prazdniki ze zbiorów Moskiewskiej Akademii Teologicznej

Większość badaczy, w szczególności G. Pożidajewa, w neumie tej dopatruje się pozostałości po bizantyjskim *chamili*, którego średnio-bizantyjska pisownia jest bardzo zbliżona do demestwennego *klucza*³¹. Zapis *demestwenny*

³⁰ Л. Калашников. *Азбука демественного пения*. Киев 1911, с. 1–2; М. Озорнов. *Азбука церковного знаменного пения с приложением азбуки демества* (brak daty i miejsca wydania).

³¹ Г. Пожидаева. *Лексикология демественного*, с. 220.

przyswoił sobie szereg innych znaków notacji średnio-bizantyjskiej takich jak *apostrof* ›, *oligon* ∪, *oksia* ∟, *dipli* ∴, *chamili* »», *kentymat* ∟, i *diokentymat* ∴, *ipsili* ∪, *piasma* ∴ i inne. Generalnie rzecz biorąc, system notacji bizantyjskiej bez względu na stadium rozwoju cechuje pewna ekonomia wykorzystywania znaków neumatycznych. Dla określenia jednego interwału kompozytor miał do dyspozycji zaledwie kilka znaków. Przykładowo, dla oznaczenia odległości kwarty, seksty i oktawy kompozytor z założenia używał zaledwie dwóch trzech znaków³². Inaczej posługiwano się znakami neumatycznymi w staroruskim śpiewie cerkiewnym. Żadna z wyżej wymienionych staroruskich notacji neumatycznych, nie wypracowała uniwersalnych znaków dla oznaczenia pojedynczych odległości interwałowych. Ich rozwój ukierunkował się na rozrost ilości znaków, które niekiedy wskazywały kilka interwałów lub nawet całe niekiedy bardzo skomplikowane formuły melodyczne. Również pisownia poszczególnych znaków stawała się coraz bardziej skomplikowana. Przykładem może być wspomniany już bizantyjski znak *chamili*, który stał się podstawą dla całych grup demestwennych *kriuków*, *striet*, *skamiejc*, *kluczy*³³. System muzycznego zapisu demestwennego oparty jest na znakach bazowych, które stanowią punkt wyjściowy dla poszczególnych „rodzin” znaków. Co ciekawe, niekiedy te same znaki notacji *demestwennej* mają całkiem inne znaczenie w notacji *kazańskiej* i *putiewoj*. W przypadku zapisu kazańskiego blisko połowa znaków pokrywa się z zapisem demestwennym³⁴. Kryterium doboru rodzin znaków jest nie tylko podobna nazwa, lecz również wspólny element graficzny oraz stopień złożoności pisowni³⁵. Wraz z wprowadzeniem do staroruskiej notacji kriukowej tzw. *kinowarnych pomiet*³⁶, zyska na aktualności kwestia przynależności do danego trychordu (cs. *sogłasija*), podobnie jak to miało miejsce w przypadku notacji *stołpowej*³⁷. Odczytanie melodii demestwennych omawianego okresu nastrocza badaczowi tych samych trudności, na jakie napotyka przy odczytywaniu pozostałych notacji. Zasadniczy problem polega na oddaniu jak największej ilości elementów muzycznego języka oraz odtworzeniu głównej rytmiczno-intonacyjnej

³² E. Wellesz. *Historia Muzyki i Hymnografii Bizantyjskiej* / tłum. M. Kaziński. Kraków 2006, s. 31.

³³ Г. Пожидаева. *Лексикология демественного*, с. 222.

³⁴ Ibidem, с. 226.

³⁵ В. Металлов. *Азбука крюкового пения*. Москва 1899, с. 3–4.

³⁶ Kinowarnija pomiety – znaki pomocnicze staroruskiej notacji neumatycznej wprowadzone w celu precyzyjnego określenia wysokości dźwięku; por.: В. Металлов. *Очерк истории православного церковного пения в России*. Москва 1915, с. 50.

³⁷ М. Бражников. *Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв.* Ленинград 1972, с. 33–34.

struktury melodii. Jednym ze sposobów na osiągnięcie zamierzonego celu było zapisywanie melodii demestwennych za pomocą prostych znaków notacji *stołpowej*, która w sposób najdokładniejszy oddawała jej właściwości tonalne i rytmiczne. Ten właśnie sposób zapisu obrał sobie autor wyżej wspomnianego *Carskiego mnogoletija*. W tym miejscu należy wspomnieć, iż notacja demestwenna wówczas nie była jeszcze używana do zapisu monodii³⁸, lecz tzw. śpiewu liniowego (cs. *strocznego pienija*). Śpiew ten, znany na Rusi już od 2-giej połowy XVI wieku, był pierwszą w pełni znaczenia tego słowa formą ruskiej wielogłosowości³⁹. Cechą charakterystyczną omawianych zabytków sztuki śpiewaczej jest to, iż ich redaktorzy oprócz notacji *demestwennej* posługują się również notacją *stołpową*, rzadziej zaś *putiewą*⁴⁰. Ciekawostką są zbiory śpiewów dwugłosowych również zapisywanych *demestwom*. Przykładem mogą być datowane na koniec XVI lub początek XVII wieku Prazdniki, wchodzące niegdyś w skład zbiorów Moskiewskiej Akademii Teologicznej (rys. 3.)⁴¹. Jak obrazuje powyższy fragment, w liniowych tj. *stroczných* partyturach, poszczególne partie głosowe pisano dwoma kolorami. Miało to na celu ułatwienie ich odczytania. W partyturach trzygłosowych czerwonym kolorem zapisywano zazwyczaj środkową partię głosową tj. *put'*. Pozostałe: *niz* oraz *wierch* pisano kolorem czarnym⁴². W przypadku przedstawionej partytury mamy do czynienia tylko z dwoma partiami głosowymi: *niz* i *put'*. Niekiedy twórcy partytur dwugłosowych stosowali różnorodność w doborze partii głosowych, np. *niz* i *wierch*, *niz k demestvu*, *trojstrocnoje niz* oraz *strosznoj wierch*. Precyzyjne odczytanie tychże rękopisów mogłoby wnieść wiele do badań nad melodyką śpiewu demestwennego. Jednak dotychczasowe badania nie przyniosły wymiernych rezultatów. Zasadniczy problem polega na tym, iż zachowane zabytki w znaczącej większości były pisane zapisem „bezpomietnym”, co uniemożliwia precyzyjne ustalenie wysokości dźwięków. Ponadto, brak wystarczającej ilości *stroczných* partytur pisanych notacją *stołpową*, bowiem większość pisana jest notacją demestwenną. Nie ma również dostatecznej pewności, czy znaki muzyczne w nich zawarte posiadały to samo znaczenie, co w rękopisach zawierających *kinowarnyje pomiety*⁴³. Ostatecznie śpiew liniowy nie wszedł do praktyki liturgicznej staroobrzędowców, lecz z całą pewnością

³⁸ М. Бражников. *Древнерусская теория музыки*, с. 245.

³⁹ И. Вознесенский. *Осмогласные роспевы трех последних веков Русской Церкви*, т. I: *Киевский роспев*. Киев 1888, с. 28.

⁴⁰ Ст. Смоленский. *О древнерусских певческих*, с. 90–91, 93.

⁴¹ *Праздники*, РГБ, ф. 173, II, nr 33.

⁴² И. Вознесенский. *Осмогласные роспевы*, т. I, с. 29.

⁴³ М. Бражников. *Статьи о древнерусской музыке*. Ленинград 1975, с. 13–14.

wywarł wpływ na melodykę jednogłosowego śpiewu demestwennego. Niewykluczone, iż to właśnie *stroczoje ienije* wymusiło rozwojowych typów notacji muzycznych, a one przyczyniły się do rozwoju ruskiego piśmiennictwa muzycznego, którego związek z tradycją bizantyjską był już czysto formalny⁴⁴. Jedno jest pewne, *stroczoje penije* na pewno utarło ścieżki do wprowadzenia na Rusi śpiewu wielogłosowego, co za niecały wiek później stanie się rzeczywistością.

2) Adaptacja terminu „demestwo” w piśmiennictwie muzycznym na ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony na przykładzie Irmologionów Ławrowskiego i Supraskiego

W przeciwieństwie do Rusi Moskiewskiej, gdzie w XVI w. śpiew demestwenny przeżywał swój rozwój, na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony nie znalazł aż tak szerokiego zastosowania. Tym bardziej na próżno jest szukać śladów po nim w białoruskim i ukraińskim cerkiewnym piśmiennictwie muzycznym. Wprawdzie, do końca 1-szej poł. XVI w. rozwój myśli teoretycznej staroruskiego śpiewu cerkiewnego tak w Moskwie, jak i w Wielkim Księstwie Litewskim podążał wspólnym torem, a mimo to obydwie tradycje śpiewu wykazują już pewne różnice zarówno jeśli chodzi o melodykę, jak również dobór repertuaru. Wraz z utworzeniem odrębnej metropolii w Moskwie rozpoczął się proces powolnej izolacji tamtejszej Cerkwi od świata bizantyjskiego, który pogłębił się z chwilą zawarcia Unii Florenckiej oraz upadku Konstantynopola. Ostateczny rozdział obydwu metropolii dokonał się w 1458 r. Wówczas to metropolici władający ziemiami ukraińskimi i białoruskimi przyjęli ostatecznie tytuł metropolitów kijowskich i halickich i całej Rusi⁴⁵. Kierowana przez nich Cerkiew w przeciwieństwie do Cerkwi moskiewskiej funkcjonowała w nieco innej rzeczywistości, a mianowicie rosnących wpływów Kościoła zachodniego, stąd hierarchia cerkiewna kładła wielki nacisk na utrzymywanie ścisłych związków z patriarchatem Konstantynopola oraz prawosławnymi krajami Półwyspu Bałkańskiego, co także nie pozostało bez wpływu na śpiew cerkiewny. Kontakty międzycerkiewne uległy znaczącemu ożywieniu wraz z wyborem w 1415 r. na metropolitę kijowskiego Grzegorza Camblaka (1414–1419)⁴⁶. Wówczas w piśmiennictwie religijnym na Rusi zaistniał tzw. bałkański styl zdobienia ksiąg, który

⁴⁴ Ibidem, c. 228.

⁴⁵ J. Hawryluk. *Z dziejów Cerkwi prawosławnej na Podlasiu w X–XVII wieku*. Bielsk Podlaski 1993, s. 53.

⁴⁶ O okolicznościach wyboru Grzegorza Camblaka na metropolitę kijowskiego i jego działalności kościelnej zob.: E. Голубинский. *История Русской Церкви*, т. III, с. 374–378.

charakteryzował się bogatą w kształty ornamentyką, gdzie przeważały motywy przedstawiające plecionkę i warkocz⁴⁷. W stylu bałkańskim zdobiono niemal wszystkie księgi liturgiczne, w szczególności: Ewangeliarze, oraz Irmologiony, w szczególności XVI-wieczny Irmologion neumatyczny z Ławrowa oraz napisany w latach 1598–1601 przez Bogdana Onisimowicza, śpiewaka rodem z Pińska, Irmologion Supraski. Wpływowi bałkańskiemu uległ także śpiew cerkiewny, o czym świadczy fakt, że w Irmologionach napisanych na terytoriach Ukrainy i Białorusi zachowało się ok. 400 zapożyczeń melodycznych w postaci śpiewów określanych mianem: bułgarskich, greckich, serbskich, czy też mołdawsko-wołoskich⁴⁸. Stopień ich złożoności melodycznej, który był znacznie większy niż rodzimego śpiewu neumatycznego oraz śpiewu demestwennego niejako wymusił stopniowy przekład z neumatycznej notacji bizantyjskiej na wzorowaną na zachodnioeuropejskiej kwadratową notację kijowską (*kijewske znamia*)⁴⁹. Przy okazji dokonano przekładu z notacji kriukowej także rodzimych melodii cerkiewnych. Kwadratowa notacja kijowska, w przeciwieństwie do notacji kriukowej, która obrazowała całe formuły melodyczne (cs. *popiewki*), pozwalała na precyzyjne zapisanie odległości pomiędzy poszczególnymi dźwiękami⁵⁰. Upowszechnienie się kwadratowej notacji kijowskiej stwarzało nowe możliwości rozwoju śpiewu demestwennego, ten jednak pozostawał poza zainteresowaniem zachodnio-ruskich śpiewaków. Wyjątek stanowi XVI-wieczny Irmologion neumatyczny z Ławrowa, gdzie wśród melodii starego *znamienno rospiewa* redaktor umieścił na końcu melodię kończącą nabożeństwo za zmarłych (*Panachidę*) *Wieczna Pamięć* (Вѣчнаа пам'ять)⁵¹ opatrując ją komentarzem *дементвò починает*⁵². Niestety brak materiału porównawczego utrudnia odczytanie zapisu muzycznego, aczkolwiek szeroka paleta znaków, którą zastosował redaktor, świadczy o niebywałym bogactwie kompozycji. Jako ciekawostkę należy uznać fakt, iż tekst liturgiczny omawianego utworu nie zawiera w sobie

⁴⁷ В. Щепкин. *Русская палеография*. Москва 1999, s. 80–81.

⁴⁸ О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*. Київ – Львів – Полтава 2002, s. 19; por.: D. Sawicki. Z badań nad śpiewem cerkiewnym na Południowym Podlasiu w XVIII–XIX w.: Irmologiony z Rokitna i Witoroża // *Rocznik Białkopodlaski* XXIV. Biała Podlaska 2016, s. 96–97.

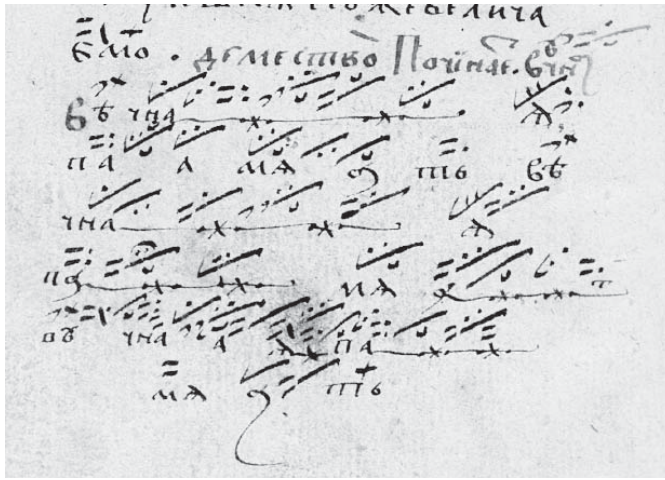
⁴⁹ Tenże. Staroruski neumatyczny Irmologion Ławrowski z XVI wieku – niezbadany zabytek wschodniosłowiańskiego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi // *Wschodni Rocznik Humanistyczny* XIII. Lublin – Radzyń Podlaski 2016, s. 31–32.

⁵⁰ D. Sawicki. System formuł melodycznych staroruskiego śpiewu cerkiewnego na przykładzie dogmatyka tonu pierwszego z XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego // *Wschodni Rocznik Humanistyczny* XIV/1. Lublin – Radzyń Podlaski 2017, s. 12.

⁵¹ BN, 12050 I (Akс. 2954), k. 233.

⁵² Ю. Ясіновський. *Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття* // *Калогарвіа* 5. Львів 2005, s. 342.

elementów *razdielnorieczija* (*chomonii*), co świadczy o tym, iż melodia ta została wprowadzona do Irmologionu w końcowym stadium redakcji przez tego samego redaktora. Niemniej jednak pismo poszczególnych neum nie jest już tak staranne, jak w przypadku pierwszych rozdziałów Irmologionu. Reasumując należy stwierdzić, iż śpiew *Wiecznaja Pamieć*, zawarty w Irmologionie z Ławrowa, stanowi jego najstarszą ukraińską redakcję, powstałą jeszcze w okresie, gdy staroruska notacja kriukowa znajdowała się w powszechnym obiegu, zaś teoria śpiewu w obydwu metropoliach ruskich rozwijała się wspólnym torem.



Rys. 4. Fragment śpiewu *Wecznaja pamiat'* z Irmologionu Ławrowskiego (XVI w.)

Upowszechnienie się kwadratowej notacji kijowskiej w piśmiennictwie muzycznym na południowo-zachodniej Rusi otworzyło drogę do recepcji wielu nowych wzorców melodycznych. Niestety śpiewy liturgiczne Rusi Moskiewskiej nie przenikały na terytoria metropolii kijowskiej na tyle, by mogły się znaleźć w białoruskich i ukraińskich Irmologionach. Jednak pamięć o śpiewie demestwennym była na tyle żywa, iż termin ten na chwilę wszedł do terminologii stosowanej przez jednego z czołowych mistrzów śpiewu przełomu XVI i XVII w. – Bohdana Onysymowycza, śpiewaka rodem z Pińska, redaktora znakomitego Irmologionu Supraskiego⁵³. Pośród wielu melodii, w szczególności: znamienych, mirskich,

⁵³ Autor katalogu Irmologionów powstałych na terytoriach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy – prof. Jurij Jasinowskij ustalił, iż termin określający śpiew demestwenny pojawia się tylko jeden raz w Irmologionie Supraskim (1598–1601) podczas, gdy inne wzorce melodyczne znane zarówno w Państwie Moskiewskim jak i na terytoriach Wielkiego Księstwa Litewskiego i Rzeczypospolitej występują w obfitości. Zob.: Ю. Ясиновський. *Українські та білоруські нотолінійні ірмології 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*. Львів 1996, с. 570.

greckich, konstantynopolizańskich, bułgarskich, monasterskich oraz rodzimych supraskich redaktor zamieścił cały rozdział zatytułowany: *ДЕМЕСТВЕННОЕ БЪЩЕНЕ ОТ НАПЪЛА МОНАСТЫРА СУПРАСЛЕНКОГО. ПРЕВЕДЕНО В НОТОВАНОЕ І. Т.*⁵⁴:



Rozdział rozpoczyna cykl śpiewów Całonocnego Czuwania, w szczególności melodia psalmu 103 *Благослови душе моя Господа*. Już pobieżna analiza porównawcza zapisu nutowego wyżej wymienionych melodii wskazuje, iż mamy do czynienia z późnym, kijowskim wariantem znamennoho śpiewu powstałym na terytoriach, które w XIV w. weszły w skład Wielkiego Księstwa Litewskiego. Melodia ta znajduje się w większości białoruskich i ukraińskich Irmologionów, jak również wykazuje podobieństwo z melodią zawartą w wydaniach synodalnych Obichodach⁵⁵. Zbliżony wariant melodyczny psalmu 103 do tego, zawartego w Irmologionie Supraskim, odnalazłem w Irmologionie z 1630 r. pochodzącym z cerkwi Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Bruślinowie (diec. kijowska)⁵⁶.

Już z samego tytułu rozdziału Irmologionu z Bruślinowa zawierającego śpiewy Całonocnego Czuwania wynika, iż mamy do czynienia z melodią znaną jako śpiew kijowski. Podobieństwo bliskim dla wielu redakcji zawartych w ukraińskich i białoruskich Irmologionach. Niewykluczone, iż śpiewy te przynieśli ze sobą mnisi, którzy w 1498 r. przybyli do Supraśla z Ławry Kijowsko-Peczerskiej⁵⁷. Monaster w Supraślu na przestrzeni XVI i XVII w. był prężnym centrum rozwoju śpiewu cerkiewnego⁵⁸, o czym m.in. świadczy niebywałe bogactwo repertuaru, zawartego w Irmologionie Supraskim (1598–1601)⁵⁹. Nie jest to zbyt trafne stwierdzenie biorąc choćby pod uwagę fakt, iż Irmologion został napisany

⁵⁴ НБУВ, I, 5391, арк. 271.

⁵⁵ И. Вознесенский. *Церковное пение православной юго-западной Руси по нотолинейным ирмологам XVII и XVIII веков*, вып. 2. Москва 1898, с. 8.

⁵⁶ BN, 12055 I (Акц. 2932), к. 230 (327).

⁵⁷ И. Гарднер. *Богослужбное пение*, т. II, с. 14–15.

⁵⁸ Ю. Ясіновський. Супрасльський ірмолой Богдана Онисимовича як пам'ятка Київської митрополії // *Калофанія* 8. Львів 2016, с. 49.

⁵⁹ А. Конотоп. Супрасльський ірмологион // *Советская музыка* (1972/2) 117–121; por.: Е. Мещерина. *Духовные основы творчества: Статьи о русской культуре*. Москва 2015, с. 58.



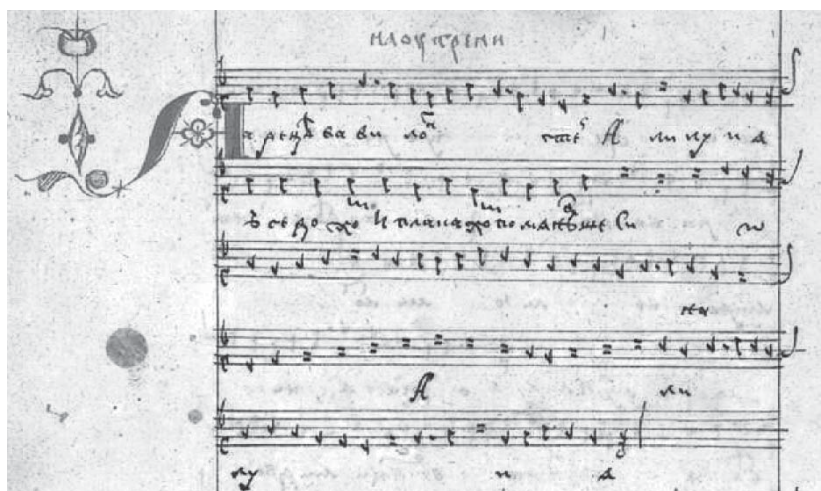
Rys. 5. Fragmenty psalmu 103 z Irmologionów:
Supraskiego (1598–1601) (z lewej str.) i Bruslinowskiego (1630) (z prawej str.)

nie ręką mnicha, lecz najemnego śpiewaka, który tajniki śpiewu zgłębiał poza monasterem. Niewykluczone, iż B. Onysymowycz przyniósł do Supraśla także melodie, z którymi zetknął się w miejscach, gdzie kształcił się, a także uprzednio pełnił posługę. Być może jeszcze przed przybyciem do Supraśla B. Onysymowycz przebywał w Kijowie i wtedy spisał śpiewy, jakie wówczas tam praktykowano. W tym wszystkim zastanawia mnie jednak to, skąd u niego wzięło się określenie śpiew demestwenny? Na chwilę obecną prawdopodobne wydają się dwie hipotezy. Pierwsza zakłada, iż redaktor w swojej pracy korzystał z Irmologionów pisanych notacją newmenną. Hipoteza ta wydaje się prawdopodobna z jednego względu, a mianowicie w inwentarzu biblioteki monasterskiej, sporządzonym w 1557 r. przez ówczesnego ihumena Sergiusza Kimbara, pojawia się wzmianka o pięciu irmologionach *znamiennych*, czyli pisanych staroruską notacją newmenną⁶⁰. Druga hipoteza pozwala twierdzić, iż B. Onysymowycz przez pewien czas przebywał w Moskwie, gdzie przeglądając tamtejsze śpiewniki natknął się na określenie «śpiew demestwenny». Za prawdziwością drugiej hipotezy przemawia fakt,

⁶⁰ M. Abijski. *Bogdan Onisimowicz – śpiewak rodem z Pińska // Latopisy Akademii Suprańskiej 1: Prawosławni w dziejach Rzeczypospolitej*. Białystok 2010, s. 56.

iz monaster supraski utrzymywał ściśle kontakty z większością ośrodków życia religijnego Cerkwi prawosławnej tak w kraju, jak i za granicą⁶¹. Z całą pewnością wśród nich znajdowała się Moskwa, o czym świadczy zainteresowanie mnichów supraskich żywotami świętych moskiewskich, w szczególności: św. Sergiusza z Radoneża, metropolitów Piotra i Aleksego, Leoncjusza Rostowskiego, Cyryla Biełozierskiego, czy Pafnucego Borowskiego⁶².

W dalszej kolejności redaktor zamieszcza inne śpiewy użytkowe, w szczególności monumentalny śpiew Wielkiego Powieczerza *Z nami Bóg* **С НАМИ БОГ** (k. 272); fragment psalmu 1 **БЛАЖЕ МД**, kompozycja, opisana jako melodia monasteru supraskiego, w rzeczywistości przedstawia sobą jeden z wariantów śpiewu kijowskiego (k. 273); psalm 136 **НА РЕЦѢ ВАВІЛОЎСТЕ** przeznaczonego do wykonywania w Niedzielę o Synu Marnotrawnym (k. 273 odwr.). Umieszczanie jedynie wzorców melodycznych zamiast całych kompozycji było wśród redaktorów białoruskich i ukraińskich Irmologionów zjawiskiem dość powszechnym. W tradycji moskiewskiej śpiew ten występuje zarówno w wariacie prostego śpiewu neumatycznego (*znamiennyj rospiew*), jak również w niezliczonych wariantach określanych mianem śpiewu demestwennego.



Rys. 6. Fragment psalmu 136 Nad rzeką Babilonu z Irmologionu Supraskiego

W dalszej kolejności B. Onysymowycz zamieścił sticherę „po Ewangelii” Jutrzni Niedzielnej **Божскі Ірдѣ** (k. 273 odwr.); śpiew wielkiego postu **ПОКАЛННА УТОБѢЗИ** oraz inne śpiewy liturgiczne Całnocnego Czuwania i Boskich Liturgii (k. 274–287).

⁶¹ A. Mironowicz. *Życie monastyczne na Podlasiu*. Białystok 1998, s. 6.

⁶² Ibidem, s. 8.

Śpiewy opatrzone nagłówkiem *пѣніе демественное* w rzeczywistości stanowią miejscowy wariant śpiewu kijowskiego znany jako śpiew *supraski*, *myrski* oraz neumatyczny (*znamennyj*)⁶³. Niestety żadna z tych melodii nie jest podobna do śpiewów demestwennych, praktykowanych w Państwie Moskiewskim. Pewne wątpliwości wzbudza znana z wielu opracowań monumentalna kompozycja Trysagionu *СВЕТЫ КОЖЕ* (k. 274), której melodyka znacząco różni się od analogicznych melodii znanych z innych ukraińskich i białoruskich Irmologionów:



Rys. 7. Trisagion z Irmologionu Supraskiego (1598–1601)

Współczesny badacz Irmologionu Supraskiego Anatolij Konotop wskazuje na obecność w nim sticher świątecznych i demestwennych⁶⁴. Jak wiadomo śpiew demestwenny sam w sobie jest śpiewem świątecznym, stąd niezrozumiałym wydaje się zastosowanie tego określenia w odniesieniu rozdziału, gdzie ono nie występuje. Otóż śpiewy, o których wspomina badacz, w szczególności przeznaczone do wykonywania w okresie Wielkiego Postu przedstawiają sobą białoruską tradycję śpiewu neumatycznego (k. 299–316) oraz wiele innych.

⁶³ Ю. Ясіновський. Супрасльський ірмолой, с. 83-84.

⁶⁴ А. Конотоп. Древнейший памятник украинского нотолинейного письма – Супрасльський Ирмологіон 1598–1601 гг. // *Памятники культуры. Новые открытия: 1974*. Москва 1975, с. 291.

Reasumując, określenie ΔΕΜΕΙΣΤΒΩ, funkcjonujące w neumatycznym Irmologionie z Ławrowa, oraz ΠΕΝΙΕ ΔΕΜΕΙΣΤΒΕΗΝΟΕ, znane z Irmologionu Supraskiego, było przez ich redaktorów stosowane czysto umownie i oznaczało śpiew wykonywany uroczyście przez śpiewaków – domestyków. Z czasem termin ten przeniknął do cerkiewnego piśmiennictwa muzycznego na południowo-zachodniej Rusi, czego przykładem są Irmologiony Ławrowski i Supraski (1598–1601). Być może obydwaj redaktorzy omawianych Irmologionów podstawową terminologię muzyczną czerpali z przekazu *Stepennoj Knigi*, źródła stosunkowo późnego, bo napisanego w XVI w.