

Chrześcijańska Akademia Teologiczna w
Warszawie

Wydział Teologiczny

Studia doktoranckie w zakresie nauk teologicznych

Ks. protodiakon Rafał Dmitruk

***Bogogłosnik Poczajowski* jako fenomen
kulturowy i jego recepcja we
wschodniosłowiańskich strukturach
cerkiewnych**

Praca doktorska napisana

pod kierunkiem

prof. zw. dr. hab. Włodzimierza Wołosiuka

Warszawa 2024

Spis treści.....	str. 2
Wykaz skrótów.....	str. 4
Wstęp.....	str. 5

ROZDZIAŁ I

Treść teologiczno-muzyczna *Bogogłasnika* Poczajowskiego, jako przykład liturgicznej pobożności.

1.1. Poczajowski zbiór pieśni religijnych.....	str. 15
1.2. Postać Matki Bożej.....	str. 53
1.3. Pieśni Pokutne i Wielkopostne	
1.3.1. Istota postu i pokuty.....	str. 61
1.3.2. Pieśni pokutne.....	str. 64
1.3.3. Pieśni Wielkopostne	str. 67
1.4. Chełmskie wydanie zbiorów religijnych	str. 75

ROZDZIAŁ II

Historyczne uwarunkowania rozwoju treści pieśni *Bogogłasnika* a ich recepcja escetyczna

2.1 Wiersze duchowne.....	str. 82
2.2 Kanty jako etap przejściowy do formowania się pieśni religijnych.....	str. 93
2.2.1 Przekłady zachodnioeuropejskiej pieśni religijnej na terenie Rusi Południowej.....	str. 98
2.2.2 Południowo ruskie kanty pierwszej połowy XVIII wieku....	str. 101
2.2.3 Kanty zachodnio-ukraińskie od lat pięćdziesiątych XVII wieku do dwudziestych wieku XVIII.....	str. 105
2.2.4 Kanty zachodnio-ukraińskie od lat 30. XVII stulecia do roku 1791.....	str. 109
2.2.5 Kanty wschodnio ukraińskie połowy XVII do XVIII wieku..	str. 117

ROZDZIAŁ III

3.1 Analiza teologiczno-muzyczna wybranych pieśni religijnych zawartych w Zbiorze Poczajowskim	str. 144
3.2 Pieśni na Święta Pańskie.....	str.149
3.3 Pieśni ku czci Bogurodzicy.....	str. 169
3.4 Inne pieśni.....	str. 179
3.5 Hymnograficzne źródła pieśni paraliturgicznych zawartych w Bogogłosniku Poczajowskim	str. 192
3.6 Znaczenie pieśni religijnych <i>Bogogłosnika</i> Poczajowskiego w życiu wiernych Kościoła prawosławnego na Wschodzie Europy.....	str. 200
Zakończenie.....	str. 204
Bibliografia.....	str. 206

Aneksy

Wykaz skrótów:

1. RBP(RGB) - Rosyjska Biblioteka Państwowa
2. RBN – Rosyjska Biblioteka Narodowa, Konserwatorium w Sankt Petersburgu im. M. Rimskiego-Korsakowa.
3. LBN - Lwowska Biblioteka Naukowa im. W. Stefanyka, Narodowej Akademii Nauk Ukrainy.
4. BNU - Biblioteka Narodowa Ukrainy im. Wernadskiego Narodowej Akademii.
5. RCAP - Rosyjskie Centralne Archiwum Państwowe w Petersburgu.
6. ORJiS IAN - Katedra języka i literatury Rosyjskiej, Carskiej Akademii Nauk.
7. NBUW – Narodowa Biblioteka Ukrainy.

Wstęp

Życie religijne wierzącego chrześcijanina pozostaje w harmonii z jego codziennym funkcjonowaniem, co wyraża się w integracji aspektów kościelnych (*sacrum*) i świeckich (*profanum*). Proces ten widoczny jest również w warstwie tematycznej, semantycznej oraz poetyckiej pieśni duchownych o charakterze paraliturgicznym. Przez termin pieśń paraliturgiczna rozumiemy pieśń religijną o charakterze modlitewnym, błagalnym lub o charakterze historycznym¹. Pieśni te, zakorzenione w religijnym środowisku ludowym, rozwijają uniwersalną motywację opartą na fundamentalnych zasadach chrześcijaństwa, odwołując się do tradycyjnych wartości. Cytaty oraz parafrazy biblijnych i liturgicznych tekstów obecne w tych pieśniach są wyrazem naturalnej potrzeby religijnej wierzących, aby dążyć do zgodności swoich działań z przyjętym systemem wartości społecznych. W tym kontekście pieśni paraliturgiczne stanowią nie tylko istotny element osobistej tożsamości religijnej, ale także wyraz tożsamości oraz sposobu myślenia religijnego całej lokalnej wspólnoty. Śpiew omawianych pieśni przyczynia się do rozwoju więzi kulturowej, językowej oraz wyznaniowej, a także wspiera pamięć historyczną danej wspólnoty. Z perspektywy zachowania tradycji przodków oraz połączenia sfery duchowej z codziennym życiem, można dostrzec silną podstawę do utrzymania stabilności kulturowej oraz porządku wartości wewnątrz wspólnoty.

Pieśń duchowna stanowi ikoniczny gatunek w kulturze wschodniosłowiańskiej, którego rozkwit przypadł na okres baroku. Wówczas ukształtowała się potężna narodowa tradycja duchowa i pieśniowa, obejmująca nie tylko terytorium dzisiejszej Ukrainy, ale także sąsiednie kraje, odgrywając istotną rolę w pielęgnowaniu kultury ludowej. Znaczenie pieśni duchownych w procesie kulturotwórczym było i jest obecnie przedmiotem intensywnych badań prowadzonych zarówno przez polskich, ukraińskich, jak i przedstawicieli innych narodów słowiańskich. Obejmują one publikacje tekstów i muzyki pieśni religijnych oraz ćwiczenia wykonawcze.

W niniejszej dysertacji przedmiotem zainteresowań badawczych jest duchowość religijna zawarta w wokalnejszej muzyce wschodniosłowiańskiej i w jej kontekście realizowana. Termin „wschodniosłowiański” w kontekście tych badań odnosi się do jednojszy genezy repertuaru duchownego i pieśniowego wschodnich Słowian. Nie ma on

¹ Przyimek „para” uznać należy jako rzecz paralną-równoległą, leżącą przy czymś lub wzdłuż. Uwzględniając znaczenie „para” w stosunku do śpiewu liturgicznego można mówić o równoległym śpiewie który posiadał w większości rymowany tekst-bardziej zrozumiały przez lud oraz melodie niepodległe systemowi cerkiewnych ośmiu skal modalnych.

na celu podkreślenia jedności politycznej, narodowej ani językowej, lecz wskazuje na wspólne korzenie terytorialne tego repertuaru. Aż do późnego renesansu, na ziemiach ukraińsko-białoruskich Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz na terytorium Państwa Moskiewskiego, Prawosławie było większościami wyznaniem chrześcijańskim. W związku z tym pieśń duchowna, wyrastająca na bazie ksiąg cerkiewnych, rozwijała się na tych terenach w sposób odmienny niż w krajach katolickich czy ewangelickich. Tradycje pieśni religijnej wschodnich Słowian obierały unikalne drogi rozwoju, różniąc się od średniowiecznych modeli kulturowych związanych z Prawosławiem, a jednocześnie podlegając transformacjom prowadzącym do nowoczesnych form wyrażania duchowości, w tym charakterystycznej poliwyznaniowości.

Dzięki ciągłości pamięci historyczno-narodowej i religijnej, podtrzymywana jest sukcesja duchowych wartości, co przyczynia się do integracji wielonarodowej i wielowymiarowej wspólnoty europejskiej, opierającej się na duchowym dziedzictwie. Tę sukcesję podtrzymuje również śpiew pieśni duchownych, które są ważnym środkiem podtrzymywania ludowej tradycji i zwyczajów. Pieśni duchowne wzmacniają kolektywną pamięć społeczności, tworząc tym samym przesłanki do rozwoju świadomej przynależności do konkretnego środowiska wyznaniowego i pełniąc funkcję dydaktyczną w odniesieniu do młodego pokolenia. Pieśni te zachowane do naszych czasów w formie utworów paraliturgicznych (wcześniej wierszy duchownych i kantów a także popularnych kolęd), stanowią szczególną wartość muzyki religijnej, odgrywającej przez wiele lat znaczną rolę w moralnym rozwoju i światopoglądzie narodu. Badanie i utrwalenie rodzaju muzyki, tak umiłowanej przez lud, uznać wypada za główne zadanie niniejszego opracowania. We współczesnych czasach wszędzie tam, gdzie organizuje się spotkania o tematyce paraliturgicznej z wykorzystaniem zasobów wspomnianej twórczości, pamiętamy o duchownych pieśniach religijnych podtrzymujących nasze wielowiekowe tradycje.

Wyznawcy Prawosławia, zamieszkujący zwłaszcza tereny wiejskie, często nie rozumiała w pełni języka cerkiewnosłowiańskiego, w szczególności zaś tekstów zawierających złożoną terminologię dogmatyczną, moralną, historyczną i idylliczną itp. Uczni pochodzący z tych środowisk podejmowali próby przybliżenia nauk Ortodoksji w sposób bardziej przystępny, niż to miało miejsce w tradycyjnych staroruskich *osmiogłasach* (sakralnych modelach melodycznych). Wprowadzali język bliższy lokalnym dialektom i łatwiejsze do przyswojenia melodie. Pieśni te, jak wspomniano, zawierały treści historyczne, dogmatyczne, moralne oraz idylliczne, od XI wieku

odgrywając istotną rolę kerygmatyczną² w przekazywaniu zasad Ortodoksji, głównie ze względu na swoją językową prostotę. Dzięki temu, oraz z uwagi na wpływ w sferze rozwoju duchowego mógł być realizowany także w późniejszych czasach, niezależnie od kontekstu politycznego czy społecznego.

Wartością szczególną w badaniach nad tym zjawiskiem jest fakt, że większość analizowanych pieśni z Poczejowskiego *Bogogłasnika*³ zachowała oryginalny starokijowski (małoruski) język. Ten zaś, będący konglomeratem elementów cerkiewnosłowiańskich i wpływów staroruskich, bułgarskich i serbskich, umożliwia odtworzenie niuansów gramatycznych tekstu, co pozwala również na wychwycenie odpowiednich korekt melodycznych. Po przyjęciu chrześcijaństwa przez Ruś Kijowską z Bizancjum, formy śpiewu liturgicznego (tropariony⁴, kondakiony⁵, kanony⁶) były wykonywane w języku greckim. Poeci ludowi dokonywali przekładów tych form na język zrozumiały dla ludu, często w formie wierszowo-pieśniowej. Początkowo nawet chrześcijańskie teksty podkładano do bardziej znanych melodii pogańskich. W okresie od XIV do XVII wieku podejmowano próby włączenia tych pieśni do systemu ośmiu skal modalnych (*cs. osmogłasija*), przy jednoczesnym nadawaniu im pewnej autonomii, co znajduje potwierdzenie w analizowanym przez autora „*Bogogłasniku Poczejowskim*”⁷.

Podjęty temat badawczy w niniejszej dysertacji na gruncie polskim nie należy do popularnych i warto zauważyć, iż zainteresowanie tą tematyką odnotowuje się głównie w publikacjach ukraińskich i rosyjskich, gdzie stanowił jeden z wątków naukowych rozważań. W związku z tym wydaje się w pełni uzasadnione, by temat ten został również podjęty w języku polskim, szczególnie w kontekście obserwowanego obecnie w Polsce swoistego renesansu *Bogogłasnika*.

Przeprowadzone badania analityczne mają na celu stworzenie solidnych podstaw teoretycznych w odniesieniu do istotnego fenomenu pieśni paraliturgicznych.

² Kerygma (gr.) – ogłoszenie, przepowiadanie Ewangelii zwłaszcza w odniesieniu do pogan.

³ *Bogogłasnik* – (gr. *Theos* – „Bóg” + *foni* – „głos”) – *Teofonikon*. Śpiewnik cerkiewny zawierający zbiór pieśni religijnych na cześć Chrystusa Pana, Matki Bożej, Świętych Pańskich oraz różnorodnych wydarzeń biblijnych. Innymi słowy jest to zbiór ludowych pieśni paraliturgicznych, które nie pełniąc funkcji liturgicznych znajdują zastosowanie w różnych sytuacjach życia indywidualnego i społecznego. Por. hasło *Bogogłasnik*, [w:] „*Prawosławna Encyklopedia*”, Moskwa 2002, t. V, s. 441-442. Zob. także. E. Smykowska, *Liturgia prawosławna. Mały słownik*, Warszawa 2004, s. 14.

³ Por. W. Wołoskiuk, *Wschdoniosłowa pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013 r.s. 29.

⁴ Troparion (gr.) - krótki hymn o określonym temacie, określonej melodii i ustalonym miejscu w nabożeństwie.

⁵ Kondakion – krótki hymn rozwijający treść troparionu, mający określone miejsce w nabożeństwie.

⁶ Kanon (gr.) – forma hymnograficzna złożona z zestawów irmosów i troparionów zgrupowanych w pieśni, połączonych wspólnym tematem oraz melodią.

⁷ Por. W. Wołoskiuk, prof., *Wschdoniosłowa pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013 r., s. 29.

Przykłady zaczerpnięte z *Bogogłosnika* wciąż funkcjonują w kontekście nabożeństw, pielgrzymek, festiwali muzyki cerkiewnej oraz wieczorów kolęd, stanowiąc w każdym przypadku wyjątkowe odzwierciedlenie duchowości człowieka. Ich obecność w tych wydarzeniach wpływa na kondycję duchową uczestników, wspierając liturgiczne doświadczenie, które odgrywa kluczową rolę w życiu chrześcijanina zwłaszcza Kościoła prawosławnego. Zagadnienia związane z Poczajowskim *Bogogłosnikiem* oraz rozwojem muzyki religijnej w tradycji prawosławnej znalazły odzwierciedlenie w badaniach takich naukowców jak: O. Bodiański, O. Ogonowski, I. Franko, M. Wozniak, M. Grinczenko, B. Kudryk, O. Szrejer-Tkaczenko, L. Kornij, W. Peretc, F. Kolessa, M. Gruszewski, W. Hnatiuk, O. Hnatiuk, O. Witoszyński, W. Szczurat, W. Wołosiuk, A. Naumow, J. Medwedyk, O. Pozdniejew, T. Szeffer, O. Zosim, L. Dmytruk. Już ten pobieżny zestaw sugeruje, iż zagadnienia zawarte w niniejszym opracowaniu mogą zawierać interesujące *novum* dla poleskiego czytelnika. Chodzi zaś nie tylko o *prezentację* poszczególnych zagadnień, lecz także *uzasadnienie* i *interpretację*. Takie podejście do tematu domaga się właściwej perspektywy historycznej i uwzględnienia wielogatunkowości poszczególnych propozycji paraliturgicznych. Prezentacja określonego przykładu daje się uzasadnić w aspekcie historycznym i właściwym dla niej zróżnicowaniem gatunkowym, co stanowi podstawę odpowiedniej interpretacji.

Interpretacyjność realizuje się w tym przypadku poprzez analizę teologiczną tekstu i wykazaniem relacji pomiędzy nim a propozycją muzyczną. W takim kontekście niniejsza praca reprezentuje nie czysto muzykologiczne odniesienia, lecz także teologiczne, a częściowo poetyckie i dotyczące jakości przekazu słownego (stosowany odnośny układ wersyfikacyjny, możliwości interpretacyjne odnośnie do określonego układu melodyjnego, symbolika muzyki cerkiewnej itp.).

a) Metodologia badań

Z uwagi na powyższe, problematyka niniejszej dysertacji dotycząca w znacznej mierze zagadnień muzycznych, domaga się również swoistych „uzupełnień”. Za ostatnie uznać wypada przeprowadzenie badań, których celem było ukazanie pełnego obrazu funkcjonowania pieśni religijnych w Kościele prawosławnym na terenie naszego kraju. Mimo ukierunkowania tych badań na historyczny aspekt rozwoju muzyki cerkiewnej, niezbędne okazało się także „wsparcie” muzykologii. Kontekst obu ukierunkowań badawczych pozwolił z jednej strony na konstrukcję uzasadnionego historycznie tradycyjnego formalno-treściowego wymiaru analizowanego przykładu, z drugiej zaś na wzbogacenie go walorami estetycznymi, wynikającymi z analizy muzykologicznej,

uzyskując w ten sposób swoistą „wypadkową” określonych jakości oglądu naukowego.

Ze względu na umiejscowienie pieśni paraliturgicznych w kontekście oprawy nabożeństw a także edukacji religijnej, zasadniczym punktem odniesienia w tej dysertacji został zasób hymnodyczny prawosławnych nabożeństw świątecznych cyklu chrystologicznego, mariologicznego oraz Świętych bądź innych wydarzeń religijnych, np. wokalne oprawy uroczystości pogrzebowej. Pełny zakres wskazanych badań dokonano w okresie ostatnich lat, czyli od 2019 roku 2024.

Pierwszym krokiem do rozpoczęcia badań było uzyskanie dostępu do źródłowych śpiewników zawierających potrzebny materiał hymnodyczny, w danym wypadku do *Bogogłasnika* Poczajowskiego oraz innych późniejszych zbiorów pieśni, podstawą których był wspomniany *Bogogłasnik*. W przyjęciu metody badań posłużyłem się tezą Tadeusza Pilcha – „*techniką badawczą określamy czynność służącą do uzyskania pożądanых danych. Jest pojedynczą procedurą, polegającą na wykonaniu określonej czynności badawczej*”⁸. W niniejszych badaniach wykorzystano więc następujące techniki badawcze: historyczną – gdzie przeprowadzono analizę zasobów pieśni religijnych pozostających w bibliotekach na wschodzie Europy (Kijów, Lwów) a także w zbiorach bibliotecznych Krakowa, Warszawy, Lublina a także w zasobach poszczególnych parafii prawosławnych w Polsce. Okazuje się bowiem, iż niektóre z nich, najczęściej wiejskie, są posiadaczami niekiedy bezcennych niekiedy starodawnych źródeł hymnicznych, stanowiących wariant propozycji *Bogogłasnika* Poczajowskiego. Jako bardzo pozytywny przykład w tym względzie posłużyć mogą zasoby archiwalne parafii prawosławnej w Nosowie⁹ (Diecezja Lubelsko-Chełmska). Niekiedy także osoby prywatne są posiadaczami bezcennych zbiorów jak chociażby Jego Eminencja, Wielce Błogosławiony **Sawa**, Metropolita Warszawski i całej Polski, który udostępnił mi unikalny zbiór poczajowskich pieśni religijnych pochodzący z 1850 roku. Dysponując czasowo tym śpiewnikiem, mogłem spokojnie prowadzić analizę na miejscu, oszczędzając sobie czasochłonnych, a w obecnych czasach także niebezpiecznych wyjazdów na wschodnie rubieże Europy.

Podjmując pracę badawczą w odniesieniu do „źródeł zastanych” nie odżegnywałem się od stosowania „źródeł wywołanych”, czyli np. rozmów z dyrygentami chórów cerkiewnych celem uzyskania od nich informacji dotyczących praktycznego zastosowania pieśni paraliturgicznych w ich ośrodkach parafialnych.

⁸ T. Pilch, *Metodologia pedagogicznych badań środowiskowych*, Warszawa 1970, s. 79.

⁹ Zapewne owe zasoby zostały częściowo przeniesine tu z pobliskiego monasteru żeńskiego po ewakuacji siostr w tzw. *bieżeństwo* w 1915 r.

W technice pozyskiwania danych, skorzystałem z również z obserwacji uczestniczącej i niuczestniczącej. Sprawując funkcję dyrygenta chóru młodzieżowego działającego przy katedrze św. Marii Magdaleny w Warszawie, mam możliwość prezentowania repertuaru pieśniowego, w tym także pochodzącego z *Bogogłasnika* Poczajowskiego, podczas nabożeństw cerkiewnych a także na różnorodnych koncertach. Niemniej jednak, podobnie jak w przypadku każdego wykonawstwa muzycznego, bez solidnej podstawy teoretycznej (niekiedy także historycznej) prezentacja dzieł może ograniczyć się jedynie do powierzchownego, emocjonalnego doświadczenia, które nie oddaje głębi duchowego i kulturowego znaczenia utworów. Argumentacja ta potwierdza zatem wagę i konieczność przeprowadzanych badań *par excellence* naukowych.

Obserwacja uczestnicząca polegała również na moim czynnym udziale w chórach parafialnych czy też w chórze Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej, gdzie zetknąłem się bezpośrednio z reperuarem zarówno pieśniowym jak i ze specyficznym sposobem wykonawczym danego materiału muzycznego. Jako dyrygent wspomnianego chóru młodzieżowego miałem możliwość wykonywania różnorodnych opracowań utworów paraliturgicznych podczas Międzynarodowego Przeglądu Pieśni Religijnej i Paraliturgicznej w Siemiatyczach¹⁰.

Do obserwacji niuczestniczącej można zaliczyć w pierwszym rzędzie nagrania terenowe z wybranych przeze mnie parafii prawosławnych. Nagrania dowiodły, iż teksty śpiewów paraliturgicznych szczególnie w parafiach wiejskich są przepisywane, melodie zaś przekazywane drogą tradycji ustnej. Taka sytuacja przyczyniła się zapewne do zaistnienia zauważalnych różnic melodycznych między jednym a drugim ośrodkiem parafialnym czyli do zaistnienia różnych wariantów nie uzasadnionych historycznie. Z tego powodu rękopisy z tak badanych parafii nie mogły być uznane za adekwatne, przeto

¹⁰ Festiwal w Siemiatyczach jest jednym z nielicznych w świecie podczas których rozbrzmiewają pieśni paraliturgiczne. W 2004 roku zrodziła się idea organizacji tego wydarzenia na wzór Festiwalu Muzyki Cerkiewnej w Hajnówce. Postanowiono aby formuła była nieco inna, jak również odstąpiono od formy konkursowej. Pomysł nowego festiwalu, który zrodził się w umysłach duchownych: ks. Andrzeja Jakimiuka, kierownika Dekanalnego Instytutu Kultury Prawosławnej w Siemiatyczach przy współudziale ks. mitrata Bazylego Litwiniuka przerodził się w Przegląd Pieśni Religijnej i Paraliturgicznej w Siemiatyczach. Wydarzenie to każdego roku odbywa się w listopadzie i zrzęsa tłumy słuchaczy którzy już na dwie godziny przed koncertem zajmują miejsca w Cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego. Początkowo Przegląd był wydarzeniem lokalnym, od 2013r. stał się międzynarodowym świętem muzyki religijnej i paraliturgicznej. To właśnie wtedy sporządzono regulamin, który obowiązuje po dzień dzisiejszy i jest nastawiony na propagowanie pieśni religijnych które od lat towarzyszyły przodkom i są wielkim dziedzictwem Cerkwi Prawosławnej. Do 2013 roku w Przeglądzie każdego roku prezentowało się ok 10 – 13 chórów i zespołów. Przez ostatnie dziesięć lat liczba ta zwiększyła się do 20-30 na rok. Od samego początku organizatorem Przeglądu jest Dekanalny Instytut Kultury Prawosławnej w Siemiatyczach. Wielkie zasługi w tym projekcie położył ks. mitrat Sławomir Chwojko. Od 2016 roku pieczę nad Festiwalem z powodzeniem sprawuje ks. Protodiakon Mirosław Demczuk.

należało szukać zarówno tekstów jak i melodii pieśni w bardziej autorytatywnych śpiewnikach. Z tego powodu udałem się na Ukrainę aby skonfrontować powstałe wątpliwości z wybitnymi autorytetami w tym zakresie. Pomocną dłoń wyciągnął do mnie jeden z największych znawców tematu, prof. Jurij Medwedek z Lwowa i skierował mnie właściwą drogę badań naukowych wspomnianą wyżej.

Jedną z podstawowych kwestii w badaniach nad problematyką śpiewu paraliturgicznego jest niewątpliwie dobór właściwego podejścia metodologicznego, czyli mówiąc obrazowo, wybór drogi wiodącej do celu w sposób najprostszy i najbardziej adekwatny. Z uwagi na wskazane powyżej uwarunkowania interdyscyplinarne w doborze poczynań metodologicznych zastosowano następujące kroki:

1. Podejście historyczne – celem scharakteryzowania scharakteryzowania głównych etapów rozwoju muzyki paraliturgicznej kontekstualizowanej niekiedy muzyką liturgiczną, obecną w tradycji prawosławnej.

2. Ujęcie kulturowe – służące ustaleniu uwarunkowań kulturowo-historycznych wschodniosłowiańskiej muzyki sakralnej w aspekcie odrodzenia narodowo-kulturowego.

3. Podejście muzyczno-liturgiczne – mające na celu wyodrębnienie dwóch głównych typów twórczości kompozytorskiej w ramach gatunków sakralnych.

Do analizy prawosławnej tradycji muzycznej w jej powiązaniach z innymi składnikami kultury zastosowano metodę systematyczną. Wykorzystano również podejście społeczno-kulturowe, które pozwala na określenie roli prawosławnej tradycji muzycznej w współczesnym społeczeństwie wschodniosłowiańskim. Metody empiryczne (m.in. obserwacyjne) i analityczne posłużyły do analizy funkcjonowania *Bogogłosnika* w tradycji prawosławnej oraz jego roli w praktyce cerkiewno-liturgicznej. Metody gatunkowe i strukturalno-semantyczne zostały wykorzystane do analizy współczesnej wschodniosłowiańskiej muzyki sakralnej w kontekście tradycji prawosławnej. W badaniach zastosowano także metodę uogólnień teoretycznych, która umożliwiła podsumowanie wyników przeprowadzonych badań.

Z uwagi jednak na układ materiału najważniejszą rolę odgrywa wspomniana już wcześniej metoda analityczna. Celem osiągnięcia wskazanej wyżej triady prezentacja – uzasadnienie – interpretacja wypadało dokonać wpieryw analizy tekstu danego przykładu, by uzasadnić go historycznie i liturgicznie oraz w duchu teologii określonego okresu liturgicznego czy nabożeństwa zinterpretować. Wskazaną triadę prezentowano nie zawsze w określonym powyżej porządku, uszeregowaniu elementów triady „podpowiadała” jakość danego przykładu. Tytułem uzupełnienia, w analizach zawartych w rozdziale trzecim niniejszej dysertacji stosowano metodę historyczną i opisową.

b) struktura pracy

Z uwagi na powyższe założenia struktura pracy przedstawia się następująco: Wstęp, trzy rozdziały, Zakończenie. Jako element uzupełniający niniejsza dysertacja zawiera spis treści, prezentacje bibliografii, wykaz skrótów i aneksy.

W **Rozdziale pierwszym** zaprezentowano poglądy uczonych odnośnie do czasu zaistnienia omawianego Zbioru Poczajowskiego – chodzi o stanowisko naukowe m. in. M. Woźniaka, W. Peretca, I. Franko, F. Kolessy i in. Kolejnym etapem stanie się wykaz tytułów pieśni zawartych w *Bogogłasniku*; tytuły te przytaczam w wersji oryginalnej wraz z przekładem na język polski oraz z podziałem na określone kategorie. Prezentacja tytułów staje się wstępem do refleksji na temat twórców tychże pieśni oraz typologii melodycznej dokonanej w oparciu o opinie uczonych, m. in. B. Bartkowskiego, B. Kudryka oraz O. Szrejer-Tkaczenko oraz J. Medwedyka. W ten sposób dokona się wskazanie istotnych pozycji Zbioru Poczajowskiego oraz wskazanie ich walorów werbalnych i artystycznych. W formie uzupełnienia – refleksji nad pracą ich twórców, spośród których wyróżnił się Dymitr Tuptało, a także krótkie omówienie poszczególnych wydań *Bogogłasnika* (m. in. z Kijowsko-Pieczerskiej Ławrze, Petersburga, Grodna i Chelma) z uwzględnieniem ich jakości deferencyjnych (różnice w zakresie treściowym, p prezentacji, zapisie itp.).

Istotna refleksja dotyczyć będzie problematyki chrystologicznej, mariologicznej, jakże istotnych w procesie kształtowania ludowej kultury muzycznej; jako uzupełnienie potraktowano odwołania do pieśni pokutnych, zwłaszcza wielkopostnych. Koncentracja przekazu na treściach historycznych z uwzględnieniem przyczyn zaistnienia omawianej Antologii oraz jej struktury treściowej wydaje się być właściwym punktem wyjścia do bardziej ogólnych refleksji i opisu fenomenu wierszy duchownych oraz tzw. kantów; refleksja poświęcona tej tematyce to treść **Rozdziału drugiego**.

Wiersze duchowne w Prawosławiu są formą poezji religijnej, która odgrywała i odgrywa ważną rolę w życiu liturgicznym i duchowym wiernych. Te utwory poetyckie zostały napisane głównie w okresie średniowiecza i baroku w celu pogłębienia doświadczenia religijnego i uczynienia treści wiary bardziej przystępnymi, zwłaszcza dla tych, którzy nie mieli teoretycznego wykształcenia teologicznego. Poezja duchowna zazwyczaj przybiera formę modlitw, hymnów i pieśni, które łączą elementy poetyckie z głęboką teologią prawosławną. Jej treść koncentruje się na tematach związanych z życiem Chrystusa, Bogurodzicy, świętych i wydarzeń biblijnych. Ważną rolę odgrywają również

tematy pokuty, nawrócenia i poszukiwania zbawienia, które są charakterystyczne dla duchowości prawosławnej. Jednym z głównych celów pieśni duchownych było przekazywanie zasad wiary i moralności w przystępny sposób szerokiemu zgromadzeniu. Proste, acz sugestywne obrazy wykorzystywano często do uchwycenia emocji wiernych. W ten sposób, oprócz funkcji edukacyjnej i kerygmaticznej (zwiastowanie wiary), spełniały one również funkcję moralną, ucząc zasad etycznych wywodzących się z nauk Chrystusa.

W tradycjach prawosławnych krajów wschodniosłowiańskich pieśni duchowne odgrywały ważną rolę w zapewnieniu ciągłości dziedzictwa religijnego i kulturowego. Były one ważnym elementem tożsamości narodowej a także życia religijnego. Przykłady takich wierszy odnajdujemy właśnie w Poczajowskim *Bogogłasniku* a używano je zarówno podczas Świętej Liturgii, jak i w osobistych praktykach kultycznych. Po wprowadzeniu w tematykę wierszy duchownych przejdziemy do kantów jako formy przejściowej. Odegrały one ważną rolę w ewolucji od wczesnych form poezji religijnej do bardziej złożonych pieśni religijnych. W tym procesie na Rusi południowej wiele zachodnioeuropejskich pieśni religijnych zostało przełożonych i miało znaczący wpływ na lokalną tradycję muzyczną.

W **Rozdziale trzecim** dokonano analizy wybranych przykładów pieśniarskich *Bogogłasnika* pod względem teologiczno-muzycznej ich zawartości. We wspomnianej analizie odwoływano się zarówno do źródłowej ich formy, zapisanej notacją kijowską, jak i do późniejszych, wielogłosowych opracowań. Takie podejście do zagadnienia umożliwiło pełniejszą eksplikację treści werbalnych w odniesieniu do poszczególnych grup tematycznych prezentowanych przykładów, pozwalając zarazem na prześledzenie jakości ewolucyjnej melodyki oryginału względem melodyki opracowania. Jak wspomniano, w omawianym zestawie uwzględniono problematykę chrystologiczną: *Wozdwiżenije Czestnago i Żywotworiaszczago Kresta* (Podniesienie Krzyża Świętego) - dwie pieśni; na *Roźdiestwo Chrystowo* (Boże Narodzenie) – dwie pieśni; na święto *Kreszczenija Hospodnia* (Chrztu Pańskiego); na święto *Woskresienija Chrystowa* (Paschy) oraz ku czci *Soszestwija Swiatago Ducha na Apostołow* (Zesłania Świętego Ducha na Apostołów). Do analizy zostały wybrane pieśni na święta Maryjne w kolejności: na święto *Roźdiestwa Preswiatyja Bogorodicy* (Narodzenia Najświętszej Maryi Panny; *Pokrowy Preswiatyja Bogorodicy* (Matki Bożej Opiekuńczej), a także na święto *Wwiedienija wo chram Preswiatyja Bogorodicy* (Wprowadzenie Matki Bożej do Świątyni). Z kategorii „piesni innych” do analizy desygnujemy pieśń wielkopostną, hymn ku czci św. Mikołaja oraz łacińską i polską „O śmierci”. Pozwolą one na ukazanie

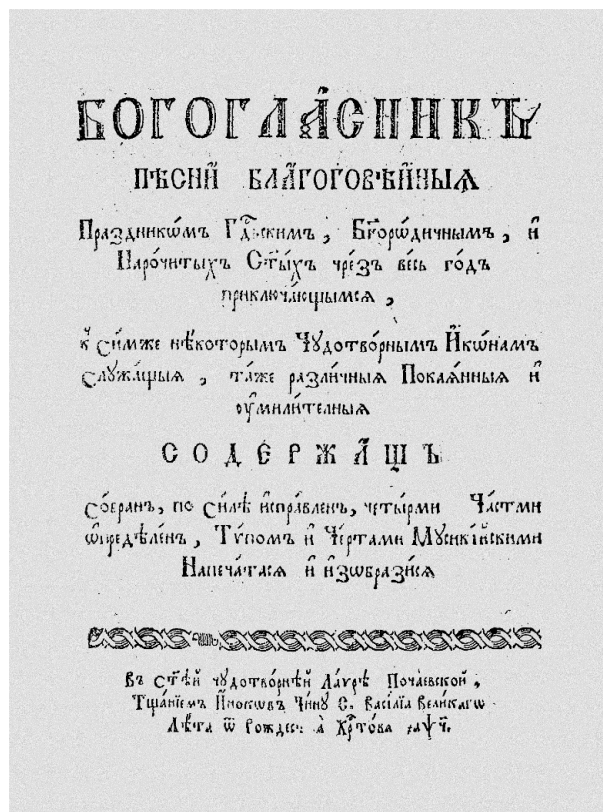
ogromnego zainteresowania na przestrzeni wieków pieśniami zawartymi w Antologii.

Wyrażam głęboką nadzieję, iż niniejsza dysertacja choć w niewielkim stopniu przyczyni się do poszerzenia widzy na temat *Poczajowskiego Bogogłasnika* oraz będzie inspiracją do podjęcia szerszych badań naukowych w tym zakresie, co w rezultacie przyczyni się do jeszcze większego propagowania pieśni paraliturgicznych w praktyce liturgicznej i pozaliturgicznej w Polskim Autokefalicznym Kościele Prawosławnym.

ROZDZIAŁ I

Treść teologiczno-muzyczna *Bogogłasnika* Poczajowskiego, jako przykład liturgicznej pobożności.

1.1. Poczajowski zbiór pieśni religijnych



Ryc. 1

ma ona numeru seryjnego, jak pozostałe utwory *Bogogłasnika*. Według niektórych badaczy, w tym Michaiła Wozniaka, włączenie tej pieśni do *Bogogłasnika* było możliwe, z uwagi na nieprzewidziane opóźnienie w zakończeniu prac drukarskich, po czym włączono, tę wówczas ważną pieśń do całości wydania. Powyższe zawirowania czasowe związane z kompletowaniem wydawnictwa wpłynęły na niejednoznaczne datowanie starodruku z Poczajowa wskazując na 1790 lub 1791 rok. Nawet tak autorytatywni badacze, jak Iwan Franko, Wolodymyr Peretc i Michaił Wozniak, w niektórych swoich pracach wskazywali datę publikacji na rok 1790, a w innych - na rok 1791. Tę samą niekonsekwencję wykazał również Filaret Kolessa, który datował antologię na 1790 r.¹¹ w swoim słynnym opracowaniu „Pochodzenie i charakterystyka ukraińskiej pieśni ludowej”, a w innych artykułach: „*Pohlad na teperesznyj stan pisennoi tvorczostii*

Wśród najważniejszych dzieł wschodniosłowiańskiej paraliturgicznej kultury muzycznej XVII i XVIII wieku szczególne miejsce zajmuje antologia pieśni duchowych - *Bogogłasnik*. Niektórzy badacze uważają za rok wydania antologii - 1790, ponieważ w tym roku została napisana pieśń „*Izyditie dwory, so sobory*” (Opuszczenie pałace i katedry) na cześć święta klasztorowego, które miało miejsce 8 września 1791 r. z okazji przeniesienia cudownej ikony Matki Bożej Poczajowskiej z przedsionka do nowej cerkwi. Należy zauważyć, że pieśń ta

nie jest wymieniona w spisie treści i nie

¹¹ F. Kolessa, *Muzykoznavczy praccii*, Kijiw 1970 r., s. 26.

ukraińskoho narodu”¹² i „Dopytania pro urkaińskij muzycznyj styl”¹³, powstanie tego duchowego i pieśniarskiego zbioru datował na rok 1791.

Zamieszanie w datowaniu jest prawdopodobnie powodem, dla którego monografia Oleksandra Prawdiuka: „Ukraińska muzyczna folklorystyka” błędnie wskazuje na drugie wydanie *Bogogłasnika* opublikowane w 1791 roku¹⁴. W rzeczywistości wydanie drugie ukazało się dopiero w 1805 roku, a przed nim, pomiędzy 1790 a 1805 rokiem, opublikowano niewielki zbiór 59 ukraińskich i polskich pieśni duchownych. Ponieważ na stronie tytułowej nie wskazano miejsca i roku wydania, Michaił Wozniak zasugerował, że został on wydrukowany „najprawdopodobniej w 1791 roku, kiedy zbiór mógł być bardzo pożądanym z powodu święta”¹⁵. Wasyl Sczurat miał bardziej jednoznaczne zdanie w kwestii określenia roku wydania antologii, radząc, aby pieśń *Izyjditie dwory...* była „uważana za osobny numer bibliograficzny, a pierwsze wydanie *Bogogłasnika* Poczajowskiego powinno być datowane na rok 1790”¹⁶. Natomiast M. Wozniak, który wyrażał odmienne opinie na ten temat, w jednym ze swoich opracowań pisał, że „*Bogogłasnik*, który powstał w 1790 r., został wydrukowany dopiero w 1791 r.”¹⁷.

Tak więc, jeśli sprowadzić przytoczone rozważania do wspólnego mianownika, to można przyjąć, że został wydany w 1790 roku i oprawiony wraz z dodatkiem do tekstu *Izyjditie dwory* w 1791 roku. Tak datowana jest Antologia Poczajowska w niedawno opublikowanych encyklopediach literackich i muzykologicznych¹⁸. Badacze tego starodruku różnią się również w swoich wnioskach na temat liczby pieśni, wchodzących w skład antologii. Na przykład L. Maknowiec w swoim artykule w *Ukraińskiej Encyklopedii Literackiej* pisze, że zbiór składa się z 248 pieśni duchowych. Pierwszy tom *Encyklopedii Ukrainoznawstwa* wspomina tylko o 238 pieśniach¹⁹, podczas gdy warszawskie wydanie autorstwa Aleksandry Hnatiuk podaje liczbę 249 tekstów²⁰. W artykule „Kanty i psalmy” T. Scheffer znajduje się wiele nieścisłości. Pisze ona, że w antologii przeważają „pieśni ukraińskie - jest ich 247, podczas gdy polskich pieśni jest

¹² Tamże, s. 245.

¹³ Tamże, s. 461.

¹⁴ O. Prawdiuk, *Ukraińska muzyczna folklorystyka*, Kyjiw 1978 r., s. 4.

¹⁵ M. Wozniak, *Materialy do istorii ukraińskoj pisni i wirszy. Teksty i zamitki*, Lwiv 1918 r. - t. IX, s. 68.

¹⁶ W. Sczurat, *Iz studii nad Poczajiwskom Bogogłasnikom*, Lwiv 1908 r., s. 42.

¹⁷ M. Wozniak, *Materiali...*, Lwiv 1913 r., t. IX, s. 166.

¹⁸ Zob.: *Ukraińska literaturna encyklopedia*, Kyjiw 1988 r., t. I, s. 201; *Muzykalnyj encyklopedyczeskij słowar Moskwa*, 1991 r., s. 75.

¹⁹ A. Hnatiuk, *Storinka z istorii urkaińskoj duchownoji pezji-poczajiwskij Bogogłasnik / Warszawskie ukraińoznawczyje zapiski*, Warszawa, 1989 r., Zeszyt 1., s. 125.

²⁰ *Encyklopedija ukrainoznawstwa. Perewidania w Ukraini*, Lwiv 1993 r., T.1, s.143.

92, a łacińskich 2”²¹. W rzeczywistości książka zawiera tylko 214 pieśni ukraińskich oraz odpowiednio 33 i 3 pieśni polskie i łacińskie. Aby być sprawiedliwym, numeracja tekstów w antologii jest bardzo myląca i czasami błędna. W rezultacie ostatnia pieśń, *Ісусе, мой прелюбезний* jest wymieniona pod numerem 243.

Jednak główną przyczyną rozbieżności w określaniu liczby pieśni jest nie zawsze spójne podejście do rozwiązania tej kwestii. Faktem jest, że dwujęzyczne lub trójjęzyczne pieśni zostały policzone w różny sposób przez badaczy, którzy nie zwracają uwagi na to, jak sami kompilatorzy z Poczajowa rozwiązali ten problem. Numerowali oni pieśni drukowane w dwóch lub trzech językach tak, jakby każda z nich była osobnym utworem. Przykładowo, czwarty rozdział *Bogogłasnika* zawiera pieśń „*Qui mundum probe noscit*” (nr 207) oraz jej tłumaczenia na język ukraiński „*Кто добре свит познаєт*”, nr 208 i polski „*Kto dobrze świat ogląda*”, nr 209. W innym przypadku jednak kompilatorzy przedstawili teksty łacińskie i ukraińskie paralelnie, pod tym samym numerem: „*Non unus, alter, decimus annus*” i „*Ей, не рік, не два і не десятиий*”. Jednak nawet w tym przypadku, jeśli będziemy postępować zgodnie z wzorcami z poprzedniego przykładu z tekstami trójjęzycznymi, nie ma również powodu, aby nie traktować tych dwóch pieśni jako dwóch oddzielnych numeracji. Dlatego też należy w podobny sposób obejść się z inną dwujęzyczną, nienumerowaną pieśnią: *Izyditię dwory...* z drugiej części *Bogogłasnika*. Opierając się na zaproponowanym podejściu do problemu określenia liczby pieśni w antologii, dochodzimy do wniosku, że jest ich 250, wliczając w to wszystkie wersje językowe (pierwszy rozdział - 82, drugi - 66, trzeci i czwarty - odpowiednio 64 i 38). Jeśli nie weźmiemy pod uwagę tłumaczeń, to pieśni jest tylko 246.

Antologia zawiera pieśni o zróżnicowanej tematyce, które zostały podzielone na kilka kategorii (z wyszczególnieniem w języku polskim oraz oryginalnym pieśni):

Часть первая (Część pierwsza)

Песни Праздникомъ Господьскимъ (Pieśni Świętom Pańskim)

- *На Рождество Иисусъ Христово* (Na Święto Bożego Narodzenia)
- *Всы языцы купно лицы* (Wszystkie narody razem wszyscy) s. 5
- *Богъ природу* (Bóg naturę) s. 8
- *Тайна намъ ся являеть* (Tajemnica się nam objawia) str. 11
- *Весела свету новина* (Wesoła światu nowina) s. 13

²¹ T. Sheffer, *Kanti i psalmi. Istorija ukraińskoj muzyki*, Kijiw 1988 r., T.1., s. 21.

- *Возвеселимъ ся вси купно ныне* (Weselmy się teraz wszyscy) str. 16
- *Неплачь Рахили* (Nie płacz Rachelo) str. 19
- *Небо и земля* (Niebo i ziemia) str. 22
- *Виде Богъ, виде сотворитель* (Widzi Bóg, Widzi Stwórca) str. 24
- *Цветъ мисленный днесь ся родить* (Kwiat w duchu dziś się rodzi) str. 26
- *Ликующе возыграймо днесь* (Uroczyście weselcie się dzisiaj) str. 28
- *Вселенная веселися* (Cała ziemia wesel się) str. 30
- *Небо и земля ныне ликовствуетъ* (Niebo i ziemia dzisiaj się weseli) str. 31
- *Слава буди во вишнихъ Богу* (Niech będzie chwała Bogu na wysokościach) str. 33
- *Страни всего света* (Wszystkie krańce świata) str. 35
- *Стань Давиде съ гуслами* (Stań Dawidzie z cytrą) str. 37
- *Христось родися* (Chrystus się narodził) str. 38
- *Радость wielka nam nastala* str. 42
- *В яслехъ лежитъ* (W żłobie leży) str. 43
- *W żłobie leży* str. 46
- *Аниолъ трзоды пасаѣмъ* str. 48
- *А цоѣ зтаѣ дзиеинаѣ* str. 49

Инынѣ Песни на Рождество Иисусъ Христово (Inne pieśni na Boże Narodzenie)

- *Дивная новина* (Dziwna nowina) str. 52
- *Превечный родился подъ лети* (Przedwieczny urodził się przed laty) str. 53
- *Даръ ныне пребогатый* (Dar dzisiaj przebogaty) str. 56
- *Новая радость* (Nowa radość) str. 57
- *О превечный Боже* (O przedwieczny Boże) str. 59
- *Возсиявый надъ солнце* (Opromieniający ponad Słońcem) str. 60
- *Нова радость стала* (Nowa radość nastala) str. 61

- *Ныне Адаме возвеселися* (Dzisiaj Adamie wesel się) str. 62

На Богоявление Господне (Na Objawienia Pańskie)

- *Воньми небо* (Bądź uważne niebo) str. 65

- *Глаголь Господень на водахъ* (Słowo Pańskie na wodach) str. 67

- *Иордане уготовися* (Jordanie przygotuj się) str. 69

- *Иордан реко уготовися* (Jordanie rzeko, przygotuj się) str. 72

- *Троице святая* (Święta Trójco) str. 73

На Стретение Господне (Na Spotkanie Pańskie)

- *Приноситъ Дева младенца* (Przynosi Panna młodzieńca) str. 77

- *Предивное торжество* (Przedziwne Święto) str. 79

- *Светло днесъ ликуймо* (Świetliście dzisiaj weselmy się) str. 81

На Неделю о блудномъ Сыне (Na Niedzielę o Synu marnotrawnym)

- *О горе мне грешнику сушу* (O biada mi grzesznikowi) str. 83

- *На реках седохомъ* (Przy rzekach usiedliśmy) str. 85

На Неделю Мясопустную (Na Niedzielę Mięsoпустną)

- *Приидет час* (Przyjdzie czas) str. 86

- *Ахъ! горе мне грешнику* (Ach źle mi grzesznemu) str. 89

- *Плачи, душе слезъ излий* (Płacz duszo, wylej łez morze) str. 91

На Неделю Сыропустную (Na Niedzielę Seropustną)

- *Увы от куду отпадохъ* (Biada mi skąd odpadłem) str. 94

На Неделю 1. Великопустную (Na Niedzielę 1. Wielkopostną)

- *Царю Христе незлобивый* (Królu Chryste łagodny) str. 97

На Неделю 2. Великопустную (Na Niedzielę 2. Wielkopostną)

- *Христе Царю справедливый* (Chryste Królu sprawiedliwy) str. 100

На Неделю 3. Великопустную (Na Niedzielę 3. Wielkopostną)

- *Уже декретъ подписуетъ* (Już dekret podpisuje) str. 103

На Неделю 4. Великопостную (Na Niedzielę 4. Wielkopostną)

- *Изидете дщери сионския* (Zstąpcie aniołów liki) str. 106

На Неделю 5. Великопостную (Na Niedzielę 5. Wielkopostną)

- *И ктожь такъ запамяталый* (Któż jest taki pamiętliwy) str. 109

На Въехание Господне (Na Wjazd Pański)

- *Радуйся зело дщи сиона* (Raduj się całkowicie, córko Syjonu) str. 112

На святой великий Пятокъ (Na Święty, Wielki Piątek)

- *Вижду тя на кресте* (Widzę Cię na krzyżu) str. 116

На святую великую Субботу (Na Świętą, Wielką Sobotę)

- *Огнь горящий* (Ogień palący) str. 118

На Воскресение Иисусъ Христово (Na Zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa)

- *Иисусъ днесъ от гроба* (Jezus dziś od grobu) str. 122

- *Иерусалиме светель надъ* (Jeruzalem światlejszy ponad) str. 125

- *Играй Иерусалиме новый* (Graj nowy Jeruzalem) str. 128

- *Хвалу Богу воздати* (Chwałę Bogu oddać) str. 132

- *Изыдете Аггеловъ лики* (Wyjdźcie Aniołów chóry) str. 134

- *Соторжествуйте вси купно* (Wspólnie świętujcie wszyscy razem) str. 137

- *Христось Господъ воскресе* (Chrystus Pan Zmartwychwstał) str. 139

- *Иерусалиме днесъ празднуй* (Jerozolimo świętuj dziś) str. 141

- *Воскликнемо, песнь* (Wykrzyczmy, pieśń) str. 143

На Вознесение Господне (Na Wniebowstąpienie Pańskie)

- *Взыде Богъ во гласе* (Wchodzi Bóg w chwale) str. 146

- *Елеонъ гора ныне* (Eleon góra teraz) str. 148

- *Господъ вознесется на небеса* (Pan wznosi się na niebiosą) str. 150

- *Взыде Богъ къ Елеонстей* (Wstępuje Bóg na Eleońskiej) str. 152

На Сошествие св. Духа (Na Zesłanie św. Ducha)

- *Источныкъ духовный* (Źródło duchowe) str. 155

- *Утешителю миру* (Pocieszycielu świata) str. 157

- *Приидите днесъ новыи* (Przyjdź dziś nowy) str. 160

Пресвятой Троицы (Przenajświętszej Trójcy)

- *Вси тя хори* (Wszystkie ci chóry) str. 162

- *Кто яко Богъ* (Któż jak Bóg) str. 163

О Пресвятой Евхаристии (O Przenajświętszej Eucharystii)

- *Твоя честь слава* (Twoja cześć chwała) str. 166

- *Воспоймо Творцу всякия* (Wyśpiewajmy Stwórcy całego) str. 167

- *Яже въ небе* (Który w niebie) str. 168

- Niebo, ziemia świat str. 170

На Преображение Господне (Na Przemienienie Pańskie)

- *Широта земная твоихъ* (Szerokość ziemiska twoich) str. 172

- *Восплещайте, возыграйте* (Radujcie się, weselcie się) str. 175

- *На горе преобразися* (Na górze przemieniłeś się) str. 167

На Воздвижение Честнейшаго Креста (Na Podwyższenie Przenajświętszego Krzyża)

- *Крестнимъ древомъ* (Drzewem krzyżowym) str. 169

- *Древо трисвятое* (Drzewo Trójświęte) str. 171

- *Истинна радость* (Prawdziwa radość) str. 173

Иисусу Христу Чудотворному (Jezusowi Chrystusowi Cudotwórczemu)

- *О пресладкий и всещедрий* (O przesłodki i najszczodroблиwszy) str. 186

- *Милосерднейший, Богъ* (Najmiłosierniejszy Bóg) str. 188

- *Неизглаголанна тайна* (Niewypowiedziana tajemnica) str. 190

Песнь Псаломническая (Pieśń Psalmowa)

- *Хвалите Господа* (Chwalcie Pana) str. 193

- *О промысле Божиимъ* (O opatrności Bożej)

- *Кто тилко знаетъ* (Kto tylko wie) str. 195

Часть вторая (Część druga)

Песни Праздникомъ Богородичнымъ (Pieśni Świętom Bogurodzicznym)

- *Рождество славно* (Narodzenie chwelebne) str. 204

- *Играйте Царие* (Weselcie się królowie) str. 207

- *Светло небо* (Niebo świetliście) str. 207

- *Свете внимли и приемли* (Świecie słuchaj i przyjmij) str. 212

- *Радость велія явися* (Wielka radość objawiła się) str. 214

На Покровъ Пресвятой Богородицы (Na Opiekę Przenajświętszej Bogurodzicy)

- *Воспойте согласно Песнь* (Zaśpiewajcie razem Pieśń) str. 217

- *Благовествуимъ днесъ* (Zwiastujemy dzisiaj) str. 220

- *Истинная Мати света* (Prawdziwa Matka światłości) str. 222

- *Лучи благодати тцитесея* (Promienie łaski pragnijcie) str. 224

На Воведение Пресвятой Богородицы (Na Wprowadzenie Przenajświętszej Bogurodzicy)

- *Архиперее Захарие* (Arcykapłanie Zachariaszu) str. 227

- *Въ Соломоновой* (W Solomonowej) str. 230

- *Трилетнюю* (Trzyletnią) str. 233

- *Скиния слова грядетъ* (Zbliża się świątynia słowa) str. 235

- *Вострубите, воскликните* (Rozgłoście, wykrzyczcie) str. 237

- *Патриарси торжествуйте* (Patriarchowie świętujcie) str. 239

На Зачатие Пресвятой Богородицы (Na Poczęcie Przenajświętszej Bogurodzicy)

- *Всемирну радость* (Całościową radość) str. 242
- *Вселенная торжествуй* (Stworzenie świętųjų) str. 244
- *Днесь от корене* (Dziś z korzenia) str. 246
- *Witaj, Święta i poczęta* str. 249
- *Matko niebieskiego Pana* str. 250

На Благовещение Пресвятой Богородицы (Na Zwiastowanie Przenajświętszej Bogurodzicy)

- *Да приидеть, всему миру* (Niech przyjdzie, całemu światu) str. 252
- *Взбранная Дево Мату* (Waleczna Dziewico Matko) str. 254
- *Ликуй днесь Сионе* (Raduj się dziś Syjonie) str. 256

На Страдание Пресвятой Богородицы (Na Cierpienie Przenajświętszej Bogurodzicy)

- *Нась деля Распятого* (Przez nas Ukrzyżowanego) str. 259
- *О Девице всечестная* (O Dziewico czcigodna) str. 260
- *Богомъ избрана* (Wybrana przez Boga) str. 263

На положение Ризы Пресвятой Богородицы (Na położenie Rzy Przenajświętszej Bogurodzicy)

- *От всея страни вси* (Ze wszystkich stron wszyscy) str. 266

На Успение Пресвятой Богородицы (Na Zaśnięcie Przenajświętszej Bogurodzicy)

- *Троне вышний* (Tronie najwyższy) str. 270
- *Радуйтесь Ангеловъ* (Radujcie się Aniołów) str. 273
- *Изыдите вси Аргаггеловъ* (Wyjdźcie wszystkie Archaniołów) str. 276
- *Веселися горний Сионе* (Wesel się, górny Syjonie) str. 278
- *Чудо преславно* (Cud wszechsławny) str. 280

***Пресвятей Богородице Чудотворной* (Przenajświętszej Bogurodzicy Cudotwórczej)**

- *Многими усты* (Wieloma ustami) str. 282
- *Изийдите двори* (Wyjdźcie dwory) str. 287
- *Wynidźcie dziś dwory* str. 289
- *Вселенная вся страны* (Wszechświecie wszystkich narodów) str. 291
- *Пречистая Дево Мати* (Najczystsza Panno Matko) str. 293
- *Panno, oraz Matko Boska* str. 295
- *Помози намъ* (Pomóż nam) str. 297
- *Даждъ намъ Христе* (Daj nam Chrystusie) str. 302
- *Мати света многопета* (Matko świata wielce opiewana) str. 305
- *Лети давну, зъ чудесъ* (Lata dawne, z cudów) str. 308
- *Божия Матерь сияетъ* (Matka Boża świeci) str. 310
- *Согласно крикнете* (Jednomyślnie wykrzyczcie) str. 313
- *О всепетая Мати* (O wielce opiewana Matko) str. 315
- *Истинное чудо намъ* (Najprawdziwszy cud nam) str. 317
- *Исполнися небо* (Niech się napęłni niebo) str. 319
- *Ахъ удивися* (Ach, zdziw się) str. 322
- *Дивна твоя тайна* (Dziwna twoja tajemnica) str. 324
- *Пречистая Дево мати* (Najczystsza Panno matko) str. 325
- *Пречистая Дево Мати* (Najczystsza Panno Matko) str. 327

***Молитенная къ Пресвятой Богородице* (Modlitewne do Przenajświętszej Bogurodzicy)**

- *Источниче благодати* (Źródle łaski) str. 329
- *Всехъ Царице* (Wszystkich Królowo) str. 324
- *Светлейша деннице* (Świetlista Jutrzenko) str. 327

- *Мати милосердия* (Matko miłosierdzia) str. 337
- *Богородице, Царице* (Bogurodzico, Królowo) str. 340
- *Играй свете* (Raduj się świecie) str. 341
- *Богомъ избранная* (Bogiem wybrana) str. 344
- *О пресвятая Царице* (O, Przenajświętsza Królowo) str. 345
- *Матерь Божя* (Matka Boża) str. 346

Часть третья (Część trzecia)

***Песни праднукемъ Святимъ* (Pieśni czczonym Świętym)**

***Святим Богоотцемъ Иоакиму и Анне* (Świętym Bogoojcom Joachimowi i Annie)**

- *Иоакимъ с Анною* (Joachim z Anną) str. 351
- *Днесъ торжествуемъ вси* (Dzisiaj świętujemy wszyscy) str. 353

***Блаженному Священномученику Иосафату* (Błogosławionemu Świętomęczennikowi Jozafatowi)**

- *Злату трубу* (Złotą trąbę) str. 357
- *Нова Јутренко* str. 360
- *Posłuchajcie, co zrobiła* str. 362

***Преподобной Матери Параскеве* (Świątobliwej Matce Paraskiewie)**

- *Любовию и со страхомъ* (Miłością i ze strachem) str. 365

***Святому Великомученику Димитрию* (Świętemu Wielkomęczennikowi Dymitrowi)**

- *Ликуй днесъ весело* (Wesel się dzisiaj wesoło) str. 368
- *Что воздами Христу* (Co oddamy Chrystusowi) str. 371
- *Граде Солунский* (Mięście Sołuniu) str. 373

***Святой Мученице Параскеве* (Świętej Męczennicy Paraskiewie)**

- *Блажымъ днесъ* (Wielbmy dzisiaj) str. 376
- *Радостнымъ сердцемъ* (Radosnym sercem) str. 378

Святым Безсребреникам Косме и Дамиану (Świętym Darmoleczącym Kosmie i Damianowi)

- *Люту бывшу гонению* (Zaciekłym będąc prześladowaniom) str. 380

- *Днесъ созываетъ всю вселенную* (Dzisiaj wzywa całe stworzenie) str. 383

На соборъ Святого Архистратига Михаила (Na sobór Świętego Arcystratega Michała)

- *Вышнихъ хоровъ Началинче* (Najwyższych chórów zwierzchniku) str. 384

- *Ликують вси на небесехъ* (Weselą się wszyscy na niebiosach) str. 387

- *Воинства небеснаго силы* (Wojsk niebiańskich siły) str. 389

- *Кsiążе небески* str. 392

Святому Иоанну Златоустому (Świętemu Janowi Złotoustemu)

- *Златокованну трубу* (Połączoną trąbę) str. 393

- *Мысль, и разумъ земный* (Myśl i rozum ziemski) str. 395

Святому Апостолу Андрею Первозванному (Świętemu Andrzejowi Pierwszorzwołанему)

- *Во всю землю* (We wszystkie krańce ziemi) str. 397

Святой Великомиченице Варваре (Świętej Wielkomęczennice Barbarze)

- *Предстателницу Варвару* (Wstawienniczkę Barbarę) str. 400

- *От терния идолскаго* (Od ciernia pogańskiego) str. 404

- *О Варваро мученице* (O, Barbaro Męczennico) str. 409

- *Троицы святой* (Trójcy Świętej) str. 411

- *Barbaro Panno* str, 414

Святителю Христову Николаю Чудотворцу (Hierarsze Chrystusowemu Mikołajowi Cudotwórcy)

- *Явный всему миру* (Jawny całemu światu) str. 416

- *Изливаеши чудеса миру* (Wylewasz cuda światu) str. 419

- *Трубы гласъ поднесемъ* (Trąby głos podnieśmy) str. 421
- *Правило веры* (Reguła wiary) str. 423
- *Три крати блаженъ Пастирю* (Trójkrotnie błogosławiony Pasterzu) str. 426
- *Болиа несть земнымъ* (Nie ma większej ziemskiej) str. 428
- *Дивный во делехъ святитель* (Dziwny w swych czynach hierarcha) str. 430
- *О святейший отче* (O Najświętszy ojcze) str. 431
- *Хвалу Ты хоцемъ воздати* (Chwałę Tobie chcemy oddać) str. 432
- *Славнаго чудеси Пастиря* (Chwalebного cudu Pasterza) str. 435
- *Миру всему точиши* (Światu całego wydzielasz) str. 436

Святому Первомученику Стефану (Świętemu Pierwszomęczennikowi Stefanowi)

- *Страдание мученика Стефана* (Cierpienie męczennika Stefana) str. 438

Святому Отцу Василию Великому (Świętemu Ojcu Bazylemu Wielkiemu)

- *Соберитесь зъ вселенныя* (Zbierzcie się z całego świata) str. 440
- *Василия Великого* (Bazylego Wielkiego) str. 443
- *Излияся от устъ твоихъ* (Wylewa się z ust twoich) str. 446
- *Вазылего а великого босkiego слуги* str. 448
- *Законodawco, grzeszników Patronie* str. 450

Святымъ Трємъ Святителемъ (Trzem Świętym Hierarchom)

- *Торжественно воскликните* (Świątecznie wykrzyczcie) str. 451

Преподобному Алексею человеку Божию (Świątobliwemu Aleksemu Człowiekowi Wożети)

- *Коханаго ся остала* (Kochanego pozostawiła) str. 453

Святому Великомуученику Георгию (Świętemu Wielkomęczennikowi Jerzemu)

- *Днесъ отверзеса весна благодати* (Dzisiaj otwiera się wiosna łask) str. 455
- *Истинна намъ наста весна* (Prawdziwa nastła nam wiosna) str. 458

Святому Апостолу и Евангелисту Иоанну Богослову (Świętemu Apostołowi i Ewangeliście Janowi Teologowi)

- Празднественно ныне почитимъ (Świątecznie dzisiaj wychwalajmy) str. 460
- Похвалемо красно песнми (Wychwalmy pięknie pieśniami) str. 463
- Иоанна Богослова (Jana Teologa) str. 465

Преподобному Онуфрию Великому (Świątobliwemu Onufremu Wielkiemu)

- О преподобне и преблаженне (O czcigodny i błogosławiony) str. 466
- Се бегая удалися (Teraz biegnąc oddalił się) str. 469
- Помощника кто ищещи (Pomocnika kto szuka) str. 472
- Онуфры предзивиу патроние str. 474
- Ktokolwiek w jakim utраpieniu jest str. 476
- Od Boga nam za Patrona str. 478

На Рождество Святого Иоанна Крестителя (Na Narodzenie Świętego Jana Chrzciciela)

- Всемирнаго днесъ начало веселия (Całemu światu pojawiła się dzisiaj radość) str. 480-
- Исканайте горы днесъ сладость (Skamieniejcie góry dzisiaj słodycz) str. 484

Святым Апостолом Петру и Павлу (Święтым Апостолом Piotrowi i Pawłowi)

- Пресветлыя Князы (Najjaśniejsi książęta) str. 486
- Днесъ вси христианы (Dzisiaj wszyscy chrześcijanie) str. 489

Святому Пророку Илиу (Świętemу Пророкови Eliaszowi)

- Исполнений благодати (Wypełnienie łaski) str. 493
- Галадский, славне пророче (Gallacki sławny proroku) str. 494

Святому Великомученику Пантелеимону (Świętemу Великомучезеникови Pantelejmonowi)

- Дивень Богъ во святыхъ (Dziwny Bóg w swoich świętych) str. 496

**На Усекновение Честной Главы Святого Иоанна Крестителя (Na Ścięcie
Czcigodnej Głowy Świętego Jana Chrzciciela)**

- *От небесъ посланна* (Z niebios wysłany) str. 498
- *Возрыдай красная пустыни* (Zapłacz piękna pustynio) str. 500
- *Память твоя Крестителю* (Pamięć Twoja Chrzcicielu) str. 502

Часть четвертая (Część czwarta)

Покаянные и умиленные (Pokutne i błagalne)

- *О суете мира* (O próżności świata)
- *Кто добре светъ познаетъ* (Kto dobrze świat poznaje) str. 507
- *Qui mundum probe noscit* (Kto dobrze świat poznaje) str. 512
- *Кто добре светъ огляда* str. 516
- *О прелести мира, диавола и плоти* (O podstępności świata, diabła i ciała)
- *Свет диавол, власне тело* (Świat, diabeł, własne ciało) str. 520

Покаянные (Pokutne)

- *Согрешихъ о Боже мой* (Zgrzeszyłem, o Boże mój) str. 522
- *Лакнуций свете* (Łaknący świetle) str. 524
- *Да приидетъ ныне радость* (Niech przyjdzie teraz radość) str. 528
- *Плачьте сердца моего* (Płaczcie serca mego) str. 530
- *Ахъ! доколе окаянный* (Ach! do kiedy nędzny) str. 532
- *Излий мне Боже* (Ześlij mi Boże) str. 534
- *Ей не рекъ* (Jej nie rok) str. 535
- *О любви ко Богу* (O miłości do Boga)
- *Боже люблю Тя* (Boże kocham Cię) str. 537
- *О избрании стану* (O wyborze stanu)
- *Доколе уме пернатый* (Do kiedy rozumie pierzasty) str. 541

- *Плачь связня въ темници* (Płacz pojmanego w więzieniu)
- *Владико мой* (Władco mój) str. 543
- *Жаль надъ зле иждивеннымъ временемъ жития* (Żal nad nędznym czasem życia)
- *Ахъ! ушлижъ мои лета* (Ach! Odeszły moje lata) str. 546
- О смерти* (O śmierci)
- *Moriendum, hoc est certum* (Umrzeć trzeba, to rzecz pewna) str. 550
- *Umrzeć trzeba, to rzecz pewna* str. 552
- *Postrzeż się z rozumu obrany* str. 554
- *A, a, a, przyjdzie godzina!* str. 556
- *Помысли человекче* (Pomyśl człowieku) str. 557
- *Ахъ смотри кто живъ* (Ach, patrz kto żyje) str. 558
- *Востани о душе* (Powstań, o duszo) str. 562
- *Егда душа от тела* (Kiedy dusza od ciała) str. 563
- *Кажуть люде же я умру* (Mówią ludzie, że ja umrę) str. 565
- *О душахъ въ мукахъ чистителныхъ* (O duszach w mękach oczyszczających)
- *Помяните помолитесь* (Wspomnijcie, pomódlcie się) str. 567
- *О воскресении мертвыхъ* (O zmartwychwstaniu martwych)
- *Два разы слепъ* (Dwukrotnie ślepy) str. 571
- *О общемъ суде* (O całkowitym sądzie)
- *Ахъ пора приходитъ* (Ach, przychodzi pora) str. 572
- *О вечности* (O wieczności)
- *Тлитъ боязнь сердце* (Tli się strach serca) str. 574
- *Памятайте христiane* (Pamiętajcie Chrześcijanie) str. 577
- *Воздыхателныя* (Westchnieniowe)
- *Иисусе прелюбезный* (Jezusie Ukochany) str. 579

- *Иисусе мой пресладкий* (Jezusie mój Przesłodki) str. 580

- *Милосердный Иисусе сладчайший* (Miłoserny Jezusie Najślodszy) str. 581

Taki układ pozwala na systematyczny przegląd repertuaru religijnego i historycznego, uwzględniającego zarówno celebracje liturgiczne, jak i moralne oraz edukacyjne aspekty pieśni. *Bogogłasnik* nie był badany przez historyków sztuki z punktu widzenia jego konstrukcji artystycznej, która wraz z tekstami muzyczno-poetyckimi tworzy rodzaj barokowego „ogrodu duchowego (вертоград духовный)” i pomaga odkryć znaczenie tych utworów. Do tej pory nie dało się określić autorstwa 26 miniatur *Bogogłasnika*, a także 30 ilustracji nagłówkowych i 11 końcowych. Na uwagę zasługują wyszukane ozdobne przerywniki oddzielające teksty i ciekawe dekoracje nagłówków. Prawdopodobnie wykonawcą kunsztownych miniatur *Bogogłasnika* był jeden z braci Goczemskich, Adam lub Józef (lata 40-80 XVIII w.), którzy pracowali w Poczajowie. Podstawą tego przypuszczenia może być fakt, że J. Goczemski jest autorem ryciny przedstawiającej ikonę Matki Bożej Poczajowskiej. Rycina ta służy jako ilustracja do osobnego wydania pieśni „*Изуйдime, двору*” (Poczajów, 1791 r.). J. Goczemski jest autorem kolejnej ryciny przedstawiającej cudowną Poczajowską Ikonę Matki Bożej, którą wykonał w 1762 r. Została ona wykorzystana jako ilustracja do pierwszego znanego poczajowskiego zbioru śpiewów muzycznych, który zachował się w jedynym uszkodzonym egzemplarzu²².

W katalogu starodruków, opracowanym przez J. Zapasko i J. Isajewicza, zbiór ten jest błędnie datowany na ok. 1762 rok²³, a to z uwagi na zamieszczoną w nim pieśń: „*Нині прославися почаївська скала*”, mówiąca o morowym powietrzu co miało miejsce w 1770 r. Nie ulega zatem wątpliwości, iż zbiór ten powstał po 1770 roku. Według M. Wozniaka wydrukowano go w latach 1772-1773, ponieważ w 1773 r. dokonano uroczystej koronacji poczajowskiej Ikony²⁴. Można zatem przypuszczać, że zaistnienie zbioru było formą to upamiętnienia wspomnianego ważnego wydarzenia. Niestety w miniaturach zbioru nie udało się odnaleźć choćby jednego kryptonimu, który pozwoliłby chociaż częściowo rozwikłać zagadkę autorstwa grafiki, w której wyraźnie widać cechy

²² Ten starodruk przechowywany jest w Lwowskiej Bibliotece Naukowej im. W. Stefanyka Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (dalej - LBN NAN Ukrainy), dział rękopisów, f. 77 (A. Petrushevyh), nr 224. W tym zbiorze znajduje się również reprodukcja ryciny J. Goczemskiego przedstawiającej Świętą Wielką Męczennicę Barbarę (1755 r.).

²³ J. Zapasko, J. Isayevych, *Pamjatki kniżkowego mistectwa, Katalog starodrukiw widanich na Ukraini*, Lwiv 1981, s. 123.

²⁴ M. Wozniak, *Materiali...*, dz. cyt., T. X. s. 351.

ukraińskiego baroku. W szczególności wyrazistym przykładem, w którym widoczne są cechy baroku narodowego, jest miniatura umieszczona przed pieśnią proroka Eliasza (nr 201). Wizerunek świętego jest tu obramowany dwoma słońcami, które tradycyjnie uważa się za typowe elementy stylistyczne ukraińskiego malarstwa barokowego.

Miniatury zbioru są cennym wkładem w dziedzictwo narodowej kultury barokowej, której potencjał twórczy znalazł odzwierciedlenie w latach 20-30. naszego wieku w neobarokowej grafice książkowej. Wybitnymi przedstawicielami tego kierunku twórczości byli Hieorhii Narbut, Pawło Kowzun, Wasyl Kryczewski i inni. Niewystarczająco zbadano również kontekst językowy tekstów *Bogogłasnika*, których typ językowo-strukturalny jest określony „użyciem cerkiewnosłowiańskich form fonetycznych i gramatycznych, słownictwa i frazeologii literackiej oraz skomplikowanych, tradycyjnych dla literatury środków stylistycznych”²⁵. Zdecydowana większość tych pieśni została utworzona w literackim języku ukraińskim i cerkiewnosłowiańskim, które stanowiły charakterystyczne cechy całej literatury ukraińskiej do końca XVIII w., a na Zakarpaciu nawet do połowy XIX w. Jednocześnie autorzy pieśni sakralnych stale włączali do tekstów poetyckich elementy języka żywego - potocznego, wykazując w ten sposób swoją tożsamość etniczną i szacunek dla estetycznych wymagań narodu. Cechy języka ukraińskiego są szczególnie wyraźne w pieśniach o treści eschatologicznej, które zostały zebrane w czwartej części antologii. Charakterystyczną cechą językową i narodową jest częstość występowania w tekstach pieśni wołacza.

Twórcy *Bogogłasnika* również pokazali swoje zakorzenienie w środowisku ludowym poprzez wierszowanie, którego często używali w typowych dla ukraińskiej poezji ośmiosylabowych i dwunastosylabowych wierszach. Błędem byłoby jednak twierdzenie o dominacji jednej wielkości wierszy nad drugą. Według Mykoły Sulimy ośmiosylabowy wiersz to „jeden z najstarszych i najbardziej rozpowszechnionych, zwłaszcza w poezji światowej. Wiersze napisane w tym stylu charakteryzują się melodyjnością, a zwłaszcza rytmicznością”²⁶. Pieśni z ośmioma sylabami (4 + 4) są bardzo powszechne w *Bogogłasniku*. Na przykład w drugim rozdziale antologii, na 66 utworów, dziewięć pieśni ma osiem sylab „*Світе внемле і приємле*”, nr 82; „*Вострубіте, воскликніте*”, nr 92 „*Дівуце всечесная*”, nr 102 itp. Nie mniejszą popularnością, ze względu na swoją uniwersalność, cieszył się dwunastosylabowy

²⁵ W. Nimczuk, W. Peredriyenko, *Literaturna mowa ukraińskoj narodnosti. Ukrainska narodnist: narysy socialno-ekonomicznoji i etnopolitycznoji istorii*, Kyjiw 1990 r., s. 22.

²⁶ M. Sulima, *Ukrainske wirszuwania kincia XVI - poczatku XII stulitia.*, Kyjiw 1985 r., s. 25.

rozmiar, który Ivan Franko nazwał ludowym „*Нова радість стала, яка не бувала*”, nr 22; „*Воспойте согласно, піснь новую прекрасно*”, nr 84; „*Благовіствуєм днесь радість всему миру*”, nr 85. W wyniku długiej interakcji wpływów folklorystycznego i profesjonalnego wierszowania wykształcił się specjalny typ wiersza kołomyjkowego (8 + 6) o pochodzeniu literackim. Teksty poetyckie oparte na rozmiarze kołomyjkowym w *Bogogłasniku*: „*Істинная Мати світа, Пречиста Панно*”, nr 86; „*Божія Матер сіяєт, людіє, грядіте*”, nr 127; „*О Пресвятая Царице, помощнице моя*”, nr 142.

M. Sulima uważa, że rozmiar poezji kalendarzowej i obrzędowej wynosi dziewięć sylab²⁷. Być może dlatego rozmiar ten nie był często używany przez kompozytorów pieśni duchownych i takich pieśni w *Bogogłasniku* jest niewiele. Niemniej jednak możemy wymieni kilka przykładów, w szczególności „*Радуйтеся, ангелов лики*”, nr 106; „*Веселися, горний Сіоне*”, nr 108; „*Іграй світе і веселися*”, nr 140. Biorąc pod uwagę system wierszowania pieśni duchownych, nie możemy pominąć trzynastosylabowej formy, która była już dobrze znana w poezji ukraińskiej pod koniec XVI wieku. Jeden z najlepszych przykładów zawartych w *Bogogłasniku* stanowi pieśń ku czci cudownej ikony Matki Bożej Podkamienieckiej „*Пречиста Діво, Мати Руського краю*” (nr 134), a także takie pieśni jak „*Світло небо со ангели, веселися днесь*” (nr 81), „*Мати світа многоїма, небес оздобо*” (nr 121), „*Богом ізбранная Мати отроковице*” (nr 141) i wiele innych.

W wyniku przeprowadzonych badań należy stwierdzić, że wśród pieśni *Bogogłasnika* można znaleźć niemal wszystkie typy poetyckiej liczby sylabicznej od ośmiu do dziewiętnastu sylab. Oto przykłady tych rozmiarów, które nie zostały jeszcze wymienione: dziesięciosylabowy (*Тройця Святая, Боже ласкавий*, nr 29), jedenastosylabowy (*Істинное чудо, нам із' явися*, nr 130), piętnastosylabowy (*Трилітнюю, трилітнюю, трилітнюю юницю*, nr 90), szesnastosylabowy (*Лакнуций світе, чем грішника так зіло чатуєш*, nr 214), siedemnastosylabowy (*От небес посланная, благодать данная Єлизаветі*, nr 204), osiemnastosylabowy (*Воїнства небесного сил Михаїл святий воєвода*, nr 158) oraz dziewiętnastosylabowy (*Представительницю Варвару святую суцим во смертної годині*, nr 163). Antologia zawiera również kilka wierszy parasylabowych, czego przykładem jest pieśń *Мати милосердія, море щедротам*, nr 138.

Teksty poetyckie *Bogogłasnika* są również zróżnicowane pod względem struktury stroficznej. Umiejętne opanowanie odmian sylabicznego i sylabotonicznego

²⁷ Там же, s. 26.

wierszowania i strofiki przez ukraińskich kompozytorów pieśni duchownych daje współczesnym badaczom podstawy do zaprzeczenia wielu aspektom rozpowszechnionej kiedyś opinii, że polskie wierszowanie wpłynęło na podobne procesy w kulturze ukraińskiej.

Jednym z kluczowych zagadnień w badaniach nad pieśniami o charakterze duchownym jest problem identyfikacji ich źródeł folklorystycznych. Według przeważającej większości badaczy, źródła te miały znaczący wpływ na rozwój pieśni tego typu nie tylko na Ukrainie, ale także w Europie Zachodniej. Dało to podstawy znanym badaczom naszego stulecia, Klymentowi Kwitce i Adolfowi Chibińskiemu do zaklasyfikowania pieśni duchownych jako dziedzictwa sztuki ludowej. W szczególności A. Chibiński sklasyfikował melodie ludowe jako taneczne, liryczne i religijne. Z kolei K. Kwitka włączył szereg pieśni z Bogogłasnika do drugiego tomu „Zbioru etnograficznego (*Етнографічного збірника*)” (Kyjów, 1922). W odniesieniu do tego poglądu na nasze duchowo-pieśniowe dziedzictwo, wybitny ukraiński folklorysta Filaret Kolessa zauważył: „W zasadzie nie mamy nic przeciwko szerszemu rozumieniu pieśni ludowej, ale nie możemy się zgodzić, że wśród kolęd i szchedriwek powinny być kolędy z Bohohłasnika i innych kolędowych źródeł książkowych”²⁸.

Ta opinia F. Kolessy ma istotne znaczenie metodologiczne, ponieważ trudno jest bezwarunkowo zaklasyfikować utwory o półprofesjonalnym pochodzeniu literackim jako pieśni ludowe. Oczywiście jest, że zarówno pieśni ludowe, jak i pieśni duchowne mają wiele wspólnych cech: melodię, harmonię, rytm metryczny, strukturę stroficzną, wierszowanie itp. Jednak pieśń duchowna jest przede wszystkim wytworem indywidualnej, autorskiej kreatywności, o czym ostatecznie świadczą setki wierszy-akrostychów, będących bezpośrednią manifestacją osobistego pierwszego natchnienia. Ponieważ kompozytorzy pieśni duchownych nie zawsze tworzyli melodie do swoich poetyckich tekstów, często sięgali do skarbicy folkloru. Podobnie postępowali twórcy pieśni z innych państw Europy. Na przykład Wolfgang Zuppan²⁹ bardzo wnikliwie analizuje tę praktykę tworzenia na materiale niemieckiej pieśni duchownej. Używając kilku przykładów, przekonująco ilustruje, w jaki sposób melodie ludowe były łączone z tekstami religijnymi, a nawet publikowane w tej formie w zbiorach pieśni sakralnych przeznaczonych do domowego użytku pozakościelnego. Mikołaj Dylecki i również pisał o tej metodzie komponowania pieśni sakralnych w swojej „Граматиці музикальній”

²⁸ F. Kolessa, *Z ukraińskoj muzyčnoji etnografii*, Lwów 1970 r., s. 278.

²⁹ Por. J. Medwedyk, *Bogogłasnik-Wiznaczná pamiatka ukraińskoj muzyčnoji kultury XVII-XVIII wiku*, Lwów 1996 r., s. 7-15.

(Gramatyce muzycznej). Ta metoda komponowania pieśni miała również znaczący wpływ na twórczość *Bogogłasnika*. Przede wszystkim przejawia się to w ogólnych cechach pieśni: charakterystyczne zwroty melodyczne, powtarzanie pewnych motywów i fraz, w wielu przypadkach wyraźne ludowe rytmy taneczne itp. Według Onysii Szrejer-Tkaczenko prawie jedna czwarta hymnów wykazuje znaczące podobieństwa do konkretnych pieśni ukraińskich. Jednocześnie całkiem słusznie zauważyła ona, że „Trudno jest ostatecznie ustalić pierwotne źródła, ponieważ jest bardzo możliwe, że intonacje i zwroty melodyczne, które obecnie postrzegamy jako typowe dla pieśni ludowej (często dość konkretnej), nie były takie w tamtym czasie, ale weszły do pieśni ludowej później, w procesie jej rozwoju historycznego”³⁰.

Powyższe stwierdzenie prowadzi do wniosku, że tylko wtedy, gdy czas powstania pieśni ludowej i duchowej jest znany mniej lub bardziej dokładnie, możliwe jest ustalenie z pewnym zastrzeżeniem, która opcja melodyczna stanowiła podstawę dla konkretnej pieśni. Jak pokazują badania muzykologiczne naukowców, identyfikacja źródeł pierwotnych jest możliwa tylko w rzadkich przypadkach. Być może jedyne, co można stwierdzić z wystarczającą pewnością, to fakt, że melodyka pieśni duchowych była swoistym polem „infiltracji” melodii ludowych. Zdaniem polskiego badacza Bolesława Bartkowskiego problem identyfikacji intonacyjnych źródeł pieśni sakralnych jest „wyjątkowo trudny i wymaga specjalnych badań porównawczych, w których hymnologowie muszą współpracować z etnografami muzycznymi. Potrzebne są także badania historyczne, oparte na niestety mało znanych materiałach źródłowych”³¹. To właśnie „materiały źródłowe” pozwalają nam ocenić pierwszy aspekt badania tekstów *Bogogłasnika*: ich edycję przez kompilatorów antologii. W pracach muzykologicznych Borysa Kudryka i Onysii Szrejer-Tkaczenko spotykamy się z poglądem, że wśród twórców *Bogogłasnika* prawdopodobnie nie było specjalisty z gruntownym wykształceniem muzycznym. B. Kudryk uważał, że „redakcję musiał tłumaczyć nie tyle zawodowy muzyk (rytmiczne fałszerstwa notacji), co znawca szerokich mas ludowych”³². W antologii rzeczywiście są błędy, nie tylko rytmiczne, ale i intonacyjne. Nie możemy jednak bezwarunkowo winić za to kompilatorów, gdyż możliwe, że były to błędy typograficzne.

Nie do końca można zgodzić się z konkluzją O. Szrejer-Tkaczenko, że „częste

³⁰ O. Szrejer-Tkaczenko, *Ukraińska pisnia-romans w jii dżerelach i rozwitku, Disertacija kandydata miestectwoznastwa i kultury*, Kyjiw 1947 r., s. 136.

³¹ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1947 r., s. 48.

³²B. Kudryk, *Oglad istorii ukraińskoj cerkownoj muzyki*. Prace Greckokatolickiej Akademii Teologicznej, Lwów 1937 r., t. 19, s. 99.

przypadki stosowania tej samej melodii do pieśni różniących się treścią i charakterem również potwierdzają muzyczną i zawodową bezradność wydawców³³. Po przeanalizowaniu dużej liczby zbiorów rękopiśmiennych możemy w pewnym stopniu stwierdzić, że pieśni wydrukowane w *Bogogłasniku* które występują bez zapisu nutowego, a jedynie z instrukcjami, w jakim „tonie” należy je śpiewać, zostały zapisane w zbiorach rękopiśmiennych w ten sam sposób, a „tony” są często takie same zarówno w antologii, jak i we wspomnianych śpiewnikach rękopiśmiennych. Być może dlatego wydawcy nie uważali za konieczne umieszczanie w zbiorach tylko pieśni z zapisem nutowym. Ponadto należy zauważyć, że istniała tradycja śpiewania w „tonach” i było to odbierane jako zjawisko powszechne.

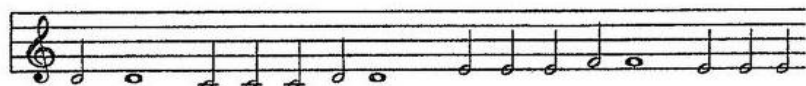
Należy podkreślić, że ostateczna ocena pracy redakcyjnej kompilatorów z Poczajowa jest , ponieważ nie wszystkie teksty nutowe hymnów można było znaleźć w źródłach rękopiśmiennych i drukowanych powstałych przed 1790 rokiem. Dziś mamy podstawy by sądzić, że praca autorów *Bogogłasnika* nie ograniczała się jak błędnie sądzili B. Kudryk, O. Szrejer-Tkaczenko i T. Sheffer, jedynie do spowolniania tempa, wydłużenia czasu trwania nut i zniwelowania specyfiki melodycznej i rytmicznej na rzecz statycznego i płynnego ruchu melodii. Wręcz przeciwnie, zgodnie z obserwacjami tekstowymi opartymi na porównaniu zapisów zbiorów rękopiśmiennych i *Bogogłasnika*, redaktorzy starali się przede wszystkim zachować charakterystyczną intonację harmoniczną i cechy metro-rytmiczne pieśni, dokonując niewielkich korekt w ich zapisach muzycznych.

W pojedynczych przypadkach dokonywano znacznych zmian redakcyjnych, a dotyczyło to przede wszystkim tych pieśni, które były wykonywane w różnych regionach Ukrainy z pewnymi różnicami intonacyjnymi lub metrycznymi. Jest oczywiste, że ułatwiało to wydawcom z Poczajowa ingerencję w teksty. Należy wziąć pod uwagę pieśni, w których różnica w tekście jest minimalna. Na przykład w bardzo popularnej pieśni bożonarodzeniowej „*He плач, Рахиле*” ingerencje redaktorskie w tekst nutowy nie polegają na niwelowaniu jego cech rytmicznych i melodycznych ale raczej na ich rozbudowaniu³⁴:

³³ O. Szrejer-Tkaczenko, *Ukraińska pisnia...*, s. 120.

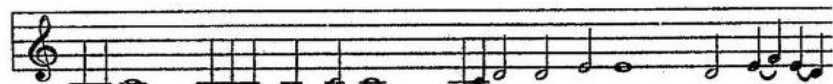
³⁴ Za przykłady muzyczne posłużyły rękopiśmiennie notowane kolekcje duchowych zbiorów Rosyjskiej Biblioteki Państwowej (dalej – RBP, ros. РДБ), Rosyjskiej Biblioteki Narodowej (dalej – RBN, ros. РНБ), Biblioteki Konserwatorium w Sankt Petersburgu im. M. Rimskiego-Korsakowa (dalej S.-PK., ros. С.-ПК), a także *Bohogłasnik* (Poczajiw, 1790-1791) i *Lira i jiji motywy*, Porfirija Demuckiego (Kyjiw 1903 r.).

РДБ, ф. Музейний, № 1676, арк. 4 зв.—5



Не плач, Ра-хи-ли, зря-ча - да це-лі не у - вя-да-ют

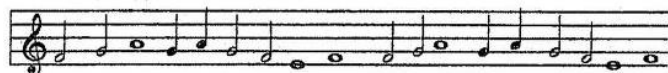
„Богогласник“, № 4



Не плач, Ра-хи-ли, зря-ча - да ца-ли не оу - ми-ра-ют

Innym przykładem starannego podejścia kompilatorów do edycji tekstów jest bożonarodzeniowa pieśń „*Передвічний родился под літми*”:

РДБ, ф. Музейний, № 1676, арк. 10 зв.—11



Пред-віч-ний родил-ся под лі-ти хо-тя-чи зем-лю просві-ти-ти

„Богогласник“, № 17



Пред-віч - ний родил-ся под лі-ти хо - тя - чи зем-лю просві-ти-ти

Jedną z najlepszych pieśni w omawianej antologii pod względem wartości artystycznej jest pieśń „*Богородице, Царице*”. W jej zapisie muzycznym znajdujemy niewielkie zmiany intonacyjne między wersją rękopiśmienną a drukowaną. Zaś rytmiczny wzór pieśni w wersji rękopiśmiennej ma kilka jakościowych różnic, zwłaszcza w drugiej połowie muzycznej i poetyckiej zwrotki. Należy zauważyć, że tekst pieśni jest raczej statyczny ze względu na użycie dwukrotnie dłuższych nut niż w wersji rękopiśmiennej. Warto też zwrócić uwagę na puls metrorytmiczny tekstu *Bogoglasnika*, nie jest on do końca czytelny, choć opiera się na metrum 3/4. Jednak zawołanie pulsacji rytmicznej praktycznie nie wpływa na wyrazistość artystyczną utworu, a wręcz przeciwnie - podkreśla jego archaiczny charakter, zakorzeniony w dawnej twórczości hymnograficznej. Wersja rękopiśmienna, ze względu na zastosowanie metrum ćwierćnutowego i ósemkowego, wyrazistego metrorytmu, urozmaiconego w drugiej połowie pieśni, prowadzi do nieco innego odbioru emocjonalnego w porównaniu z tekstem *Bogoglasnika*. Pojawiają się elementy nastroju radości życia, inspirowane

tekstem poetyckim, który głosi głębokie przekonanie, że Bogurodzica pokona „полк агарянський”, zwróci jeńców, wstawi się za słabszymi, zatriumfuje sprawiedliwość itp.:

С.-ПК, № 21, арк. 21 зв.—22



„Богогласник“, № 139



Przykładem znaczących różnic między rękopiśmiennymi i drukowanymi tekstami muzycznymi jest pieśń „*О горе мні, грішнику суцц*”, przypisywana metropolicie Dmytrowi Tuptało. Każdy z zapisów nutowych zawiera pewne modyfikacje intonacyjne i rytmiczne, które wpływają na rozmaite intonacje kompozycji muzycznych. Należy zauważyć, że również w tej pieśni redaktorzy pozostają wierni swojemu sposobowi „wyśpiewywania” niektórych początków i zakończeń fraz, których pojedyncze nuty mają ważne obciążenie semantyczne:

Bogolasnik nr. 33



РДБ, ф. Ундольського, № 900, арк. 4 зв.—5



РДБ, ф. Большакова, ф. 37, арк. 50



Jak więc widać z powyższych przykładów, redaktorzy poczajowskiej antologii nie byli amatorami, a raczej dobrze zorientowanymi w kanonach sztuki muzycznej. Zdawali sobie sprawę z odpowiedzialności swojej pracy redakcyjnej, ponieważ tworzyli antologię, która nigdy wcześniej nie była publikowana ani w ukraińskim, ani we wschodniosłowiańskim księgodruku nutowym. Jednym z powodów dość ostrożnej korekty tekstów nutowych był zapewne fakt, że w owym czasie pieśni zawarte w antologii były dobrze znane w całej Ukrainie, a zatem nie było potrzeby dokonywania znaczących poprawek zapisów nutowych w ustalonych melodiach - w przeciwieństwie do tekstów poetyckich, które uległy dość znacznemu przepracowaniu.

Niektórzy badacze próbowali ustalić nazwiska kompilatorów *Bogogłasnika*. O. Prawdiuk napisał: „Świecki charakter niektórych materiałów *Bogogłasnika* jest w pewnym stopniu spowodowany udziałem Jurija Dobryłowskiego”³⁵. O. Prawdiuk nie przedstawił jednak żadnych dowodów dokumentujących swoje przypuszczenia. Według Oleksy Myszanicz, Petra Medwedyka, Mykoły Sulimy i kilku innych badaczy³⁶, Julian Dobryłowski, autor kilku znanych pieśni duchownych, był jednym z redaktorów antologii.

Na szczególną uwagę zasługuje praca redaktorów *Bogogłasnika* nad tekstami poetyckimi. We wstępie do antologii stwierdza się, że pieśni tam zawarte są utworami „różnych poetów i pieśniarzy (разлічних стихотворцев і піснопівців)”³⁷. Dalej czytamy, że z biegiem czasu pieśni „z powodu niewykształconych skrybów uległy takiemu zniszczeniu, że nie tylko straciły swoją poezję, ale także ich zrozumienie spadło poniżej progu zrozumiałości

НАЧАША, ЧЕ ЗЪ НАКАЗАНИХЪ ПІНЦЕВЪ ТАКІВЪ ПОВЕДИШАСЯ,
ІНІВЪ НЕ ПОКМВ СТІХН ІНХЪ СЛОГІВЪ, НО НИЖЕ ОУДОБНА
РАЗУМІНІА СВОГО БОЗНІМІША. ЗА ЛЮБІВЪ ПРДАА³⁸.

Dlatego też pieśni musiały zostać „poprawione tak bardzo, jak to możliwe, sylaby musiały zostać uzupełnione, a wiele dawnych sylab musiało zostać dodanych

СТВО, ДОСТИГАТИ НАМІРЕНІА МЫСЛЕН, ЄЛІКО МОЦНО
ІСПРАВАЛТИ, СЛОГН СТІХІМЪ ІЗВЕРЖАТИ, МНІГАА НІВБА
ВІПІХІМЪ ПРАДАГІТИ: І СЕ ПІАЖДЕ ПІСНН ВАМЪ БЛАГОГО³⁹.

Teksty poetyckie, w odróżnieniu od muzycznych, były poddawane dość istotnej redakcji: zmieniano język, styl, a czasem nawet treść, dodawano lub usuwano całe strofy,

³⁵ O. Prawdiuk, *Ukraińska muzyka folklorystyka*, Kyjiw 1978 r., s. 52.

³⁶ Zob.: *Ukraińska literatura XVIII st. Wstępna statja, uporadkowanie i prymitki O.W. Miszanicza*, Kyjiw 1983 r., s. 655; *Ukraińska literaturna encyklopedia*, Kyjiw 1990 r., T. 1, s. 77.

³⁷ Przedślowie *Bogogłasnika* Poczajowskiego 1790-1791, Aneks nr 17.

³⁸ Aneks nr. 17.

³⁹ Aneks nr. 17.

a niektóre utwory zyskiwały wyraźniejsze ukierunkowanie religijne itp. Jednak ingerencja w teksty słowne nie zawsze była pożyteczna, a w niektórych przypadkach nawet szkodliwa. Można się o tym przekonać analizując kolekcje rękopisów z XVII i XVIII wieku, gdzie autentyczne teksty i wiersze akrostychiczne zachowały się znacznie lepiej. Wyraźne określenie autora lub nawet czas powstania pieśni można jeszcze odnaleźć w śpiewnikach rękopiśmiennych, zawierają one bowiem teksty znanych nam pieśni, w których ręka redaktora nie zdążyła jeszcze zatrzeć akrostychu. Akrostychowe oznaczenia nazwisk i imion tych autorów mogą też znajdować się w nieznanym nam pieśniach, które znalazły się już w *Bogogłasniku*⁴⁰. By spróbować rozstrzygnąć szereg ważnych kwestii związanych ze źródłami poczajowskiej antologii, w szczególności zrekonstruować liczne akrostychy, w których zakodowane są imiona autorów pieśni należy jeszcze przeprowadzić wiele dalszych specjalistycznych badań w zakresie muzykologii i literaturoznawstwa.

Tematem związanym z autorstwem pieśni duchownych interesowali się już na przełomie XIX i XX wieku ukraińscy historycy literatury: Iwan Franko, Myhajło Wozniak, Wasyl Sczurat, Wołodymyr Peretc, Julian Jaworski, Switłana Szczegłowa, Wołodymyr Pozdniejew i kilku innych badaczy. Do tej pory udało się zidentyfikować nazwiska ponad 40 autorów *Bogogłasnika* poprzez dekodowanie wierszy akrostychów i szczegółowe badania tekstów. Warto zauważyć, że nie wszystkie zidentyfikowane autorstwa są wystarczająco uzasadnione. Można jednak wskazać, że antologia zawiera utwory Jana Paszkowskiego, Dmytra Lewkowskiego, Jana Mastiborskiego, Stefana Diaczenki, Semena Piaseckiego, Jakuba Kulczytskiego, Jana Murawskiego, Jana Wolskiego, Łukasza Dłonskiego i wielu innych. Wszyscy oni żyli w XVIII wieku, i tylko D. Lewkowski dożył do początku XIX wieku. Główne dane biograficzne o Lewkowskim znajdują się w własnoręcznie przez niego przepisany śpiewniku zatytułowanym „*Начало с Богом пісней на праздники Господскія, Богородичнія і святых...*” (1777-1778)⁴¹. Wiadomo, że urodził się on 26 października 1759 r. W 1777 r. mieszkał na Podolu w Barze, a w latach 80. w Galicji, gdzie przeniósł się do klasztoru św. Onufrego w rejonie Smilskim, ale już wkrótce 12 lipca tego samego roku, znalazł się w Kijowie. Lewkowski zmarł w 1821 r. w klasztorze Świętych Piotra i Pawła w Drohobyczu⁴². Ten

⁴⁰ W. Sczurat, *Iz studii...*, dz. cyt., s. 9.

⁴¹ Pierwszego opisu tego rękopisu, bez incipitowego rozszyfrowania jego repertuaru pieśni, dokonał Antin Petruszewich. Zob.: *Siewodniaja galiczego-russkaja letopis s 1772 do końca awgusta 1880 goda*, Lwów 1889 r., cz. 11, s. 102-103.

⁴² Więcej informacji o nim można znaleźć [w]: J. Medwedyk, *Małowidomyj duchownyj poeta iz Drohobycza, 900 rokiv Drohobyczu: istorija i suchasnist, Tezi dopowidej miżwuziwskoji naukowopraktycznoji konferenciji*, Drohobycz 1991 r., s. 17-19.

duchowy poeta jest autorem pięciu pieśni w *Bogogłasniku*, o czym świadczą zachowane akrostychy. W *Bogogłasniku* spotykamy pięć jego pieśni określonych na podstawie zachowanych akrostychów. Wszystkie te wiersze duchowne są publikowane w antologii bez zapisów nutowych; wskazane są tylko melodie na które powinny być śpiewane jego duchowne wiersze.

Pięć kolejnych nieznanych tekstów poetyckich D. Lewkowskiego, również tylko ze wskazaniem melodii, zostało odkrytych w zbiorze łemkowskim z końca XVII wieku, który został przepisany przez regenta Hryhoria Czernianskiego ze wsi Śnietnica (obecnie Polska, gmina Uście Gorlickie). Rękopis zawiera następujące, do niedawna nieznanne utwory tego autora: „*Люту бившу гоненію*”, „*Людіє, страни, всі християни*”, „*Явственно нині в храмі Покрова*”, „*Да соберуться днесь християн соборов*”, „*Радостію нині всі християне совокупше*”⁴³. Przypuszcza się, że zbiór ten może być bliską kopią nieodkrytego jeszcze śpiewnika autorstwa D. Lewkowskiego, ponieważ repertuar obu rękopisów jest bardzo do siebie zbliżony. Co więcej, nawet marginalne zapisy śpiewu Lewkowskiego, opisane przez A. Petruszewicza, są często przechowywane z notatkami na marginesach z łemkowskiego zbioru H. Czernianskiego.

Kolejnym autorem pieśni duchowych w poczajowskiej antologii jest Joan Paszkowski z Tarnopolszczyzny. Z jego rękopiśmiennego śpiewnika dowiadujemy się, że był „proboszczem Myszkowca”⁴⁴. Żył w drugiej połowie XVIII wieku. Twórczość J. Paszkowskiego obejmuje nie tylko pieśni duchowne, ale także świeckie, z których jedną zapisał do swojego zbioru („*Поки ж думати, Боже, дай знати*”)⁴⁵. Tylko dwie z jego pieśni, „*Ісус днесь от гроба встает*” (nr 48) i „*Помяніте, помолітеся*” (nr 237), zostały włączone do *Bogogłasnika*. W rękopisach znajdują się również inne pieśni J. Paszkowskiego: „*Істинно Давид псалміста*”, „*Іерей днесь з крестом грядет*”, „*Помрачній часи, днесь ся виясняйте*”, „*Хвалу ти хоцу воздати*”, „*Хто патрона потребує*”, „*Херувими світ*”.

Co najmniej jedenaście pieśni, które przetrwały do dziś, skomponował Joan Wolski. Zajmuje on swoiste pierwszeństwo wśród autorów *Bogogłasnika*: w antologii znalazło się, aż siedem pieśni jego autorstwa. Według M. Wozniaka, okres najbardziej owocnej pracy twórczej J. Wolskiego również przypadł na środek i drugą połowę XVIII

⁴³ Teksty zostały opublikowane. Zob.: *Newidomy pisni Dmitra Lewkowskogo ostannoï czwerty XVIII-pocz. XIX stolit, Wstupna statija, prymitki ta publikacija tekstiw J. Medwedyka. Zapiski Naukowego Towarzystwa im. Szewczenka (NTSZ). Praci Muzykoznavczoï komisii*, Lwiv 1993 r., T. 226, s. 223-227.

⁴⁴ LBN NAN Ukrainy, Departament Rękopisów, f. nr 1 (TNSH), nr 370; zapisy dokonane odpowiednio na arkuszach 97 i 104.

⁴⁵ Tamże - Odwrotna strona arkusza 98 verso.

w. Istnieją podstawy, by sądzić, że mieszkał w miasteczku Kamianka-Strumylova (obecnie Kamianka-Buzka, obwód lwowski). Sugeruje to jego pieśń „*Исполнися, небо, земля чудес твоїх, Царице*” (nr 131). Warto zauważyć, że pieśń ta była często włączana do śpiewników duchownych. Antologia zawiera również trzy pieśni przypisywane przez badaczy kultury baroku, wybitnej osobie dla Kościoła prawosławnego, metropolicie Dymitrowi Tuptało „*О горе мні грішнику суцц*” (nr 33), „*Нас діля расп'ятого Марія видяци*” (nr 101) oraz „*Исусе мой прелюбезний*” (nr 44). Szczególnie częste w zbiorach rękopiśmiennych są zapisy jego pieśni „*О горе мні грішнику суцц*”, z licznymi wersjami tekstu poetyckiego.

Oprócz pieśni Tuptały zawartych w *Bogogłasniku*, znane są jeszcze inne pieśni jego autorstwa. Wśród nich należy wymienić: „*Надежду мою в Бозі полагаю*”, „*Похвалу принесу сладкому Исусу*”, „*Воплю к Бозу в біді моєй*”, „*Превзидох міру*” i inne. Białoruska badaczka Larysa Kostiukowicz przypisuje jedną z najbardziej znanych ukraińskich pieśni duchowych D. Tuptało: „*О хто, хто Николая любить*”, której najwcześniejsze zapisy znajdują się w zbiorach rękopiśmiennych z końca XVII w. Na potwierdzenie swoich przypuszczeń L. Kostiukowicz powołuje się na zapis w XIX-wiecznym rosyjskim rękopisie, który stwierdza, że pieśń „*О хто, хто Николая любить*” jest „kantem Dymitra z Rostowa (канта Дмитрія Ростовського)” (Tuptała)⁴⁶. Trudno jednak zgodzić się z jej argumentami przemawiającymi za autorstwem tej pieśni przez Tuptałę ponieważ, żadne ze znanych obecnie źródeł rękopiśmiennych i drukowanych z XVII i XVIII wieku nie zawiera nawet najmniejszej wzmianki, że pieśń została skomponowana przez tę wybitną postać Cerkwi prawosławnej. Należy również podkreślić, że zapis został dokonany na arkuszu papieru nutowego, który kiedyś mógł służyć bardziej jako zwykły szkic niż specjalnie przepisany tekst muzyczno-poetycki z wiarygodnymi informacjami. Białoruska badaczka w swoim założeniu nie opiera się na badaniach stylistyczno-tekstowych twórczego charakteru pisma hierarchy. To właśnie badania źródłowe i tekstowe pozwoliły zrekonstruować akrostych z imieniem hierodiakona Herasyma Parfenowycza, autora pieśni „*Исусе мой пренайсладший*”. Kompilatorzy *Bogogłasnika* dokonali znaczących zmian w tej pieśni, co spowodowało prawie całkowitą utratę akrostychu. Rosyjski badacz Aleksandr Pozdniejew założył, że H. Parfenowycz, który pochodził z Ukrainy, przeniósł się do moskiewskiego klasztoru „Nowa Jerozolima” w drugiej połowie XVII wieku, gdzie prawdopodobnie stworzył swoją pieśń, która często znajduje się w rękopiśmiennych zbiorach pieśni duchownych z

⁴⁶ Rosyjska Biblioteka Państwowa, Dział Rękopisów, f. 380 (archiwum D. Rozumovsky'ego) - karton 21, nr 11.

końca XVII i XVIII wieku. W murach klasztoru istniała tak zwana „Nikonowska Szkoła Poetów” na czele z utalentowanym autorem poezji duchownej i własnych akompaniamentów muzycznych, Hermanem Woskresieńskim. Wśród członków tej szkoły poetyckiej był także mnich Herasym, możliwe, że Parfenowycz⁴⁷.

Pieśń Hryhorija Skoworody „*Ах ушли ж моя літа*” również była dobrze znana wśród ludu. Jest ona zapisana w zbiorach rękopiśmiennych w wielu wersjach. Pieśń opublikowano w *Bogogłasniku* pod tytułem „*Жаль над зле іждевенним временем життя*” (nr 227). O. Szrejter-Tkaczenko zauważyła, że „lud, przyniósłszy tę pieśń prawie do dnia dzisiejszego w repertuarze lirników i bandurzystów, przekazuje ją z pokolenia na pokolenie pod nazwą „Skoworodyńska”⁴⁸. Po raz pierwszy Mykoła Łysenko zapisał „*Ах, ушли ж моя літа*” od lirnika z Taraszcanki z regionu kijowskiego⁴⁹. Później bardzo zbliżoną wersję opublikował P. Demuckij, który również zapisał pieśń z ust lirnika⁵⁰. W drugiej połowie XVII wieku znane były również inne pieśni H. Skoworody: „*Ангели, знизайтеся*” i „*Пастури мили*”. Ta ostatnia, jak zauważył W. Peretc, została przetłumaczona przez H. Skoworodę z języka polskiego⁵¹. Dmytro Bahalii również wskazał na to samo źródło pochodzenia tej pieśni. Napisał on, że H. Skoworoda mógł ją znać „w polskim oryginale i przerobić, chociaż oczywiście nie uważał siebie za jej autora, ponieważ nie włączył tego wiersza do swojego Ogrodu Boskich Pieśni (Сад божественних пісень)”⁵². „W pieśniach H. Skoworody - pisze D. Bagalij - widzimy interesujące połączenie elementów szkolnych i ludowych, poezji sztucznej i ludowej, muzyki świeckiej i ludowej, przy czym w tej ostatniej dominują motywy cerkiewne”⁵³. Ustalenie autorstwa pieśni duchownych pozostaje dziś problemem wymagającym rozstrzygnięcia: „Dalsze poszukiwania imion autorów są niezwykle ważne”- stwierdza Larysa Iwczenko, badaczka sztuki kantoralnej – „ponieważ pozwalają nam wyraźniej zidentyfikować i prześledzić rozwój dwóch różnych kierunków stylistycznych w kulturze pieśni XVII-XVIII wiecznego miasta: jej profesjonalnych pędów prowadzących do świeckiej i kościelnej liryki muzycznej, oraz warstwy, która początkowo ciągnęła się ku folklorowi, a później stopniowo z nim się zlewała”⁵⁴. Problem sformułowany przez L.

⁴⁷ Por. A. Pozdniew, *Nikonovskaja szkoła piesiennoj pozzii. Trudy otdiela drevniruskoj literatury*, Moskwa 1961 r., t.17, s. 419-428.

⁴⁸ O. Szrejter-Tkaczenko, *Hryhorij Skovoroda – muzykant*, Kyjiw 1972 r., s. 43.

⁴⁹ M. Łysenko, *Narodni muzyczni instrumenti na Ukraini*, Kyjiw 1955 r., s. 41.

⁵⁰ P. Demuckij, *Lira i jiji motywy*, Kijiw 1903 r., s. 48.

⁵¹ W. Peretc, *Oczerki starynnoj maloruskoj poezji*, Sankt-Petersburg 1903 r., s. 39.

⁵² D. Bagalij, *Ukraińskij mandrivnyj filozof Grygorij Skovoroda*, Kyjiw 1993 r., s. 334.

⁵³ Tamże, s. 339-340.

⁵⁴ L. Iwczenko, *Do pitannija pro awtorstvo kantiw i psalmiw. Z istorii ukraińskoj muzycznoji kultury*, Kyjiw 1989 r., s. 52.

Iwczenko jest bardzo ważny, ponieważ kwestia wpływu twórczości pieśni duchownych na kształtowanie się narodowego muzycznego profesjonalizmu jest istotna we współczesnej wschodniosłowiańskiej muzykologii. Melos ukraińskich pieśni duchowych niewątpliwie stanowi znaczącą część „słownika intonacyjnego” ówczesnej twórczości kompozytorskiej. Żywym tego przykładem jest dziedzictwo Artemia Wedla, w którego utworach wyraźnie widać wpływ charakterystycznych intonacji i motywów pieśni duchownych. Przykładem tego jest pieśń Cherubinów jego autorstwa, w której dość wyraźnie słychać motywy z hymnu ku czci cudownej ikony Matki Boskiej Berdyczowskiej. Mykoła Borowik napisał: „Odwołanie się przez kompozytora do struktury melodycznej kantyczek a także do charakterystycznych dla nich form polifonii, wprowadziło do jego muzyki folklorystyczny element stylistyczny w takim stopniu, że same kantyczki z nim korelowały. Ta cecha twórczości Wedla była w pełni zgodna z ogólnymi tendencjami w rozwoju ukraińskiej muzyki XVII i XVIII wieku”⁵⁵.

Odnosząc się do tezy L. Iwczenki o ustnym przekazie pieśni, w tym pieśni Bohohłasnika, należy również zauważyć, że problem ten był bardzo mało badany przez wschodniosłowiańskich muzykologów i folklorystów⁵⁶. Rozwiązanie tego problemu komplikuje ograniczona liczba pieśni duchowych w formie, w jakiej funkcjonują one w środowisku ludowym, ponieważ wiadomo, że różnice, na przykład, między drukowanymi tekstami antologii, a tekstami przekazywanymi przez lud mogą być dość istotne. W związku z tym na szczególną uwagę zasługuje kwestia badania etnodialektalnych wpływów na pieśń duchową w procesie jej funkcjonowania. Oczywiście jest, że proces zróżnicowania etniczno-lokalnego sięgał wieków wstecz i był związany z wczesnymi tradycjami formacji plemiennych na Wschodniosłowiańskich terytoriach. Znany ukraiński muzykolog i kulturoznawca I. Laszenko słusznie zauważa, że nawet dziś ukraiński folklor niektórych grup etnodialektalnych lub regionów różni się od innych. Na podstawie lokalnych i etnicznych osobliwości ukształtował się system narodowego myślenia muzycznego ludu w jego różnych wariantach etnolistylistycznych⁵⁷. Te same zasady znalazły odzwierciedlenie w pieśniach sakralnych które, podobnie jak folklor, były częściej przekazywane i rozpowszechniane w praktyce ustnej, wchłaniając w ten sposób pewne elementy lokalnego dialektu pieśni. Główną rolę w delokalizacji etniczno-

⁵⁵ M. Borowik, *Chorowyj koncert i joho tworci. Istorija ukraińskoj muzyki*, Kyjiw 1989 r., t. 14, s. 208.

⁵⁶ polski folklorysta Jerzy Bartmiński opublikował interesujące opracowanie na temat równoległego istnienia polskich i ukraińskich pieśni bożonarodzeniowych, w tym tych z „Bohohłasnika”, w okolicach Krasieczyna, niedaleko Przemyśla. Zob.: Bartmiński J., *Szczodry wieczór - szczedryj wieczir. Kolędy krasieczyńskie jako zjawisko kultury pogranicza polsko-ukraińskiego // Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, Przemyśl 1990 r., t. 1, s. 227-285.

⁵⁷ I. Laszenko, *Nacionalne ta internacionalne v muzici*, Kyjiw 1991 r., s. 48.

terytorialnej odegrali wędrowni diakowie, żacy, lirnicy i kobzarze. Proces delokalizacji był również ułatwiony dzięki rozpowszechnieniu rękopiśmiennych spisów pieśni w całej Ukrainie, a nawet daleko poza jej granicami.

Etniczno-terytorialna delokalizacja pieśni duchowych doprowadziła do powstania nowych wariantów tworzonych w różnych regionach Ukrainy. Z powodu paradygmatyzacji tekstu poetyckiego, odwołajmy się do opinii znanej badaczki folkloru Sofii Gricy, która pisze: „w procesie terytorialnego przemieszczania się pieśń rzadko występuje z melodią środowiska, w którym została stworzona. Środowisko, które ją przyjmuje, śpiewa na swój własny sposób”⁵⁸. Na przykład pieśń Bohohłasnika „*Дивная твоя тайни, Чистая явися*”, poświęcona cudownej ikonie Bogurodzicy z Samboru i śpiewana na melodię pieśni bożonarodzeniowej „*Нова радість стала*”, była już wykonywana na Zakarpaciu na melodię pieśni „*Радуйся, Царице небес*”⁵⁹. Należy zauważyć, że wraz ze zmianami w tekście poetyckim, czasami następowały zmiany w dedykacji tej pieśni: na Zakarpaciu śpiewano ją na cześć obrazu Matki Bożej z Powczy, a na Podolu, na przykład, na cześć ikony Bogurodzicy Barskiej⁶⁰.

Słuszna jest uwaga S. Gricy, że „istnieje błędne przekonanie, iż pieśń jest zawsze tylko dopieszczana. W przekazie ustnym jakość utworu zależy od tego, kto go odtwarza (nośnik z lepszymi lub gorszymi danymi), od środowiska jego istnienia”⁶¹. Podczas gdy w tradycji rękopiśmiennej zapisy pieśni duchowych podlegają niewielkim zmianom, w tradycji ustnej te same pieśni są często znacząco poprawiane, nie tylko na poziomie tekstu poetyckiego, ale także melodii i rytmu. W rezultacie niektóre pieśni przypominają autentyczne teksty jedynie w ogólnych zarysach. Jednak pieśni, które zyskały znaczną popularność w całej Ukrainie, a nawet za granicą, charakteryzują się mniejszą lub większą stabilnością elementów melodycznych i poetyckich. Dobrym tego przykładem jest słynna pieśń z końca XVII wieku ułożona przez metropolitę Tuptała „*Ісусе мой прелюбезний*”:

⁵⁸ S. Grica, *Melos ukraińskoj narodnoji epiki*, Kijiw 1979 r., s. 48.

⁵⁹ LBN NAN Ukrainy, f. 1 (TNSH), nr. 355, ark. 44. tył.

⁶⁰ Tamże, nr 350, ark. 15.

⁶¹ S. Grica, *Melos...*, s. 37.



И . су-се мой пре - лю-без-ный серд - цу сла-дос-те

„Богогласник“, № 242



И . и-су - се пре - лю-без-ный серд-цу сла - дос - те

П. Демуцький „Лира“



И . и - су - се мой пре-лю-без - ный



сер

цю сла - дос - те

Jak widać na przykładzie, publikacja P. Demutskiego, oparta na wykonaniu liry, wykazuje największe podobieństwo do druku *Bogoglasnika*. Ten z kolei jest niemal identyczny z przykładami rękopiśmiennymi. Ta stabilność melodii na przestrzeni wieków jest kolejnym dowodem na to, że twórcy antologii korzystali z wiarygodnych źródeł, być może nawet nie tylko z rękopisów, ale także z nagrań ówczesnych wędrownych muzyków (спудеїв-миркачів, дяків-пиворізів_i innych).

Inaczej wygląda sytuacja, jeśli chodzi o wykorzystanie pieśni duchownych z poczajowskiej antologii w XIX w. i na początku XX w. w społecznościach lirników i kobzarzy. Po raz kolejny najbardziej reprezentatywnym źródłem w tym zakresie jest praca P. Demuckiego „Lira i jej motywy (Ліра та її мотиви)”, która zawiera 52 pieśni duchowne nagrane bezpośrednio przez niewidomych ludowych muzyków. Materiały tego zbioru pokazują, że pieśni ze wszystkich czterech rozdziałów *Bogoglasnika* były często istotnie zmieniane przez licznych lirników i kobzarzy, a teksty poetyckie ucierpiały najmocniej. Tak więc z pieśni „Пречиста Діво, Мату Руського краю” na cześć cudownej ikony Bogurodzicy z Podkamienia całkowicie usunięto nawet wzmiankę o niej, a zamiast tego wymieniono w niej króla Poniatowskiego, świętego Mikołaja itp. W ten sposób ludowe rapsody starały się „przywiązać” teksty poetyckie do ówczesnych realiów;

zachodził swoisty proces aktualizacji treści pieśni duchownych⁶². Niestety (za wyjątkiem zbioru P. Demuckiego, kilku publikacji M. Lisenki i kilku innych badaczy) nie dysponujemy praktycznie żadnymi specjalnymi zapisami dokonanymi bezpośrednio przez wykonawców ludowych. Niewątpliwie negatywnie wpływa to na stan badań tak ważnego procesu z etnomuzykologicznego punktu widzenia, jakim jest ustny przekaz pieśni duchownych XVII i XVIII wieku, w tym pieśni z *Bogogłasnika*, wśród ludu w przeszłości i na początku XX w. Pod tym względem szczególnego znaczenia nabiera potrzeba organizowania ekspedycji folklorystycznych w celu zapisywania popularnych wśród ludu pieśni duchownych i prowadzenia na tej podstawie wszechstronnych badań. Podobne prace prowadzone są w Polsce, Niemczech i kilku innych krajach, i dostarczają cennego materiału do studiowania twórczości duchowo - pieśniarskiej XVII i XVIII wieku w kontekście nowych wymiarów społeczno-kulturowych i paradygmatów etnolistycznych. Jednak ustna forma pieśni duchownych w czasach wojującego ateizmu podupadła i nie była już aktywnie wykorzystywana. Dlatego głównym źródłem wiedzy o stanie wschodniosłowiańskiej pieśni duchowej w XIX i na początku XX wieku są rękopiśmienne i drukowane zbiory z tamtych czasów, a także liczne przedruki *Bogogłasnika*. Zbiory te zawierają zarówno starożytnie pieśni, jak i te ułożone pod koniec i na początku XX wieku przez tak znanych kompozytorów jak Anatol Wachnianin, Wiktor Matiuk, Josip Kiszakiewicz, Ostap Niżankiwski i inni. Listę nazwisk autorów można kontynuować, ale przede wszystkim niezwykle ważne jest podkreślenie, że ten okres w historii duchowej twórczości pieśniarskiej jest prawie całkowicie niezbadany i dlatego czeka na swoich eksploratorów. Interesujące jest to, że większość wielkich duchownych śpiewników z XIX wieku, oraz faktycznie z całego zeszłego stulecia, jest ułożona zgodnie ze strukturą *Bogogłasnika*, to znaczy są one podzielone na grupy i podgrupy.

Pierwsze wydanie antologii zapoczątkowało tradycję systematycznego drukowania zbiorów pieśni duchownych. Oczywiście jest, że wynikało to przede wszystkim z dużego zainteresowania taką literaturą - zwłaszcza podczas procesji religijnych, poświęcania nowo wybudowanych świątyń i cudownych ikon, stawiania kapliczek i krzyży przydrożnych, oraz z okazji zniesienia pańszczyzny w 1848 i 1861 r. itp. Po publikacji pierwszego *Bogogłasnika* ukazał się zbiór 56 pieśni duchownych zapisanych alfabetem łacińskim: 29 pieśni ukraińskich i 27 pieśni polskich⁶³. Prawie połowę repertuaru zbioru stanowią pieśni z *Bogogłasnika*, a chyba najciekawszą z nich

⁶² Por. P. Demutski, *Lyra...*, s. 16.

⁶³ Opis zbioru można znaleźć [w]: M. Wozniak, *Z kulturnoho žyttia Ukrainy XVII-XVIII vv. Zapiski NTSZ*, Lwów 1914 r., t. 108, s. 67-69.

jest pieśń do św. Hioba Żelizo „Из млада возлюби Бога Заліза блаженний”. Zainteresowanie tym tekstem potęguje fakt, że pieśni ku czci Hioba Zaliza, założyciela klasztoru w Poczajowie, nie znajdują się w żadnym rękopiśmiennym śpiewniku XVII i XVIII w. Według M. Wozniaka, ten śpiewnik, który jest jedynym zachowanym egzemplarzem, został wydany w Poczajowie najprawdopodobniej w 1791 r.⁶⁴

Kolejne wydania *Bogogłasnika* zostały wydane w 1805 i 1825 r. Nie ma znaczących różnic między wszystkimi trzema zbiorami z Poczajowa. Zawarty w nich repertuar z kilkoma wyjątkami, jest praktycznie identyczny. I tak, drugie wydanie nie zawiera niektórych polskich pieśni („Anioł trzody pasącym zwiastował” i „A cóż z tą Dzieciną”) opublikowanych w antologii z lat 1790-1791. Są też drobne korekty intonacyjne i metro-rytmiczne. Gdzieniegdzie pojawiają się drobne zmiany tonalne. Poprawki metro-rytmiczne i intonacyjne występują np. w pieśni bożonarodzeniowej „Дар нині пребогатий” (antologie z lat 1790-1791 i 1805). Zmiany tonalne występują w kolędzie „Не плач, Рахиле” (również między tymi antologiami), a także w kilku innych pieśniach.

Podobne drobne różnice można znaleźć także w tekstach poetyckich, gdyż niektóre z nich były specjalnie redagowane przez kompilatorów zgodnie z nowymi realiami społeczno-politycznymi, zmieniającymi się znacząco po drugim rozbiore Polski w 1798 r., kiedy Wołyń został przyłączony do Rosji. Teksty poetyckie były wówczas korygowane zgodnie z „potrzebami” carskiej ideologii. I tak we wspomnianej już pieśni „Ізійдіте, двори...” w pierwszym i drugim wydaniu nie ma słów prośby o wstawiennictwo Matki Boskiej za królem polskim Stanisławem, które są obecne w antologii z lat 1790-1791. Natychmiast czytamy: „Даруй царю славу і мирну державу”. Kolejnym przykładem jest pieśń: *Do Ikony Matki Bożej w mieście Bar* (nr 129), w której w pierwszym wydaniu z 1790 r. występuje fraza ...w *toj Polskoj Koronie...*, zamieniona w 1850 r. w lwowskim wydaniu na „w *Awstrijskoj Koronie*”, a w wersji warszawskiej z 1969 r. na: „w *Toj carskoj Koronie*”⁶⁵.

Istnieją również nieznaczne różnice w artystycznej wizji antologii. W *Bogogłasniku* z 1805 i 1825 roku jest ona nieco bogatsza: dodano kilka nowych miniatur i ilustracji. Od czasu powrotu monasteru w Poczajowie na łono prawosławia i nadania mu statusu ławry, publikacja antologii została wstrzymana aż do 1900 r., kiedy to wydano kolejny *Bohogłasnik*, który nie różnił się treścią od pierwszego wydania. Najbardziej znaczącą różnicą było zastosowanie nowoczesnej notacji zamiast starożytnej kijowskiej.

⁶⁴ Zob. M. Wozniak, *Z kulturnaho...* s. 69.

⁶⁵ Aneks nr 4, 5, 6.

Poczajowska antologia była wydawana także w innych miastach. We Lwowie wydano dwie antologie. Pierwsze lwowskie wydanie ukazało się w drukarni Stauropigialnej (1850) pod redakcją Lwa Sosnowskiego (Aneks nr.32). Interesujące jest to, że wśród pieśni znajdują się tropariony, kondakiony i modlitwy. *Bogogłasnik* z 1850 r., - pisała S. Szczegłowa, - jest celową przeróbką wydania z 1805 lub 1825 roku⁶⁶.

Po raz drugi *Bogogłasnik* został wydany we Lwowie w 1886 r. z okazji 800-lecia Bractwa Stauropigialnego i opracował go O. Tarnawski. Wszystkie polskie i łacińskie pieśni duchowne zostały usunięte z tego wydania, które według sprawiedliwej oceny Iwana Franki, było „bez iskry daru poetyckiego”, wszystkie polskie i łacińskie duchowe pieśni zostały usunięte, a ukraińskie zostały poprawione „nie przez poetów, ale przez rzemieślników”⁶⁷. W ostatnim ćwierćwieczu dziewiętnastego i na początku dwudziestego wieku *Bogogłasniki* były wydawane dość często. Zakres ich publikacji był również szeroki: od Poczajowa do Petersburga. W latach 1884-1903 drukarnia Kijewo-Pieczerskiej Ławry wydała siedem edycji nieco skróconych antologii. Z wyjątkiem pierwszego *Bogogłasnika* (Kijów, 1884), wszystkie pozostałe były notowane (Kijów, 1885, 1887, 1889, 1894, 1900, 1903). Znamienne jest, że każdy z nich pod względem organizacji strukturalnej i repertuaru nawiązywał do pierwszego zbioru pieśni duchownych Poczajowa. Ale być może najbardziej znaczącą różnicą między wydaniem kijowskim i poczajowskim była notacja. Podczas gdy antologie poczajowskie były drukowane wyłącznie w notacji kwadratowej, antologie kijowskie zawierały już teksty nutowe w notacji współczesnej. Wykorzystanie kijowskiej kwadratowej i współczesnej notacji muzycznej można również znaleźć w trzech petersburskich *Bogogłasnikach* (Petersburg, 1900, 1901, 1903). Antologie te, podobnie jak lwowska i kijowska, są również nieco skrócone. Wszystkie petersburskie zbiory opierały się na materiale pierwszego Bohogłasnika z Poczajowa.

Każde z tych wydań składa się z dwóch części. Pierwsza część zawiera tylko jednogłosowe teksty muzyczne wydrukowane w kijowskim zapisie kwadratowym i w tej części zachowano kolejność pieśni zgodnie z ich systematyzacją w *Bogogłasniku* z lat 1790-1791. Druga część zawiera te same pieśni, ale w zharmonizowanej prezentacji i druku przy użyciu nowoczesnej notacji w kluczach skrzypcowym i basowych. Nowością wydań petersburskich jest to, że zawierają one szereg pieśni ku czci księżnej Olgi, świętego Włodzimierza, świętych męczenników Borysa i Gleba oraz kilku innych. Należy podkreślić, że w zbiorach rękopiśmiennych z XVII i XVIII wieku nie znaleziono

⁶⁶ S. Szczegłowa, *Bogogłasnyk, istoriko-literaturne issledovanija*, Kyjiw 1918 r., s. 116.

⁶⁷ I. Franko, *Naszi koliady. Zibranja tworiw*, Kyjiw 1980 r., t. 28, s. 37 i inne.

pieśni poświęconych tym świętym, a także wspomnianemu już Hiobowi Żelizo, z wyjątkiem jednej pieśni ku czci świętych Borysa i Gleba („Да трубят в російській землі труби, в святім храмі днесь являються чуди...”)⁶⁸. Polskie wydania to: warszawskie z 1934, 1935, 1969 r.⁶⁹ i chełmskie: 1894, 1900 i 1903 r. (o tym wydaniu szerzej w kolejnych rozdziałach).

Na początku naszego stulecia na Białorusi wydano pierwszy *Bogogłasnik* (Grodno, 1903, 1914). Za swego rodzaju prekursora można uznać rękopis „Wileński Bogogłasnik” dla tzw. „białoruskich wieśniaków”, opracowany w 1912 roku przez Iwana Lewickiego⁷⁰, nauczyciela i protoplastę Daniłowieckiej cerkwi. Już w 1892 r. Lewicki zaczął uczyć pieśni duchownych swoich uczniów, co skłoniło go do utworzenia drukowanego zbioru. Od 1907 r. jego uczniowie regularnie uczestniczyli w procesjach pielgrzymkowych (паломницьких хресних ходах) do Wilna, aby oddać cześć świętym relikwiom męczenników wileńskich. „W odległości 170 wiorst od nas” - pisał I. Lewicki – „słysząc było śpiew Bogogłasnika”⁷¹. Ciepłe przyjęcie białoruskich uczniów - chórzystów przez mieszkańców Wilna nie było przypadkowe, ponieważ pieśni duchowne z poczajowskiej antologii były szczególnie czczone w diecezji litewskiej⁷².

Oprócz *Bogogłasników* w XIX wieku i na początku XX stulecia opublikowano wiele niewielkich śpiewników duchownych. Pierwszym z tych, które znamy do dzisiaj, był zbiór zatytułowany „*Пісні благословіни*” (Poczajów, 1805). Większość zawartego w nim materiału pieśniowego pochodzi z drugiej połowy XVIII w. Mamy tu osiem niepublikowanych wcześniej pieśni Drozdowskiego, który według M. Wozniaka urodził się w Galicji w 1755 roku. Istnieje przypuszczenie, że Drozdowski był prawdopodobnie redaktorem lub współredaktorem tego śpiewnika⁷³. Zbiory pieśni bożonarodzeniowych, tzw. kolędniki, cieszyły się dużym zainteresowaniem. Drukowano je w XIX w. i na początku XX w. w niemal wszystkich ośrodkach wydawniczych zachodniej Ukrainy

⁶⁸ Biblioteka Narodowa Ukrainy im. Wernadskiego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Instytut Rękopisów, f. DA(P), nr 475, s. 32-38. Zbiór z okresu połowy XVIII w. został przepisany przez mieszczanina pińskiego Maksyma Dubina.

⁶⁹ O. Hnatiuk, *Ukraińska duchowna barokowa pisnia*, Warszawa-Kyjiw 1994 r., s. 121.

⁷⁰ Rękopis przechowywany jest w Rosyjskim Centralnym Archiwum Państwowym w Petersburgu, f. 834, op. 4, nr 232. Pomimo pozytywnej recenzji Synodu, praca ta nigdy nie została opublikowana z powodu braku środków finansowych.

⁷¹ Tamże. ark. 81 zwrot.

⁷² Tamże. ark. 82.

⁷³ LBN NAN Ukrainy posiada skróconą rękopiśmienną kopię tego starodruku z początku XIX wieku, f. 1 (TNSh), nr 356.

(Lwów, Przemyśl, Żółkiew, Kołomyja, Stanisławów i inne miasta)⁷⁴. Ze względu na to, że ukraińskie słowo drukowane było zakazane na terenach Ukrainy Naddnieprzańskiej, śpiewniki na potrzeby tej ludności drukowano poza wschodnimi ziemiami ukraińskimi. Dla przykładu wspomnijmy o wielkim zbiorze kolęd, który został wydany przez drukarnię K. Redera w Lipsku. Opracował go Teodor Grygorowicz (rok wydania nie jest znany). Warto również wspomnieć w tym kontekście o niewielkim ukraińskim „kolędniku” wydanym na początku naszego stulecia w Petersburgu⁷⁵.

Pierwszym śpiewnikiem na Zakarpaciu był zbiór „*Пісні в честь Пресвятої Діви Богородици*” wydany w Użhorodzie w 1885r. Od tego czasu w tym regionie Ukrainy zaczęto regularnie publikować pieśni duchowne, a były one opracowywane przez V. Didyca, I. Silwaja, I. Migałkę, A. Bobulskiego i innych przedstawicieli kultury Srebrnej ziemi⁷⁶.

Studia bibliograficzne nad wydawnictwami duchownymi i pieśniarskimi na Ukrainie stanowią niezwykle ważny dorobek etnocyfistyczny i dlatego wymagają odrębnych badań naukowych. Niektórzy badacze kultury muzycznej XIX i początku XX wieku już prowadzą takie prace na podstawie zachowanych katalogów wydawniczych. Pozostaje mieć nadzieję, że w przyszłości będziemy w stanie znacznie pełniej przedstawić i ocenić stan narodowego wydawnictwa duchowno - pieśniarskiego w omawianym okresie. Dziś, gdy tak zwane „białe plamy historii” są stopniowo wymazywane, a liczne luki w badaniach nad naszą kulturą cerkiewną są wypełniane w miarę możliwości, my, odnosząc się do duchowno -pieśniowego dziedzictwa XVII i XVIII wieku oraz do *Bogogłosnika*, musimy położyć główny nacisk w badaniach nad zapomnianymi lub zakazanymi stronami naszego dziedzictwa kulturowego, na badania muzyczno-źródłowe. Tylko to umożliwi obiektywną, kompleksowo wyważoną ocenę każdego zagadnienia historyczno-kulturowego. Publikacja antologii była logicznym zakończeniem ponad dwustuletniej tradycji układania pieśni duchownych w Ukrainie i całej Wschodniosłowiańskiej Europie. Nie ma wątpliwości, że ta potężna warstwa muzyczno-poetycka należy do czołowych zjawisk artystycznych okresu baroku, razem z koncertem partesylnym i dramatem szkolnym. Twórczość pieśni duchownych jest wyrazistym przykładem owocnej syntezy renesansowych i barokowych osiągnięć

⁷⁴ Na przykład, Kolędy - Lwów, 1859 (wyszło siedem wydań); Kolędy na Narodzenie Chrystusa. Lwów, 1892; Kolędy lub pieśni na Boże Narodzenie - Żółkiew, 1905; Kolędy lub pieśni z nutami na Boże Narodzenie - Żółkiew, 1925 itd.

⁷⁵ Kolędy, Petersburg: Drukarnia braci V. i I. Lypnyk'ów, 1914 r. s. 81; reprint „Kolędy”. - Kyjów, 1918. - s.31.

⁷⁶ Por.: S. Pap, *Duchowna pisnia na Zakarpatii. Analecta Ordinis. Basilie Magni*. Rim 1971 r., Vol. VII., s. 114-142.

wschodniej tradycji muzycznej ze znanymi w tym czasie osiągnięciami innych narodowych kultur muzycznych. To samo w pełni dotyczy techniki komponowania tekstów poetyckich, która umiejętnie łączy nagromadzone doświadczenia w zakresie wierszowania i strofowania, charakterystyczne dla tradycji ukraińskiej i zachodnioeuropejskiej.

Wschodniosłowiańska twórczość pieśni duchownych ma swoje korzenie w starożytnej narodowej hymnografii i folklorze. Jednocześnie ujawnia typologiczne podobieństwa z zachodnioeuropejską religijną twórczością pieśniarską. Wschodniosłowiańskie, wielowiekowe dziedzictwo duchowo - pieśniarskie, musimy obiektywnie ocenić jego wartość artystyczną i znaczenie jego wpływu na kształtowanie świata duchowego i mentalności wschodnich chrześcijan.

1.2. Postać Matki Bożej

Jednym z najbardziej powszechnych wzorców muzycznych w ludowej kulturze chrześcijańskiej jest obraz Matki Bożej. Wielu teologów i badaczy ludowej kultury religijnej poświęciło swoją pracę zgłębieniu powyższego tematu oraz wyjaśnieniu ważnych aspektów funkcjonowania i kształtowania się tego obrazu w świadomości religijnej chrześcijan. Badanie chrześcijaństwa ludowego i kształtowania się postaw wobec Matki Bożej w świadomości religijnej jest jednym z najbardziej istotnych i popularnych zagadnień we Wschodniosłowiańskiej Europie. Kult cudownych ikon znacząco wpłynął na rozwój różnych form pobożności, takich jak pieśni religijne, poezja religijna, a także na przenikanie motywów związanych z kultem ikon do literatury. Kult maryjny na obszarze Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego osiągnął znaczący rozwój w XVII i XVIII wieku, jednak jego tradycje sięgają średniowiecza. Szczególny wpływ na jego kształtowanie miały liczne objawienia Matki Bożej oraz cudowne ikony, które przyczyniły się do powstania nowych sanktuariów oraz do rozwoju już istniejących. Warto podkreślić, że w momentach największych zagrożeń, takich jak wojny i epidemie, wierni wielokrotnie zwracali się pod opiekę Bogurodzicy. W takich okolicznościach objawienia maryjne zyskiwały na znaczeniu, a kult Matki Bożej intensyfikował się. Matce Bożej, a także świętym, przypisywano rolę mediatora między wiernymi a Bogiem, gdyż powszechnie wierzono, że Matka Boża nie uczestniczy w rygorystycznej sprawiedliwości Boskiej.

Licznie manifestowany kult cudownych ikon oraz pielgrzymki do ośrodków kultu maryjnego stanowiły istotny element religijności w tym okresie. Ośrodki kultu były zazwyczaj powiązane z niezwykłymi wydarzeniami, takimi jak odnalezienie ikony czy cudowne uzdrowienia z nią związane. Większość z nich powstała także w wyniku objawień Bogurodzicy lub Jej ikony. To właśnie objawienie Bogurodzicy w Poczajowie było impulsem powstania pieśni z okazji tego wydarzenia a następnie zebrania ich i wydania w *Bogogłasniku*⁷⁷. Charakterystycznym elementem tego typu okoliczności było to, że ich świadkowie to zwykle ludzie prości, pastuszkowie, dzieci, dziewczęta lub starcy.

Sanktuaria słynące z objawień lokalizowane były najczęściej z dala od ludzkich siedzib, a ich istnienie wiązało się z obecnością wody (rzeka, źródło) o przypisywanych jej cudownych właściwościach. Ośrodki kultu wykazywały również ścisły związek z przyrodą, co potwierdzają objawienia ikon na drzewach, takich jak lipa, dąb czy grusza.

⁷⁷ Aneks nr 30.

Objawienia ikon Matki Bożej miały zazwyczaj miejsce w odosobnionych, ustronnych lokalizacjach, z dala od ludzkiego wzroku: w lasach, w górach, nad rzekami, a czasem w zaciszu ludzkich domostw. Objawione ikony na pierwszy rzut oka wydawały się skromne i niepozorne, często niewielkich rozmiarów i pozbawione znaczących walorów artystycznych. Zwykle były one odnajdywane przez prostych, pobożnych ludzi. Z ikony często wydobywał się „cudowny głos”, który pouczał, nakazywał lub ogłaszał wolę Matki Bożej⁷⁸. Sam fakt objawienia ikony postrzegano jako szczególny znak, wskazujący na intencje Bogurodzicy. Objawieniom często towarzyszyły cudowne uzdrowienia, a istotnymi elementami tych wydarzeń prócz symbolizującej oczyszczenie wody był krzyż, będący narzędziem męki Pańskiej oraz góra - miejsce objawienia⁷⁹. Przed objawioną ikoną wierni modlili się, rozmyślali oraz podejmowali decyzje dotyczące egzystencji, jak i wynikające z ich wiary. W miejscu objawienia ikony wznoszono kaplice, świątynie lub zakładano klasztory ku czci Bogurodzicy, gdzie z petyzmem przechowywano objawioną ikonę. Nowo powstałe sanktuaria stawały się miejscem pielgrzymek, gdzie wierni doświadczali cudownej mocy Ikony. Łaska cudownych ikon rozprzestrzeniała się na najbliższą okolicę, a czasem nawet na cały kraj. Miejsce objawienia ikon było uważane za szczególne, wybrane przez Boga i otoczone łaską. Kult cudownych ikon stanowił zwierciadło pobożności społeczeństwa nowożytnego.

Matce Bożej i jej cudownym ikonom przypisywano wyjątkową moc, o czym świadczą powstałe na tę okazję liczne nabożeństwa (akaty⁸⁰), godzinki oraz pieśni. Wiara w cudowną moc wizerunku, a także zewnętrzne formy życia religijnego, takie jak ofiarowywanie wotów, uczestnictwo w procesjach, nabożeństwach i pielgrzymkach, wpisują się w ogólny obraz religijności, w której zewnętrzne manifestacje pobożności dominowały nad praktykowaniem cnót ewangelicznych. Nie należy jednak pomijać faktu, że ówczesna wiara charakteryzowała się głęboką i bezgraniczną ufnością, wynikającą z przekonania o wpływie świata nadprzyrodzonego na losy ludzkie. Najbardziej typowym przejawem tej religijności był właśnie kult cudownych obrazów. Znalazł on również odzwierciedlenie w literaturze religijnej i szybko się rozprzestrzenił. W związku z tym, że święte postacie były wyobrażane w sposób niezwykle konkretny, obrazy religijne zyskiwały dużą popularność, stając się obiektami modlitwy.

⁷⁸ Aneks nr 29.

⁷⁹ Aneks nr 31.

⁸⁰ Akatyst- hymn pochwalny ku czci Bogurodzicy złożony z 13 kondakionów oraz 12 ikosów. Historycznie wykorzystywany liturgicznie jedynie raz w roku podczas jutrzni Soboty Akatystu. Obecnie element modlitwy indywidualnej bądź wspólnotowej, stanowiący uzupełnienie cyklu dobowego. Może być skierowany do Boga, Bogurodzicy, aniołów, świętych. [w:] *Słownik polskiej terminologii prawosławnej*, pod. red. Ks. W. Przyczyny, ks. M. Ławreszuka, K. Czarneckiej, Białystok 2022, s. 81.

Rozpowszechniane były również opowieści o nadzwyczajnym ich pochodzeniu, że miały się pojawić w cudowny sposób, oraz o licznych cudach, które dokonywały się przed nimi. Często owe cuda zapisywano w specjalnej księdze, ale w tym celu musiały być spełnione pewne warunki. Osoba (która była świadkiem cudu, albo na której dokonał się cud) musiała przyprowadzić do cerkwi świadków oraz podczas liturgii przystąpić do sakramentu spowiedzi i eucharystii. Następnie należało złożyć przysięgę na Święta Ewangelię celem poświadczenia prawdy. Dopiero po spełnieniu powyższych warunków, dany cud mógł być uwieczniony w księdze pamiątkowej.

Obecność elementów ludowych w kulcie ikon można uzasadnić psychologiczną bliskością Boga doświadczoną w akcie wiary przez prostych ludzi, których świat ograniczał się do kilkukilometrowego obszaru wokół wsi, gdzie ich przodkowie żyli od pokoleń. W przekazach ludowych często można znaleźć odniesienia do wydarzeń związanych z Matką Boską, opisanych w Ewangeli, które umiejscawiano w pobliżu danych miejsc. Czas tych zdarzeń pozostawał nieokreślony, ale sugerował, że przodkowie zamieszkujących dane tereny byli ich świadkami i przekazali je kolejnym pokoleniom. Wynikało to z faktu, że znajomość historii kultu ograniczała się do opowieści najstarszych mieszkańców danej wsi. Wydarzenia sprzed kilkudziesięciu lat były dla nich równie odległe i tajemnicze jak te opisane w Starym i Nowym Testamencie. Matkę Bożą opisywano, odwołując się do wizerunków współczesnych dziewcząt i kobiet, zarówno pod względem stroju, zachowania, jak i wykonywanych przez nie prac. Takie zbliżenie do współczesności z pewnością ułatwiało zrozumienie tekstów religijnych⁸¹. W Polsce literatura maryjna jest szczególnie bogata. Znajomość wierzeń, poglądów religijnych ludu, zwyczajów i tradycji związanych z czcią Matki Bożej pozwala lepiej zrozumieć istotę chrześcijaństwa ludowego. Zasady jego funkcjonowania w różnych aspektach przejawów religijności, według badacza Ryszarda Tomickiego obejmują sferę światopoglądową, kultową i społeczno-organizacyjną⁸². W badaniu światopoglądu ludowo-religijnego należy brać pod uwagę różne czynniki, w tym jednym z najważniejszych jest tradycja kościelna⁸³.

Badacze podkreślają, że oddawanie czci Matce Boskiej we Wschodniosłowiańskim obszarze można postrzegać w trzech obszarach funkcjonalnych:

⁸¹Zob. P. Chomik, Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w wiekach XVI-XVIII, [w:] Kościół Prawosławny w dziejach Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich, pod red. Piotra Chomika, Białystok 2000 r., s.113.

⁸² R. Tomicki, *Religijność ludowa // Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej* / pod red. M. Biernackiej, M. Frankowskiej, Wrocław-Warszawa 1981 r., T. II, s. 30.

⁸³ T. Chodździło, *Kościół i kultura ludowa //Chrześcijaństwo w Polsce*, Lublin 1966 r., T. 3, s. 111.

1) liturgiczno-kościelnym (oddawanie czci Matce Boskiej zgodnie z nauką Kościoła); 2) narodowym (Matka Boska uznawana jest za opiekunkę narodu); 3) ludowym (Matka Boska jest Matką nie tylko Chrystusa, ale wszystkich ludzi). To właśnie ten wizerunek Matki Boskiej odnajdujemy w wielu przejawach folkloru⁸⁴ i w każdym z tych modeli zawiera on szereg cech, których wyjaśnienie pozwoli nam lepiej zrozumieć specyfikę chrześcijaństwa ludowego. Doktryna mariologii opiera się na źródłach biblijnych, tekstach pieśni religijnych, hymnach liturgicznych, tradycji ikonograficznej i zabytkach homiletyki. Główne kierunki rozwoju tej dyscypliny wyznaczyły decyzje podjęte na III Soborze Powszechnym w Efezie w 431 r. Jedną z nich dotyczyła uznania ziemskiej kobiety za Matkę Syna Bożego – z greck. *Theotokos*, a w tłumaczeniu na łacinę, otrzymała dwie możliwe interpretacje: *Dei genitrix* - zwykła kobieta, która rodzi Syna Bożego, oraz *Mater Dei* - Matka Boga. Ten aspekt pojmowania Matki Boskiej znajduje szczególne odzwierciedlenie we Wschodniosłowiańskiej kulturze religijnej. Rzeczywiście, w różnych źródłach można znaleźć trzy formy wspomnianego określenia Matki Boskiej. W Polsce, od XIII wieku określano Ją mianem *Bogurodzica* na podstawie jednej z pierwszych pieśni maryjnych, której tekst takiego określenia używa. W XV wieku pojawiła się kolejne miano podkreślające fakt, że Matka Boska urodziła Boga – *Bogarodzica*⁸⁵.

Obok wskazanych powyżej mian pojawiło się jeszcze jedno, którego wewnętrzna forma pozwala na łączenie cech semantycznych dwóch pierwszych - *Bogurodzica*⁸⁶. W zgodzie z powyższymi typami kultu maryjnego w Polsce można również rozpatrywać jej najczęściej spotykane nazwy. W języku literatury liturgicznej najczęściej używane są określenia: *Bogurodzica*, *Niepokalana*, *Maryja*, zaś za najbardziej rozpowszechnione można uznać: *Matka Boska*, *Matka Boża*, *Matka Najświętsza*.

Główne zasady mariologii z dwu teorii: chrystologicznej i eklezjologicznej. Podług pierwszej, *Bogurodzica* i Chrystus są pośrednikami między ludźmi a Bogiem. Jeśli Chrystus, Syn Boży, złożył siebie w ofierze, w celu odkupienia ludzkich grzechów, to *Bogurodzica*, troskliwa i oczekująca na nasze modlitwy Matka, jest przez niektórych autorów

nazywana	Współodkupicielką
----------	-------------------

⁸⁴ J. Bartmiński, *Matka Boska w polskiej tradycji ludowej // Przegląd powszechny*, 2004 r., № 5, s. 271–281; № 6, s. 479–490.

⁸⁵ Warianty *Bogarodzica* i *Bogurodzica* nie są tożsame semantycznie: *Bogarodzica* 'ta która urodziła Boga' akcentuje macierzyństwo, a *Bogurodzica* 'ta która urodziła Boga, -służebność'; najwcześniejsza nazwa, *Bogorodzica* to kalka z języka cerkiewnosłowiańskiego. *Słownik polskiej terminologii prawosławnej*, pod. Red. Ks. W. Przyczyny, ks. M. Ławreszuka, K. Czarneckiej, Białystok 2022, s. 116.

⁸⁶ J. Bartmiński, *Matka Boska...*, s. 111-113.

И ДАМЕ Н БУО В РАДОСТИ ПРЕРУДН,
ПРИДЕ ЧАДНІЕ СПАСАЮЩО ЛУДН : (Pieśń 80)⁸⁷. Warto zauważyć,

że zgodnie z nauką Kościoła Prawosławnego Bogurodzica jest kobietą, która urodziła się na ziemi, a zatem nosiła skutki grzechów prarodziców podobnie jak cała ludzkość i również potrzebowała odkupienia. Jak podkreśla J. Kopeć, samo pojęcie „Współodkupicielka” w dziełach teologicznych pojawia się dość późno, dopiero w XIX w. Warto zauważyć, że te chrześcijańskie idee (Matka Boska jest zbawicielką grzesznych dusz czy uznanie Matki Boskiej za drugą Ewę) znajdują również odzwierciedlenie w ludowej tradycji religijnej⁸⁸. W chrześcijaństwie ludowym, zwłaszcza w apokryfach, Dziewica Maria jest ziemską kobietą, wybraną przez Boga. Boskość Mari Dziewicy można dostrzec już od dnia jej poczęcia, kiedy Anioł mówi sprawiedliwemu Joachimowi i Annie o narodzinach ich córki⁸⁹. Szczera i nieustanna modlitwa Matki Jezusa Chrystusa pomaga grzesznikom, którzy zwracają się do Niej z prośbą. Matka Boża jest pośredniczką między ludźmi a Bogiem, Nową Ewą, której powołaniem jest pomaganie ludziom w zmniejszaniu ciężaru ich grzechów. To na Jej prośbę, według apokryficznej eschatologii, Chrystus otwiera piekło i uwalnia pokutujące dusze. J. Kopeć poświęcił szereg swoich prac badaniu polskich zwyczajów związanych z kultem maryjnym, a także wyjaśnieniu genezy patronatu Matki Boskiej nad narodem polskim. W szczególności autor twierdzi, że kult Matki Boskiej w Polsce jest żywym przykładem pewnego „stereotypu religijnego, narodowego i patriotycznego”, który jest ważnym elementem samoidentyfikacji narodowej Polaków⁹⁰. O starożytności kultu maryjnego w Polsce świadczy, zdaniem badacza, popularność jednej z najstarszych pieśni kościelnych śpiewanych podczas bitwy pod Grunwaldem – „Bogurodzicy”. Mamy tylko jeden niefolklorystyczny przykład średniowiecznej pieśni duchowej pochodzącej z terenów wschodniosłowiańskich, a konkretnie białoruskich. Dziełem tym jest słynna „*Богородица*” (Bogurodzica), znana w polskiej kulturze jako pierwsza polska pieśń o treści duchowej, która zachowała nie tylko tekst, ale i melodię. Ł. Kostiukowiec skupia się na białoruskiej genezie tego utworu. Badaczka przypomina, że utwór ten był śpiewany przez białoruskie pułki Wielkiego Księstwa Litewskiego przed bitwą pod Grunwaldem w 1410 roku. Pieśń została zapisana cyrylicą w dwóch rękopiśmiennych statutach litewskich z XVI wieku⁹¹. To właśnie

⁸⁷ Aneks nr 26.

⁸⁸ Aneks nr 27.

⁸⁹ Aneks nr 28.

⁹⁰ J. Kopeć, *Geneza patronatu maryjnego nad narodem polskim*, Roczniki teologiczne – 1986, T. X, zeszyt 2, s. 275–291.

⁹¹ Ł. Kostiukowiec, *Bieloruskij duchownyj kant-gimn „Bogorodica” kak odin iz rannich obrazcow otieczestwiennoj kantowej kultury*, Mińsk, 2013 r., № 23., s. 8–17.

cyrylicki zapis utworu daje podstawy do przypisywania mu nie polskiego, lecz białoruskiego pochodzenia. Pieśń „*Богородиця*” (Bogurodzica) jest autentycznym przykładem wschodniosłowiańskiej pieśni duchownej. Z założenia utwór ten jest modlitwą śpiewaną przed bitwą. Można założyć, że podobne utwory istniały w ukraińskim środowisku rycersko-feudalnym. Kwestię tę porusza ukraiński muzykolog I. Kuzminski (badania prowadzone przez tego badacza są przygotowywane do publikacji), który opowiada się za wschodniosłowiańskim pochodzeniem utworu, opierając się na tradycjach istniejących na Rusi Kijowskiej, w Księstwie Galicyjsko-Wołyńskim i Wielkim Księstwie Litewskim⁹². Warto zwrócić uwagę na język muzyczny utworu, którego intonacje są zbliżone zarówno do monodii gregoriańskiej jak i staroukraińskiej (starobiałoruskiej), co wskazuje na możliwy związek średniowiecznych wschodniosłowiańskich pieśni duchowych z hymnografią cerkiewną, podobnie jak w przypadku zachodnioeuropejskiej tradycji pieśni duchowej, która opierała się na chorale gregoriańskim. „Bogurodzica” jest unikalnym przykładem pieśni sakralnej tradycji prawosławnej Wschodniosłowiańskiego średniowiecza ze środowiska świeckiego, który pomimo różnic wyznaniowych świadczy o pokrewieństwie procesów rozwoju pieśni duchownej w Europie Zachodniej i Wschodniej.

Analizując księgi liturgiczne, popularne modlitewniki oraz polskie kalendarze z XV i XVI wieku, Kopeć wyodrębnia siedem świąt ku czci Najświętszej Maryi Panny: Zwiastowanie, Nawiedzenie Elżbiety, Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny, Narodzenie Bogurodzicy, Oczyszczenie Najświętszej Maryi Panny po Narodzeniu Chrystusa, Poczęcie⁹³. Wszystkie te święta w tradycyjnym kalendarzu są ściśle powiązane ze zwyczajami ludowymi i codziennym życiem zwykłego człowieka. Niektóre święta w Polsce zyskały specjalne nazwy ludowe: Święto Gromnicy lub Oczyszczenia Maryi - Święto Spotkania Pańskiego. Święto Matki Boskiej Zielnej to dzień Zaśnięcia Matki Boskiej, a dzień Matki Boskiej Siewnej to Narodzenie Matki Boskiej.

Pojmowanie roli Matki Jezusa Chrystusa jak i również Matki wszystkich chrześcijan, miało znaczący wpływ na kreowanie Jej obrazu w kulturze ludowej. Wyobraźnia ludowa nadawała Matce Boskiej cechy zwykłej kobiety - Jej działań i stanów emocjonalnych, o czym świadczą liczne opisy zarówno w prozie, jak i poezji. Według badaczy obraz Matki Bożej w tradycji ludowej jako pozbawiony zabarwienia ideologicznego, wydaje się być najbardziej zbliżony do obrazu ewangelicznego. We

⁹² I. Kuzminskij, *Witoki muzyczna teorija ta wikonawska praktika partiesnogo bagatogolosija*, Kyjiw 2014 r., s. 175.

⁹³ J. Kopeć, *Polskie zwyczaje maryjne i praktyki religijne w XVI w.*, Częstochowskie studia teologiczne, 1981/ 82, T. IX–X, s. 101–169.

Wschodniosłowiańskiej kulturze ludowej obraz Matki Boskiej jest w pełni zgodny z ludowym stereotypem matki. Świadczą o tym cechy jakimi Matka Boska jest określana w przekazie ustnym: pracowita, troskliwa, kochająca i opiekuńcza, dla Syna zdolna do każdego czynu i poświęcenia. Matka Boża towarzyszyła Chrystusowi od Jego narodzin aż do śmierci i Zmartwychwstania. Ale nie tylko los Syna jest przedmiotem troski Matki Bożej. Świadczy o tym szereg różnych funkcji, jakie pełni Ona w folklorze: jest dobrą gospodynią domową, wspomóżycielką rodzących kobiet a także uzdrowicielką chorych. Pewne cechy tego obrazu pozwalają doszukiwać się związku z archaicznym kultem ziemi: niektóre rośliny (drzewa, kwiaty) zachowały w swoich ludowych nazwach imię Matki Boskiej (róża Matki Boskiej, mięta Matki Boskiej, drzewo Matki Boskiej)⁹⁴. Ludowy obraz Matki Bożej przeprowadzony w badaniach E. Rosy jest rozpatrywany z nieco innymi typami funkcjonalnymi: Matka Boska jest Matką wszystkich ludzi, Matką Cierpiącą, Panią domu niebiańskiego i ziemskiego, Opiekunką i Pocieszycielką, Obrończynią pokrzywdzonych, Miłosierną Panią, Cudotwórczynią, Uzdrowicielką, Panią Niebios - Królową Aniołów, Królową Polski, Nadzieją wszystkich śmiertelników⁹⁵. R. Tomicki podkreśla, że Matka Boska w kulturze ludowej jest przede wszystkim opiekunką, ponieważ w sprawowaniu opieki nad innymi przejawia się jej macierzyństwo i panowanie⁹⁶.

Inny pogląd na tę kwestię prezentuje w pracy naukowej T. Kłak, twierdząc że ludowy obraz Matki Boskiej zachował element sakralności, nadprzyrodzonej istoty, która przejawiała się w Jej zdolnościach do uzdrawiania i czynienia cudów. Dar czynienia cudów w żaden sposób nie przeciwstawia się prostocie czy przyziemności obrazu Matki Bożej, a wręcz przeciwnie, nadaje mu cechy szczególnej „naiwnej prostoty”⁹⁷.

Jedną z ważnych kwestii badawczych, na które zwraca uwagę współczesna nauka, są definicje gatunkowe utworów, poświęconych ikonie Matki Boskiej. Popularność i powszechność tematyki maryjnej w niektórych gatunkach folkloru, pozwala uznać te utwory za „maryjne”. Obraz Matki, która rodzi i daje światu nowe życie, karmi, tuli, kołysze, usypia, wybiera imię i troszczy się o dalsze losy Syna, najczęściej przedstawiany jest w kolędach apokryficznych. W utworach tych szczegółowo opisana jest ciernista ścieżka prób i przeszkód, którą od narodzin Chrystusa przeszła Matka Boża. To wielkie wydarzenie narodzin Jezusa postrzegane jest poprzez pośrednictwo Jego

⁹⁴ Tamże, s. 119.

⁹⁵ Zob. E. Rosa, *Typy Madonny w literaturze ludowej*, *Literatura ludowa*. – 1986. № 3, s. 19–55.

⁹⁶ Por. R. Tomicki, *Religijność ludowa, Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, pod red. M. Biernackiej, M. Frankowskiej, Wrocław–Warszawa 1981 r., T. II, s. 44.

⁹⁷ T. Kłak, *Matka Boska w poezji ludowej, Matka Boska w poezji polskiej*, Lublin 1959 r., s. 238–239.

Matki. W kolędach apokryficznych Matka Boża jest nie tylko Matką Nowonarodzonego Dziecięcia, ale także Matką wszystkich ludzi. Cierpienie Matki Bożej pod krzyżem umierającego Syna, jest tak głębokie i bezgraniczne, jak Jej troska o grzeszników, zwłaszcza tych, którzy cierpią straszliwe męki w ogniu piekielnym i dlatego Matka Boża prosi Chrystusa o klucze do piekieł.

Zdaniem polskiego etnolingwisty Jerzego Bartmińskiego, istnieją wszelkie powody, by wyróżniać „kolędy Maryi” spośród kolęd apokryficznych. Fabuła w takich utworach rozwija się poprzez działania i przeżycia Matki Bożej⁹⁸. Nieco innego zdania jest T. Kłak, który twierdzi, że w poezji ludowej nie ma „czystych” utworów maryjnych. Historia Matki Bożej najczęściej opowiadana jest w powiązaniu z innymi elementami utworu. Wyodrębnianie ludowej poezji maryjnej jest więc według T. Kłaka - niewłaściwe. Bardziej stosowne jest posługiwanie się definicją motywów maryjnych w pieśniach ludowych. Większość z nich można odnaleźć w kolędach i legendach opowiadających o Narodzeniu Chrystusa, Jego cierpieniu i Zmartwychwstaniu. Obraz Matki Boskiej (przeważnie dobrej panny) pojawia się także w nieapokryficznych gatunkach polskiego folkloru, np. w pieśniach weselnych czy żartobliwych.

Obraz Matki Bożej we Wschodniosłowiańskiej kulturze ludowej można również rozpatrywać w kontekście kształtowania się i funkcjonowania swoistego zbioru wielogatunkowych źródeł ustnych do badań nad chrześcijaństwem ludowym – „Biblii ludowej”. Specyfika powstawania i zastosowania utworu folklorystycznego, w szczególności legendy ludowej, umożliwiła nawet tym, co nie znali Pisma Świętego, zrozumienie symboliki Biblijnej⁹⁹. Obrazy i wydarzenia wykreowane przez ludowy światopogląd religijny, jak podkreśla badaczka M. Zowczak, mają charakter symboliczny, dlatego połączenie wszystkich opowieści w „ludową Biblię” jest niespójne. Każda historia jest postrzegana jako symboliczny model interpretacji rzeczywistości, która otacza człowieka w jego codziennym życiu. „Symboliczne” łączenie wydarzeń w fabule jest najbardziej widoczne w kolędach ludowych: Narodzenie Chrystusa zmienia opis cierpienia ukrzyżowanego Syna Bożego i Jego śmierci. Wiele wierzeń „ludowej Biblii” wywodzi się z apokryfów, które interpretują Biblię, czyli mają charakter egzegetyczny. Rozpatrując apokryfy w szerokim znaczeniu, to pojęcie „Biblii ludowej” w pełni mieści się w tej definicji¹⁰⁰. M. Zowczak traktuje same apokryfy przede wszystkim jako źródło do badania omawianego problemu. W „Biblii ludowej” wizerunek

⁹⁸ Zob. J. Bartmiński, *W świecie polskich kolęd ludowych*, Warszawa 2003 r., s. 30.

⁹⁹ Por. M. Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000 r., s. 7.

¹⁰⁰ Tamże, s. 13.

Matki Boskiej jest jednym z najbardziej popularnych. Znaczenie Jej działań w ludowym chrześcijaństwie nie przewyższa roli samego Boga czy Chrystusa. Matka Boża odgrywa rolę mediatorki, która jest obecna we wszystkich sferach wszechświata¹⁰¹. Według polskich badaczy Matka Boska w polskiej kulturze ludowej to przede wszystkim zwykła kobieta zatroskana o los swojego Syna. Wizerunek ten pozbawiony jest cech „królewskich” właściwych dla ogólnonarodowego kultu Matki Bożej w Polsce. Ponadto Matka Boża jest Orędowniczką i nieustanną Opiekunką wszystkich, którzy się do Niej zwracają. W kulturze ludowej wizerunek Matki Boskiej często kojarzony jest z naturą, płodnością samej ziemi, co wskazuje na funkcjonowanie i odnawianie się starożytnych archetypów. Pieśni opisujące cudowne obrazy oraz biografie świętych postaci miały wspólną cechę: umiłowanie cudowności i niezwykłości, a także przekonanie o wartości i większej przydatności cudów o charakterze moralnym. Podkreślały one także wielką miłość, jaką Matka Boża obdarza ludzi, wskazując, że wszystkie cuda dokonane za jej wstawiennictwem wypływały z tej miłości. Oba rodzaje pieśni miały również wydźwięk dydaktyczny, ukazując Matkę Bożą jako wzór do naśladowania dla chrześcijan.

2.3 Pieśni Pokutne i Wielkopostne

2.3.1 Istota Postu i Pokuty

Post jest wyrazem gotowości do nawrócenia a jednocześnie służy jako wyraz odporności na pokusy(grzechy) codziennego życia ponieważ jest skutecznym środkiem ukierunkowanym na ćwiczenie konsekwencji w decyzjach. Odgrywa on istotną rolę w kształtowaniu właściwej aksjologii światopoglądowej, a przede wszystkim ujawnia się jako sposób kształtowania indywidualnego stosunku do życia. „*Grzech jest bezprawiem*” (I J. 3,4) jak to ujmuje Apostoł Jan w swym liście, jest on przekroczeniem Boskiego Prawa, złamaniem nakazów danych przez Samego Boga. Grzech tak silnie zakorzenił się w ludzkiej naturze, że dochodzi do paradoksalnej sytuacji, w której człowiek pomimo tego iż nie chce grzeszyć to i tak oddaje się we władanie złego ducha.

Z wielką wyrazistością ten stan rzeczy ujmuje Apostoł Paweł: „*Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię właśnie zło, którego nie chcę. Jeżeli zaś czynię to, czego nie chcę, już nie ja to czynię, ale grzech, który we mnie mieszka. A zatem stwierdzam w sobie to prawo, że gdy chcę czynić dobro, narzuca mi się zło. Albowiem*

¹⁰¹ Tamże, s. 485.

wewnętrzny człowiek [we mnie] ma upodobanie zgodne z Prawem Bożym. W członkach zaś moich spostrzegam prawo inne, które toczy walkę z prawem mojego umysłu i bierze mnie w niewolę pod prawo grzechu mieszkającego w członkach moich.” (Rz 7, 19-23). Tak, więc w całym jestestwie człowieka zamieszkało grzeszne skażenie, które współdziała ze złem nachodzącym człowieka z zewnątrz¹⁰². Oferuje ono za każdym razem ten sam zakazany owoc, jakim skusił człowieka szatan jeszcze w raju. Zawsze wtedy stajemy przed osobistą rajską pokusą dylematu pomiędzy akceptacją i przyjęciem oferty a jej negacją i odrzuceniem¹⁰³.

Świadomość własnej grzeszności oraz pragnienie poprawy stanowią pierwszy krok na drodze do zbawienia, jaką jest pokuta. W upadłym i grzesznym świecie istotnym aspektem ludzkiej osobowości jest odczuwana potrzeba uzdrowienia duchowego, podniesienia się z upadku oraz dążenie do pokajania, przebaczenia i otrzymywania przebaczenia. W tradycji wschodniej ascetyki pokuta nie ogranicza się do jednorazowego aktu zadośćuczynienia za moralne upadki. Głębsze znaczenie pokuty wyraża greckie słowo „*metanoia*”, tłumaczone w języku cerkiewnosłowiańskim oraz staropolskim jako „pokajanie”, oznaczające „zmianę sposobu myślenia.” Nie chodzi tu jedynie o żal za przeszłość, lecz o radykalną transformację postrzegania świata, nowy sposób patrzenia na siebie, innych ludzi oraz na Boga¹⁰⁴. Zgodnie z nauczaniem „*Pasterza*”, pokajanie jest głębokim zrozumieniem, a nie jedynie chwilowym wyrzutem sumienia lub użalaniem się nad sobą. Jest to proces nawrócenia, który polega na ponownym skoncentrowaniu życia na Trójcy Świętej. Pokajanie nie jest etapem przygotowawczym ani wstępnym, lecz trwa przez całe życie. Święci Kościoła, zwłaszcza Ojcowie Pustyni, stanowią wzór takiej postawy – nigdy nie porzucili zbawiennego żalu za grzechy, który wzmacniał ich w pokorze, niezbędnej do walki z grzechem. Nie polegali oni na swojej świętości ani na długoletniej ascezie, lecz zawsze byli świadomi drzemiących w nich namiętności, gotowych do ataku. Tylko poprzez takie trwające całe życie pokajanie możliwe jest osiągnięcie zbawienia. Pokajanie nie ma charakteru negatywnego, nie polega na pogrążaniu się w smutku z powodu popełnionych grzechów ani na zwątpieniu w możliwość osiągnięcia zbawienia. Wręcz przeciwnie, pokajanie ma charakter radosny i stanowi wyjście z sytuacji pozornie beznadziejnej. Jest to potwierdzenie prawdziwej tożsamości człowieka, stworzonego na obraz Boga. Pokajanie oznacza skierowanie wzroku ku miłości Bożej, a nie skupianie się na własnych słabościach i przewinieniach.

¹⁰² J. Pańkowski, Archim., *W poszukiwaniu zbawienia. Bogactwo i piękno życia duchowego w ascetyczno-teologicznej myśli św. Ignacego Branczanińowa*, Hajnówka 2007, s. 141.

¹⁰³ Tamże s.141.

¹⁰⁴ K. Ware, *Królestwo wnętrza*, Lublin 2003, s. 74.

Nie polega ono na rozdrapywaniu przeszłości z wyrzutami sumienia, lecz na patrzeniu z ufnością w przyszłość. Czynienie pokuty to dostrzeganie nie tego, kim się nie stało, lecz tego, kim można jeszcze stać się dzięki Łasce Chrystusa. W ten sposób pokajanie wprowadza nadzieję na zbawienie i możliwość zjednoczenia z Bogiem. Rozumiane jako proces pozytywny, pokajanie nie ogranicza się do jednorazowego aktu, lecz oznacza stałą, życiową postawę duchową, trwającą przez całe życie. Pokajanie powinno stanowić konsekwentny i bezkompromisowy zwrot ku Bogu, obejmujący głębokie zniechęcenie grzechu oraz kateryczne odwrócenie się od niego, wyrażające się w aktywnej walce z namiętnościami, a nie w biernym poddawaniu się im.

Kluczowym elementem tej duchowej przemiany jest sakrament pokajania, w którym wierny wyznaje swoje grzechy kapłanowi. Pomimo że spowiedź, zwłaszcza w przypadku ciężkich grzechów, może wiązać się ze wstydem wynikającym z wyjawienia ich drugiemu człowiekowi, ten wstyd ma charakter zbawienny. Oczyszcza on duszę i wzmacnia duchowo, dając siłę do dalszej walki z grzechem. Wyznanie grzechów podczas spowiedzi stanowi symboliczne odrzucenie ich oraz definitywne zerwanie z grzeszną przeszłością.

Należy jednak podkreślić, że w sakramencie spowiedzi przynosimy Chrystusowi nie tylko konkretne grzechy, lecz całą naszą grzeszność. Często to właśnie ona jest głębszym problemem niż poszczególne uczynki, o których mówimy podczas spowiedzi¹⁰⁵. W misterium pokajania Chrystusa należy postrzegać nie tylko jako Sędziego, który zdejmuje z nas wyrok potępienia, lecz również jako Lekarza, uzdrawiającego to, co chore, i przywracającego życie duchowe. Pokajanie jest zatem powrotem do prawdziwego życia, prowadzącego człowieka ku Bogu, będącego duchowym powrotem na łono Abrahama.

Post świadczy o sile ducha, nieśmiertelności duszy i jej tęsknocie za życiem w Bogu. Gdy kamieniem węgielnym życia i cielesności człowieka staje się umiarkowanie, sprawiedliwość, szczerść i pokora wobec ludzi i samego siebie, obecność Boga jest zawsze odczuwalna. To właśnie świadome samoograniczenie i umiarkowanie odżywiają duchowy rozwój i mają wpływ na sensowną interpretację codziennych wydarzeń, które można w odpowiedni sposób zrozumieć głównie w kontekście poznawania tradycyjnych wartości i zasad. Pokuta jest prawdziwym lekarstwem, które leczy duchową ranę.

2.3.2 Pieśni Wielkopostne.

¹⁰⁵ K. Ware, *Misteria uzdrowienia*, Lublin 2004, s. 51.

W kontekście badania twórczości pieśni paraliturgicznych, w której przedstawione są obrazy postu i pokuty, cennym źródłem okazały się pieśni, które wierzący najczęściej śpiewają w okresie Wielkiego Postu. W rękopiśmiennych zbiorach pieśni paraliturgicznych z XVIII i XIX w., a także w późniejszych, już drukowanych modlitewnikach i śpiewnikach dla wiernych kościoła prawosławnego, pieśni te zajmują szczególne miejsce. Pieśni postne i pokutne są podzielone na następujące grupy tematyczne: 1) pieśni okresu poprzedzającego Wielki Post (Niedziele przygotowawcze); 2) pieśni wielkopostne oraz pieśni o Mękach Chrystusa; pieśni eulogiczne¹⁰⁶; 3) pieśni o cierpiącej Matce Boskiej; 4) pieśni pokutne. Taką tematyczną strukturę poszczególnych tygodni Wielkiego Postu zachowuje *Bogogłosnik* Poczajowski. Pieśni paraliturgiczne zostały tam ułożone według niedziel i świąt całego roku liturgicznego, w taki sposób aby wierni mogli z nich korzystać jako z poradnika i przewodnika wzmacniającego i rozwijającego ich świadomość religijną.

Pieśni należące do okresu poprzedzającego Wielki Post to te, które charakteryzują się przede wszystkim zgodnością między tematem pieśni a perykopą ewangeliczną czytaną w określonej niedzielę. Są to więc pieśni oparte na biblijnej historii celnika i faryzeusza, marnotrawnego syna, strasznego lub ostatecznego sądu oraz wygnania Adama i Ewy z raju. W pieśniach pojawia się refleksja nad biblijnymi historiami. Opisują grzech pychy i ważność pokory, co najbardziej zauważalne jest w pieśniach o celniku i faryzeuszu (perykopa ewangeliczna Łk 18, 10-14). Skupiają się one na uświadomieniu moralnego upadku człowieka i dążeniu grzesznika do odzyskania Bożego miłosierdzia.

W tekstach tego typu pieśni, fabuła doprowadza człowieka do świadomej decyzji pożegnania się z dotychczasowym grzesznym życiem, by dusza nie zginęła w grzechach rozkoszy. Pieśni często opisują stan duszy człowieka, który w swoim życiu nie okazał nieposłuszeństwa Bogu, ale potrafił potępić brata za jego grzech. W powyższych tekstach na pierwszy plan wychodzi poczucie niezadowolenia człowieka, ponieważ wypełnianie nakazów i pouczeń w praktyce, nie wystarcza. Opis zaniepokojonego stanu duszy można uchwycić poprzez złożone procesy duchowe. Przykładem jest "posłuszny syn" w słynnej perykopie o synu marnotrawnym (Łk. 15, 11-32), który wraca z pola pełen niepewności i pomimo to, że jest nieustannie posłuszny rozkazom swego ojca i do wyczerpania sił pracuje w polu, ma poczucie niezadowolenia i nie jest w stanie zaakceptować radości swego brata. Wątpliwości tego rodzaju pociągają za sobą wielkie

¹⁰⁶ Są to pieśni, które wierni śpiewali po złożeniu całunu do grobu w Wielki Piątek, a także podczas czuwania przy Grobie Pańskim aż do Zmartwychwstania.

niebezpieczeństwo utraty wiecznego błogosławieństwa. Ta skomplikowana, ale tak charakterystyczna dla codzienności sytuacja jest przedmiotem intensywnej refleksji w pieśni **Ω** горе мнѣ грѣшникъ сѣшѸ.¹⁰⁷ W pieśni tej z początkiem

НА рѣкѣхъ сѣдоу хомъ горъ ка ба ву-

лѣ на

¹⁰⁸ również na swój sposób podejmuje się temat ubóstwa ducha tych, którzy utracili pewność i pozostają w kruchości duchowego stereotypu. Pieśń jest w zasadzie aranżacją Psalmu 136., który śpiewamy na Jutrzni przedwielkopostnej niedzieli o synu marnotrawnym - po Polyeleosie¹⁰⁹. W pieśni znajdujemy alegoryczne przedstawienie takiego stanu ludzkiej myśli w postaci niewoli babilońskiej, np.

Какъ въ земанъ чуждѣнъ намъ плѣнникомъ сѣщамъ

б. Мощно пѣти, сладикихъ б. органъ немѣщымъ?¹¹⁰

Oprócz wspomnianej alegorii, gdy niewola babilońska jest porównywana do chrześcijańskiego postu, w pieśni możemy również dostrzec porównanie czterdziestodniowego postu w Kościele prawosławnym z czterdziestodniową podróżą narodu żydowskiego z niewoli egipskiej do Ziemi Obiecanej, a także porównanie z czterdziestodniowym postem Chrystusa na pustyni, kiedy to był kuszony przez diabła. Znaczenie duchowego przygotowania do czterdziestodniowego postu ma jeszcze jeden aspekt, który jest alegorycznie przedstawiony w wersecie **б. М**ощно пѣти, **с**ладикихъ б. органъ немѣщымъ?, gdzie znajdujemy pewnego rodzaju powiązanie z niemożliwością śpiewania pieśni bez instrumentalnego akompaniamentu. Metafora ta jest zwykle interpretowana jako zakaz organizowania lub uczestniczenia w hałaśliwych rozrywkach związanych z wesołością i akompaniamentem muzycznym. Sama alegoria może również oznaczać obraz osoby dręczonej wątpliwościami.

Pieśni oparte na perykopie ewangelicznej na niedzielę o sądzie ostatecznym (Mt. 25, 31-46), opisują straszny sąd ostateczny nad całą ludzkością, przy czym słowo straszny jako nazwa sądu Chrystusowego zostało zapożyczone z języka cerkiewnosłowiańskiego (**Недѣла въ страшномъ судѣ**). Słowo „straszny” (cs. **страшный**) należy tutaj rozumieć w kategoriach strachu odczuwanego przez każdą osobę stojącą w obliczu sądu.

¹⁰⁷ Aneks nr 1.

¹⁰⁸ Aneks nr 2.

¹⁰⁹ Polyeleos – rzadziej polijelej. Uroczysta część świątecznej lub niedzielnej jutrzni, następująca po lekturze katechizmu, a przed śpiewem kanonu, najczęściej sprawowana w centralnej części nawy głównej, podczas niej śpiewane są psalmy 134 i 135 oraz czytana jest Ewangelia. *Słownik polskiej terminologii prawosławnej*, pod. Red. Ks. W. Przyczyny, ks. M. Ławreszuka, K. Czarneckiej, Białystok 2022, s. 358.

¹¹⁰ Aneks nr 3.

Wśród pieśni paraliturgicznych poświęconych tej niedzieli odnajdujemy teksty, w których pojawiają się cytaty z tekstów liturgicznych, np. pieśń z początkiem **Во дому Давыдовѣ страшнаѣ совершаѣтъ сѣѣ**, która powstała w wyniku refleksji nad pokutą człowieka. Jej pierwotnym źródłem jest śpiew antyfonalny irmologionu niedzieli o sądzie ostatecznym.

Niektóre pieśni paraliturgiczne o sądzie ostatecznym sięgają do eschatologicznych wyjaśnień motywowanych przypowieścią o celniku. Tradycja Cerkwi Prawosławnej opiera się na nauce o sądzie uprzednim dla duszy ludzkiej, który następuje bezpośrednio po jej śmierci, tj. po przejściu duszy do wieczności. Zgodnie z tą nauką, wszyscy ludzie po drugim przyjsciu Jezusa Chrystusa i zmartwychwstaniu umarłych, również staną przed Sądem Ostatecznym. Pojęcie sądu pierwszego można również sformułować na podstawie tradycji cerkiewnej. Mówi ona, że dusza zmarłej osoby pozostaje ze swoimi krewnymi na ziemi przez pierwsze dwa dni po śmierci cielesnej, ale trzeciego dnia odchodzi, by po raz pierwszy oddać cześć swojemu Stwórcy. Według tej samej tradycji, dziewiątego dnia, dusza udaje się do raju, po czym nadchodzi godzina drugiego pokłonu przed Stwórcą. Kolejno, następuje trzydzieści dni bolesnej podróży duszy przez dwadzieścia niebiańskich tzw. mytarstw¹¹¹, po czym nadchodzi godzina sądu uprzedniego, kiedy Bóg określa miejsce, w którym dusza pozostanie aż do Sądu Ostatecznego. Podczas podróży przez mytarstwa, duszy towarzyszą niebiańskie moce i moce ciemności reprezentujące grzechy człowieka. To właśnie trzeciego, dziewiątego i czterdziestego dnia po śmierci, Cerkiew prawosławna zaleca odprawianie świętej liturgii w intencji zmarłego.

¹¹¹ *Mytarstwo*- jeden z dwudziestu etapów na drodze duszy po śmierci człowieka. Dusza przechodzi poprzez dwadzieścia mytarstw, aż do czterdziestego dnia po śmierci ciała. Wszystkie niebiańskie mytarstwa są zarządzane przez złe duchy, które podczas ziemskiego życia kusiły człowieka i nakłaniały do grzechu. Tak więc na pierwszym mytarstwie znajdują się złe duchy, które w ziemskim życiu kusiły człowieka do próżniactwa lub złorzeczeń, na drugim - złe duchy kłamstwa i oszustwa, na trzecim - duchy potępienia i poniżenia. Na czwartym mytarstwie rządzą duchy obżarstwa i pijaństwa, na piątym - duchy lenistwa, na szóstym - duchy kradzieży. Na siódmym mytarstwie mieszkają ciemne duchy skapstwa i sknerstwa, na ósmym - demony niesprawiedliwego przybytku i przywłaszczania sobie cudzego, na dziewiątym - duchy wszelkiego rodzaju nieprawdy. Na dziesiątym mytarstwie są złe duchy zazdrości, na jedenastym duchy pychy i zuchwalstwa, a na dwunastym zgromadzone duchy gniewu i zatwardziałości serca. Na trzynastym mytarstwie mieszkają duchy nienawiści, na czternastym złe duchy morderstwa, a na piętnastym duchy czarownictwa. Szesnaste mytarstwo należy do duchów rozpusty, siedemnaste - do duchów cudzołóstwa i nieprzeżegania ślubów cielesnych, na osiemnastym mytarstwie rządzą duchy kazirodztwa i sodomii. Na dziewiętnastym mytarstwie znajdują się demony herezji i odstępstwa od wiary, a na dwudziestym mieszkają duchy nieczułości, niemiłosierdzia i zatwardziałości serca. Por. *Słownik polskiej terminologii prawosławnej*, pod. Red. Ks. W. Przyczyny, ks. M. Ławreszuka, K. Czarneckiej, Białyostok 2022, s. 293.

2.3.3. Pieśni Pokutne

Teksty pokutne wyróżniają się swoją szczególną metaforą i symboliką, nieco powściągliwą w porównaniu z rozległymi amplifikacjami hymnów o charakterze majestatycznym. Teksty te opierają się na typowych opozycjach światła-ciemności, niewoli grzechu i wolności przyniesionej przez oczyszczenie, zniszczalności-wieczności itp. Szczególną uwagę należy zwrócić na specyficzne cechy poetyki duchownych pieśni pokutnych, które w pewien sposób „wypadają” z ogólnego kontekstu gatunku pieśni duchownych, gdyż stanowią pewną odrębność. Wynika to z samej specyfiki tematu pokuty, która jest trudnym zadaniem i pewnym wysiłkiem jaki człowiek musi podjąć, aby przyznać się do winy. Z drugiej strony, dzięki niej osiągamy odnowę i przywrócenie do życia z duchowej zapaści. Pokutne pieśni duchowne zebrane są w *Bogogłasniku* w osobną grupę, formalnie niezwiązaną z rokiem liturgicznym¹¹², stanowią czwartą jego część i są prezentowane razem z pieśniami refleksyjnymi na temat śmierci. W pieśniach tych zwykle motyw przemijania ludzkiego życia oraz nawracania nie jest tematem głównym, a raczej stałym podtekstem, czy też wnioskiem dopełniającym refleksje bohatera lirycznego. Wszystko to skłania do rozważań na temat swoistej „intymności” gatunku pokutnego.

Pieśni z poprzednich części sławią Chrystusa, Bogurodnicę i świętych, snują refleksje nad wydarzeniami ewangelicznymi i wydarzeniami z chrześcijańskiego misterium zbawienia oraz o ich przeżywaniu przez „naród Boży”¹¹³. Pieśni czwartej części Poczajowskiej Antologii koncentrują się na duchowym wymiarze egzystencji chrześcijanina, na jego problemach jako grzesznika potrzebującego duchowego uzdrowienia. Temat indywidualnej pokuty jest kluczowym dla chrześcijańskiej doktryny zbawienia, gdyż przeznaczeniem człowieka jest osiągnięcie życia wiecznego po śmierci, a można je uzyskać dzięki łasce Bożej i sprawiedliwemu życiu. Powinniśmy do tego dążyć podczas ziemskiej egzystencji, ale człowiek jako istota słaba, często kuszony jest

¹¹² Temat pokuty ma swoje miejsce w cerkiewnym roku liturgicznym. Obejmuje cały okres Wielkiego Postu, kiedy człowiek, będąc świadkiem śmierci Chrystusa, stara się żałować za swoje grzechy i razem z Chrystusem pokonać śmierć, która jest w symbolice chrześcijańskiej, zarówno średniowiecznej, jak i barokowej - symbolem grzechu. Co najmniej trzy niedzielne nabożeństwa przed rozpoczęciem Wielkiego Postu poświęcone są tematowi życia wiecznego i wiecznej śmierci, skruchy i braku skruchy. Obejmuje to pieśni pokutne. Na przykład słynny utwór Dymytra Tuptala „Biada mi, grzesznemu” (*О горе, ми грешнику цьому*), to jedno z arcydzieł barokowej poezji pokutnej, jest sugerowany przez kompilatorów poczajowskiego Bohohłasnika do śpiewania w Niedzielę Syna Marnotrawnego, co oznacza, że utwór ten nie pojawia się już w części zawierającej teksty właśnie pieśni pokutnych.

¹¹³ Mowa o wspólnej modlitwie kościelnej wspólnoty świeckich.

do grzechu, co bez pokuty, oznacza możliwość utraty życia wiecznego i zbawienia. Nie możemy zaniedbywać odkupieńczej ofiary Chrystusa i pokuta może nam w tym pomóc. Zbawienie jest kwestią indywidualnego wyboru. Grzech oddala człowieka od Boga, ale poprzez indywidualny akt pokuty człowiek może pokonać tę przepaść i zbliżyć się do Stwórcy. Bóg zstąpił do człowieka i został za niego ukrzyżowany. Teraz nadszedł czas, by człowiek dokonał wyboru i pokutował za swoje grzechy.

Teksty pokutnych pieśni duchownych, można podzielić pod względem struktury na dwie grupy: w pierwszej dominuje retoryczna zasada perswazji - tekst brzmi jak apel do grzesznika (na przykład pieśń *Взирай з прилежаніем, тленний человеце* (Patrz z troską, zniszczalny człowieku) lub pieśń o śmierci z Począjowskiego *Богогласника Востани душе! Востани, что спиши?*) (Powstań, duszo! Powstań, co śpisz?)¹¹⁴ (z tej samej części pieśń *Помысли, человеце, прегоркій час смерти* (Pomyśl, o gorzki człowieku godzinie śmierci")¹¹⁵ - przypomnienie o przemijalności życia, o tym, że należy być przygotowanym na śmierć, bo nikt nie wie, ile czasu mu przydzielono, i każdy będzie musiał odpowiedzieć za swoje ziemskie czyny. Takie retoryczne teksty charakteryzują się nawoływaniem grzesznika do refleksji nad życiem i pokutą za grzechy. Pieśni duchowe tego typu obfitują w opisy straszliwych mąk, jakie niepokutująca dusza ma cierpieć po śmierci (liczne pieśni o Sądzie Ostatecznym), zawierają wyrzuty i ostrzeżenia skierowane do grzesznika: *Кривыми слезами ридати будеши!, Однакъ ни от кого помощи приимеши* (Będziesz płakał krwawymi łzami, ale od nikogo nie otrzymasz pomocy)¹¹⁶. Oprócz wezwań do pokuty znajdujemy tu praktyczne rady i instrukcje, jak należy żyć i co robić, by dalej kroczyć prawą drogą i zostać zbawionym. Przykładem tego jest pieśń o śmierci z Modlitewnika Powszechnego: *Перед часомъ все житіє на смерть готовися, Бегай греховъ, споведайся, и Богу молися* (Przygotuj się na śmierć przez całe życie... Uciekaj od grzechów, spowiadaj się i módl się do Boga)¹¹⁷, a następnie: *Приміришь з ближнимъ твоимъ, отпусти обиды, Да и тебе Богъ отпуститъ всяки греховъ виды* (Zjednaj się z bliźnim, uwolnij się od swoich pretensji, A Bóg przebaczy ci wszystkie rodzaje grzechów). Zauważamy tu jeden ważny aspekt: ontologiczną wartość dobra, które trwa wiecznie i nie zanika, lecz prowadzi człowieka do utwierdzenia w prawdziwym bycie, podczas gdy zło i grzech, otwiera przed nim niebyt, nicość – w ontologii chrześcijańskiej - śmierć. Motyw ten pobrzmiewa w pierwszym psalmie *Блажен муж* (Błogosławiony mąż), który kończy się słowami: *бо знає Господь путь*

¹¹⁴ Pieśń 234 (Aneks 18).

¹¹⁵ Pieśń 232 (Aneks 19).

¹¹⁶ Pieśń 234 (Aneks 18).

¹¹⁷ Pieśń 236 (Aneks 20).

праведних, а путь нечестивих погибнет (Albowiem drogę sprawiedliwych zna Pan, a droga występnych zginie). Możemy go również wyśledzić w cytowanej już 236 pieśni: *И старайся притяжати оучинки ласкави/ Бо на той светъ поидут тилко добре твои sprawy* (I staraj się przyciągnąć uczynki dobre, Bo w przyszły świat pójda tylko dobre twoje uczynki)¹¹⁸.

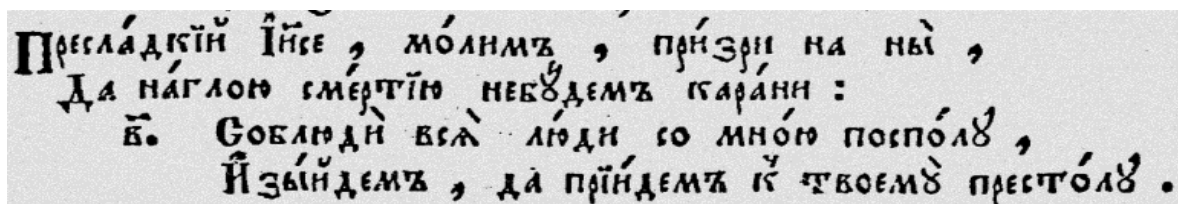
Jak widać z przytoczonych fragmentów, wszystkie one przedstawione są w formie apelu, w drugiej osobie. Tekst ma charakter dialogiczny i w zasadzie każdy słuchacz może stać się uczestnikiem tego dialogu, ponieważ pytania kierowane są do wszystkich. Pojawia się jednak pytanie: czyj to głos? Kto mówi? Przecież bardzo często zakończeniem takich „perswazyjnych” tekstów jest głos grzesznika, który zwraca się do Boga ze słowami pokuty, coś na kształt ostatniego wersetu pieśni 234.: *Боже, каютися во исправлениу/ Ты же сохрани мя во исхождении* (O Boże, pokutuję Tobie w poprawie / Ty zaś zachowaj mnie w wyjściu). Czasem są to nawet „głosy” skruszonych grzeszników i krótka wspólna modlitwa, jak na przykład w pieśni 232.:

Najsłodszy Jezusie, modlimy się, spójrz na nas z góry

Żeby nie zostaliśmy ukarani raptowną śmiercią.

Zachowaj wszystkich ludzi którzy są ze mną w tym samym miejscu.

Wyjdziemy i przyjdziemy do Twego Tronu.



Пресладкѣи Іисе, молимъ, призи на ны,
да наглоу смертѣи неведемъ каранн:
ѿ. Собранн вса люди со мноу посполу,
Изыдемъ, да придемъ къ твоему престолу.

119

Czasem „głosem”, który przekonuje, perswaduje jest głos sumienia, który zwraca się do niepokutującego człowieka. Czasem jest to głos Anioła stróża, który ostrzega grzesznika (w pieśni *Взираи с прилежаніем, тленный человек* (Patrz z

¹¹⁸ W tym miejscu warto zauważyć, że w tekście użyto wyrażenia nie „czynić/pełnić dobre uczynki” (*робити/чинити добрі справи*), ale „przyciągać” (*притяжати*), czyli „uzyskać” (*стяжати*) dobre uczynki zbierać je dla siebie. Najlepszym odpowiednikiem tego słowa jest współczesne rosyjskie słowo - *приобретать*. To słowo ze sfery handlu „kupieckiego” ma jednak swoje własne symboliczne znaczenie. W Ewangelii Chrystus upodabnia ludzkie życie do „targu” (*торжищу*), a ludzkie działania na ziemi do „kupna” (*купвлі*), mówiąc: „Kupujcie, aż przyjdę” (*Купуйте, поки не прийду*). Oczywiście odnosi się to do „kupowania” zbawienia poprzez dobre uczynki na ziemi.

¹¹⁹ Aneks nr. 32.

uwagą, zniszczalny człowieku) anioł przypomina o przemijalności życia *Ангел же твой хранитель тебе извествует/ Краткость жизни твоей перстом показывает: / Текучт времена лета во мгновениу ока,/ Солнце скоро шествует к западу с востока...* (Twój anioł stróż mówi ci / Krótkość twego życia palcem pokazuje ci: / Czasy lata mijają w mgnieniu oka, / Słońce wkrótce ze wschodu pomaszeruje na zachód. ..”). Może nas przekonywać, również głos Kościoła, którego zadaniem jest prowadzić grzesznika ścieżkami prawości. Wśród pokutnych pieśni duchownych znajdujemy także teksty, właściwe teatralnym odtworzeniem dialogu między grzeszną duszą i grzesznym ciałem, oskarżającymi się nawzajem o grzeszność i namawianie do grzechu, a w konsekwencji przyznającymi się do winy i pokutującymi.

Te nieliczne teksty pokutne opierają się na zbliżonej zasadzie retorycznej: werbalnej konfrontacji, poszukiwaniu argumentów i oskarżeń, które ostatecznie prowadzą do pożądanego rezultatu: podkreślenia grzeszności każdego człowieka, który grzeszy „ciałem i duszą” i przekonaniu go o potrzebie pokuty.

Druga grupa duchowych pieśni pokutnych obejmuje teksty, w których dominuje modlitewność. Są to w istocie modlitwy pokutne, w których skruszony grzesznik zwraca się bezpośrednio do Boga. To właśnie wśród tych tekstów znajdujemy prawdziwe poetyckie arcydzieła, zwłaszcza pieśni Dymitra Tuptały. Teksty pieśni pokutnych są również do siebie bardzo podobne, ale mimo to rozumiemy, że za zewnętrznym podobieństwem słownych sformułowań kryje się coś znacznie większego. Jest to dokonanie niezwykle trudnego osobistego aktu woli, który poprzez słowo spowiedzi prowadzi do aktu skruchy i modlitwy. Nie ma znaczenia, że w tekście nie widzimy konkretnej osoby, zindywidualizowanego bohatera lirycznego o określonej biografii, czego dostarcza już poezja romantyków. Teksty pieśni pokutnych mają tendencję do uniwersalizmu i ogólności, i tu powinno dochodzić - i dochodzi - do połączenia uczuć autora i wykonawcy/słuchacza. Odbiorca może z łatwością postawić się na miejscu autora i wypowiedzieć słowa skruchy we własnym imieniu. Kiedy autor mówi „ja” cierpię, „ja” jestem winny i obwiniam siebie, jego „ja” musi się ujawnić, aby każdy czytelnik lub słuchacz - współwyznawca autora - mógł wypowiedzieć się... we własnym imieniu, utożsamiając swoje „ja” z „ja” autora - całkowicie i bezwarunkowo¹²⁰. Pomimo uniwersalności i zdolności by brzmieć jak tekst „kolektywny”, pieśni pokutne są spełnieniem indywidualnej skruchy, aktem, w którym człowiek przekracza samego siebie, ośmielając się uznać swoją grzeszność, mając odwagę zidentyfikować grzech,

¹²⁰ S. Awerintsew, *Roskosz uzora i głubiny sierca: Poezija Grigora Narekaci, (Роскошь узора и глубины сердца: поэзия Григора Нарекаци // Поэты)*, Moskwa 1996 r., s. 68.

wyrzec się swojego obecnego „ja”, aby je na nowo odzyskać poprzez oczyszczenie w pokucie.

Pokutne pieśni duchowne charakteryzują się wewnętrznym napięciem tekstu. Każde słowo jest istotne i ważne, ponieważ utwory te są tekstami modlitewnymi, w których każde słowo (a co do tego barokowy wykonawca i słuchacz/czytelnik nie mieli żadnych wątpliwości) dociera do Boga. W pieśniach pokutnych pokutujący komunikuje się z Bogiem. Spróbujmy przyjrzeć się ogólnemu schematowi komponowania takich utworów. Impulsem do powstania tekstu jest uczucie powstania przed Bogiem takim, jakim jesteś, kiedy nic nie da się ukryć ani upiększyć. Bóg zaś objawia się człowiekowi jako byt idealnie doskonały, a to tylko potęguje poczucie własnej niedoskonałości i grzeszności. Stąd charakterystycznym dla większości tekstów początkiem jest postrzeżenie siebie jako osoby tkwiącej w grzechu, a przez to oddalonej od tego, co dobre i od Boga: *О горе мне грешнику сущу, / Горе благих дел неимущу* „*Согрешихъ, о Боже мой, отнюдь не таюся, Согрешихъ, виновень есмь, того не запряюся* (Biada mi, grzeszniku, Biada mi, który nie mam dobrych uczynków” lub „Zgrzeszyłem, o Boże mój, nie ukrywam się, zgrzeszyłem, jestem winien, tego nie będę zakrywał”). Niekiedy kolejnym elementem strukturalnym modlitwy pokutnej jest wyznanie złych uczynków, a raczej ich recytacja, choć w bardzo abstrakcyjnych formułach (gdyż dla każdego słuchacza/czytelnika muszą być one odebrane jako autentyczne), oraz samo-potępienie: *Оуподобихся врагови нощному/ Плотоядениемъ ненасыщенному/ Навыкохъ на вся дела в миръ злая/ За то удалень есмь прекраснаго Рая* (Stałem się jak nocny wróg, nienasycony mięsożerstwem, wprawiony we wszystkim, co jest złe w tym świecie, Za to jestem usunięty od pięknego Raju). Innym interesującym przykładem jest fragment pieśni pokutnej z *Bogogłasnika*: *Согрешихъ... обая кающися паки согрешаю Грехи ко грехомъ моим всегда прилагаю, / Согреших, окаянніиший, согрешу до зела/ Согрешихъ всеми чувствами души же и тела / Вся злая похоть во мне содела* (Zgrzeszyłem... żałuję i ciągle grzeszę, i zawsze grzechy do grzechów moich dodaję, Zgrzeszyłem, najbardziej grzeszny zgrzeszyłem bardzo mocno Zgrzeszyłem wszystkimi zmysłami duszy i ciała / Wszelkie złe pożądliwości we mnie uczyniłem)¹²¹. Jak widzimy, żaden czyn nie jest konkretnie wymieniony, ale ciągle powtarzanie czasownika „zgrzeszyłem” (*согрешихъ*) wskazuje na świadomość własnej grzeszności wielu nieprawych czynów, które obciążają człowieka; właśnie ten fragment jest wypowiedzią o tym, co męczy, a jednocześnie zapewnia oczyszczenie.

¹²¹ Pieśń 213 (Aneks 21).

Modlitwa jest dialogiem, komunikacją między człowiekiem a Bogiem, do którego każdy może przyjść ze swoimi problemami i troskami, przed którym może się otworzyć i wypowiedzieć. To właśnie obserwujemy w tekstach pieśni pokutnych, kiedy koncepcja strachu przed piekłem, śmiercią i Sądem Ostatecznym, gdzie trzeba będzie odpowiedzieć za całe swoje życie, schodzi na dalszy plan lub staje się zupełnie nieistotna. Jednak w pieśniach tych znacznie ważniejsze stają się inne aspekty, a w szczególności oddzielenie człowieka od Boga, niemożność komunii z Nim z powodu grzechu, oraz utrata miłości i łaski Bożej, a tym samym oddzielenie od dobra. W tej perspektywie grzechy popełnione przez człowieka są postrzegane jako jego nieszczęście i wielki smutek, któremu można zaradzić, zwracając się do Boga w modlitwie o oczyszczenie.

Jedna z pieśni pokutnych Dymitra Tuptały zaczyna się od słów: *Воплю к Богу в беде моей, да мя Он услышит, / И в велицей скорби моей весело оутешит / Обратит мой плач в веселье и в радость предложит...* (Wołam do Boga w moim utrapieniu, aby mnie wysłuchał / I w moim wielkim smutku pocieszy mnie wesoło / Przemieni mój płacz w wesołość i radość...) ¹²². Obowiązkowym elementem strukturalnym pieśni pokutnych jest moment, w którym grzesznik uświadamia sobie potrzebę pokuty i szczerą jej pragnienie. Oczyszcza ona duszę z popełnionych grzechów, a płynące łzy-oczyszczenia są darem, który grzeszny człowiek może wyprosić u Boga: *Изльй мне, Боже, со небеси слезы, Да восплачу моя пагубныя стези* (Wylej łzy z nieba, Boże, I pozwól mi wypłakać moje złe drogi). Wiążą się z tym bardzo charakterystyczne dla sztuki barokowej symbole wody i studni jako znaków oczyszczenia. Są one w interesujący sposób odtwarzane jednej z pieśni pokutnych: *Гдєсь то суть, кажуть, здравыя воды, / В тыхъ то ся водах мьють все роды. / Ей, когда б душу тамъ очистити / З тини греховой весма обмыти* (Są tu gdzieś, mówią, wody zdrowe, W tych wodach obmywają się wszyscy rodzaje ludzi, / Oby tylko duszę tam oczyścić / Od szlamu grzechowego w całości obmyć) ¹²³. Powyższa symboliczno - alegoryczna strofa może przypomnieć czytelnikowi zarówno o chrzcie, podczas którego ludzie zostają oczyszczeni z grzechu pierworodnego, jak i o aktach spowiedzi. Te wersy można interpretować na wiele sposobów, ale to autor powinien wyjaśnić, co przez to rozumie, jaki rodzaj wody chce znaleźć (i czego każdy powinien szukać), ponieważ jest to bardzo ważne dla zbawienia: *Скруха, покута, горкихъ слезъ токи, / Исповедь свята суть ти глубокий / Кладенець здравый, и вода чиста / Окропленная кровію Христа* (Skrucha, pokuta, wylew gorzkich łez, / Spowiedź święta jesteś głęboką / Studnią zdrową, a wodą

¹²² L. Iwczenko, *Український кант XVII – XVIII століт*, Kyjiw 1990 r., s. 115.

¹²³ Pieśń 219 (Aneks 22).

czystą / Skropioną krwią Chrystusa). Symbolika wody i studni jest bardzo często spotykana w Ewangelii, a przykładem może być tu spotkanie przy studni grzesnej samarytanki z Chrystusem. Kobieta przyszła zaczerpnąć wody, i między nią a Synem Bożym wywiązała się rozmowa, której znaczenie pozostało dla niej niejasne, ponieważ Chrystus przemawiał językiem symboli, mając na myśli Siebie i Swoje nauczanie. W tym tekście symbolika wody łączy się z symboliką krwi Chrystusa, co przypomina słuchaczowi o krwawej ofierze, którą Chrystus złożył za wszystkich i dzięki której każdy chrześcijanin ma szansę na oczyszczenie. W pieśniach pokutnych refleksja grzesznika nad swoją grzesznością i świadomość potrzeby pokuty kończy się zwykle krótką modlitwą, w której błaga on Boga o wybaczenie win i darowanie mu łaski, by w przyszłości mógł wieść godne życie (*З глубины сердца глас мой возведшаго/ Помилуй мя, Боже, помилуй падишаго. (Z głębi serca głos mój wznoszącego / Zmiłuj się nade mną, Boże, zmiłuj się nad upadłym)*)¹²⁴ lub: *Измы греховнаго Вавилона/ Вчини жителем святыя Сиона/ да бымъ в небесномъ пребывать лыку/ И вселюбезно зрель на Владыку (Z grzesznego Babilonu uczyni mnie mieszkańcem świętego Syjonu/ abym przebywał w niebiańskim chórze/ i z największą radością spoglądał na Pana). Czasami uwaga grzesznika skupia się nie na nim samym, ale na Bogu: o wiele większe znaczenie ma to, że przez swoje grzechy człowiek świadomie odwraca się od Niego, niszczy możliwość dialogu i lekceważy Bożą miłość. W takim przypadku pieśń pokutna zawiera minimum autorefleksji i sprowadza się do modlitwy-apelu do Boga, w której człowiek błaga aby uwolnił go od ciężaru grzechów i nie opuszczał go. Jedna z pieśni pokutnych skomponowanych przez Dymitra Tuptała brzmi następująco: *Прости, Боже, грехи моя, что сотворихъ пред Тобою, / не остави мене, Боже, но всегда буди со мною (Przebacz mi, Boże, moje grzechy, które popełniłem przed Tobą, / nie opuszczaj mnie, Boże, ale zawsze bądź ze mną).**

Pokładanie nadziei w Bogu i uświadomienie sobie Jego miłości, całkowicie zmienia mowę pokutną. Grzeszny człowiek może pozwolić sobie na pewną intymność tonu, ignorując dystans, jaki istnieje między Stwórcą a stworzeniem, wiedząc, że nie zostanie odrzucony. Dlatego niektóre teksty zawierają szczerze, bezpośrednie słowa, których syn mógłby użyć, aby zwrócić się do ojca, mówiąc mu o swoich słabościach: *Исусе мой пресладкій, Творче света / еще хочь молю моего пожди ответа/ Тмамы ти покаыния обещах плоды/ Но дотоль есть неплодное древо, Господи (Jezu mój Najśłodszy, Stwórcu światła / Wciąż modłę się poczekaj na moją odpowiedź /*

¹²⁴ Pieśń 218 (Aneks 23).

Wielokrotnie obiecywałem Ci owoce skruchy / Lecz ja wciąż jestem bezpłodnym drzewem, Panie)¹²⁵. I właśnie z powodu tej wiary a wręcz pewności w Boże miłosierdzie, takie teksty jak słynny utwór metropolity Tuptały „Mój Drogi Jezu” mogą pojawiać się obok pieśni czysto pokutnych, w których temat skruchy i grzeszności jest zdominowany przez dialog miłości między Bogiem a człowiekiem, dzięki któremu grzech zostaje zniszczony: *Исусе мой, рци души моеї: твое емь аз спасеніе,/ Очищеніе греховъ і в рай вселеніе.... Хотеніе мне с тобою быти/ Даждь ми тебе, Христа, в сердцу имети* (O Jezu mój powiedz dla duszy mej: „Jestem Twoim zbawieniem, / Oczyszczeniem z grzechów i przyprowadzeniem do raju”.... Chęć mi być z Tobą / Daj mi Ciebie, Chrystusa, mieć w sercu)¹²⁶. Być może nieprzypadkowo pieśń ta umieszczona jest niemal na końcu Bogogłosnika. Dyskurs pokutny kończy się przejściem na zupełnie inny, bardziej intymny poziom dialogu, a zamiast głosu pokutnika potępiającego samego siebie, zaczyna rozbrzmiewać głos osoby, która miłuje.

Temat pokuty w pieśniach paraliturgicznych nie tylko maluje obraz ciężkiego stanu człowieka, ale jest przede wszystkim środkiem pozwalającym człowiekowi głębiej poznać ważność samoograniczenia i postu w celu osiągnięcia takich cnót jak pokora, miłość i miłosierdzie wobec bliźniego. To właśnie te wartości w pieśniach paraliturgicznych stanowią źródło poznania własnej tożsamości. Świadome oddalenie się od bólu jest najważniejszym krokiem w kierunku nadziei na odnalezienie drogi poznania rzeczywistej prawdy, która otwarcie przyjmuje każdego zagubionego człowieka (syna marnotrawnego) w swoje pełne miłości objęcia.

1.4 Chełmskie wydanie pieśni religijnych

Niewiele jest miejsc na świecie, których historia byłaby tak zmienna jak historia tego małego zakątka południowych ziem ruskich, nazywanych „Rusią Chełmską”.

¹²⁵ Pieśń 243 (Aneks 24).

¹²⁶ Pieśń 242 (Aneks 25).

Problem zawłości dziejów Rusi Chełmskiej pod względem politycznym i kulturowym polegał na przechodzeniu tych ziem z rąk do rąk. Głównymi pretendentami walczącymi o posiadanie Rusi Chełmskiej byli książęta południowo rusczy i królowie Polski. Dzięki takim uwarunkowaniom historycznym sztuka ludowa Chełmszczyzny została wyrażona w formie warstw. Jej twórczość nie jest kompaktową homogeniczną masą stworzoną z jednego materiału, jest ona połączeniem wszelkiego rodzaju warstw występujących jedna po drugiej w niezwykle powiązaniach. Ta specyfika sztuki ludowej na Rusi Chełmskiej sprawia, że jej badania naukowe są niezwykle trudne.

Twórczość muzyczna na tym terenie dzieli się na dwie nierównomierne kategorie: śpiew liturgiczno – paraliturgiczny oraz świecki, z których pierwsza znacząco dominuje zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym. Zjawisko to można zrozumieć w kontekście historycznych uwarunkowań regionu. W przeszłości Ruś Chełmska była przede wszystkim zorientowana na życie religijne, co ograniczało rozwój innych form życia kulturalnego z powodu niesprzyjających warunków historycznych. W efekcie cała twórcza energia społeczności oraz jej bogaty potencjał muzyczny koncentrowały się głównie na śpiewie cerkiewnym. Pierwsze wpływy muzyki cerkiewnej na Chełmszczyznę pochodzą z Bizancjum, a przybyły tam wraz z przyjściem na te ziemie chrześcijaństwa. Należy zauważyć, że wraz z przyjęciem chrześcijaństwa przeniknął na Chełmszczyznę pełny cykl greckiego *osmogłasija*¹²⁷. W związku z tym należało połączyć śpiew pozyskany od Greków i własną słowiańską twórczość muzyczno – religijną, by oprawa muzyczna nabożeństw była dostępna, a nade wszystko zrozumiała dla wiernych. Wypełnienie tego historycznego zadania było bardzo trudne i trwało dość długo, jednakże, dzięki sile wiary narodu, postępowało całkiem pomyślnie. W XVI wieku Chełmszczyzna miała już ugruntowany śpiew cerkiewny podporządkowany systemowi ośmiu skal modalnych *cs. osmogłasiju*. Po przekształceniu sakralnych elementów muzycznych przywiezionych przez Greków w pełny cykl chorału staroruskiego, zwanego kijowskim, mocno ugruntowały się podstawy regionalnego stylu w śpiewie cerkiewnym, a co za tym idzie w wielu formach śpiewu liturgicznego a także w szeregu pieśni paraliturgicznych pozostawiło charakterystyczny ślad, który odróżnia śpiew Chełmszczyzny od śpiewów cerkiewnych przylegających doń regionów.

Analizując historię muzyki cerkiewnej na Chełmszczyźnie, można stwierdzić, że zachodnie wpływy muzyczne zaczęły przenikać do tego regionu już w XVI. Gdyby jednak Chełmszczyzna do tego czasu nie wykształciła swojego śpiewu na bazie

¹²⁷ E. Witoszyński, *Narodno-cerkownyj napiew Chołmskoji Rusi*, Bogosłowski Wiestnik, Siergiejew Posad 1910 r., T. 2, s. 483.

bizantyjskiego, to w kolejnych stuleciach, w obliczu silnych wpływów muzyki zachodniej w XVII, XVIII i pierwszej połowie XIX wieku, prawdopodobnie doszłoby do utraty lub znacznego zniekształcenia muzycznego dziedzictwa Bizancjum¹²⁸. Tymczasem badania wskazują, że wpływy zachodnie nie wyparły bizantyjsko-słowiańskiego śpiewu, lecz stały się jedynie dodatkową ścieżką w jego rozwoju¹²⁹. Proces przekształcania greckiego śpiewu w rodzimy śpiew słowiański zakończył się na Chełmszczyźnie sukcesem, co było wynikiem wspólnej pracy Rusi Kijowskiej i Galicji. Dzięki tej współpracy melodyka cerkiewna o proveniencji bizantyjskiej w XI wieku, została stopniowo wtopiona w miejscowy śpiew. Oprócz elementu greckiego w śpiewie cerkiewnym, który jest obcy kulturowo, miejscowa społeczność Chełmszczyzny wykształciła także inny istotny element na swoim gruncie - świecką pieśń. Obecnie uznaje się za dobrze ugruntowaną w nauce tezę, że cała muzyka ludowa każdego regionu, zarówno duchowna, jak i świecka, wywodzi się z jednego źródła – tj. starosłowiańskiej pieśni ludowej. W śpiewie chełmskim element pieśni ludowej znalazł szczególnie silny wyraz w późniejszej epoce powstania chełmskiego chorału cerkiewnego - w epoce tworzenia kolęd i pieśni cerkiewno-nabożnych. Pod wpływem tych dwóch czynników chełmski chorał rozwijał się aż do XVI wieku. Epokę tę można nazwać epoką wpływów muzyki wschodniej, ponieważ grecki chorał i słowiańska świecka pieśń ludowa w swoich zasadniczych elementach muzycznych bez wątpienia narodziły się na wschodzie i rozwinęły zgodnie z prawami melodii i harmonii muzyki wschodniej.

Od XVI wieku rozpoczyna się nowa era zarówno w historycznym, jak i artystyczno-kulturalnym życiu Chełmszczyzny. Cała siła nowych okoliczności polegała na tym, że śpiew Chełmski, który ukształtował się przed XVI wiekiem pod wpływem muzyki Wschodu, znalazł się pod wpływem melodii i harmonii muzyki Zachodu, która była mu obca¹³⁰. Ponieważ w XVI wieku *napiw* chełmski był już stabilny, znacznie silniejszy i dlatego okazał się bardziej odporny w nowych warunkach. W nierównej walce, która rozpoczęła się po wprowadzeniu Unii¹³¹, chorał Chełmski nie tylko nie ustąpił „pola wrogowi”, ale prawie nie poniósł w niej żadnych strat. Jedną z głównych przyczyn tego zjawiska jest fakt, że charakter muzyki chełmskiej przed XVI wiekiem, był zupełnie inny niż muzyki Zachodu. Muzyka Chełmszczyzny rozwijała się naturalnie,

¹²⁸ I. Wozniesiński (prot.), *Obrazcy greckeskiego cerkownogo osmogłasija*, Moskwa 1897 r., s. 47.

¹²⁹ W. Wołoskiuk, *Śpiew liturgiczny w Kościele Prawosławnym w Polsce*, [w:] *Prawosławie światło ze wschodu*, Lublin 2009 r., s. 555-580.

¹³⁰ E. Witoszyński, *Narodno cerkownyj...*, s. 484.

¹³¹ D. Ciołka, *Latynizacja Kościoła Unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, Białystok 2014, s. 27.

zgodnie z zasadami nieświadomej twórczości ludowej, zaś muzyka Europy Zachodniej była tworzona dzięki wysiłkom poszczególnych autorów - kompozytorów i nosiła indywidualny odcisk ich talentu. Muzyka pierwszego rodzaju jest łatwo przyswajalna przez społeczność i pozostaje w nich przez długi czas, przeciwnie, muzyka sygnowana która jest niezwykle trudna dla laików, ponieważ jest wynikiem złożonego procesu muzycznego, którego masy nie pojmują, a do jej odtworzenia wymagana jest znajomość techniki i umiejętności muzycznych, której zwykli ludzie nie posiadają. Ponadto Kościół Zachodni stawiał na muzykę instrumentalną, podczas gdy Cerkiew Wschodnia preferowała wyłącznie muzykę wokalną¹³².

Od XVI wieku twórczość muzyczna Chełmszczyzny szła w dwóch kierunkach rozwoju: tworzeniu kolęd i innych pieśni nabożnych, które później znalazły swoje odzwierciedlenie w chełmskim Bohohłasniku. Muzyka i teksty kolęd stanowią niezwykle bogaty i różnorodny materiał, dzięki czemu zajmują pierwsze miejsce zarówno pod względem ilości materiału, jak i jego znaczenia w kręgu świąt cerkiewnych. Hymny z tego okresu znajdujemy nie tylko w dziale kolęd, ale także w dziale Wielkiego Postu, hymnów pokutnych, w dziale pieśni do Matki Bożej. Czas trwania okresu scholastycznego w twórczości muzycznej Chełmszczyzny określa się do lat osiemdziesiątych XIX wieku. W 1875 roku, Chełmszczyzna przyjęła chorały Mikołaja Bachmietiewa i tym samym dołączyła do ogólnoruskiej historii śpiewu cerkiewnego¹³³.

Ważnym elementem było także pojawienie się w XIX wieku zapożyczeń, które tak uporczywie wdzierały się w obrzędowość kościoła unickiego. Musimy jednak pamiętać o równowadze sił w Chełmskiej diecezji unickiej w pierwszej połowie XIX wieku. Na początku stulecia, w wyniku reform administracyjnych w Polsce za panowania cara Aleksandra I, sytuacja Kościoła unickiego zaczęła się wyraźnie pogarszać. Wyższa hierarchia unicka oraz Wyższe Seminarium Duchowne w Chełmie uległy polonizacji. Stanowisko Kościoła unickiego i wszystkie aspekty jego życia zostały mocno zlatynizowane. Katolicka obrzędowość natarczywie wdzierała się do kościoła unickiego¹³⁴.

Istotnym momentem w tradycji śpiewu chełmskiego było pojawienie się *Bogogłasnika* Poczajowskiego. Jednym z późniejszych *Bogogłasników* był zbiór Lwowski z 1825 roku. W wydawaniu opracowań tego rodzaju wyspecjalizował się zakon

¹³² W. Wołosiuk, *Śpiew liturgiczny w Kościele Prawosławnym w Polsce*, [w:] *Prawosławie światło ze wschodu*, Lublin 2009 r., s. 555-580.

¹³³ Tamże, s. 555-580.

¹³⁴ D. Ciołka, *Latynizacja Kościoła Unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, Białystok 2014, s. 27.

Bazylianów, ze szczególnym uwzględnieniem unickich ośrodków drukarskich w Supraślu, Poczajowie i Lwowie.

Znaczącą rolę w promowaniu i umacnianiu prawosławia oraz jego dziedzictwa kulturowego, ze szczególnym uwzględnieniem śpiewu cerkiewnego odegrały Bractwa cerkiewne. Powstanie i rozwój bractw było konsekwencją istotnej roli, jaką element świecki odgrywał w Kościele prawosławnym. Według badań Łarysy Kostiurowicz, pieśni religijne na obszarze prawosławnej metropolii kijowskiej, w tym w diecezji chełmskiej, zaczęły pojawiać się dopiero w drugiej połowie XVI wieku¹³⁵. Pieśni zawarte w *Bogogłasniku* cieszyły się ogromną popularnością wśród mieszkańców diecezji chełmskiej. Po powstaniu styczniowym, jako forma represji, władze administracyjne i cerkiewne wprowadziły zakaz wykonywania w cerkwiach utworów paraliturgicznych. Zakaz ten obowiązywał aż do 1884 roku, kiedy to Prawosławne Bractwo Przenajświętszej Bogurodzicy w Chełmie podjęło działania związane z paraliturgiką¹³⁶. Trudno jednoznacznie określić przyczyny liberalizacji postawy hierarchii cerkiewnej wobec wspomnianego zakazu. Można przypuszczać, że były one związane z sytuacją wyznaniową oraz zakazem używania języka ukraińskiego we wszelkich formach życia publicznego i cerkiewnego na terenie Rosji. Jednakże brak jest jednoznacznych wyjaśnień dotyczących zmiany postawy zarówno duchownych, jak i świeckich działaczy cerkiewnych. Członkowie chełmskiego bractwa podkreślali, że wierni masowo śpiewali pieśni religijne podczas obrzędów oraz z okazji różnych świąt cerkiewnych. W tym okresie nie było łatwo uzyskać dostęp do śpiewników cerkiewnych wydrukowanych na początku XIX wieku w Poczajowie, a to za sprawą trudności związanych z przekraczaniem granicy rosyjsko-austro-węgierskiej¹³⁷. W związku z tym Chełmski Zarząd Duchowny zlecił bractwu w Chełmie opracowanie nowego śpiewnika. Zalecenia obejmowały wyeliminowanie polonizmów, latynizmów oraz utworów sprzecznych z nauką Cerkwi prawosławnej. Inicjatywa ta miała na celu dostosowanie paraliturgiki do panujących warunków politycznych oraz masowe drukowanie zbioru pieśni cerkiewnych. Pracami nad wydaniem *Bogogłasnika* kierowali: biskup lubelski Modest Strelbicki (1823-1903) oraz ks. Mikołaj Straszekiewicz (1845-1909), ówczesny proboszcz parafii prawosławnej pw. św. Jana Teologa w Chełmie, członek Chełmskiego Zarządu Duchownego oraz zarządu Bractwa chełmskiego, a także wykładowca Prawosławnego

¹³⁵ Ł. Kostiurowicz, *Kantowaja kultura w Bielarusi*, Mińsk 1993 r., s. 215.

¹³⁶ S. Dmitruk, *Prawosławne Bractwo Przenajświętszej Bogurodzicy w Chełmie (1879–1914)*, Lublin 2012, (rozprawa doktorska, Biblioteka Główna UMCS w Lublinie).

¹³⁷ S. Dmitruk, *Rola utworu paraliturgicznego Krestnaja piesń w prawosławnej diecezji chełmsko-warszawskiej na przełomie XIX i XX wieku*, Białystok 2021 r., s. 181-206.

Seminarium Duchownego w Chełmie. Działacze z Prawosławnego Bractwa Przenajświętszej Bogurodzicy w Chełmie, będący wydawcami *Bogogłasnika* z 1884¹³⁸ roku, mieli nadzieję, że śpiewnik przyczyni się do pogłębienia religijności wiernych. Dodatkowym celem redaktorów opracowania było „odciągnięcie narodu od polskich pieśni, bardzo popularnych wśród miejscowych mieszkańców, oraz rozpowszechnienie słowiańsko-ruskich tekstów w celu zbliżenia miejscowej ludności do całej miejscowej wspólnoty”¹³⁹. Stefan Czyżewski na łamach oficjalnego organu diecezji chełmsko-warszawskiej w 1884 roku stwierdził, że „nasi kapłani powinni zawsze dążyć nie tylko do zachowania dawnej, lokalnej tradycji śpiewania pobożnych pieśni, ale także do jej rozwoju, aby wierni z radością przyjmowali każdą nową, nieznaną wcześniej pieśń o podobnym charakterze.”¹⁴⁰ Czyżewski zwrócił również uwagę, że utwory zawarte w *Bohogłasniku* zostały opublikowane w języku cerkiewnosłowiańskim, charakterystycznym dla siedemnasto- i osiemnastowiecznego narzecza.

Na przełomie XIX i XX wieku pieśni cerkiewne na opisywanym obszarze zyskały na popularności, w czym znaczącą rolę odegrał organ prasowy chełmskiego bractwa, „*Chołmskij narodnyj kalendar*”¹⁴¹. W latach 1885-1914 na łamach tego kalendarza publikowano teksty kolęd, pieśni związanych z lokalnym kultem ikon Bogurodzicy (Leśniańskiej i Chełmskiej) oraz świętych (św. Antoniego Pieczerskiego i św. Dymitra z Salonik), jak również utwory obrzędowe związane z cerkiewnym rokiem liturgicznym. Dzięki szeroko zakrojonej akcji wydawniczej oraz masowemu kolportażowi prowadzonemu przez Bractwo, pieśni cerkiewne trafiły do wielu domów, co znacząco przyczyniło się do ich upowszechnienia. Galicyjski i południowo-rusiński język, używany w pierwotnych wydaniach *Bogogłasnika*, był zbliżony do współczesnego języka małopolskiego, czyli ukraińskiego. W ramach przygotowania do druku, utwory te zostały skorygowane zgodnie z obecną synodalną(moskiewską) wymową oraz dostosowane do zapisów nutowych, co miało na celu ułatwienie ich wykonania. Trzeba zaznaczyć, że *Bogogłasnik* z 1909 roku został już wydrukowany w języku rosyjskim. Z powodu braku wszystkich wydań *Bogogłasnika* nie jest możliwe dokładne ustalenie czasu, w którym nastąpiła pełna językowa rusyfikacja utworów paraliturgicznych. Jednakże zjawisko to wskazuje na celowy proces rusyfikacji pieśni cerkiewnych,

¹³⁸ Aneks nr 31.

¹³⁹ S. Dmitruk, *Rola utworu paraliturgicznego Krestnaja piesn w prawosławnej diecezji chełmsko-warszawskiej na przełomie XIX i XX wieku*, Białystok 2021 r., s. 181-206.

¹⁴⁰ E. Witoszyński, *Narodno cerkownyj...*, s. 484.

¹⁴¹ Zob. „*Chołmskij narodnyj kalendar*” 1885, 1886, 1891, 1892, 1900, 1901, 1902, 1904, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914.

„*Холмско-Варшавскій Епархіальний Вѣстникъ*” 1884, 1897, 1887, 1901.

realizowany przez administrację cerkiewną i działaczy związanych z Bractwem Chełmskim.

W 1900 roku Zarząd Szkolny przy Synodzie Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej wydał tzw. „duży *Bogogłasnik*”, który był rozprowadzany w parafiach w Królestwie Polskim oraz w części rosyjskich guberni zachodnich, takich jak grodzieńska, kijowska i mińska. Możliwość przywrócenia śpiewu paraliturgicznego w cerkwiach diecezji chełmsko-warszawskiej pojawiła się w 1905 roku wraz z wydaniem ukazu tolerancyjnego. W tym okresie, trwającym do 1909 roku, nastąpił proces masowych konwersji na katolicyzm, a władze cerkiewne zezwoliły na oficjalne wykonywanie utworów paraliturgicznych w cerkwiach. Wierni szybko odnowili tradycję śpiewu paraliturgicznego, co było możliwe dzięki praktyce udawania się do sąsiednich parafii, gdzie uczono się wykonywania poszczególnych utworów.

Ideową kontynuacją zawartości treściowej *Bogogłasnika* Poczajowskiego jest *Bogogłasnik* Chełmski zredagowany w roku 1910 przez Emiliana Witoszyńskiego i wydany w Lipsku w tymże roku. Struktura tego *Bogogłasnika* odzwierciedla porządek Poprzednika (wątek chrystologiczno-mariologiczny, hagiograficzny i obyczajowy), co sprawia, iż można uznać go za kontynuację bezpośrednią. Usytuowanie treści wskazuje również na bezpośredni związek formalny poszczególnych przykładów, wzbogaconych

ПЬСНОПЪНІЯ БОГОГЛАСНИКА

ХОЛМСКАГО НАРОДНО-ЦЕРКОВНАГО
РОСПѢВА ВЪ ЧЕТЫРЕГЛОСНОЙ
ГАРМОНИЗАЦІИ

Е. ВИТОШИНСКАГО.



czterogłosową harmonizacją. Układ ten w zdecydowany sposób odcina się od tradycji trzygłosowych, charakterystycznych zwłaszcza dla Prawosławia ukraińsko-rosyjskiego, pozwalając traktować omawiany *Bogogłasnik* za wytwór rodzimej kultury prawosławnej. Dzięki wspomnianemu typowi harmonizacji, śpiewy nabierają dodatkowe semantyki: mimo tercjowo-sekstowego prowadzenia głosów żeńskich,

głosy męskie stanowią nie tyle podbudowę harmoniczną, co raczej ubogacenie harmoniczne, wspomagając zarazem strukturę sematyczną danego momentu tekstowego.

Okres I wojny światowej oraz ewakuacja ludności cywilnej w głąb Rosji znacząco przyczyniły się do popularyzacji tych pieśni. W 1916 roku ukazało się nowe wydanie *Bogogłasnika* w Moskwie. Z inicjatywy metropolity warszawskiego i całej Polski Dionizego (Waledyńskiego, 1867-1960) w 1924 roku *Bogogłasnik* został ponownie wydany, tym

razem w Warszawie. Władze cerkiewne, zarówno diecezjalne, jak i synodalne, były świadome popularności śpiewów paraliturgicznych oraz licznych zwyczajów ludowych, które nawiązywały do tradycji greckokatolickiej i rzymskokatolickiej. Elementy te stanowiły istotną część etnicznej tożsamości ludności zamieszkującej tereny eparchii chełmsko-warszawskiej oraz wołyńskiej. W celu uniknięcia napięć wśród byłych wiernych unickich z Chełmszczyzny i południowego Podlasia, prawosławni krzewiciele zdecydowali się na zachowanie pieśni cerkiewnych, jednocześnie usuwając z nich naleciałości rzymskokatolickie i polonizmy. Równocześnie, w eparchiach tych podjęto decyzję o rozpowszechnieniu nowej paraliturgiki, opracowanej w języku rosyjskim, co w obliczu dużej popularności miało szansę na sukces.

Działania Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej miały na celu, pod pozorem zachowania dawnych pieśni paraliturgicznych, eliminację lokalnej tradycji cerkiewnej, związanej z prawosławną metropolią kijowską i językiem ukraińskim. Jednocześnie dążono do stopniowego przyzwyczajania wiernych oraz budowania ich przywiązania do nowych realiów wyznaniowych, politycznych i kulturalnych. Administracja cerkiewna była świadoma, że nowe utwory pełniły funkcję nośników haseł społecznych i politycznych, wpływały na postawy moralne i etyczne ludności, a także stanowiły narzędzia dydaktyczne w długofalowym procesie edukacyjnym. W ten sposób stawały się one również instrumentem rusyfikacji lokalnej ludności.

W „swoim życiu” *napiew* chełmski musiał przetrwać wiele ciężkich prób. Próby te przychodziły zarówno z Zachodu, jak i ze Wschodu. Pozostaje życzyć, aby zapis i harmonizacja przebiegały pomyślnie i aby ten chorał, cenny ze względu na swoje walory artystyczne, został szeroko rozpowszechniony nie tylko w Polskim Autokefalicznym Kościele Prawosławnym, ale także na wszystkich tych ziemiach, które doświadczyły tego samego losu historycznego co ludność Chełmszczyzny i dla mieszkańców których ten *napiew* będzie na długo pozostawał wzruszający i drogi jako dzieło ludowego muzycznego geniuszu.

W 1997 r. Jego Ekscelencja Arcybiskup Lubelski i Chełmski Abel zabiegał o wydanie zbioru z pieśniami religijnymi pochodzącymi m.in. ze Zbioru Poczajowskiego, będące w repertuarze chórów wiejskich przekazywanych z pokolenia na pokolenie metodą ustną. Ekscelencja realizację tego pionierskiego dzieła powierzył profesorowi Włodzimierzowi Wołosiukowi oraz jego małżonce Juliannie. Dzieło zgromadziło pieśni cerkiewne stworzone przez prawosławnych kompozytorów które od wieków były obecne na Chełmszczyźnie i Podlasiu. (Aneks nr. 32,33)

Rozdział II

Historyczne uwarunkowania rozwoju treści pieśni *Bogogłasnika* a ich recepcja estetyczna

2.1 Wiersze duchowne

Prawosławne wiersze duchowne to piękna forma przekazu religijnego, która jest często wykorzystywana w liturgii i modlitwie Kościoła prawosławnego. Charakteryzują się one głęboką duchowością, refleksją nad tajemnicą wiary, a także asygnacją zasad moralnych. Wiersze te posiadają podniosłą melodykę i pełne są poetyckiego piękna, które ma za zadanie przywoływać uczucia religijne celem oddania czci Bogu. Forma ta wykorzystuje bogatą symbolikę i metafory, a także skupia się na duchowej przemianie, pokorze i miłości bliźniego. Prawosławne wiersze duchowne są również głęboko zakorzenione w tradycji, co oznacza, że odwołują się do bogactwa historycznego doświadczenia i nauki Kościoła prawosławnego. Są one często inspirowane Pismem Świętym i literaturą religijną, zwłaszcza spuścizną świętych Ojców Kościoła. Wiersze te zawierają mocny kontekst modlitewny, gdyż często odnoszą się do konkretnej sytuacji duchowej lub życiowej, w której znajduje modlący w danym momencie swego życia. Pomagają one w wyrażaniu własnych emocji i uczuć w modlitwie, a także w łączeniu się z duchowym doświadczeniem innych wiernych. Prawosławne wiersze duchowne są nie tylko piękną formą wyrazu religijnego, lecz także ważnym elementem duchowego życia prawosławnych wiernych. Przekazują głęboką treść i pomagają w wewnętrznej przemianie oraz pogłębianiu więzi z Bogiem. Według Gieorgija Fieodotowa, duchowymi wierszami określano pieśni religijne, najczęściej epickie, wykonywane przez wędrownych śpiewaków na targach bądź przy bramach klasztornych¹⁴².

Tradycyjne wiersze religijne nazywane są powszechnie *stychami*¹⁴³, a drukowany bądź rękopiśmienny zbiór stychów określa się mianem „stychowników” (cs. *stichownikow*) lub „stycharników” (cs. *sticharnikow*), szczególnie w środowisku starowierców¹⁴⁴. Termin *wiersze religijne* wprowadzony został do terminologii naukowej przez Wiktora Warencowa w roku 1860. Należy zaznaczyć iż były one zapisywane w

¹⁴² Por. G. Fieodotow, *Stichi duchownyje*, Paryż 1935, s. 13.

¹⁴³ Od greckiego słowa *στοῖχος*- wiersz.

¹⁴⁴ Starowierstwo to ruch religijno-społeczny, powstały w XVII wieku w Rosji jako reakcja przeciwko zapoczątkowanej przez patriarchę Nikona reformie ksiąg liturgicznych w duchu tradycji greckich i wprowadzaniu w związku z tym drobnych innowacji obrzędowych. Ideologiem tego ruchu, który przybrał formę schizmy (cs. *raskolu*), stał się protopop Awwakum (spalony na stosie w 1622 r.). Potępieni przez synody cerkiewne w Moskwie, starowiercy stali się przedmiotem prześladowań, w czasie których manifestowali nieustępliwość i swojego rodzaju fanatyzm. W następstwie wewnętrznych konfliktów rozpadli się na bardziej ugodowych popowców i odłam bardziej radykalny - bezpopowców, który konsekwentnie dzielił się dalej na liczne ugrupowania (pomorcy, filiponie itd.). Por. A. Znosko, *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*, Warszawa 1883, s. 304-305. Ciekawą pod względem teologicznym oceną reform patriarchy Nikona prezentuje artykuł Rektora ChAT abp. Jeremiasza (Jana Anchimiuka), *Reformy Patriarchy Nikona*, [w:] „Chrześcijaństwo, Kościół, Prawosławie”, Białystok 2003.

zbiorach muzycznych specjalnymi znakami notacji neumatycznej systemem *kriuków*¹⁴⁵. W pierwszej połowie XIX wieku badacze nie odróżniali do końca wierszy duchownych od *bylin*¹⁴⁶, w rezultacie obie kategorie pieśni określali mianem wierszy (pieśni) starożytnych, opowiadaczami których byli chłopci i nędzarze-staruszkowie (kalecy wędrowni).

W tej materii nie dokonywano też zasadniczego zróżnicowania pomiędzy treścią religijną a świecką, albowiem wszystkie wiersze religijne tworzone i poznawano w kręgu prawosławia. W licznych zbiorach pieśni ludowych wiersze religijne publikuje się bez szczegółowego oznaczenia. Omawiane pieśni mają podwójną proveniencję : profesjonalną zwaną „książkową” i folklorystyczną. Pierwsza dysponuje notacją pisemną, druga zaś przekazem ustnej tradycji. Wskazane wyróżniki bazują na strukturze słowa i muzyki, a także na sposobach ich funkcjonowania. Będąc elementem pośredniczącym między chrześcijańską „książkową tradycją religijną” a ustnym przekazem muzycznej tradycji ludowej wiersze duchowne, na równi z ludowymi tekstami prozatorskimi o treści religijnej (legendami, podaniami, apokryfami ustnymi), uznać można za swojego rodzaju podręczniki etyki ludowej i źródło chrześcijańskiej wiedzy, czyli „Ludową Biblię”. Wiersze religijne najbardziej rozpowszechniły się w Rosji, lecz istnieją też w innych słowiańskich prawosławnych państwach: na Białorusi, Ukrainie, w Serbii, Bułgarii, a także w Polsce w szczególności na Kresach i Podkarpaciu. Do wierszy religijnych zaliczamy też „psalmy”¹⁴⁷ i kanty¹⁴⁸, które do Rosji dotarły z

¹⁴⁵ Była to początkowo notacja ekfonetyczna, tj. grupa dwunastu znaków akcentowanych, które wskazywały sposób śpiewnego recytowania tekstu liturgicznego. W okresie późniejszym rozwinęła się oryginalna notacja staroruska zwana wspomnianym systemem *kriuków* czyli neum. Mistrzowie śpiewu owych czasów wprowadzili do ogólnego użytku tzw. *kinowarnyje pomiety*, tj. litery objaśniające, przy pomocy których określano wysokość tonalną, a także wartość muzyczną tych znaków, co w znaczny sposób pomogło w interpretacji i zapisie tychże pieśni. Por. W. Wołoskiuk, *Śpiew liturgiczny w Rosyjskim Kościele Prawosławnym*, Warszawa 1978, s. 12 (maszynopis).

¹⁴⁶ *Bylina, starina* (cs. былина, старина) – tradycyjna staroruska pieśń, opiewająca czyny bohaterów epoki średniowiecza i kilku wieków późniejszych. Byliny to najdawniejsze zapisy epickich pieśni, które powstały w XVII wieku. Słowo *bylina* pochodzi od rosyjskiego słowa *byl* (быль) oznaczającego historię prawdziwą, w przeciwieństwie do fikcyjnych. Byliny były tworzone w formie wiersza białego, posiadały jednak charakterystyczny rytm. Większość z zachowanych bylin pochodzi z północnych regionów Rosji. Ich styl był naśladowany przez wielu późniejszych pisarzy i poetów, m.in. przez Aleksandra Puszkina. Najświetniejszą grupą są byliny cyklu kijowskiego, opowiadające o legendarnych bohaterach związanych z dworem i osobą kniazia Włodzimierza. Zob. H. Paprocki, *Byliny*, [w:] „Encyklopedia Katolicka” t. II, Lublin 1985, s. 1246.

¹⁴⁷ U podstaw tego rodzaju pieśni religijnych leży Psalterz Dawida. Jednakże na terytorium wschodniosłowiańskim (także w Polsce) wykształtowała się swoista forma interpretacji poszczególnych Psalmów na podstawie wolnych – niekanonicznych przekładów poetyckich lub ludowych. W rezultacie powstaje więc pojęcie nie znane szerzej – „psalma”, które należy rozumieć jako pieśń oparta na treści psalmowej. Por. W. Wołoskiuk, *Wschodniosłowiańskie pieśni...*, dz. cyt., s. 147.

¹⁴⁸ Kantami nazywano na Wschodzie Europy pieśni religijne pochodzenia zachodniego w trzygłosowym układzie, zaś historia muzyki terminem tym określa melodię umieszczoną w głosie najwyższym, zazwyczaj w sopranie. Por. J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1972, s. 32.

Zachodu w XVII i XVIII wieku. Bliskimi tematycznie do wierszy religijnych są także polskie pieśni religijne, a także białoruskie, ukraińskie oraz polskie kolędy.

Pierwsza publikacja, dotycząca omawianego zagadnienia, napisana została w Moskwie w roku 1848 przez P. Kirejewskiego i zamieszczona w zbiorze „Rosyjskie pieśni ludowe. Część pierwsza: rosyjskie stychy ludowe”. Zgodnie z oświadczeniem kompilatora, do zbioru tego włączono zapisy utworów dokonanych przez N. Jazykowa, A. Puszkina, M. Gogola i innych. Materiały z archiwum Kirejewskiego, stały się następnie osnową najbardziej kompletnego zbioru rosyjskich wierszy religijnych „Kalecy wędrowni”, przygotowanego do druku przez P. Biezsonowa¹⁴⁹, a jego przedmowa do szóstego wydania dała początek naukowym badaniom nad wierszami religijnymi. Od drugiej połowy XIX wieku do pierwszych dziesięcioleci wieku XX zasadniczym przedmiotem badań filologicznych była tekstologia. Na tym polu uczonego - komparatysta, akademik A. Wesołowski w oparciu o wieloletnie badania historyczno-porównawcze, dotyczące tematyki, motywów, personażu, zagadnień, koncepcji wierszy religijnych i innych, folklorystycznych bądź literackich gatunków, opublikował szereg interesujących artykułów pod wspólnym tytułem „Osiągnięcia w dziedzinie rosyjskich wierszy religijnych”, opublikowanych w zbiorach ORJiS IAN¹⁵⁰ (1881-1889). Po dziś dzień stanowią podstawę studiów nad wschodniosłowiańskimi wierszami religijnymi. Za najważniejszą uważa się pracę wskazanego badacza poświęconą fenomenowi kultu Wielkiego Męczennika Grzegorza i dawnemu motywowi walki ze smokiem, zawartych w stychach i innych gatunkach¹⁵¹. Temat ten przykuwał uwagę wielu uczonych m.in. A. Rystenka¹⁵². Szczegółowe badania tekstologiczne wszystkich dostępnych wariantów stychu o *Aleksym, człowieku Bożym* przygotowała wybitna uczona W. Adrianowa-Peretc¹⁵³. W omawianym okresie ukazywało się stosunkowo niewiele prac muzykologicznych, nie mniej jednak pojawiały się pojedyncze publikacje stychów zapisanych w zbiorach, a także próby opisu ich struktury melodycznej¹⁵⁴. Począwszy od końca lat dwudziestych XX stulecia, w przeciągu kilku dziesięcioleci w sowieckiej

¹⁴⁹ Zob. P. Biezsonow, *Kaleki pierchożyje*, Moskwa 1861, 1864.

¹⁵⁰ ORJiS IAN - *Otdielenije ruskogo jazyka i słowiesnosti Impieratorskoj Akademii Nauk* (Katedra języka i literatury Rosyjskiej, Carskiej Akademii Nauk), T. 5, ser. 2 (1873), T. 8 (1871) - T. 95, № 1-3 (1916). - Petersburg 1871-1916.

¹⁵¹ Por. A. Wiesielowski, *Razyskanija w oblasti ruskich duchowych stichow*, Sbornik Otdielenija Russkogo jazyka i słowiesnosti Impieratorskoj Akademii Nauk, Petersburg 1880 T. 21. №2; s. 22.

¹⁵² Zob. A. Kirpicznikow, *Gieorgij i Jegorij chrabryj: Isled literatury istorii christijanskoj legendy*, Sankt Petersburg 1879; por. A. Rystenka, *Legend o swiatom Gieorgii i drakonie w wiznatyjskoj i sławiańskoruskoj literaturze*, Odessa 1909 i inne.

¹⁵³ W. Adrianowa-Peretc, *Żytije Aleksieja czelowieka Bożyja w drewnieruskoj literaturze i narodnoj słowiesnosti*, Pietrograd 1917.

¹⁵⁴ Por. A. Masłow, *Kaliki pierchożyje na Rusii i ich napiewy. Istoriceskaja sprawka i mielodiko-techniczeskij analiz* [odzielny odpisk iz RTM za 1904 g.], Sankt-Pietierburg 1905.

Rosji nie wydawano wierszy religijnych, ani rezultatu badań nad nimi z pobudek ideologicznych. W tym czasie w Paryżu i Heidelbergu ukazały się dwie monografie poświęcone ludowemu światopoglądowi religijnemu¹⁵⁵. Monografia myśliciela, teologa i publicysty G. Fiedotowa stała się pierwszym usystematyzowanym opisem „ludowego” Prawosławia w oparciu o jeden gatunek, stanowiąc przygotowanie do przyszłego rozwoju lingwistycznych i kulturowych badań oraz opracowań odnoszących się do zasobu werbalnego wierszy religijnych¹⁵⁶. Pierwszym folklorystą, który podjął się przygotowania i wydania wierszy religijnych a także prowadził nad nimi badania z punktu widzenia poetyki, był F. Seliwanow¹⁵⁷. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku w także Polsce pojawiło się kilka prac traktujących o wierszach religijnych¹⁵⁸. W Rosji podejmowano studia nad wierszami religijnymi w ramach badań nad kulturą staroobrzędowców¹⁵⁹. Rezultatem aktywnych terenowych prac badawczych w społecznościach starowierców okazało się odkrycie nowych tekstów i wskazanie regionalnych wariantów funkcjonowania wierszy religijnych¹⁶⁰. Współczesne sposoby elektronicznego zapisu dźwięku rozszerzyły możliwości studiów nad tego rodzaju formami muzycznymi¹⁶¹. Współcześnie przygotowuje się do druku i publikuje materiały archiwalne¹⁶², kompiluje się nowe zbiory wierszy religijnych¹⁶³. Do XVII wieku kształtowanie się wierszy religijnych we wschodniosłowiańskiej kulturze religijnej dokonywało się dwutorowo: na poziomie folklorystycznym gdzie powstawały epickie i liryczno-epickie wiersze, powiązane z apokryfami i ujęte w stylistyczne formy ludowości oraz na płaszczyźnie „literatury profesjonalnej” tworzone „wiersze książkowe” o charakterze pokutnym. Oba kierunki spotykamy najczęściej w zbiorach u opisanych pokrótce Starowierców.

Dokładnej daty pojawienia się wierszy religijnych nie można uznać za

¹⁵⁵ G. Fiedotow 1935; H. Stammler 1939.

¹⁵⁶ S. Nikitina 1993, E. Kukuszkińska 2000 i inni.

¹⁵⁷ F. Seliwanow 1991.

¹⁵⁸ H. Kowalska, *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich*, Wrocław 1987.

¹⁵⁹ A. Bielousow *Literaturnoje nasledije DREWNIJ Rusi w narodnoj słowiesnosti starożyłow przybaltiki*, Tartu 1980; S. Nikitina, *Ustnaja tradycja w narodnoj kulture ruskogo nasledija Wierchokamija*, Moskwa 1982.

¹⁶⁰ Do nich przede wszystkim należy zaliczyć prace M. Denisowa: *Pochoronnyj obriad. Płaczi i pominalnyje stichi*, Moskwa 2003, a także *Staroobradczestwo Biessarabii: kniżnost' i piwczeskaja kultura*, Moskwa 2007.

¹⁶¹ Patrz prace T. Rudiczenko, *Tradycjonnaja muzykalnaja kultura w sowremiennom mire, Problemu muzykalnoj nauki*, Rostowskaja Gosudarstwiennaja Konserwatorija UDK 2013, No 2 (13), s. 23-26., M. Kazancewy, *Osobiennosti sostawlenija muzykalnoj bazy danych po piśmiennym istocznikom muzykalno-poetyczeskogo sodierżanija*, i innych.

¹⁶² B. Sokołow, *Wielkij stich o Igore Chrabrom*. Przygotowanie tekstu, wstęp, komentarz B. A. Bachtina, Moskwa 1995; Markow 2002.

¹⁶³ F. Seliwanow, *Ruskije narodnyje duchownyje stichi, Kniga gołubina*, Moskwa 1991 r., s. 20.

jednoznacznie ustalony, nawet mając na względzie poczynione w tej materii próby¹⁶⁴. Jak się wydaje, gatunek wierszy religijnych pojawił się na Rusi już w okresie przyjęcia chrześcijaństwa na bazie pozaliturgicznej egzystencji wybranych zagadnień chrześcijańskich z przyjętych z Bizancjum ksiąg liturgicznych. Wcześniej błędnie określano mianem stychów wiersze religijne „Gołębiej Księgi” (cs. *Gołubinaja Kniga*)¹⁶⁵, gdzie opowiadano o stworzeniu świata, wspomniano św. Męczennika Klemensa, biskupa Rzymu i św. Męczennika Piotra z Aleksandrii¹⁶⁶. W drugiej połowie XV po wiek XVIII, na podstawie literatury chrześcijańskiej i hymnografii w rosyjskiej literaturze powstał gatunek literacki, mający nazwę „wiersze pokutne”, na bazie których uformowała się kolejna grupa wierszy-pieśni religijnych. Najwcześniejsze zbiory wierszy pokutnych będących w praktyce, zapisywano w rękopisach liturgicznych, jednakże już w drugiej połowie XV stulecia, uważano je za mało ważne, ponieważ nie sankcjonowała je Agenda (cs. *Ustaw Cerkiewny*)¹⁶⁷ bo nie związane były z określonym przez *Ustaw* zastosowaniem podczas nabożeństw¹⁶⁸. Najstarszym przykładem gatunku wiersza pokutnego jest bezsprzecznie „Płacz Adama”, włączony przez księgarza Eufrozyna z monasteru św. Cyryla w Bieloziersku do wspólnego zbioru w r. 1470¹⁶⁹. Wykonywany jest z reguły w Tygodniu Syropustnym¹⁷⁰, gdzie wspomniany Eufrozyn pozostawił taką oto adnotację „Stych starca przy piwie”, przypominając przy tym, iż śpiewano go podczas monasterskich posiłków¹⁷¹. W okresie wcześniejszym sfera egzystencji wierszy pokutnych ograniczona była ścianami monasteru; śpiewano je (w systemie ośmiu tonów (cs. *glasów*) przy stołach przez *inoków*¹⁷², podczas procesji itd. W środowiskach ludowych, działających przy ośrodkach cerkiewnych, wyłoniła się samoistna kategoria śpiewaków, wykonujących repertuar tychże stychów, których nazwano kalikami¹⁷³ (byli

¹⁶⁴ Patrz A. Markow, *Opredielenije chronologii ruskich duchowych stichow w swiazi woprosom ob ich proischozdeni*, Bogogosłowski Wiestnik 1910 7-367; nr 7/8, s. 415-425; nr 10, s. 314-323.

¹⁶⁵ *Gołubinaja Kniga* jawi się według wierzeń dosłownym przekładem Pięcioksięgu Mojżesza i została przekazana z nieba przez gołębia symbolizującego Świętego Ducha. Por. N. Koszmina, *Russkaja duchownaja muzyka. Stichi, Żanry*, Moskwa 1998, s. 20-34.

¹⁶⁶ A. Oksenow, *Narodnaja poezija, byliny, piesni, skazki, posłowicy, duchowyje piesni, powiesti*, Sankt Petersburg 1908, s. 304-311.

¹⁶⁷ *Ustaw* - reguła cerkiewna, zawierająca wskazówki co do porządku i sposobu dokonywania nabożeństw każdego dnia na przestrzeni całego roku. Zob. A. Znosko, *Mały słownik...*, dz. cyt., s. 334-335.

¹⁶⁸ Z tego powodu w szesnasto- i siedemnastowiecznych spisach figurują one niekiedy z adnotacją „dodane”.

¹⁶⁹ Patrz TODRL 1980, t. 35, s. 136.

¹⁷⁰ W Kościele prawosławnym, tydzień przygotowujący do Wielkiego Postu.

¹⁷¹ Patrz S. Frołow, „Stych starca” przy monasterskim „piwie”, TODRL 1993, t. 48, s. 196-204.

¹⁷² *Inok* – mnich, zakonnik (cs. *monach*).

¹⁷³ Definicja pochodzi od greckiej i łacińskiej nazwy ich obuwia (*kalikija, caliga*). Śpiewacy ci pielgrzymowali do staroruskich monasterów i ławr (tj. kompleksu świątyń na terenie monasteru). Odwiedzali Grób Pański w Jerozolimie, Świętą Górę Athos oraz Sтамбул (Konstantynopol). Zapraszani byli także ze swoim repertuarem do dworów książęcych prezentując *duchownyje stichi*. Por. A. Woźniak,

to pielgrzymi, staruszkowie niekiedy w towarzystwie dzieci, niewidomi...). W połowie XVI stulecia tradycja rękopiśmienna odnotowuje kompilowany na podstawie różnych źródeł hymnograficznych zbiór wierszy pokutnych, stanowiący oddzielny rozdział w zbiorach śpiewników. Było to opracowanie składające się z ośmiu podrozdziałów, odpowiadających liczbie ośmiu cerkiewnych skal modalnych czyli tzw. *glasów*. Cykl ten o zróżnicowanej zawartości, pod koniec XVII i na początku XVIII wieku nabierał stabilności gatunkowej. W końcowym okresie wieku XVI po lata trzydzieste XVII stulecia, w rękopisach skryptorium Stroganowych (dysponujących zapisami właściciela) pojawił się nowy zbiór notowanych wierszy pokutnych. O ile pierwszy, chronologicznie wcześniej zaistniały dogłębny zbiór stychów, jak i w każdym szczegółowo oddzielnym tekście, a także melodii, przeszedł swą ewolucję, o tyle drugi w stosunkowo krótkim odstępie czasu wszedł do praktyki jako cykl śpiewów pokutnych oparty na systemie ośmiu skal modalnych (cs. *glasów*) pochodzących od animowanego autora. W zbiorze tym odnaleźć możemy zróżnicowaną werbalnie tematykę pokuty i spowiedzi, muzycznie zaś prezentującą charakter liryczny, którego ozdobą było wprowadzenie różnorodnych melizmatów. Obie wyszczególnione redakcje funkcjonowały oddzielnie, dopóki nie złączono ich w rękopisie mnicha Sawrina (druga połowa XVII w.), Aleksandra Mieżenca¹⁷⁴. Ta redakcja melodyki i tekstu, w porównaniu z redakcjami wcześniejszymi wierszy pokutnych, wydaje się być najbardziej reprezentatywną w historii gatunku.

Od końca XVII stulecia stychy religijne zyskują popularność wśród różnych społeczności staroobrzędowców, dla których stały się sposobem wyrażenia własnego światopoglądu i historii – od przejścia monasteru sołowieckiego w roku 1676 do katongi więziennej lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Stychy pokutne, rozpisane na osiem *glasów*, w środowisku staroobrzędowym, gdzie już zabrakło „znawców śpiewu podług kriuków”, wypełniały funkcje dydaktyczne. Zapamiętując te *glas*y śpiewacy byli w stanie opanować zasady śpiewu liturgicznego. W późniejszych stychach religijnych łączyły się bądź różnicowały rozliczne tematy wierszy pokutnych, a same wiersze zaczęły funkcjonować w opracowaniu folklorystycznym. Staroobrzędowcy zachowali w swojej tradycji wiele ogólnoruskich stychów epickich. Liczne zapisy wierszy religijnych sporządzili badacze tradycji, w większości przypadków staroobrzędowcy, a przechowuje się je w rosyjskich archiwach RGB, RNB, BAN¹⁷⁵ i innych. Zapisy fotograficzne

Z dziejów legendy religijnej w folklorze i piśmiennictwie staroruskim, [w:] „Zeszyty Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” rok XXV, nr 2-4 [98-100], Lublin s. 5-25.

¹⁷⁴ Rosyjskie Państwowe Archiwum Akt Dawnych, zbiór 188, nr 947.

¹⁷⁵ RGB – Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, RNB – Rosyjska Biblioteka Narodowa w Sankt-Petersburgu, BAN – Białoruska Akademia Nauk.

wykonywane przez znawców folkloru, częściowo opublikowane, częściowo zachowane w rękopisach, przechowywane są w archiwach i fonotekach, np. w Archiwum Fonograficznym Oddziału Sztuki Ludowej IRLI RAN¹⁷⁶, w archiwach Moskwy, Petersburga, Konserwatorium w Nowosybirsku i in.

W wymiarze gatunkowym stychów religijnych wiersze pokutne prezentują tak wielką różnorodność formalną, iż trudno wyznaczyć granice między oboma zjawiskami. Istnieje kilka (nieznacznych) podobieństw stylistycznych do epickich lub lirycznych gatunków folklorystycznych – bylin, ballad, pieśni historycznych i lirycznych, w tym również do późnych, (nawet często okrutnych) romansów. W treści wierszy religijnych znalazło swój wyraz kilka epok i różne społeczności, jednak problematyka chrześcijańska w liryce i eposie wierszy religijnych i stychów pokutnych zawiera wszystkie wyróżniki stylistyczne tej dziedziny, zarówno w zakresie poezji „książkowej”, jak i ludowej. Niemal zawsze można wskazać literackie źródło stychu, a także przejęcie tematów z innych stychów bądź połączenie z ich odwzorowaniem i przeróbką. Teksty wierszy religijnych i stychów pokutnych bazują na motywach Starego Testamentu (w tym na tekście Psalterza) i tematyce ewangelicznej, zawartej w bizantyjskiej i staroruskiej hymnografii (św. Andrzeja z Krety, Cyryla biskupa z Turowa), w *mineach*¹⁷⁷ i *triodionach*¹⁷⁸, w żywotach świętych, nauczaniu cerkiewnym i apokryficznym, w przekazie apostoelskim (Apostoła Pawła *Hymn o Miłości* – „miłość cierpliwa jest, łaskawa jest...”)¹⁷⁹, w pieśniach obrzędu pogrzebowego itd. Zauważono też wpływ ikonografii na zawartość treściową wierszy religijnych¹⁸⁰. W interpretacji ludowo-poetyckiej, zagadnienia te prezentowane są w formie monologowanych lamentów, dialogów, do których wprowadza się motywy moralizatorskie.

Najpopularniejsza problematyka wierszy religijnych dotyczy Igora „Chrabrego”, Sądu Ostatecznego, syna marnotrawnego, Świętego Michała Archanioła, grzesznej duszy, rozłączenia duszy i ciała, płaczu Adama, Pięknego Józefa, bractwa nędzarzy, świętych Borysa i Gleba, Aleksego-Człowieka Bożego, Dymitra z Sołunia, Teodora z Tyru. Niezmiernie popularne w przekazie rękopiśmiennym od XV do XX wieku stały się stychy o pustyni, a także pokutne, religijne i epickie o św. Aleksandrze Newskim, Świętych Męczennikach Michale i Teodorze z Czernihowa, o św. Aleksym, metropolicie

¹⁷⁶ Instytutu Rosyjskiego Literatury Rosyjskiej Akademii Nauk (Dom Puszkina).

¹⁷⁷ W Kościele prawosławnym jest to księga liturgiczna, zawierająca porządek nabożeństw, jako codziennej oficjalnej modlitwy Cerkwi przeznaczonej dla świąt stałych cyklu rocznego.

¹⁷⁸ Nazwa księgi liturgicznej, zawierającej porządek nabożeństw świąt ruchomych, przypadających w okresie wielkanocnym bądź też w okresie poprzedzającym Wielki Post.

¹⁷⁹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2003 r., s. 1326.

¹⁸⁰ A. Kirpicznikow, *Encyklopediczeskij słowar Brogkauza i Jefrona*, t. 82, Petersburg 1895 s. 129.

kijowskim.

Cykl stychów pokutnych, budowano też na osnowie problematyki historycznej:

- pojmowanej zarówno ściśle - dwa stychy o Borysie i Glebie (*Daremnie okręty, daremnie przystają; Zawołajmy pośród płaczu*),

- jak i ogólnie (*Jak złą jest rzeczą nienawiść i nieprawda, Przyjdźcie, wstępujemy w królewski gród moskiewski, Drugą Jerozolimą jest Księstwo Moskiewskie*);

- stych *Wspominając życie swoje na klirosie* przypisywany mnichowi Grzegorzowi; - stychy prozalne (*Nędzarz jest wszystkiemu rad*),

- stychy z elementami liryki miłosnej (*Podstęp zwiastujące słowa z kanonu Cyryla Turowskiego*),

- stychy liryczno-pokutne z elementami pieśni ludowej w tekście i melodii (*Kiedym się rodził, nie wiem; Jakoż płacz ten mam znosić, Kiedyż to zacznę płakać, Przeminał moje lata i inne*).

Zasadnicze tropy¹⁸¹ charakterystyczne dla tekstów stychów pokutnych: *duszo moja, mego serca lament, płakać się chce, wzywam, zaczynajcie lamentować, łzy, wzdychanie, godzina śmierci*; zwracanie się do Boga z zastosowaniem pierwszej osoby;

- motyw syna marnotrawnego:

Przyjmij mnie jako zbłąkanego;

Chociaż zbłąkany, wołam do Ciebie;

Podobny świniom, co strąki ich cieszą,

Do psa tak podobny, co rzygowinami się karmi.

- westchnienia:

Ach, niestety,

Biada mi, mój umysł zamroczony,

O, jakoż płakać, człowiecze?

¹⁸¹ Trop (gr. *tropos*, łac. *tropus*) – starożytny zabieg retoryczny polegający na zastąpieniu danego słowa lub wyrażenia innym, celem większej obrazowości, wyrazistości czy skuteczności przekazu słownego.

O Panie, biada mi;

- warianty formuł tekstowych poświęconych Sądowi Ostatecznemu, czekającemu każdą duszę, co musi odpowiadać przed Bogiem-Sędzią:

Osądy Twe tak straszne;

Sąd potężny, dzień sądny;

Straszliwy dzień Przyjścia Twójego.

W ewolucji folklorystycznej leksyka wierszy religijnych coraz bardziej przybliża się do tradycji ludowo-pieśniarskiej, np. w stychach o postaci (*Stych carewicza Joasafa z Indii*): „O przepiękna pustaci, wesoła dąbrowo”, „dąbrowa zielona rozszumi się wiatru bujnością”. Wzmocnienie lirycznego incipitu charakterystyczne dla pieśni ludowych, korzeniami swymi sięga tradycji tropiki ludowej, dzięki:

- epitetom – „słodkie miody”, „usta jak z cukru”, „czyste pole”, „biały śnieg”, „odwieczna męka”;

- reduplikacjom rzeczownikowym – „mienię – przeżywanie”, „złoto – srebro”;

- wypowiedziom tautologicznym – „radować się radością”, „przez wieki być wiecznym”, „handlem handlować” i inne.

Przypowieści ewangeliczne i starotestamentowe oraz cerkiewne gatunki wokalne¹⁸² podlegały przetwarzaniu w kontekście świadomości ludowo-poetyckiej: wprowadzano do nich nowe motywy tematyczne, elementy dramaturgii (wokalne dialogi między postaciami, solowe monologi i lamentsy, rozwinięcie i przepracowanie wypowiedzi bohaterów), co umożliwiało śpiewakom w emocjonalnie ozdobiony sposób przekazywanie ludowych wyobrażeń na temat etyki i interpretacji ideałów chrześcijańskiego wyznania w żywych i z naiwnością przedstawionych ocenach odnośnie do powszedniego bytowania w społeczeństwie.

Zróznicowanie tekstów wierszy religijnych ma mniejsze znaczenie, niż w folklorze świeckim. Z reguły istnieje kilka redakcji tekstów epickich, nie mających związku z odpowiednim prototypem literackim. Jednakże dla niektórych wierszy religijnych może istnieć dowolnie duża ilość wersji jednego i tego samego tematu, dadzą się w nich zauważyć też warianty regionalne, lecz w związku z tym, że w czasach obecnych głównymi orędownikami stychów są staroobrzędowcy, największe znaczenie będą miały warianty wyznaniowe i wewnątrz wyznaniowe, zarówno w odniesieniu do

¹⁸² W praktyce zwie się to psudokontrafakturą, lub kontrafakturą nieregularną. Powstaje ona wtedy, gdy naśladowca przejmuje melodię wzorca, a zmianie ulega tylko struktura tekstu. Por. W. Wołosiuk, *Zjawisko kontrafaktury we wschodniosłowiańskim śpiewie liturgicznym. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 2017, s. 10.

konkretnego stychu, jak i do całego odnośnego repertuaru. Literacką paralełą zarówno do stychów pokutnych, jak i do pieśni ludowych była poezja wierszowana, nie związana z muzyką, aczkolwiek i w tym wypadku poszczególne przykłady można było wykonywać na dowolną, znaną melodię; w większości przypadków poezja ta bazowała bowiem na wzorcu nazywanym przez siedemnastowiecznych poetów „dwu wersetowym”. Stosujący ten wiersz poeci często poruszali tematykę stychów pokutnych¹⁸³. Styl muzyczny wierszy religijnych, w jednakowym stopniu był „urozmaicony” (eklektyczny), jak i rodzimy, skupiający w sobie cechy wielu różnych gatunków. Wczesne stychy pokutne związane są ze staroruską tradycją, zarówno w aspekcie literackim, jak i muzycznym. Przeważającą liczbę wierszy religijnych zapisywano w rękopisach XVI do XVIII wieku jednogłosową notacją *znamieną*. Odkryto też stychy w notacji *przejsiowej* i *rodzimej* tradycji wielogłosowej¹⁸⁴. Wariantowość melodii, właściwą dla stychów pokutnych zaznacza się niekiedy w tytułach tekstów (*wielka, wielkim znakiem, przejsiowa, nad grobem*); szereg stychów wykonuje się w oparciu o poszczególne motywy kanoniczne tj. tony (cs. *głasy*).

W szesnasto i siedemnastowiecznych zbiorach stychów, szereg śpiewów wyróżnia się rozbudowaną melodyką melizmatyczną, biorącą swój początek z kanonicznych melodii liturgicznych cs. *znamienogo raspiewa*, nie brak także pogańskich motywów lamentacyjnych i typowych ludowo-pieśniowych intonacji. Autorskie melodie stychów pokutnych zaczynają powstawać w połowie XVII wieku, a do pierwszych kompozytorów można zaliczyć Cyryla Gomulina i archimandrytę Izajasza (Łukaszko). Ponadto odnaleziono przykłady dwu- i trzygłosowego wykonania stychów pokutnych i wierszy religijnych w tradycji kantu czy wielogłosowych osiemnastowiecznych koncertów religijnych. W środowisku staroobrzędowców niektóre stychy wykonuje się na melodie liturgiczne zapisane notacją „kriukową”¹⁸⁵. Relacje między melosem a tekstem są dość swobodne:

- jeden i ten sam stych może dysponować różnymi melodiami,
- do jednej i tej samej melodii można śpiewać różne stychy,
- bywają wreszcie stychy zróżnicowane terytorialnie i wyznaniowo, śpiewane na tę samą melodię.

Epickie wiersze religijne niemal niczym nie różnią się od bylin¹⁸⁶. W każdej

¹⁸³ Patrz *Poezja wierszowana (I. połowa XVII w.) / Zestawienie opracowanych tekstów, wstęp, uzupełnienia i komentarz* W. Bylinin, A. Iliuszyn, Moskwa 1989.

¹⁸⁴ Patrz *Wczesna liryka ruska*, Konotop 2005.

¹⁸⁵ Por. W. Wołosiuk, *Wschodniosłowiańskie pieśni...*, dz. cyt., s. 81-83.

¹⁸⁶ Pieśni te niekiedy nazywano *starinami*. Por. Z. Lissa *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1965, s. 13-14. Patrz *Pamiętki znad Morza Białego a stychy religijne*, s. 891-995 i in.

tradycji lokalnej wiersze religijne stoją w opozycji do wszystkich pozostałych gatunków wokalnych, zwłaszcza z uwagi na sposób ich wykorzystania. Z reguły wykonuje się je bowiem w dni postne i w określonych sytuacjach obrzędowych, co wiąże się z charakterystycznym stylem wykonawczym, zazwyczaj bliskim typowej wokalistyce cerkiewnej. Jednym ze stylistycznych przejawów stychów religijnych, łączącym zarówno ludową, jak i zachodnią tradycję, są psalmy zapisane w zbiorach nutowych XVII i XVIII stulecia. Psalmy dysponują swoistą melodyką kantową, swoistym rytmem (*dwuwersetowość* – oryginalny termin powstały w odniesieniu do gatunku stychów złożonych z dwu wersetów, zaistniałych w XVII wieku). Wiersze religijne istnieją nie tylko w środowisku prawosławnym. Część ogólnorosyjskich i staroobrzędowych wierszy religijnych wykonują też *duchoborcy*¹⁸⁷ i *mołokanie*¹⁸⁸, włączając je do własnych gatunków, psalmów, „wierszyków” (duchoborcy), czyli wybranych, to jest nie mających jednoznacznych odniesień do tekstu biblijnego, a także psalmów i pieśni religijnych (mołokanie). Dzięki temu, w latach osiemdziesiątych XX stulecia nagrano śpiew zakaukaskich duchoborców, wykonujących psalm „Car Dawid Jelisejewicz” podług wariantu „Gołębiej Księgi”. W sekcie mołokan rozpowszechnił się tekst *Rozstanie duszy z ciałem*, istniejący w charakterze pieśni religijnej, a także stych o Pięknym Józefie, funkcjonujący jako Psalm „wybrany”. Typologiczne pokrewieństwo ze stychami pokutnymi i wierszami religijnymi daje się zauważyć także w innych narodowych kulturach chrześcijańskich, np. wśród Ormian: w *Księdze Pieśni Żalobnych* Grzegorza Norekadze czy w *Męczeństwie nowego pokutnika Chrystusowego*, otroka Owanesa¹⁸⁹, a także w innych.

Omówione formy staroruskich pieśni duchownych niewątpliwie stanowią cenne źródło do powstania pieśni zawartej w antologii Poczajowskiej. Przejawia się to w treści w której znajduje odzwierciedlenie w nowej redakcji językowej i melodycznej. W opinii uczonych stanowią niekwestionowane źródła werbalne.

2.2 Kanty jako element przejściowy do formowania się pieśni religijnych

¹⁸⁷ Duchoborcy – etnokonfesyjna rosyjska grupa religijna, wywodząca się z XIX wieku, ideowo bliska angielskim kwakrom.

¹⁸⁸ Mołokanie – W Imperium Rosyjskim uznawani za wyjątkowo szkodliwą herezję, prześladowani jawnie do dekretu carskiego z roku 1805, w którym Aleksander I przyznawał im i duchoborcom pewne swobody wyznaniowe. Ich doktryna bazuje na duchowym pojmowaniu niemal wszystkich prawd chrześcijańskich, co zbliża tę grupę wyznaniową ku kalwinistom.

¹⁸⁹ *Ormiańskie żywoty świętych i męczenników V–XVII w.* (Pierwsze zestawienie, przedmowa i objaśnienia K.S. Ter-Dawtian, Erewań 1994, s. 390-391.

Mianem kantu określamy wschodniosłowiański gatunek wokalny o treści religijnej bądź świeckiej, występujący w okresie od XVII do XIX stulecia, zaistniały w środowisku miejskim, w gronie ludzi wykształconych; przetrwał w tradycji pisemnej i ustnej. Niektóre kanty znajdują zastosowanie nawet w obecnych czasach. Twórcami kantów – „pieśni z książeczek”¹⁹⁰ byli wykształceni mnisi, duchowieństwo, wykładowcy szkół i kolegów słowiańsko-grecko-łacińskich, Akademii Kijowsko-Mohylańskiej (przekształconej później w Kijowską Akademię Duchowną) i inni. Część kantów miała autorów aczkolwiek w większości rozpowszechniane były jako anonimowe. W XVII wieku tradycja kantów uległa wpływom muzyki ludowej. Mimo, że w zapisie nutowym kantów zachowały się konstytutywne cechy danego stylu muzycznego i poezji „książkowej”, zaliczyć je wypada do sfery twórczości na wpół amatorskiej.

Kanty wschodniosłowiańskie należą do szerokiej, terytorialno-czasowej tradycji, którą można rozdzielić na szereg parametrów:

- obszaru narodowościowego,
- wyznania,
- sfery przynależności (nieliturgiczne, paraliturgiczne),
- języka (cerkiewnosłowiański, języki narodowe),
- problematyki (niezwykła różnorodność; pomimo tradycyjnego podziału na kanty religijne i świeckie).

Pojawienie się kantów na początku XVII stulecia wzbogaciło obszar muzyki religijnej. Później w stylistyce kantu zaczęto tworzyć pieśni świeckie i obyczajowe. Rozkwit gatunku następuje na przełomie XVII i XVIII wieku. Kanty szeroko się rozpowszechniały w różnych warstwach społecznych. Wśród wykonawców nie brakowało chórów i zespołów cerkiewnych, uczniów szkół z internatem (bursantów), członków bractw, kupców, rzemieślników i chłopów. Wiadomo, że studenci (bądź wychowankowie szkół na niższym etapie edukacyjnym) śpiewali pod oknami mających Kijowian, prosząc o wsparcie¹⁹¹. Ze względu na częste śpiewanie kantu „Pokój (mir) temu domowi...”, wykonawcy zasłużyli na miano *mirkowiczów*, a ich pieśni obdarzono nazwą *mirkuwania*.

Tradycja wykonawcza kantów ukształtowała się na terenie Rusi Południowej (początek XVII wieku), w czasie przyswojenia przez Ukraińców i Białorusinów prawosławnego doświadczenia kulturowego Rzeczypospolitej, (a także, acz w mniejszym stopniu, Europy Środkowej). Obszar zaistnienia kantu to strefa buforowa, przyswajająca

¹⁹⁰ A. Pozdniejew, *Piesiennaja kniżnaja poezija w słowiańskich stranach*, Moskwa 1963 r., s.414.

¹⁹¹ Ł. Iwczenko, *Ukraińskij kant XVII-XVIII stolit*, Kijiw, 1990, s. 6.

osiągnięcia Zachodu i przekazująca je za pośrednictwem Ukraińców i Białorusinów na Wschód.

Najwcześniej zaistniałe kanty miały wyłącznie charakter religijny. Zainteresowanie nowym gatunkiem wokalny-poetyckim pojawiło się na przełomie XVI i XVII stulecia pod wpływem polskim. Ze względu na to, że Ukraińcy i Białorusini wchodzili w skład Rzeczypospolitej, polska praktyka muzyczna była wśród nich rozpowszechniona. Liturgiczne śpiewy i pieśni, stosowane podczas nabożeństw (identyczne znaczeniowo z dawniejszymi śpiewami cerkiewnymi, a niekiedy je zastępujące), a także pieśni paraliturgiczne¹⁹², wykonywane w cerkwiach przed i po Liturgii, przed lub po kazaniu, po Komunii świętej itp.¹⁹³. Nieustannie rozbrzmiewały także w kościołach i kaplicach rzymskokatolickich, w zborach ewangelickich, podczas procesji religijnych; pieśni te brzmiały w szkołach i innych placówkach edukacyjnych franciszkanów, dominikanów, jezuitów, pijarów i innych zakonników.

W Rzeczypospolitej utwory poetyckie o treści religijnej, przeznaczone do wykonawstwa wokalnego nazywano *pieśniami* (pieśń nabożna, pieśń maryjna, pieśń pasyjna i in.), a słowo *psalm* lub *psalma* oznaczało przekład Psalmu biblijnego. U Słowian Wschodnich drugi termin polski nieco rozszerzył pole semantyczne, określając ogólnie pieśń o treści religijnej. W pierwszej połowie XVII wieku w ukraińskich modlitewnikach zaczęto stosować termin *kant*¹⁹⁴ szczególnie w odniesieniu do pieśni świeckich. W XVII stuleciu określenia *kant*, *śpiew*, *chór* stosowano zamiennie nazywając tak muzyczne fragmenty („numery”) ukraińskich dramatów szkolnych, co stanowiło analogię do terminów *cantus* i *chorus*, stosowanych w spektaklach zachodnioeuropejskich i polskich¹⁹⁵. Prawdopodobnie termin *kant* wiąże się z polską nazwą pieśni o lżejszym charakterze (*kantyczki*, *kantyki*), których charakter w ogólnym formacie da się określić jako „kantyczkowy”. U Mikołaja Dyleckiego¹⁹⁶ (lata 70-dziesiątych XVII stulecia)

¹⁹² Pieśni paraliturgiczne (gr. παρά- mimo), kanty i psalmy, które nie są częściami kanonicznymi nabożeństw cerkiewnych według Typikonu, ale towarzyszą wiernym podczas liturgicznych jak i Nieliturgicznych spotkań.

¹⁹³ Na temat rozróżnienia dwu rodzajów pieśni religijnych patrz: B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*, PWM 1987r., s. 18-25.

¹⁹⁴ Słowo wywodzące się ze średniowiecznego okresu rozwoju języka łacińskiego, *cantus*, (po włosku *canto*) – śpiew.

¹⁹⁵ Ł. Kornij, *Ukraińska szkolna drama i duchowna muzyka XVII-XVIII stulecia*, Kijów 1993, s. 12.

¹⁹⁶ Mikołaj Dylecki (1630-1690) – wybitny kompozytor, pedagog i teoretyk. Jest on autorem pierwszego podręcznika teorii muzyki i kompozycji pt. „Gramatyka muzyczna” sł. *Grammatika muzikijskaja*. Praca ta będąca podstawą teoretyczną dla kompozytorów, ukazała się w kilku wersjach. Dylecki staje w obronie pisma liniowego pisma nutowego, omawia zasady kompozycji śpiewu wielogłosowego, rozprawia o budowie durowych i molowych trójdźwięków, podaje naukę o fudze i taktach. Por. W. Protopopow, *Idiea grammatiki musikijskoj – faksimile*, Moskwa 1970, zob. D. Lehmann, *Mikołaj Dylecki a muzyka polska w XVII*, [w:] „Muzyka”, Warszawa 1965/3, s. 40.

nazwę kantyku przyjęto w podobnym znaczeniu, celem określenia głosu jednego z fragmentów *partesnej* wielogłosowości, „zeszytu muzycznego”¹⁹⁷. Jako autorska *pieśń uczone* pojawia się kantyk w ramach poezji sylabicznej, co wyróżnia go od obyczajowych pieśni ludowych. Teksty poetyckie i śpiewy im towarzyszące zakładały wykorzystanie istniejących wcześniej modeli poetyckich i muzycznych. Na podstawie zbioru *Latopis Lwowski* (1649) można wnioskować, że kanty ukraińskie pierwszej połowy XVII wieku wykonywano na trzy głosy, co jednoznacznie odróżniało je od polskich jednogłosowych, w zapisie, pieśni.

Aby zaprezentować wszystkie poetyckie i muzyczne przejawy nowego gatunku, w ukraińskich modlitewnikach wprowadzono termin *kant*. Do końca XVII stulecia termin ten prawdopodobnie nie był rozpowszechniony u wszystkich Słowian Wschodnich: na terenie Rusi Moskiewskiej pieśni religijne najczęściej nazywano *psalmami*. Jednakże poczynając od Piotra I, termin kantyk stosuje się stopniowo do świeckich pieśni pochwalnych (panegiryki, wiwaty i inne kanty).

W ukraińskim środowisku narodowym termin *psalm* pojawia się także współcześnie, odnosząc się najczęściej do pieśni wspomnieniowych (memoratywnych), pouczających, pokutnych czy wielkopostnych, w analogii do śpiewów świątecznych – kolęd, pieśni na Wielki Tydzień (paschalnych) i in. Obecnie rozpowszechnił się także pogląd, że termin *kantyk* w przeciwieństwie do *psalmu* wypada stosować wyłącznie do pieśni świeckiej.

W Europie Centralnej publikowano trzy typy zbiorów pieśni kościelnych¹⁹⁸.

W języku polskim:

Kancjonały ewangelickie z przełomu XVI i XVII stulecia z pieśniami liturgicznymi i paraliturgicznymi:

- „Pieśni chwał boskich” Jana Zaremby, (Brześć 1558);
- „Katechizm: Psalmy i pieśni” (Nieśwież 1563/1564);
- „Kancjonał, to jest pieśni chrześcijańskie” (Toruń 1598, 1601; Wilno 1594, 1598, 1600 i inne);
- „Kancjonał, to jest Księgi Psalmów, Hymnów y Pieśni duchownych” (Gdańsk 1641, 1646);

W języku słowackim:

- „Cithara Sactorum” [Cytra świętych] (1636 – Juraja Tranowskiego) i wiele innych).

¹⁹⁷ I. Kuźmiński, *Muzyczno teoretyczni traktaty Zygmunta Liawskmina ta musikijska gramatika Mikoły Dileckogo*, IMAU 2011, s. 153.

¹⁹⁸ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji: style i formy*, Kraków 1987, s. 19; O. Zosim, *Zachidnojeuropejskaja duchowna pisnia w XVII-XIX w.*, AKD.K., 2009, s. 27.

Tradycja tworzenia kancjonałów ewangelickich była inicjatywą husytów w latach dwudziestych XV stulecia (porównaj artykuł *Śpiew husycki*); istnieją przekonania, że zbiory te były również znane wykształconym Białorusinom i Ukraińcom, czego jednak w odniesieniu do ostatnich nie udowodniono¹⁹⁹.

Drugim typem dysponującym największą liczbą przykładów były zbiory rzymskokatolickie, zawierające liturgiczne i paraliturgiczne pieśni, tworzone do tekstów łacińskich i tekstów w językach narodowych, które bardzo często wydawano w okresie Kontrreformacji, np.:

- „Parthenomelica albo pienia nabożne o Pannie Najświętszej...” W. Bartoszewskiego (Wilno 1613);
- „Pieśni adwentowe”(1627);
- „Symfonie anielskie” Jana Żabczyńskiego (Kraków 1630);
- „Pieśni nabożne Rzymskiego Kościoła” (Słuck 1694)
- „Kantyki albo zbiory różnych pieśni duchownych” (1736 – wszystkie z tekstami łacińskimi i polskimi);
- „Cantus Catholici” [Śpiew Katolika] (Lewocza 1651 z tekstami łacińskimi i węgierskimi; Lewocza 1655; Trnawa 1700 – z tekstami łacińskimi i słowackimi);
- „Pieśni katolickie” (Ołomuniec 1622 – z tekstami łacińskimi i czeskimi).

Typ trzeci to:

- Rzymskokatolicki liturgiczny Kancjonał (*Cantionale ecclesiasticum*) – złożony z łacińskich, wielogatunkowych śpiewów (nie miał jednak bezpośrednich związków z rozwojem pieśni).

Katolicy preferowali tu język łaciński, podczas gdy ewangelicy w tytułach zbiorów posilkowali się ortografią języków narodowych (Kancjonał, Kancyonał i in.)

Zwyczaj wykonywania pieśni religijnych i świeckich w spektaklach powiązanych tematycznie z motywami ewangelicznymi (Boże Narodzenie, Męka Pańska, Zmartwychwstanie Chrystusa i in.) również wywodzi się z praktyki polskiej. W większości dramatów rozwój ewangelicznej fabuły przedzielany był intermediami. Do dramatów polskich wprowadzano niekiedy intermedia ukraińskie („ruskie sceny”)²⁰⁰, publikując je razem. Dwa intermedia, napisane przez kapłana katolickiego, Ormianina z pochodzenia, ks. Jakuba Goratowicza do jego dramatu „Tragedia św. Jana Chrzciciela,

¹⁹⁹ Por. Ł. Kostiukowicz, *Kantowaja kultura w Bielarusi*, Mińsk 1993, s. 239. Uczona ta przeprowadziła wiele badań terenowych, z których dowiadujemy się iż opisywane przez nas XVII – XVIII wieczne pieśni religijne w postaci kantów i psalmów przetrwały w kulturze religijnej na terenach dzisiejszej Białorusi, Ukrainy oraz wschodniej Polski. Zob. jej także, *Folklorystyka kanta*, Mińsk 2014, s 100-177.

²⁰⁰ Por. I. Franko, *Pisannia*, Lwów 1919, s. 64.

Przesłańca Bożego”, były wydane i wykonane w roku 1619 podczas jarmarku w Kamieńcu Podolskim²⁰¹. Do polskich wydań niejednokrotnie włączano ludowe pieśni z Ukrainy i Białorusi, np. kolędy (w kancjonale toruńskim)²⁰² lub ballady („w jednej z polskich broszur wydrukowanych w Krakowie w roku 1625”)²⁰³. Prawdopodobnie pieśni ludowe wykorzystywano w takich spektaklach, zwłaszcza w intermediach.

Spopularyzowanie powszechne i wykonywanie pieśni religijnej w Rzeczypospolitej sprzyjało ich powszechnej znajomości. Wszyscy badacze kantu wschodniosłowiańskiego podkreślają rolę polskich pieśni i polskiej tradycji. Tematyka pieśni polskich (pouczająca, pokutna, pasyjno-wielkopostna, świąteczno-pochwalna), jasność i prostota ich konstrukcji (jeśli można tak wnioskować w oparciu o znacznie późniejsze zapisy), obudziła zainteresowanie nimi ze strony duchowieństwa prawosławnego.

2.2.1 Przekłady zachodnioeuropejskiej pieśni religijnej na terenie Rusi Południowej.

Niektóre, wcześniejsze kantyki ukraińskie charakteryzują się pochodzeniem zachodnioeuropejskim, co w szczególności potwierdza odnaleziony przez A. Kolesę w

²⁰¹ M. Woźniak, *Materiali do istorii ukraińskoj pisni i wirszii*, Lwiv 1913-1925, t. 1., s. 226.

²⁰² Por. S. Buckaya, *On the role polish psalms*, Bydgoszcz 2003, s. 105.

²⁰³ I. Franko, *Pisannia*, Lwiv 1910, s. 69.

poznańskiej Bibliotece Raczyńskich rękopis z końca XVI wieku, zawierający 50 ewangelickich niemieckich pieśni z tekstami w języku ukraińskim i białoruskim²⁰⁴.

Na podstawie zapisów z drugiej połowy XVII i z XVIII wieku, znano w Rzeczypospolitej wiele utworów w przekładach pochodzących z różnych krajów: Włoch (np. sekwencje „Dies irae czy Stabat Mater” – podstawa później przetłumaczonych pieśni) z Niemiec i Czech. Przeważały wszelako pieśni polskie, a na terenie Zakarpacia wykonywano też pieśni słowackie i węgierskie²⁰⁵.

Wspomniane wyżej kanty można podzielić na trzy grupy podług czasu zaistnienia tekstów źródłowych²⁰⁶. Pierwsza grupa bazuje na łacińskich średniowiecznych śpiewach liturgicznych, np.:

- białoruski „Dzień gniewu”, ukraiński „On dzień gniewu” (XVI w.) wywodzi się z trzynastowiecznej sekwencji *Dies irae* (p. art. *Requiem*);
- „O zbawcza Hostio i Przed tak wielkim Sakramentem” (XVIII w.) odpowiadają hymnom eucharystycznym „Tantum ergo Sacramentum i Salutaris Hostia” św. Tomasza z Akwinu (XIII w.);
- ukraińska, białoruska i rosyjska pieśń „Teraz Boże Narodzenie” (XVII w.) odpowiada bożonarodzeniowemu śpiewowi (*cantio*) „In Natali Domini” (XIV w.)²⁰⁷.

Drugą grupę omawianych kantów tworzą przekłady pieśni religijnych doby Odrodzenia, napisane po łacinie (np. pieśń bożonarodzeniowa „Angelus pastoribus”, XVI w.) źródło ukraińskiej pieśni „Anioł pasterzom mówił” (prawdopodobnie XVII w.), polskiej „Anioł pasterzom mówił” (XVI w.)²⁰⁸ oraz w językach narodowych:

- po polsku – np. eucharystyczna pieśń uwielbienia przeznaczona na uroczystość Bożego Ciała „Twoja cześć, chwała, nasz Wieczny Panie” (XVI w.) inspiruje śpiew ukraiński, funkcjonujący pod czterema tytułami: „Twoja cześć, chwała, nasz Wieczny Panie, Twoja cześć, chwała, nasz Wieczny Boże, Twoja cześć, chwała, o Stwórco Nieba, Twoja cześć, chwała, Boże Przedwieczny”²⁰⁹;
- po słowacku – np. pieśń paschalna „Dnia trzeciego wstał Stworzyciel” (XVI w.) paralelna do ukraińskiej „Dnia trzeciego wstał Stworzyciel” (XVIII w.)²¹⁰.

Trzecia grupa – najpóźniej powstałe kanty barokowe dysponują źródłami łacińskimi, np.:

²⁰⁴ J. Medwedyk, *Geneza ta specyfika*, Lwów 2002, s. 226.

²⁰⁵ O. Zosim, *Ukraińska duchowna pisnia zachodnioeuropejskiego pochodzenia w historycznym rozwoju XVII-XX w.*, Kijów 2004, s. 9.

²⁰⁶ Tamże, s. 9-10.

²⁰⁷ Tamże, *Zachodnioeuropejska pieśń religijna* 2009, s. 143. [Wersja tytułu funkcjonującego w zachodniej praktyce liturgicznej: *In Natalicio Domini*].

²⁰⁸ Tamże, s. 145.

²⁰⁹ Tamże, 2010, wyd. 3, s. 46.

²¹⁰ E. Paskina, *Zachodnioeuropejska muzyka religijna*, Moskwa 2009, s. 148.

- bożonarodzeniowa pieśń „*Infinitae Bonitatis*” – XVII w. źródło ukraińskiej „*Nieskończona Dobroć*” (XVIII w.);
- polska (wielkopostna pieśń) „*Jezu Chryste, Panie miły*” (koniec XVI w.) – ukraińskiej wersji pod tym samym tytułem;
- słowacka (wielkopostna) „*Podziękujmy Panu Bogu*” (XVII w.) – źródło ukraińskiej pieśni pod tym samym tytułem (XVIII w.)²¹¹;
- wykorzystanie tekstów węgierskich - np. tekst pieśni „*Święty Stefan Wielki*” ku czci króla św. Stefana I Węgierskiego wykorzystano w ukraińskiej pieśni „*Stefana Króla dzisiaj pochwalmy*”²¹².

Rozpowszechnienie łacińskich śpiewów średniowiecznych, renesansowych i barokowych w Europie Centralnej i Wschodniej dokonywało się zasadniczo dzięki pośrednictwu innych języków: początkowo przekładano tekst łaciński na język polski, słowacki czy niemiecki i inne języki, a następnie na tej podstawie dokonywano przekładu na język ukraiński i białoruski, np.:

- hymn maryjny *O Gloriosa Domina* (O chwalebna Pani) (VI w.) znany jest w polskiej wersji pod tytułem *O Gospodze uwielbiona* (XVI w.), w ukraińskiej *O Pani uwielbiona* (XVIII w.);
- łacińska sekwencja na dzień Siedmiu Boleści Bogurodzicy, *Stabat Mater dolorosa* (XIII w.)²¹³ – polska wersja *Stala Matka Boleściwa* (XVII w.) – ukraińska i białoruska pod tym samym tytułem (XVIII w.)²¹⁴;
- łacińska pieśń bożonarodzeniowa „*Puer nobis nascitur*”²¹⁵ (znana w XVI wieku) wpłynęła na polską wersję „*Dzieciątko się narodziło*” (XVI w.) i ukraińską pod tym samym tytułem (XVIII w.)²¹⁶;
- łaciński śpiew paschalny „*Surrexit Christus hodie*” (XIV w. – polski „*Wstał Pan Chrystus z martwych ninie*” (XVI w.) – ukraiński „*Wstał Pan Chrystus z martwych ninie i Jezus Chrystus powstał teraz*” (XVII w.)²¹⁷;
- łaciński „*Jesu Salvator, mundi amator*” (XVII w.) – słowacki „*Jezu Chryste, nasz Miłośniku*” (XVII w.), ukraiński pod tym samym tytułem²¹⁸.

²¹¹ Tamże, s. 143, 146, 147

²¹² Tamże, s. 148.

²¹³ W historiografii zachodniej przyjmuje się, że autorem tekstu jest franciszkański brat Jacopone da Todi, który żył w XIV stuleciu, więc śmiało można datować omawianą sekwencję na przełom XIII/XIV stulecia.

²¹⁴ W tradycji unickiej jest to śpiew wielkopiątkowy.

²¹⁵ Na Zachodzie bardziej znana wersja *Puer natus est nobis*.

²¹⁶ Tamże, s. 146-149.

²¹⁷ Tamże, s. 148.

²¹⁸ Tamże, s. 150.

W XVII stuleciu daje się zauważyć zainteresowanie odrębnymi tekstami ewangelickimi, pochodzącymi z ubiegłego wieku, np.:

- łaciński hymn „Te Deum” (IV w.) – niemiecki „Ciebie Boga chwalimy” (przekład Marcin Luter), ukraiński „Ciebie chwalimy, przed Tobą upadamy” (przekł. Szymona Todorskiego)²¹⁹ (ok. roku 1735)²²⁰.

Kanty południowo-ruskie tworzone i wykonywano najintensywniej w XVII stuleciu, zwłaszcza w środowisku prawosławnym (materiałów dotyczących praktyki unickiej w tym okresie zachowało się bardzo niewiele); w XVIII stuleciu, po przejściu eparchii Prawobrzeżnej do Unii – w środowisku greckokatolickim (w owym czasie na lewym brzegu dominowały poza cerkiewne kanty prawosławne, wśród nich znane także na terenie Rosji).

2.2.2 Południowo - ruskie kanty pierwszej połowy XVIII wieku.

Wpływ twórczości poetycko-muzycznej ze strony Europy Zachodniej i Centralnej kształtował formę kantów wschodnio słowiańskiego stylu barokowego. Kanty te stały się ważnym ogniwem w łańcuchu nowych, powiązanych z sobą przejawów kultury ukraińskiej XVII wieku, takich jak wzrost poziomu nauczania, rozwój teatru szkolnego, przyswojenie wielogłosowości, (u Słowian Wschodnich śpiew *partesny*). Aczkolwiek

²¹⁹ Patrz art. Szymon, arcybiskup Pskowa + 1754

²²⁰ Por. Czyżewski 2003, s. 90-92.

zapisy kantów pierwszej połowy XVIII wieku niemal się nie zachowały, nie należy wątpić, że już w tym okresie dokonywał się aktywny rozwój twórczości kantów ukraińskich i białoruskich. Rzecz jasna, że polskie, słowackie czy inne pieśni można było znaleźć w śpiewnikach wydawanych w tychże językach, by potem na podstawie obcych wzorów można było z łatwością tworzyć cerkiewnosłowiańskie czy literacko ukraińskie przekłady i opracowania tekstów (podobnie jak dokonywało się to w okresie późniejszym), wyśpiewując je „na znane melodie”.

Za pierwszy niezbity dowód istnienia kantów w pierwszej połowie XVII stulecia uznać można w południowo rosyjskiej poezji „uczonej” zaistnienie „nowego stylu”, podług którego deklamowano ją i śpiewano. Hieromnich, (późniejszy archimandryta) Cyryl (Trankwilion-Staurowiecki) w zbiorze *Perło mnogoszczinnoje*²²¹, zwrócił się do „czytelnika” przy okazji nowego utworu poetyckiego: „albo śpiewaj, albo czytaj, bylebyś światłem jego duszę swą uświęcił i uciszył”²²².

Poziom wykształcenia w środowisku prawosławnym wzrastał dzięki pojawieniu się grecko-słowiańskich i słowiańsko-grecko-łacińskich szkół, kolegiów, akademii, gdzie nauczano różnych języków: cerkiewnosłowiańskiego, języków klasycznych (greki i łaciny), języka państwowego (polskiego) oraz innych języków narodowych²²³.

W placówkach oświatowych na różnych poziomach, przyswajano gramatykę, retorykę, poetykę, dialektykę, logikę, teologię, historię, filozofię i inne nauki. W ten sposób wykształceni bibliofile mogli dokonywać pisemnych przekładów i tworzyć teksty poetyckie (zwane na Ukrainie *wierszami sylabicznymi*) o treści religijnej i świeckiej, pisane w różnych gatunkach literackich: hymny, panegiryki, opisy herbów, „diamentowe” wiersze żałobne i inne. Wychwalano dobroczyńców wspomagających hierarchów, opiekunów, mecenasów, towarzyszone etykietalnym odwiedzinom znamienitych gości. Stosowano w wierszach kunsztowne kontrasty wyrazowe, hiperbole, symbolikę, paralelizmy, tropy, alegorie i inne, powszechnie spotykane w tekstach poetyckich kantów z epoki.

W skład *quadrivium* systemu edukacyjnego, zgodnie ze średniowieczną tradycją Europy Zachodniej, wchodziła m. in. muzyka: (zapis muzyczny, harmonia, solmizacja), uczono praw aranżowania utworów na bazie melodii prowadzącej, kompozycji, analizowano znane i tworzone śpiewy nowe, a także zapoznawano z wykorzystaniem pięcioliniowego zapisu nutowego (czyli tzw. notacji kijowskiej). Muzyczna uczoność,

²²¹ Pozycje wydano w Czernichowie, w roku 1646.

²²² Cytat za: J. Medwedyk, *Ukrajins'ka duchovna pisnja XVII-XVIII stolit'*, Lwów 2006 r., s. 109.

²²³ W kolegium kijowskim uczono np. niemieckiego i francuskiego.

niezbędną dla tworzenia i wykonywania kantów muzyki *partesnej*, na wiele sposobów dawała znać o sobie w traktatach teoretycznych, np. w *Gramatyce Muzycznej* Mikołaja Dyleckiego.

Kolejnym potwierdzeniem istnienia gatunku wokalnego - kantu przed pierwszą połową XVII stulecia jest pojawienie się w *Irmologionach*²²⁴ z tego okresu nowych śpiewów liturgicznych, zawierających przykłady z form chorału staroruskiego cs. *znamiennoho raspiewa*. Nowe, proste propozycje wokalne przeznaczono dla wzbogacenia m. in. *Pieśni Cherubinów* (dysponującej strukturą kupletową). Nie odrzucając tradycji uroczystego śpiewu melizmatycznego w tej części Liturgii, wykonawcy wykorzystywali krótkie melodie, najprawdopodobniej przejęte z powszednich liturgii monastycznych lub z innych, o ile zachodziła taka konieczność²²⁵. Trzecim potwierdzeniem istnienia wczesnych kantów ukraińskich może być fakt, że w rosyjskich śpiewnikach z lat pięćdziesiątych XVIII wieku znajdziemy ich zapisy, bez wątplenia realizowane w oparciu o materiał nutowy przywieziony w tym czasie do Moskwy przez ukraińskich śpiewaków. Do tradycji Rusi Moskiewskiej należy zwyczaj skrupulatnego zapisywania wokalnego i pieśniowego repertuaru, dlatego też w owym czasie znajdujemy już zapis repertuarowy kantów polskich, rosyjskich i ukraińskich.

Do połowy XVII stulecia pojedyncze przykłady kantów ukraińskich zapisywano jako śpiewy dodatkowe (uzupełniające) w śpiewnikach cerkiewnych, księgach liturgicznych lub innych. Jest to typowy sposób zapisu utworów dowolnego gatunku w początkowym etapie jego rozwoju. W ten sposób najwcześniej zaistniałe wiersze pokutne ruskiej tradycji, także zapisywano początkowo w „sposób rozporoszony”, by je później połączyć w cykle. O pieśniach i „wierszach” pozbawionych nut, ukazujących się na kartach ukraińskich rękopisów zawierających różnorodną treść (teksty liturgiczne, diariusze / dzienniki, latopisy i inne) pisali: W. Peretz, N. Pietrow, I. Franko, A. Petruszewicz, I. Święcicki, S. Masłow, M. Woźniak, J. Miedwiedik i inni badacze historii literatury, specjaliści od ksiąg cerkiewnych lub od folkloru.

²²⁴*Irmologion*- cs. Księga liturgiczna zawierająca w sobie *irmosy*, tj. pieśni z Oktoicha, śpiewane m.in. podczas jutrzni. Całość materiału podzielona jest na 8 skal modalnych(cs. gласów). Z biegiem czasu do *Irmologionu* zaczęto dodawać inne śpiewy nabożeństw Całonocnego czuwania oraz Świętej Liturgii. D. Sawicki, *Wschodniosłowiański śpiew liturgiczny dawnej Rzeczypospolitej na przykładzie XVI-wiecznego Irmologionu Ławrowskiego*, Lublin 2022 r., s. 8.

²²⁵ Por. E. Szewczuk, *Ob Atrybucji piesnopienij kijewskiego raspiewa w mnogoraspiewnom kontiektstie ukraińskoj piewczeskoj kultury XVII-XVII*, [w.] „Kijewskie muzykoznawstwo”, Kijew 1998, nr 13 – 15, s. 22.

Pojedyncze zapisy wczesnych kantów ukraińskich są wyrazicielami twórczości lokalnej. Najwcześniejsze ze znanych po dziś dzień kantów należy kant paschalny *Wesoły nam dzień dziś nastał*²²⁶. Jest to utwór oryginalny, aczkolwiek jego incipit przypomina znaną polską pieśń paschalną pod tym samym tytułem²²⁷. O ile polskie wersety tej pieśni charakteryzują się strukturą 5 + 3 sylaby, to ukraińskie zwrotki nie są jednorodne w swej budowie; dominuje „ludowo-kolędowa” struktura podwójnego *piatigłasniku*²²⁸.

W zbiorze *Latopis Lwowski* znajdziemy dwa przykłady: wiersz *Przepiękna pustynio* i pierwszy zanotowany kant *Raduj się, Maryjo, Dziewicza Królowo*²²⁹. Oba utwory kojarzą się z hymnografią. *Raduj się, Maryjo* to jednoznaczny przykład poszukiwań twórczych w dziedzinie prawosławnego kantu sławiącego Bogurodzicę. Początkowe słowo *Raduj się* to chajretyzm²³⁰, znany też z Akatysty Przesławnej Bogurodzicy i wielu innych pieśni. Twórca wykorzystał również takie środki wyrazu poetyckiego, które po pewnym czasie przestano stosować: monorytmiczność²³¹, tożsamość klauzul syntagmatycznych²³² we wszystkich wersetach: (w nieparzystych „Dziewicza Królowa”, w parzystych, pełniących rolę refrenów „Matka Dziewica”).

Zapis nutowy z roku 1649 wyróżnia się już ukształtowaną, idealnie realizowaną fakturą trzygłosową kantu, z tercjowym układem głosów prowadzących. Postęp basu realizuje się po składnikach poszczególnych funkcji, wyznaczonych jednoznacznym planem tonalno-harmonicznym z fluktuacją durowo-molową, obecną w kadencjach doskonałych bądź zawieszonych. W głosie najwyższym zawarto „reliktowy” przejaw melodyki modalnej, charakterystycznej także dla monodii cerkiewnej. Częste stosowanie szóstego stopnia, zarówno skali naturalnej jak i doryckiej, (ostatni przypadek to wyraz świadomości molowego oktochordu, skali ośmionowej, będącej wypadkową dwu tożsamyh tetrachordów, przedzielonych dźwiękiem – typowy przykład śpiewu bizantyjskiego i słowiańskiego; istniały też inne przyczyny wskazanych fluktuacji).

²²⁶ Tekst dopełniający Ewangeliarz z Puczeniami z roku 1604 pochodzącego z południa Prawobrzeżnej Ziemi Kijowskiej, (Narodowa Biblioteka Ukrainy im. W. I. Wernadskiego IR. JDA, nr 529, p. L. 536 ob.)

²²⁷ O. Zosim 2010, wyd. 2, s. 72. 85.

²²⁸ *Piatigłasnik* – Znaczący literatury rozmaicie interpretują ten termin. Najczęściej odnosi się on do struktury pięciosylabowej, gdzie obowiązkowy akcent pada zazwyczaj na sylabę trzecią, aczkolwiek dozwolony jest również na sylabie pierwszej bądź piątej, natomiast bardzo rzadko pojawia się on na sylabie drugiej. *Piatigłasnik* uważany jest niekiedy za *chorej* dwustopowy lub jednostopowy *amfibrach* z daktylicznym zakończeniem.

²²⁹ NBUW IR. F. VIII, nr 206, l. 130 ob. – 131.

²³⁰ Chairetyzm (rzadziej chajretyzm [wym. chajretyzm]; gr. χαιρετισμός (ó), ang. Chairetismos, Salutation; rzad., muzyk. `wers będący częścią → ikosu, rozpoczynający się od słowa Raduj się (w innych tłumaczeniach: Ciesz się, Witaj lub Bądź pozdrowiony), wychwalający adresata → akatystu`; *Słownik Polskiej Terminologii Prawosławnej*, Białystok 2022, s.127.

²³¹ Czyli jednakowa ilość głosek i taki sam układ akcentów w wersecie.

²³² Klauzula syntagmatyczna to jakościowo określony sposób budowania frazy, grupy słów, powiązanych z sobą gramatycznie i syntaktycznie, mogących pełnić określoną rolę w wypowiedzi.

Strofa tego kantu składa się z dwu wersetów, co jest rzeczą charakterystyczną zarówno dla ludowej pieśni ukraińskiej, jak i dla poezji literackiej (po uznaniu tego typu przez G. Smotryckiego za „zgodność dwuwersetową”). Strofa muzyczna (także złożona z dwu okresów, w których każde zdanie składa się z dwu fraz), prezentuje regularny układ okresowy („kwadratowy”), charakterystyczny dla mnogich kantów.

Podobny układ trzygłosowy („harmonizacja kantowa”) otrzymywały też teksty tych zapożyczonych pieśni, które początkowo wykonywano jednogłosowo²³³. We współczesnych opracowaniach naukowych, pojęcie „trójgłosu kantowego” bywa tym częściej przytaczane, im bardziej „trójgłos” ten stawał się szczególnym przejawem muzyki i stylu, z którym się wiąże pojęcie *kantu*.

2.2.3 Kanty zachodnio-ukraińskie lat pięćdziesiątych XVII wieku do lat dwudziestych wieku XVIII

Trzygłosowej „aranżacji” tekstu muzycznego często dokonywano już w trakcie wykonywania utworu, kopiści bowiem (dla oszczędności miejsca i czasu) zapisywali tylko jeden, prowadzący głos (środkowy bądź najwyższy)²³⁴.

²³³ Śpiewy ewangeliczne bywały zazwyczaj jedno- lub czterogłosowe.

²³⁴ Tak uczyniono np. w pierwszym wydaniu *Bogogłasniku* (1790-1791) i innych zbiorach.

We wskazanym okresie poszerzał się repertuar kantowy, wyodrębniały się jego grupy tematyczne, powstawały zbiory kantów, śpiewniki (ukr. *Spiwaniki*), do których pod koniec XVII stulecia włączano już religijne i świeckie pieśni, czy też wyłącznie repertuar religijny²³⁵. Znacznie wzrosła liczba kantów na święta Pańskie i Maryjne, zarówno w formie pieśni pochwalnych, jak i pokutnych. Jedną z nich, *W Domu Dawidowym rzecz się straszna stała*, opatrzona adnotacją „pieśń o człowieczej pokucie, ułożona z antyfoną w Akademii Kijowskiej” została wpisana do zachodnio-ukraińskiego *Irmologionu* w roku 1729²³⁶. Zaczęto tworzyć kanony ku czci świętych (najbardziej czczeni: św. Mikołaj z Miry Licyjskiej, archanioł Michał, święta męczennica Barbara). Formowała się szczególnie charakterystyczna dla śpiewów ukraińskich sfera kantów maryjnych, inspirowanych prezentacjami ikonicznymi, z których największa liczba znalazła się w zbiorach halickich i rosyjskich do końca XVIII wieku²³⁷. Aczkolwiek omawiane kanty, zaliczane do grupy pochwalnych, wywodzą się zasadniczo z Ukrainy Zachodniej, odnoszą się jednak najczęściej do maryjnych ikon z Kijowa i Czernihowa; nie brak też odniesień do ikon wołyńskich (zwłaszcza Ikona Począjowska Matki Bożej), a także podolskich i halickich.

W wieku XVIII Bogurodzicę i świętych niejednokrotnie wysławiano w kantach ze względu na dokonane przez nich cuda. Jednakże na formę pisaną bądź na ich publikację miały wpływ wydarzenia późniejsze, w związku z czym brak dokładnych not z precyzyjnymi danymi znacznie utrudnia ustalenie dokładnej daty zaistnienia szeregu kantów.

Pod koniec XVII wieku pierwszym opublikowanym, ukraińskim przykładem tego gatunku, wydawanie którego trwało niemal pół wieku, znajdujemy kant pt. *Wesoło śpiewajcie*²³⁸; zwiastowanie zaś o zwycięstwie Maryi „nad Turkami” w roku 1675 ukazało się jeszcze później w *Bogogłosniku* 1790-1791 (nr 112). Pod koniec pierwszej dekady XVIII stulecia skomponowano zapewne inne pieśni maryjne oraz poświęcone św. Barbarze jako wotum za jej pomoc w ustaniu zarazy 1714 roku, wszelako zachowany zapis na ten temat znajdziemy dopiero w śpiewniku z roku 1773.

²³⁵ J. Medwedyk, *Rukopisni spiwaniki druhoji połowyni XVII – początku XX st. u konteksti dżereloznawczo-tekstologicznych doslidżeń Począjowskiego Bogogłosnika*, Lwów 2009 r., s. 18-19.

²³⁶ Warszawska Biblioteka Narodowa, akt 2953, karta 386 awers i rewers.

²³⁷ J. Medwedyk zebrał około 150. takich pieśni.

²³⁸ W zbiorze *Góra Począjowska podług wzoru cudownej Przeświętej Dziewicy Bogurodzicy utworzona*, Począjów 1742, s. 41-42; por. J. Medwedyk „Począjowski Bohogłosnik”. Okoliczności powstania oraz źródła antologii ukraińskiej pieśni religijnej.” W *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*. Tom 5. Red. Stanisław Stępień, 347-354. Przemyśl 2000 r.: PWIN.

W pierwszych dwu dekadach XVIII stulecia, w Rzeczypospolitej bardzo popularne stawały się zbiory polskich i słowiańskich śpiewów sławiących Przeswiętą Bogurodnicę, gdzie znaleźć też możemy najbardziej znane pieśni ukraińskie. Podobnie jak w przypadku rękopisów początkowej doby zaistnienia druku książek, najczęściej wydawano pojedyncze przykłady pieśniarskie jako uzupełnienie dzieł o charakterze dydaktycznym, czyli katechizmów. Popularne kanty ukraińskie mogły służyć jako wzorce dla pieśni polskich, co umożliwiało ich wykonywanie podług intonacji ukraińskich. W wydaniu *Owczarnia w Dzikim Polu, część jej pierwsza ze trzynastu* (Lwów 1717) obok 19 tekstów pieśni polskich znajdziemy kanty z oznaczonymi „tonami”, a w nich dwa najpopularniejsze z ukraińskich *O Matko, czysta Dziewica* (koniec XVII wieku) i *Bogurodzico, wiernym Obronno* (ok. połowy XVII stulecia). Podług intonacji tego ostatniego przykładu wykonywano ponad 20 różnych tekstów²³⁹.

Przykłady kantów z drugiej połowy XVII wieku wydają się interesujące ze względu na tematyczny związek z czasem i miejscem ich pochodzenia; nie brak tu wspólnych tematów z ludowymi pieśniami historycznymi. Na podstawie ich tematyki łatwo zatem wyodrębnić kanty z Podola i Wołynia, gdy opisują one napady wojsk tureckich na lewy brzeg Dniestru oraz na ziemie położone na północ od Wołynia, lub też udręki ludu poddanego władzy najeźdźcy. W tekstach kantów pochwalnych, modlitewnych, historycznych motywy się przeplatają. Na przykład w jednym z nich na początku sławi się Przenajświętszą Bogurodnicę (*Raduj się, Maryjo, Niebiańska Królowo*), następnie wspomina wypłynięcie *mira*²⁴⁰ z Jej ikony, którą obnoszono procesjonalnie po różnych miastach:

W miasteczku Chocimiu Swe łzy wylewała,

Swe łzy wylewała do Syna Swojego /.../

Płakała w Trembowli, miasteczku królewskim,

Powtórnie w Kamieńcu, w powiecie podolskim....,

by pod koniec pojawiła się modlitwa skierowana do Niej z prośbą o orędownictwo:

Miecz srogi oddalaj ręki bisurmańskiej,

*Niech nie zginie żadna dusza chrześcijańska*²⁴¹.

²³⁹ J. Medwedyk, *Poczajowski Bohohłasnik. Okoliczności powstania oraz źródła antologii ukraińskiej pieśni religijnej*. W Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Tom 5. Red. Stanisław Stępień, 347-354, Przemysł 2000 PWIN.

²⁴⁰ Nazwa materii używanej podczas dokonywania sakramentu bierzmowania. W tym przypadku mirotoczący- w nadprzyrodzony sposób wydzielający mirrę. [w:] *Słownik Polskiej Terminologii Prawosławnej*, pod red. Ks. Wiesława Przyczyny, ks. Marka Ławreszuka, Katarzyny Czarneckiej, Białystok 2022 r., s. 279-280.

²⁴¹ Biblioteka Kijowska, I. R., zbiór, S. I. Masłowa, nr 45, karta 67.

Przed tekstem kantu *Racz się dać ubłagać, o Dziewico czysta* zamieszczono adnotację „pieśń tych, co pozostają teraz w niebezpieczeństwie tureckim”. W kancie *Zły Tatarzynie, piekielny synu* dźwięczy modlitwa o pomoc św. Michała Archanioła:

Gdzie pomoc Twoja człowieka ocieni

*Tam siła wraza moc swą odmieni*²⁴².

Znany kant ku czci Bogurodzicy *Czysta Dziewica, niebiańska Caryco* o treści anty ewangelickiej, przepełniony jest narzekaniami na „heretyków serca kamiennego” i na „luterskie błędy”. W kantykach ku czci św. Mikołaja wielokrotnie wspomina się o Jego walce z herezjami:

On rozum Ariusza poskromił,

a wiarę chrześcijan wszystkich umocnił

i inne²⁴³. Tematyka „religijnego oporu” odzwierciedlała ówczesną sytuację na Rusi Południowej. Zaistnienie pieśni ku czci ikony Matki Bożej Począjowskiej powiązane jest z cudem Jej objawienia 23 lipca 1675 roku po trzydniowym oblężeniu monasteru począjowskiego²⁴⁴ przez wojska turecko-tatarskie pod wodzą chana Nureddina. Przenajświętsza Bogurodzica ukazała się na niebie z omoforionem w dłoniach, otoczona orszakiem anielskim; wraz z Nią ukazał się św. Hiob z Począjowa, co wyraża w swojej warstwie werbalnej *dumka*²⁴⁵ ludowa *Oj ziszła zoria...*, (Oj, wzeszła zorza wieczorna, nad Począjowem stanęła) - opowiada o „Bogurodzicy-Wszech-bojownicy”, która

Dokąd się zwróciła, Turków umęczyła,

Klasztor ocaliła.

Wskutek takiego działania sił nadprzyrodzonych wrogi wojska wycofały się w popłochu. Cudowne to wydarzenie przedstawiono na sztychu lwowskiego mistrza, hieromnicha Nikodema (Zubrzyckiego) i w kancie *Wesoło śpiewajcie, czolem uderzajcie*²⁴⁶, który tak opowiada o orędownictwie Bożej Matki:

Onoforion świetlny, a Turkom haniebny

Monaster okrywa.

*A podłych pohańców, złych mahometańców*²⁴⁷

²⁴² J. Medwedyk, *Ukraińska duchowo-pisemna twórczość: źdźbła, tekstologia i tażanrowa stylistyka*, Kijów 2009, s. 350-353.

²⁴³ Tamże, s. 347.

²⁴⁴ Pieśń paraliturgiczna ku czci Matki Bożej Począjowskiej.

²⁴⁵ W omawianym okresie rozwoju pieśni religijnych, pierwotną nazwę staroruskiej pieśni – *duma*, zamieniano na zdrobniałe *dumka*, co ma bezpośrednie odniesienie do cytowanej pieśni nazywanej w naszych czasach *dumką*.

²⁴⁶ Kant zamieszczono w śpiewniku z przełomu XVII i XVIII wieku, skomponowanym prawdopodobnie przez mnichów.

²⁴⁷ Neologizm utworzony dla odzwierciedlenia pogardy autora oryginału do wyznawców islamu.

Matuchna porywa.

Twórca kantu wykorzystał wyrażenia zawarte w Akatyście ku czci Przeświętszej Bogurodzicy, gdzie także pobrzmiewa motyw ocalenia przez Nią oblężonego miasta (Konstantynopola).

Uderzajmy w ręce, śpiewajmy w podzięce

Wszechwładnej Hetmance.

Pieśń bardzo szybko zyskała na popularności, miała długą historię, zapisano ją w *Bohohłasniku* i jego kolejnych wydaniach.

Na przełomie XVII i XVIII wieku skomponowano wiele kantów, które stały się popularne – należy też do nich część repertuaru zawartego w *Bohohłasniku* z lat 1790-1791. Jednocześnie ukształtowała się ostatecznie struktura śpiewników. Kilka zbiorów z terenu Łemkowszczyzny ma charakter cykli tematycznych:

- na początku umieszczono pieśni wykonywane podczas Świąt Pańskich (bożonarodzeniowe, pieśni na Epifanię, pieśni wielkopostne, paschalne, pieśni uwielbienia);

- po nich następowały śpiewy maryjne, związane ze świętami Bogurodzicy, z modlitwami, z uwielbieniem Jej ikon i inne²⁴⁸. Początkowe strofy niektórych kantów odpowiadają incypitom śpiewów liturgicznych:

- na Boże Narodzenie *Chwała na wysokości Bogu,*

- na Podwyższenie Krzyża Świętego *O Drzewo Ofiary, Ofiarnicze drzewo* i inne²⁴⁹.

Z biegiem czasu coraz większe znaczenie przywiązywano do zgodności porządku danego śpiewnika z przebiegiem kalendarza liturgicznego (typ *minejny*). Od drugiej połowy XVII stulecia po wiek XVIII różnorodne kanty włączano do ksiąg liturgicznych i nieliturgicznych. Kilka szeroko rozpowszechnionych przykładów (z nutami lub bez nich) – *Rzeko Jordan, O Dziewica Przczysta, W domu Dawidowym, Weselcie się, weselcie się, O, kto zapłacze* i inne zawarto w tekstach ukraińskich *Irmologionów* z liniowym zapisem nutowym²⁵⁰.

Pojedyncze przykłady znajdujemy też w partesnych zbiorach poszczególnych głosów chóralnych²⁵¹. Wiadomo również o zapisach kantów w zbiorach hagiograficznych i innych.

²⁴⁸ J. Medwedyk, *Z dziejów ukraińskiej pieśni religijnej*, Przemyśl: PWIN.1994, s. 12-13 i 15.

²⁴⁹ Tamże s. 13.

²⁵⁰ J. Jasinowski, *Ukraiński ta białoruski notolinijni Irmoloji XVI-XVII stolitia*, Lwów 1996, s. 572-573.

²⁵¹ Por. N. Gierasimowa-Piersidskaja, *Partesnyj koncert w istorii muzykalnoj kultury*, Moskwa 1983, s. 15-16.

2.2.4 Kanty zachodnio-ukraińskie od lat 30. XVII stulecia do roku 1791.

W XVIII stuleciu kant dorósł do rangi śpiewu paraliturgicznego i liturgicznego u grekokatolików Ukrainy Zachodniej (na terenie Białorusi tradycja unicka utrwaliła się już w XVII wieku) pieśni wykonywano w świątyni przed kazaniem lub po nim, po Komunii świętej lub zamiast fragmentów śpiewu liturgicznego. Istnieją też jednoznaczne świadectwa wskazujące na wykonywanie kantów przez unitów po zakończeniu Liturgii (np. o pieśni *Raj przepiękny na nas czeka* napisano: „...pieśń tę śpiewać należy w Niedzielę Przedpościa; niech wszyscy ludzie ją słyszą po Bożej Liturgii”)²⁵². W grekokatolickich świątyniach Białorusi pieśni wykonywano z towarzyszeniem organów, chociaż Liturgie śpiewano *a cappella*. O wierności kalendarzowi liturgicznemu świadczy:

- po pierwsze: usytuowanie kantów w księgach liturgicznych pod określonymi datami świąt lub w określonym okresie roku liturgicznego;
- po drugie: zestaw śpiewnika (bądź jego części) upodabnia się do świątecznej *Minei* (z wyłączeniem cyklu Triodionu po Objawieniu Pańskim bądź Zwiastowaniu), co pozwalało na wybór pieśni o treści zgodnej z danym wydarzeniem ewangelicznym lub dniem wspomnienia świętych.

Konieczność zbioru pieśni z całego roku w antologiach wokalnych doprowadziła do pojawienia się i rozwoju w drugiej połowie XVII stulecia „manuskryptów śpiewnikowych”. Szczególne miejsce wśród nich zajmuje powszechnie znany aż do naszych czasów białoruski, obszerny zbiór (213 pieśni i modlitwę), stworzony w *Supraskim na cześć zwiastowania Bogurodzicy monasterze* (lata czterdzieste XVIII w.) Jest to księga śpiewów, czyli *Irmologion*²⁵³; badacze nadają mu często miano *Bohohłasnika*.

Czteroczęściowa struktura pierwszego, zasadniczego rozdziału tego zbioru (185 pieśni) całkowicie odpowiada *Bohohłasnikowi* z Poczajowa (pieśni na cześć Pana, Bogurodzicy, świętych, „od psalmów”; w zbiorze poczajowskim zamiast tych ostatnich odnajdziemy kanty pokutne). Zestawienie świąt w pełni odpowiada tradycji prawosławnej (w odróżnieniu od wydawnictwa z Poczajowa), lecz pogrupowanie pieśni odzwierciedla strukturę śpiewników katolickich, a także polskich i czeskich kancjonałów. Zbiór ten zawiera szereg pieśni ukraińskich, poświęconych wołyńskim, podolskim i halickim świętym sprawom, które głównie odnoszą się do okresu od drugiej połowy XVII

²⁵² J. Medwedyk, *Z dziejów...* 2001, s. 75.

²⁵³ BAN Litwy, zb. 19, nr 233 (15).

w do pierwszej ćwierci wieku XVIII, a także teksty zamieszczone też w rękopisach moskiewskich²⁵⁴. Z tego powodu zbiór supraski jest wyrazicielem ogólnego ukierunkowania rozwoju wschodniosłowiańskiej pieśni religijnej, aczkolwiek dysponuje też cechami specyficznymi. Rozdział uzupełniający składa się z trzech niewielkich części:

Nowe pieśni ku czci Bogurodzicy i świętych;
Łacińskie hymny i modlitwy z przekładami na język cerkiewnosłowiański;
Wolny przekład cerkiewnosłowiański katolickiego Małego Oficjum (*Officium Parvum*, czyli Godzinki) do Niepokalanego Poczęcia Przeświętej Dziewicy Maryi; siedmioczęściowe oficjum składa się z siedmiu hymnów i modlitw (druga i trzecia część odzwierciedla punkt widzenia miejscowych unitów na katolicki, rzymski obrządek liturgiczny).

W uzupełniających się częściach zbioru zamieszczono nazwiska miejscowych autorów: D. Twardziewicza, J. Aliniewicza i tłumacza z języka łacińskiego S. Jachimowicza²⁵⁵.

W latach sześćdziesiątych, od momentu zaistnienia Bohohłasnika, ukraiński repertuar pieśniarski ulegał poszerzeniu, jednocześnie zmniejszając liczbę parafraz psalmodycznych i tekstów tłumaczonych (we wskazanym zbiorze znajdziemy ich pojedyncze przykłady), wzrosła jednak część pieśni polskich i łacińskich (z 250 pieśni zbioru mamy 33 polskie i 3 łacińskie); niektóre z nich wydali drukiem bazylianie. Nie przestawano tworzyć „manuskryptów śpiewnikowych”, gdzie coraz częściej pojawiało się imię autora, miejsce lub czas kompozycji zbioru. W ten sposób wykształciły się różne tradycje wokalne: lemkowski, halicki, zakarpacki, wołyński czy podolski.

Zbiory pieśniarskie różnicowano pod względem doboru kantów i pod względem struktury, lecz w ogólnym wymiarze coraz większego znaczenia nabiera podział na grupy tematyczne (po pierwsze) i odwzorowanie kalendarza liturgicznego (po drugie), dające się zauważyć zarówno w rocznej, „miniejnej” części, jak i w części poświęconej pieśniom ku czci świętych, oraz wewnątrz poszczególnych rozdziałów. Na przykład w rozdziale poświęconym pieśniom Pańskim, święta ułożono w porządku chronologicznym: Boże Narodzenie, Epifania itd. Święta Maryjne też dysponują takim samym układem. Brak szablonu strukturalnego zauważamy natomiast w układzie tekstów pokutnych (spotykamy je bliżej „triodionu wielkopostnego lub po zakończeniu „porządku

²⁵⁴ Tamże, s. 182-183.

²⁵⁵ S. Jachimowicz, prawdopodobnie także kopista znacznej części wspomnianego rękopisu. Od 1748 roku był on rektorem szkoły we Włodzimierzu Wołyńskim którą to od 1670 roku przejęli Bazylianie.; tamże, s. 28-29.

kalendaryzowego”, jak to będzie miało miejsce w *Bohohłasniku*); wskazany brak dostrzegamy też w proporcji zestawu i w układzie zarówno pieśni ogólnie znanych, jak i nowych, z tekstami obcojęzycznymi w przekładach.

Unicka specyfika kantów zachodnio ukraińskich daje się zauważyć w zaistnieniu pieśni o nowej tematyce (eucharystyczne), ku czci Niepokalanego Poczęcia Bogurodzicy itp. oraz nowych świętych (Jozafat Kuncewicz). W niektórych zbiorach kanty religijne uzupełniane są kantami świeckimi. Ponieważ każdy niemal śpiewnik używano przez długie lata, (a w tym okresie zmieniali on właściciele i użytkownicy), dopisywanie doń rozmaitych kantów zdarzało się wcześniej, jak i później, tworząc w ten sposób wokalne „warstwy twórcze”.

W związku z latynizacją obrządku unickiego w latach dwudziestych XVIII wieku rozszerza się tematyka kantów:

- w odpowiedzi na rzymskokatolicki rozdział świąt Pięćdziesiątnicy²⁵⁶ i Trójcy Przenajświętszej²⁵⁷;
- pieśni eucharystyczne na święta Ciała i Krwi Chrystusa w czwartek po Trójcy Przenajświętszej²⁵⁸ (pieśni te stosowano także podczas wystawienia Najświętszego Sakramentu w dowolny dzień tygodnia);
- na święto Niepokalanego Poczęcia Dziewicy Maryi²⁵⁹;
- na dzień Siedmiu Bolesci Matki Bożej²⁶⁰;
- na cześć świętego unickiego (Jozafata Kuncewicza)²⁶¹.

Ważne miejsce w repertuarze nadal zajmowały kanty poświęcone Przenajświętszej Bogurodzicy. Rozpowszechniły się one dzięki licznym rękopisom i wydawnictwom z tego okresu. Z uwagi na charakter tekstów i muzyki, pieśni takie dzielimy na samodzielne (dysponujące jedną wersją) i tworzące „rodziny” spokrewnionych wersji o podobnej treści, takiej samej metryczności wersetów i bliskimi sobie elementami tekstu (niekiedy z takim samym *incipitem* stroficznym), co umożliwiało wykonanie ich na tę samą melodię.

W *Bohohłasniku* zachowała się grupa kantów o pochodzących z różnych monasterów bazylikańskich i cerkwi o cudownych ikonach Bożej Matki (numery 118-134):

²⁵⁶ *Bohohłasnik* nr. 61-63;

²⁵⁷ Tamże, nr. 64-66.

²⁵⁸ Tamże, nr. 66-67.

²⁵⁹ Tamże, nr. 94-97.

²⁶⁰ Tamże, nr. 101-103.

²⁶¹ Tamże, nr. 145-147,

- *Naymilsza Niebios i Ziemi Ozdobo* ku czci ikony zagarowskiej z pewnego bazylikańskiego monasteru Narodzenia Bogurodzicy na Wołyniu;
- *Pomóż nam, Chryste, Boże* na cześć ikony poddębickiej (z akrostychem „Poddębicka”);
- *Królowo Niebios, Pani, Hołd dajemy Ci, poddani* – o ikonie krzemienieckiej z monasteru w Krzemieńcu;
- *Matko Święta, łaski pełna, niebios ozdobo* – ku czci ikony w Podhorcach z cerkwi Zwiastowania albo Świętego Onufrego, Podhoreckiego monasteru (na ton nr 81);
- *Boga wierni hołdownicy* – ku czci ikony z monasteru w Białymstoku (z akrostychem „Białystok”);
- *Czcijmy Trójkę, chrześcijanie* – do ikony trojhorskiej, prawdopodobnie z monasteru Przemienienia Pańskiego w Żytomierzu;
- *Źródło łask, Wzorze cnót, Nieba Ozdobo* – kant poświęcony Zagajewskiej i Wszechmiłosiernej ikonie z męskiego monasteru Zagajewskiego św. Jana Miłościwego (na ton nr 118);
- *Lata dawne w cuda sławne wychwalajmy* ze świętogórskiego zimnieńskiego monasteru Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy;
- *Przedwieczna niebios i ziemi Królowo* z pugińskiego monasteru na Wołyniu (na ton nr 113);
- *Zgodnie krzyknijcie* – o ikonie w mieście Tiwrowie na Podolu;
- ikonie z miasta Bar z żeńskiego monasteru Świętej Opieki na Podolu;
- Tarnopolskiej ikonie z cerkwi Narodzenia Pańskiego, a także z Kamionki Strumiłowskiej oraz ikonom: Bucniewskiej, Nowosamborskiej, Podkamienieckiej.

W „manuskryptach śpiewnikowych” spotyka się kanty ku czci ikony z Kłakoczowa *Przysłuchaj się, kto z boku się przypatruje*²⁶², *Nowa jutrzeńka* – ku czci ikony rudniańskiej²⁶³ i wiele innych. Monastery zachodnio ukraińskie i białoruskie, gdzie znajdowały się cudowne ikony, w wieku XVIII należały najczęściej do grekokatolików, niektóre zaś do różnych zakonów rzymskokatolickich. Część pieśni pojawiła się w XVII stuleciu, gdy monastery ukraińskie były prawosławne.

Przykładem grupy kantów z *incipitem* stroficznym mają następujące pieśni sławiące ikony:

- *O Wszechpotężna Matko! O Wszechpotężna Matko! O Matko, Matko Łaskawa!*;
- *Raduj się, Barze!*²⁶⁴;

²⁶² J. Medwedyk, *Ukraińska duchowna pieśń XVII-XVIII stulecia*, Lwów 2006 r., s. 92.

²⁶³ Tamże, s. 117.

²⁶⁴ *Bohohłasnik* nr. 129.

- *Potężna Matko Boża! Któż Cię wychwalać może? Na całym świecie chwała, Moc Cię nam Ojca przysłała* – Wyszyńsk, Galicja²⁶⁵;

- *Najlitościwsza Matko, Najlitościwsza Matko, Przyczyno Bożej Łaski, zrodziła Tyś Najświętsze Słowo Niepojęte* – pieśń pochwalna, samodzielnej redakcji²⁶⁶.

„Pokrewieństwo” kantów zbliżonych treściowo, opatrzonych incipitami stroficznymi kształtowało się przez dziesiątki lat. Jak w przypadku kantów „samodzielnych”, tak i tutaj nie zawsze możliwe było ustalenie dokładnej kolejności powstawania wersji „rodzimych”, ani czasu ich zapisu (publikacji). Na przykład impulsem zaistnienia ukraińskiego „hymnu cerkiewnego ziemi galicyjskiej” (podług ustaleń Woźniaka) *Przezysta Dziewico, Matko ruskiej ziemi // Ciebie wywyższamy głosami zgodnymi* był akt koronacji²⁶⁷ cudownej ikony Bożej Matki Podkamienieckiej w roku 1727. Hymn ten zapisano w ukraińskim rękopisie (lata trzydzieste XVIII wieku), a w roku 1752 opublikowano w polskim zbiorze *Sześciu Pieśni* ku czci wskazanego wydarzenia²⁶⁸. Hymn ten stał się wkrótce motywem zaistnienia grupy pieśni, co do datacji i autorstwa których toczy się dyskusja badaczy.

Po roku 1752, na bazie trzynastozgłoskowego modelu tekstowego stworzono nową pieśń polską o Poczajowskiej Ikonie Matki Bożej z tekstualnymi paralelami do pieśni ukraińskiej *Panno oraz Matko Boska Ruskiego kraju* z akrostychem „Poczajowska”, wydanej w zbiorach *Góra Poczajowska*²⁶⁹ (1757) i *Źródło ogrodów, Studnio wód żywych* (1765) oraz w *Bohohłasniku* (nr 116), gdzie zamieszczono uwagę, iż jest to przekład na język polski (domyślnie z ukraińskiego). Zgodnie jednak z wcześniejszymi wersjami i ustaleniami, przekładu dokonano z języka polskiego na ukraiński, w wyniku czego zaistniał nowy kant na cześć Ikony Poczajowskiej:

Dziewico Przezysta, Matko Rusów kraju

*Tyś dla Cię miłujących Przezystym jest Rajem*²⁷⁰.

W rzymskokatolickich uwarunkowaniach konkurencji polskiej i ukraińskiej tradycji religijnej osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej, „ruski” kult ikony Bożej Matki Poczajowskiej musiał zająć stanowisko opozycyjne²⁷¹, podobnie jak to czyniły monastery

²⁶⁵ Por. W. Szczurat, *Iz studi nad Poczajiwskom: Kwestii awtorstwa i czasu powstania dejakich piseń*, Lwiv 1908 r., s. 30.

²⁶⁶ PNB Wiaz Q 77, tyt. Nr 335; por. Medweduk 2006, s. 195-196.

²⁶⁷ Koronacja ikony – rzymskokatolicki zwyczaj zdobienia danej ikony czy obrazu maryjnego koronami papieskimi.

²⁶⁸ *Pieśni o Najświętszej Maryi Pannie*, we Lwowie 1752.

²⁶⁹ W tekście drukowanym *Górza*, co wydaje się błędem.

²⁷⁰ *Śpiewnik 1779; Bohohłasnik* nr 115 (z adnotacją: ton zwykły pieśni podkamienieckiej, dzieło inoka z klasztoru św. Bazylego Wielkiego)

²⁷¹ W. Szczurat, *Iz studi nad Poczajiwskom: Kwestii awtorstwa i czasu powstania dejakich piseń*, Lwiv 1908 1908, s. 44.

grekokatolickie. Na bazie przytoczonego *incipitu* tworzono zatem kanty poświęcone innym cudownym ikonom:

- *O Przczysta Dziewico, Tyś w Polskiej Koronie,*

Racz od głodu, zarazy i wojny uchronić - (kant poświęcony ikonie w Łucku).

- *O Przczysta Dziewico, Matko, Niebios Pani,*

My w miasteczku Chocimiu Wołochy oddani - (kant z Chocimia).

- *Przczysta Dziewico, Matko Ruskiej ziemi,*

Ciebie tu wywyższamy z Anioły mnogimi - (kant ikony Bożej Matki w Chełmie).

- *Przczysta Dziewico, Tyś Matką Wołynia,*

Przesławna w obrazie pociecha jedyna - (kant poczajowski).

- *Przczysta Dziewico, Matko niebios święta,*

Lud miasta Tywrowa o Tobie pamięta - (kant z Tywrowa i Tarnowa²⁷² na cześć miejscowego obrazu).

Na początku XIX stulecia w Zakarpaciu tekst poczajowski wykorzystano dla uczczenia cudownej ikony monasteru półczańskiego²⁷³.

Znaczącą rolę w rozwoju kantów ukraińskich odegrało wydanie we Lwowie (druga połowa XVIII stulecia) rzymskokatolickich zbiorów polskich i ukraińskich pieśni (tych ostatnich odnotowano mniej), teksty których, to przekłady z języka polskiego. Roczne daty wydania niektórych zbiorów nie są znane, aczkolwiek badacze wiążą je zgodnie z rocznymi datami koronacji ikon.

Pierwszy z lwowskich zbiorów, *Pieśni o Najświętszej Maryi Pannie w cudownym obrazie lwowskim* ukazał się prawdopodobnie w roku 1751, w związku z koronacją ikony Bogurodzicy z lwowskiego kościoła dominikanów. W roku 1752 wydrukowano zbiór kantów ku czci ikony z Podkamieńca, *Pieśni o Najświętszej Maryi Pannie*. Prawdopodobnie w roku 1777 (rok koronacji) i w 1797 (trzecie wydanie), ukazały się kanty na cześć ikony w siole Tarnakow²⁷⁴. Istniały też wydawane drukiem zbiory o treści teologiczno-katechetycznej, uzupełnione tekstami polskich i ukraińskich pieśni:

- *Nauka zbawienna na misji Societatis Jesu*²⁷⁵ *zwyczajna*²⁷⁶ (Lwów 1764; drugie wydanie 1767);

²⁷² Chodzi o Tarnów ukraiński.

²⁷³ Wszystkie wskazane kanty znane z rękopisów, por. Medwedyk 2006, s. 126. 149.

²⁷⁴ Obecnie w rejonie Sokalskim obwodu lwowskiego, patrz Woźniak 1913-1935, t. 2, s. 345; t. 3, s. 505-507.

²⁷⁵ *Societas Jesu* (łac.) – Towarzystwo Jezusowe, oficjalna nazwa jezuitów.

²⁷⁶ Czyli zazwyczaj stosowana, często praktykowany sposób katechezy i kerygmatu.

- *Źródło ogrodów, Studnio wód żywych, to jest Godzinki Najświętszej Maryi Panny na Górze Jasnej Począjowskiej* (Lwów 1765; drugie wydanie Począjów 1778)²⁷⁷;
- *Obrona Polskiej Korony od granic ukraińskich Maryja w Berdyczowskim Obrazie, ukoronowana* (Berdyczów, monaster karmelitański, 1760);
- *Katechizm krótki zebrany. Przedniejsze wiadomości do Zbawienia potrzebne w sobie zawierający, na misjach Zakonu św. Bazylego Wielkiego Prowincji Koronnej zwyczajny* (Lwów 1768)²⁷⁸;
- *Zwiastowanie ludowi. Słowo do Ludu Katolickiego przez mnichów zakonu św. Bazylego Wielkiego w prowincji polskiej, do nauczania katechetycznego powołanych, w powiecie krzemienieckim* (Począjów 1768);
- *Prawdziwy Wizerunek Najświętszej Panny Obrazu Począjowskiego koronowanego Roku P[olskiego] 1773* (Lwów 1773?);
- Szczurowski Tymoteusz, bazylianin, *Misja bialska Księża Bazylianów podająca w sposób łatwy do ćwiczenia się w modlitwie umysłowej i społecznej* (Supraśl 1792, Lublin 1802) i inne²⁷⁹.

Nowy etap w edytorstwie pieśni religijnych wiąże się z wychodzącymi w Począjowie, pisanymi cyrylicą zbiorami bazylikańskimi, podstawę repertuarową których stanowiły kanty ukraińskie. Pierwszy zbiór (*Pieśni o Przenajświętszej Bogurodzicy w cudownej ikonie z Począjowa*, Począjów 1773) został wydany ponownie jako *Pieśni do Począjowskiej Bogurodzicy*; jego wydanie drukiem w 1773 roku²⁸⁰ wiązano z koronacją miejscowej ikony w maju 1773 roku, zgodnie z bullą papieża rzymskiego Klemensa XIV. Był to pierwszy śpiewnik począjowski, stojący w opozycji do wydań polskich. Włączał on kanty bazujące wyłącznie na tekście cerkiewnosłowiańskim i staro ukraińskim. W pieśniach opisywano cuda Bogurodzicy:

- „Teraz jest wychwalana począjowska skała /.../ za zbawienną pomoc od morowego powietrza z lata 1770”²⁸¹.

- „Do Ciebie, Boża Matko przychodzimy” –w tym także wybawienia od ślepoty „Cyryla z Podlasia” i „Sawy z Rosji” (ostatni zbiór w roku 1764)²⁸².

²⁷⁷ Por. M. Woźniak, *Materiali do istorii ukraińskoj pisni i wirszy*, Lwów 1913-1925, t. 3., s. 349-350.

²⁷⁸ Por. W. Szczurat, *Iz studi nad Począjowskom: Kwestii awtorstwa i czasu powstania dejakich piseń*, Lwów 1908, s. 40.

²⁷⁹ Por. J. Medwedyk *Ukraińskaja duchowna pisnia XVII-XVIII stolitia*, Lwów 2006 r., s. 120, 126, 131-136.

²⁸⁰ Przedruk pod tym samym tytułem z dopiskiem: *Transkrypcja, komentarz i uzupełnienia*, J. Medwedyk, Lwów 2000).

²⁸¹ *Bohołasnik* nr 117, komentarz.

²⁸² Por. W. Szczurat, *Iz studi...*, Lwów 1908 r., s. 12.

- o objawieniu Bogurodzicy na skale, w słupie ognistym: „Cały Wszechświat, wszystkie kraje i wszyscy mieszkańcy ziemi opowiadają o śladzie Jej stopy na skale, znamionującym życiodajne źródło²⁸³”.

Niejednokrotnie w tych pieśniach opiewa się maryjną pomoc w oswobodzeniu monasteru w roku 1675 i cuda uzdrawiania chorych.

Następny kant „Od cierpień i bólu Barbara Dziewica” to „śpiewany życiorys” Wielkiej Męczennicy. Obok zamieszczono komentarz świadków, dotyczący Jej opieki nad sanktuarium poczajowskim, dokąd przekazano fragment Jej relikwii z kijowskiego męskiego monasteru Złotej Góry w imieniu jego archimandryty Michała: „Roku Pańskiego 1714, ledwie jeno ucichł mór na Podolu i Wołyniu, co pożerał niewinnych ludzi, wtedy mnisi z monasteru poczajowskiego, dla uśmierzenia sprawiedliwego gniewu Bożego, ułożyli codzienny śpiew do Przeświętej Bogurodzicy z Cudownego Obrazu i do świętej Wielkiej Męczennicy Barbary, zwiastunki dobrej śmierci²⁸⁴. Nie biorąc pod uwagę niewielkiej objętości omawianego zbioru, układ ośmiu pieśni tematycznych odpowiada drugiemu i czwartemu rozdziałowi *Bohohłasniku* (pieśni do Matki Bożej, wychwalające Patronkę ikon, świętych oraz pieśni pokutno-pouczone)²⁸⁵.

W XVIII wieku rozpowszechniły się kanty napisane w Kijowie przez św. Grzegorza (Konińskiego), arcybiskupa mohylewskiego, a na Lewym Brzegu stworzone przez filozofa, poetę i kompozytora G. S. Skorowodę. Włącznie w opisie repertuaru *Bohohłasnika* zamieszczono niemal czterdzieści imion i nazwisk. W omawianym stuleciu po kilka pieśni skomponowali: Jan Wolski, Dymitr Lewkoński, Jan Mostylarski, Jan Morawski i in. Liczni autorzy – mnisi pozostali anonimowi (mnich Zakonu Św. B[azylego] W[ielkiego]), a w polskich pieśniach „Dzieło Zakonnika Bazyliana” lub tym podobne określenia.

Kanty z *Bohohłasnika* cieszyły się po wydaniu zbioru ogromną popularnością, dotyczyło to także wydań późniejszych, XIX-wiecznych. Niektóre pieśni często przepisywano, w późniejszych (skróconych) zbiorach zamieszczano je w redakcji trzygłosowej. Ukraińska tradycja tworzenia „śpiewników manuskryptowych” nie wygasła też w wieku XIX, a zapisywano w nich zarówno kanty zawarte wcześniej w *Bohohłasniku*, jak i te w nich nie zawarte (część z nich należy do tych samych autorów).

²⁸³ J. Medwedyk, *Ukraińska duchowna pisnia XVII-XVIII stolitia*, Lwów 2006 r., s. 94.

²⁸⁴ *Pieśni do Poczajowskiej Bogurodzicy*, Lwów 2000, s. 32.

²⁸⁵ Tamże, s. 103-104.

2.2.5 Kanty wschodnio ukraińskie połowy XVII do XVIII wieku

W środowisku prawosławnym stosowanie kantów dokonywało się wyłącznie poza Liturgią, co odróżniało je od paraliturgicznych i liturgicznych dzieł wokalnych Cerkwi Unickiej. Ponadto na zachodnich i wschodnich obszarach ukraińskich rozpowszechnione były jedne i te same gatunki kantów religijnych. Znane są kanty dla uczczenia cudownych ikon Bożej Matki:

Kijowsko-Pieczerskiej (*Zapłaczcie dziś wszystkie Rosyjskie kraje; Cóż to słyszym teraz? Głos wspaniały! To śpiew chwały;*

Kijowsko-brackiej - z ziemi czernihowskiej przeniesionej ikony w roku 1689 do kijowskiego monasteru Podwyższenia Krzyża Pańskiego, a w roku 1712 do kijowskiego żeńskiego monasteru Florowskiego (*Nowa Jutrzenka w Rossach zajaśniała; W Russkiej Koronie cud stał się przesławny; Obyśmy mogli chwalić Pannę czystą*); oraz Patronki monasteru tupiczewskiego pod wezwaniem Ducha Świętego (z miasta Mścislawia)²⁸⁶ (*Cudowne Wspomożenie, Maryjo Przepczysta*).

W zbiorze z Ukrainy Lewobrzeżnej (koniec XVII wieku)²⁸⁷ znajdują się pieśni na cześć cudownej ikony Bożej Matki z miasta Achtyrka (obecnie w obwodzie sumskim) i z sioła Kapłunowka (obecnie w rejonie Krasnoruckim obwodu chersońskiego)²⁸⁸.

Śpiewników pochodzących wyłącznie z Ukrainy Wschodniej zachowało się niewiele, znaczną bowiem ich część wywieziono do Rosji. Znakiem rozpoznawczym tych zbiorów jest zawartość repertuarowa, mało rozpowszechniona w Ukrainie Zachodniej. Przykładem mogą być kanty Skorowody *Ułynęły lata moje*²⁸⁹, *Aniołowie, zejdźcie z nieba* czy *Każdemu miastu prawda i prawda*²⁹⁰.

Bardzo szeroko rozpowszechniano kant Cierpienia męczeńskie Szczepana (ponad 20 rękopisów, włączając wschodnio ukraińskie)²⁹¹. Na podstawie tego śpiewu skomponowano Pieśń Cherubinów²⁹² (prawdopodobnie z Ukrainy Lewobrzeżnej zaniósł go do Moskwy przed rokiem 1680 hierodiakon Gerasim (Partenowicz)²⁹³, autor kantu

²⁸⁶ Obecnie obwód Mohylowski.

²⁸⁷ Lwowska Narodowa Biblioteka Akademia Nauk, zb.31, 21.5.3.

²⁸⁸ J. Medwedek, *Istorijska muzyka: duchownopisenna(kantowa) tvorczist XVII – XVIII st.*, Lwów 2011 r., s. 158.

²⁸⁹ *Bohohlasnik* nr 227, bez imienia autora.

²⁹⁰ Biblioteka Akademii Nauk, zbiór główny (31) 21.5.3.

²⁹¹ *Bohohlasnik* nr 178 z akrostychem Stefan Diaczenko.

²⁹² E. Szewczenko, *Ob atrybucji piesnopienij kijewskiego raspiewa w mnogoraspiwnom kontekstie ukraińskoj piewczeskoj kultury XVII-XVIII w.*, Kijów 2009 r., s. 395.

²⁹³ Pozokiewicz 1996, s. 42-43.

„Najśladszy Jezusie”²⁹⁴, który wykonywano na melodii kantu św. Dymitra z Rostowa²⁹⁵ z analogiczną wersyfikacją.

Wschodnio ukraińskie pochodzenie licznych pieśni potwierdza również ich obecność w śpiewniku pracownika kancelarii S. Pipnawkina z Kupiańska (obecnie w Obwodzie Charkowskim)²⁹⁶. Jeden z pracujących na Lewym Brzegu kopistów, Zachariasz Dziubarewicz z „pułku halickiego”²⁹⁷ skompilował część śpiewnika w latach 1728-1730²⁹⁸, zawierającego obszerny repertuar, który stanowi też 17 kantów opublikowanych w *Bohołtasniku*; w tej liczbie: 3 kanty przypisane św. Dymitrowi *Władcyko mój i Boże mój* (nr 226); kant „Przybliżył się koniec świata”, skomponowany zapewne przez Dziubarewicza (w tekście wspomniano dwa sioła z ziemi połtawskiej). Na podstawie pochodzenia większości pieśni z tego zbioru, jego twórcę uznać możemy za autora urodzonego na ziemiach Zachodniej Ukrainy²⁹⁹. Istnieje przypuszczenie, iż Dziubarewiczowi przypisać należy też autorstwo śpiewnika z Kamieńca Podolskiego³⁰⁰. Kanty akceptowano powszechnie w miastach: wykonywały je chóry uczniowskie i brackie, znajdowały one swe miejsce w szkolnych zespołach dramatycznych, rozpoczynały spotkania hierarchów cerkiewnych i osób rządzących, były częścią obchodu dnia imienin dostojników duchownych, śpiewano je podczas zwykłych lub okazjonalnych uct, podczas pozdrawiania mieszczan, w dniach wielkich świąt, przy pobieraniu datków (podczas nawiedzania domów przez jałmużników lub w dniach jarmarków), śpiewano je w monasterskich celach lub w warunkach domowych, w bursach uczniowskich itp. W pierwszej połowie XVIII wieku nazwę *kant* stosowano powszechnie w odniesieniu do wykonywania pieśni „z książeczek”. Kant „*Przy bramie triumfalnej kijowsko-peczorskiej*” autorstwa hieromnicha, a następnie archimandryty Michała (Kozaczyńskiego)³⁰¹ został przeznaczony na powitanie imperatorowej Elżbiety Pietrownej w czas przyjazdu do Kijowa³⁰².

Wychowawcze znaczenie kantów religijnych doceniali wykładowcy zakładów naukowych, zwłaszcza Kolegium Kijowsko-Mohylewskiego (późniejsza Akademia). Wykonywanie kantów do istniejących układów melodyczno-harmonicznych sprzyjało ich zapamiętywaniu i przyswajaniu zawartych w nich treści moralnych, kształtowało

²⁹⁴ *Bohołtasnik* nr 243, akrostych skrócony GRSM).

²⁹⁵ Tamże, nr 242.

²⁹⁶ RGADA, zbiór nr 996. [Rosyjskie Państwowe Archiwum Akt Dawnych].

²⁹⁷ Obecnie miasto Gadiacz w Obwodzie Połtawskim.

²⁹⁸ Biblioteka Akademii Nauk, zbiór 16.6.29.

²⁹⁹ J. Medwedyk 2006, s. 84-87.

³⁰⁰ GIM, syn. Nr 316; por. Peretz 1907.

³⁰¹ Ławra Kijowsko-Peczorska, 1744.

³⁰² J. Medwedyk 2006, s. 119-120.

uczucia religijne, przypominało o licznych wydarzeniach historii cerkiewnej. Kanty wspomina się w opisach szkolnych utworów (np. *Aniołowie kant łaski śpiewają* - w sztuce komicznej na Boże Narodzenie 1736 Dowgalewskiego)³⁰³ jako śpiewane w połowie i pod koniec spektaklu, spełniające różnorodne funkcje. Ich teksty objaśniały alegoryczny sens poszczególnych scen, uzupełniały przebieg wydarzeń, przekazywały ten czy inny nastrój, wprowadzały w określone zagadnienia³⁰⁴.

W skład *Wertepu*, dramatu lalkowego na Boże Narodzenie, tylko w pierwszym akcie wykonywano niemal dziesięć kantów religijnych (opartych na tematach ewangelicznych) wraz z pieśniami obyczajowymi, tanecznymi, lirycznymi, żartobliwymi lub satyrycznymi wykorzystywanymi w akcie drugim. Tradycje dramatów szkolnych kontynuowali pisarze religijni, absolwenci kolegium (Akademii) Kijowsko-Mohylańskiej, tworząc pieśni i kant dla tych placówek edukacyjnych, w których sami wykładali. I tak:

- św. Dymitr Tuptało napisał pod koniec XVII wieku *Komedię*³⁰⁵ *na Zaśnięcie Bogurodzicy* z jedenastoma numerami wokalnymi, a w początku XVIII wieku (dla szkoły w Rostowie) *Komedię na dzień Narodzenia Chrystusa* z dwunastoma numerami wokalnymi³⁰⁶;

- św. Grzegorz (Kopiński), autor dramy-moralitetu *Zmartwychwstanie umarłych* (1746-1747) i kantu z nim związanego *Po dwakroć ten ślepy, kto w czas na śmierć nie patrzy*³⁰⁷;

- N. Pietrow opublikował tragikomedię *O zwanym pospolicie Focjuszem nauczycielu poetyki w Akademii Kijowskiej, Grzegorz Szczerebackim* (rok 1740)³⁰⁸ z kantem *Kto się z diabłem liczy* i innymi³⁰⁹.

W tekstach wszystkich zachowanych do naszych czasów ukraińskich dramatów religijnych zachował się szereg numerów wokalnych (z incipitami). Część z nich wiąże się z hymnografią liturgiczną, co nie wyklucza wykorzystania ich w kantach. Na podstawie incypitów można ustalić, iż kanty z jednego spektaklu charakteryzują się jednakowym kształtem sylabicznym. W kancie ze *Sztuki na Mękę Chrystusa napisaną* (lata osiemdziesiąte XVII stulecia) wykorzystano „folklorystyczny” ósmiozłoskowiec (4 + 4):

³⁰³ Patrz Ł. Kornij 1993, s. 12. 16.

³⁰⁴ Tamże, s. 33-64.

³⁰⁵ W znaczeniu dawnym, jako utwór sceniczny. Por. *Boska komedia* Dantego [średniowieczny sceniczny traktat religijny o sprawach ostatecznych], *Nie-boska komedia* Z. Krasińskiego itp.

³⁰⁶ W. Riezanow, *Drama Ukraińska, Kijiw* 1927, s. 81-145.

³⁰⁷ *Bohohlasnik* nr 238.

³⁰⁸ TKDA, 1877, nr 12, s. 749-780.

³⁰⁹ Ł. Iwczenko, W. Krekotień, *Ukraińskij kant XVII-XVIII w., Kijiw* 1990, s. 186-187.

*Ach, przemiano świata tego;
Wejrzyj, Boże, na lud ziemi;
Niech znikają one złości;
Szybko ześlij nam pociechę;
Coraz bardziej zło góruje.*

Od nich pochodzą polskie pieśni z incipitem pięciozgłoskowym, np. *Niech ogień wrzący*. W kancie do spektaklu *Mądrość Przedwieczna* (1703) wykorzystano typowy dla poezji tego okresu (w tym również poezji polskiej) jedenastozgłoskowiec (5 + 6):

*Gorzкими łzami zacznijmy już płakać;
Czyli jest boleść jako boleść nasza?
Icchak z Barankiem ku żertwie gotowi.
Przeziń, świecie;
Mądrości Przedwieczna i inne³¹⁰.*

Kanty z werselem jedenastozgłoskowym znajdziemy w dziele św. Dymitra *Komedia na dzień Narodzenia Chrystusa*:

*Głos słyhać w Rama Racheli płaczącej;
O serce, serce, tyś twardsze od skały;
Uśnij spokojnie, we śnie pogrążony³¹¹.*

Wykorzystane w sztukach teatralnych kanty dysponują różnymi zmianami metrycznymi, lecz zawsze da się wśród nich zauważyć grupy metrycznie jednolite. Prawdopodobnie jednolitość ta poświadcza jedno i to samo autorstwo. Wydaje się, że twórcy chodzilo o zapewnienie jedności melodycznej (lub jej wariantów) dzięki tej samej metryczności.

Kanty zajmują istotne miejsce w ukraińskiej twórczości pisarzy religijnych, w szczególności hieromnicha Epifaniasza (Sławinieckiego). Po zakończeniu edukacji w kolegium kijowskim (i w innych, prawdopodobnie rzymskokatolickich uczelniach) oraz kilku latach pracy miejscowego wykładowcy, wraz z innymi członkami pierwszej grupy południowo ruskich uczonych przybył w 1649 roku do Moskwy, gdzie zajął się przekładem Biblii z języka greckiego, kompilacją słowników i leksykonów oraz licznymi pracami z dziedziny literatury; redagował też teksty liturgiczne jako jeden z członków odnośnej Komisji. Bardzo aktywnej działalności literackiej i lingwistycznej twórczość Epifaniasza w zakresie kantów, rozpoczęta w latach siedemdziesiątych XVII wieku, zawdzięcza to, iż można uznać ją za błyskotliwą. Jak przypuszcza Pozdniejew,

³¹⁰ W. Riezanow 1925, s. 65-107; 159-212.

³¹¹ Tenże 1927, s. 81-145.

Hieromnich Epifaniusz skomponował znaczną liczbę kantów³¹². Około czterdziestu z nich zamieszczono w śpiewniku *Ku czci Zmartwychwstania Chrystusa męski monaster w Nowej Jerozolimie* (lata 80. XVII wieku)³¹³; około dwudziestu zaś w zbiorze z lat dziewięćdziesiątych tego samego kręgu nowo jerozolimskiego³¹⁴. W ostatnim zbiorze znajdziemy kant, który po upływie stuleci znalazł miejsce w *Bohohłasniku*³¹⁵.

Kanty hieromnicha Epifaniusza wykonywały prawdopodobnie grupy państwowych diaków w grecko-łacińskiej szkole monasteru cudowskiego, gdzie mieszkał i „prowadził nauczanie retoryczne” ich autor; dzieła te były dobrze znane w monasterze Nowej Jerozolimy. Odnośnie do wczesnej warstwy stylistycznej kantów ukraińskich, zawartych w źródłach moskiewskich wydaje się ona przewyższać odnośne dzieła mało rosyjskie.

Na terytorium Rosji i Ukrainy Lewobrzeżnej kanty rozpowszechniano w rękopisach niemal do końca XVIII stulecia. W drugiej połowie XVII wieku ukazują się wydane przez Ukraińców kanty polskojęzyczne. Pisarz-polemista, absolwent i rektor Kolegium Kijowsko-Mohylańskiego, archimandryta monasteru jeleckiego w Czernihowie, Joanicjusz (Gałatowski)³¹⁶, wydał pięć tekstów polskich pieśni religijnych pod tytułem *Pieśni nabożne: Dla pożytku duchownego i zbawiennego narodowi chrześcijańskiemu potrzebne* jako dodatek do polskiego przekładu swego polemicznego, anty judaistycznego traktatu *Mesjasz Prawdziwy, Jezus Chrystus, Syn Boży*³¹⁷. Współcześnie niektórzy badacze poddawali w wątpliwość autorstwo archimandryty Janicjusza w odniesieniu do pieśni polskich jako słabo udowodnione³¹⁸, aczkolwiek w innych pracach autorstwo to nie podlega wątpliwości.

Na kanty archimandryty Janicjusza jako pierwszy zwrócił uwagę I. D. Wagilewicz w pracy z 1843 roku *Polscy pisarze rusińscy*³¹⁹.

- trzy z pięciu kantów opublikował R. Radziszewski³²⁰,

- dwa zostały zbadane przez Miedwiedika³²¹:

Niech monarchowie fortecy budują (sic!);

³¹² A. Pozdniejew, *Śpiewniki rękopiśmienne*, 1958, s. 20; tenże 1960.

³¹³ GIM, Muz. Nr 1743.

³¹⁴ Tamże, nr 1938; por. *Spiritual songs* [Pieśni religijne] 1996.

³¹⁵ *O Dziewico wszej czci godna*, nr 102.

³¹⁶ Zmarły w roku 1688.

³¹⁷ Wydany w Kijowie w roku 1672.

³¹⁸ T. Lewczenko-Komisarenko, T. Pidgajko 2010, s. 96.

³¹⁹ J. Wagilewicz, *Pisarze polscy Rusini wraz z dodatkiem: Pisarze łacińscy Rusini*, Przemysł 1996, s. 68-86.

³²⁰ *Roksolańskii Parnas, Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII w.*, wybrał i opracował R. Radyszewskij, Kraków 1998, s. 275-278.

³²¹ J. Medwedek, *Istorija ukraińskoj muzyki: duchownopisenna(kantowa) tworcizist XVII – XVIII st.*, Lwów 2011 r. 132.

*Nakłoń o Ewropo (sic!), nakłoń uszy swoje*³²².

Kant *Próżno człowiek myśli swojej nie hamuje* – opowiada o marności życia ziemskiego i nadejściu ostatecznego czasu.

Każda ze wskazanych pieśni cieszyła się popularnością, czy to za życia, czy po śmierci jej autora. Pieśń *Niech monarchowie* zapisano w polskim śpiewniku F. W. Rutenusa (1674-1734); została też opublikowana w kancjonale krakowskim (1721), wrocławskim (1734) i królewieckim (1796) oraz znalazła swe miejsce w śpiewniku zachodnio ukraińskim³²³.

Pieśni archimandryty Janicjusza znano też w Rusi Moskiewskiej, albowiem ukraińskie i polskie egzemplarze jego traktatu podarowano carowi Aleksemu Michałowiczowi, któremu był dedykowany. Choć w roku 1690 książka znalazła się w indeksie Soboru Moskiewskiego, jednak kanty zdążono do tego czasu zapisać w moskiewskich śpiewnikach. Rosyjskie wersje zawierają trzygłosową harmonizację melodii kantu, podczas gdy ówczesne źródła ukraińskie dysponują tylko tekstami literackimi³²⁴.

Św. Dymitr z Rostowa skomponował prawdopodobnie około 20 kantów (włączając w to przekłady). Po otrzymaniu wykształcenia w kolegium kijowsko-mohylańskim przebywał on w Wilnie, Słucku i innych miastach i monasterach, dobrze rozumiejąc nowy, barokowy styl twórczy w muzyce. W okresie ukraińskim (do roku 1701) św. Dymitr przekładał polskie pieśni religijne, a jego teksty wyróżniały się wysokim poziomem literackim.

*Anioł pasterzom mówił*³²⁵;

Wzywam Boga w biedzie mojej;

Już ponad miarę, mój odwieczny Boże;

Tyś jest Jezusem (Tyś mój Bóg, Jezu) i in.

Znane są różne warianty przekładów kantów³²⁶. Święty ten napisał największą liczbę pieśni słowiańskich. Niekiedy, przekładając kanty, Święty uzupełniał je strofami swojego autorstwa, co daje się zauważyć dzięki zwiększonej „objętości” przekładu względem polskiego tekstu oryginalnego³²⁷.

³²² Rosyjski przekład w rękopisie, RGB, Pogod. Nr 426, l. 149.

³²³ J. Medwedyk, *Istorijska ukrainskoji muzyki: duchownopisenna (kantowa) tworcysta XVII – XVIII st.*, Lwów 2011 r., s. 164.

³²⁴ Melodie dwu kantów opublikował J. Medwedyk; tamże, s. 171-179.

³²⁵ W. Peretc, *Istorijska literaturnyje isledowanija i materialy*, SPb 1900, s. 173.

³²⁶ Ł. Iwczenko, W. Krekoteń 1990, s. 183-184; Zosim, *Zachodnioeuropejskie pieśni religijne*, 2009, s. 143-145.

³²⁷ Przykładem może być kant *Imam az swojego Jisusa*.

W śpiewniku rękopiśmiennym³²⁸ skompilowanym po kanonizacji św. Dymitra w roku 1757 widnieje napis: „Niniejsze psalmy powstały dzięki pracy Nowego Świętego, Dymitra, metropolity rostowskiego i cudotwórcy”³²⁹. Zgodnie z opinią badaczy, autorstwo Nowego Świętego przypisać należy ponad dziesięciu kantom:

Chwałę oddam Słodkiemu Jezusowi;

Nadzieja moja w Bogu jest złożona;

Tyś mym Bogiem, Jezu;

Dobroci moja przez Króla wybrana (ku czci wielkiego Męczennika, Dymitra z Sołunia)

Matko Miłosierdzia, Tyś naszą osłoną;

O biada mi, istocie grzesznej;

*Jezu Przecudny, serca Tyś słodyczą*³³⁰,

Przetłumaczona polska pieśń *Anioł Pasterzom mówił* została wykorzystana przez św. Dymitra w jego *Komedii na Boże Narodzenie*. Dyskusyjne jest jednak jej autorstwo. Wiadomo natomiast, że wskazany Święty napisał znany kanon ku czci św. Mikołaja *Oj każdy Mikołaja kocha*³³¹, co jednak nie zostało udowodnione.

Do tekstu *Patrzaj z gorliwością, znikomy człowiecze*, w jednym z rękopisów zamieszczono dopełnienie³³², które być może jest epitafium św. Dymitra, napisane przez metropolitę Stefana (Janowskiego)³³³.

Na podstawie ogólnych cech stylistycznych kantu w zbiorze RNB. Tit. Nr 2540 (typowy początek i zwroty zakończeniowe, relacje tonalne, następstwa akordów i in.) Ł. Iwczenko „dodała” do dzieł św. Dymitra trzy ruskie kanty: oryginalny *Żałuj Syna na krwawą śmierć skazanego* i dwa pochodzące z przekładu: *O każda duszo wierna* i *Nas obok Rozpiętego Maryja ujrzala*³³⁴, a także wierszowany przekład Psalmu 37 :

Panie mój, niech Twoje złości

Już nie dotkną mej nicości.

Wiadomo, że ostatni kant cieszył się większą popularnością, niż przekład hieromnicha Symeona z Połocka (Piotrowskiego-Sitnijanowicza)³³⁵. Kanty św. Dymitra zapisano w ruskich śpiewnikach najczęściej w trzygłosowej harmonizacji. Zarówno w przekładach, jak i oryginalnych kantach daje się zauważyć wpływ elementów melodyki polskiej

³²⁸ RNB, Tit. Nr 2540.

³²⁹ Karta 1.

³³⁰ Dwa ostatnie kanty weszły do *Bohohłasniku* jako numer 33 (bez imienia autora) i numer 243 (z akrostychem).

³³¹ Stern 2000, s.19. 25.

³³² RGADA, nr 1020.

³³³ W. Peretc i inni badacze przypisują metropolicie Stefanowi cały wskazany tekst.

³³⁴ *Bogogłasniki* nr 101 bez podania imienia autora.

³³⁵ Ł. Iwczenko, W. Krekoteń 1990, s. 183.

(jednoznaczny podział na frazy, znacząca rola metrum trójdzielnego, nawet jeśli tekst poetycki tego nie wymaga). Niekiedy też rytmy kantu bliższe są mazurkom, polonezom i innym tańcom. W przypadku niektórych kantów ustalono nawet prototypy pieśni polskich. Wśród kantów skomponowanych przez Świętego jest przykład melodyki „podług tonu” (melodia *Chryste, mój Boże, o Jezu Najśłodszy*, bardzo zbliżona do kantu *Przebrałem miarę*). Poza tym muzyczną stylistykę kantów Świętego uznać wypada za głęboko wschodniosłowiańską.

Przedstawicielem kijowskiej szkoły przekładu poetyckiego był teolog i pisarz religijny, Symeon Todorski. Absolwent Akademii Kijowsko-Mohylańskiej kontynuował edukację w Halle, gdzie publikował przekłady czterech prac niemieckich przedstawicieli pietyzmu, w tym *Początek nauczania chrześcijańskiego ku potrzebie i na pożytek każdemu prawowiernemu chrześcijaninowi* A. G. Franke (1735), uzupełniwszy to wydawnictwo cerkiewnosłowiańskimi (w redakcji ukraińskiej) przekładami pieśni ewangelickich:

Ciebie chwalimy, ku Tobie przypadamy (Herr Gott, dich loben wir; wesja łacińskiego hymnu *Te Deum* w przekładzie M. Lutra);

Jezu, ma radości,

Serdeczna Miłości (Jesu, meine Freude J. Franka);

Gdy wokół zła mnogość,

Nadzieja ma w Bogu (Auf meinen lieben Gott Z. Weingartnera)³³⁶.

W tych samych latach ukazał się zbiór Symeona Todorskiego *Pięć wybranych Psalmów króla i proroka Dawida z hymnicznymi objaśnieniami Nauczycieli Cerkiewnych Ambrożego i Augustyna, a także ku pożytkowi rozproszonych Rosjan wydawane*³³⁷.

Tytuł publikacji sugeruje, że przekłady Todorskiego przeznaczone były dla mieszkańców Rosji, przebywających za granicą. Tłumacz ten przybliżał rosyjskiemu odbiorcy psalmy oraz hymny patrystyczne, a także wiersze ewangelickie, wykorzystując wyrazistość środków wschodniosłowiańskiej poezji barokowej, w tym również śpiewanej.

Zainteresowanie kantami w Moskwie pojawiło się w połowie XVII wieku po przybyciu Ukraińców i Białorusinów, nosicieli nowej tradycji. Reforma liturgiczna i rewizja zasad artystycznych sztuki cerkiewnej została zainicjowana w latach pięćdziesiątych XVII stulecia przez Patriarchę Nikona i cara Aleksego Michałowicza, co sprawiło, że adaptacja nowych śpiewaczych, pieśniarskich i literackich norm dokonywała się w Moskwie nadzwyczaj szybko. Przystrojenie repertuaru, zasad śpiewu w notacji

³³⁶D. Czyżewski, *Ukraińskij literaturnyj barok: Narisi (1941-1944)*, Kijiw 2003, s. 86-103.

³³⁷J. Medwedek 2006, s. 118-119.

kijowskiej, umożliwiało śpiewakom moskiewskim stworzenie własnej tradycji kantów i rozpoczęcie kompilacji śpiewników w latach 70. i 80. XVII wieku.

Na podstawie pochodzenia, kanty znajdujące się rosyjskich źródłach można podzielić na:

- polskie,
- ukraińsko-białoruskie
- i rosyjskie.

Podział ten, bazując na języku tekstów, nie zawsze weryfikuje stylistyka muzyczna. Jakkolwiek byłyby one jednak w znacznej mierze typowe, językowe różnice stopniowo się zacierają, a oryginalne teksty zastępowano przekładami lub nowymi utworami poetyckimi.

Podczas sytuowania polskich pieśni w środowisku prawosławnym, wszystkie one (zarówno nieliturgiczne, jak i liturgiczne) umiejscawiano poza Liturgią. Tradycja południowo rosyjskich kompilacji śpiewników jeszcze się wtedy nie ukształtowała, przeto śpiewacy ukraińscy i białoruscy przywozili z sobą „kantyczki”, czyli polskie zbiory pieśni religijnych, w tym również wierszowanych przekładów *Psalterza*³³⁸, drukowane kancjonały i prawdopodobnie ich rękopiśmienne kopie. Śpiewniki te służyły jako podstawa ujednolicenia tekstów, co potwierdzają uwagi w zbiorach moskiewskich: „Zagłędnij do kantyczek”, „a w drukowanej kantyczce ten psalm się różni” itp.³³⁹ Prawdopodobnie, podług wersji „w kantyczkach” wydawano teksty pieśni polskich. W Moskwie pieśni te rozpowszechniano zwłaszcza w drugiej połowie XVII w. - główne opracowania pojawiły się w latach osiemdziesiątych, co da się wytłumaczyć „szczególną modą na wszystko, co polskie w okresie panowania carówny Zofii”³⁴⁰.

O zainteresowaniu polskimi utworami wokalnymi świadczą też notatki: „Psalmy polskie, czyli wersety zaznaczone na czerwono, rozdzielić na różne głosy”³⁴¹. Na podstawie tej uwagi możemy wnioskować, że „psalmy polskie” wykonywano wielogłosowo. Jednocześnie w licznych zbiorach pieśni brak zapisu melodycznego, ponieważ kopiści albo nie znali zasad notacji muzycznej, albo znali najpopularniejsze melodie ze słyszenia, więc nie widzieli potrzeby ich zapisywania. Przyswajanie polskich tekstów i melodii dokonywało się stopniowo. Najprostszym sposobem zaznajomienia się z nimi był zapis polskich tekstów cyrylicą, co czyniono „dla wykonywania” i „dla

³³⁸ *Historia muzyki rosyjskiej*, 1989, s. 230.

³³⁹ Państwowy Instytut Muzyczny, karta 198 obustronnie.

³⁴⁰ *Historia muzyki rosyjskiej*, 1983, s. 233-234.

³⁴¹ PTB, zb. 176, nr 10 944.1, rok 1675; kopista Piotr Matwiejew, sądząc na podstawie osobliwości tekstu białoruskiego i ukraińskiego; por. S. Buckaya, *On the role polish psalms*, Bydgoszcz 2003, s. 103-104.

pamięci”. Najpopularniejsze pieśni tłumaczono na cerkiewnosłowiański lub na rosyjski język literacki i często zamieszczano w śpiewnikach wraz z oryginałami, np.:

Już Cię żegnam, Najmilszy Synu Jezusie (oryg. *Już Cię żegnam, Najśłodszy Jezu*)³⁴²;

Hejnał wszyscy zaśpiewajmy (oryg. *W czas poranny zaśpiewajmy*)³⁴³ i in. Przekładów tekstu polskiego dokonywano w kilku wersjach na zróżnicowanym poziomie artystycznym i technicznym. Śpiewniki nie publikują imion tłumaczy, lecz wiadomo, iż zajmowali się tym uczeni-księgarze, znający język polski, a zwłaszcza: Hieronnich Symeon z Połocka, św. Dymitr z Rostowa, Hieronnich Epifaniusz (Sławiancki) i jego uczeń, mnich cudowskiego monasteru, Efrem (+ 1705)³⁴⁴ i inni. Recepcja polskiego materiału wokalnego dokonywała się różnorodnie: - teksty wykorzystywano wraz z towarzyszącą im dawniejszą melodią,

- do polskich melodii dopisywano oddzielne teksty,

- do przetłumaczonego tekstu tworzone nowa muzykę³⁴⁵.

Określenie późniejszego sposobu powstawania polskich pieśni religijnych XVII stulecia i ich opracowań, nie wydaje się zadaniem łatwym, ponieważ oryginały nie są znane. Tylko niektóre pieśni religijne zapisywano na terenie Polski XIX wieku w narodowym lub cerkiewnym środowisku i wydawano. Ważne znaczenie tych zapisów polega na tym, że:

- po pierwsze: potwierdzają one konserwatywny charakter polskiej twórczości religijnej, których późniejsze wersje okazują się zbieżne ze wschodniosłowiańskimi przekształceniami drugiej połowy XVII-XVIII wieku;

- po drugie: dają wyobrażenie o historycznym wymiarze polskiej pieśni religijnej.

Liczne polskie melodie były na tyle proste, że zapamiętywano je bez wysiłku, mogły więc być przekazywane ustnie. Ich źródła są różnorodne. Część melodii to opracowania przykładów śpiewu gregoriańskiego bądź niemieckie pieśni religijne, np. *Victimae paschali laudes* [Chwała Ofiary paschalnej; tekst niemiecki Chrystus zmartwychwstał – XII w.; tekst polski Chrystus zmartwychwstał jest – XIV w.]³⁴⁶. Inne melodie to utwory wokalne z epoki Odrodzenia i baroku, które mogą wywodzić się ze źródeł ludowych bądź obyczajowych. W ten sposób badacz zbioru polskich pieśni religijnych *Symfonie*

³⁴² Państwowy Instytut Muzyczny. Nr 1743, karta 150 obustronnie, 177 obustronnie; por. także *Historia muzyki rosyjskiej*, 1983, s. 233.

³⁴³ RNB, Pogod. Nr 1974, j. 75, 31 obustronnie – 32; Zosim 2010, wyd. 3., s. 50.

³⁴⁴ Por. Peretc 1900, s. 150.

³⁴⁵ *Historia muzyki rosyjskiej*, 1983, s. 230.

³⁴⁶ Por. O. Zosim 2010, wyd. 2., s. 63.

anielskie (1630) określił źródła ich melodii jako pieśni ludowe, chłopskie bądź miejskie³⁴⁷.

Polskie opracowania melodii gregoriańskich także podlegały folkloryzacji: wykorzystywano w nich formuły rytmiczne różnych pieśni ludowych i tańców (mazurki, pawany, *serry*), marsze i in. Powtarzalność rytmu tanecznego maskowano wolnym tempem wykonywanych pieśni. Archaiczne melodie polskie były diatoniczne (opierając się na skali cerkiewnej bez chromatyzacji, zachowywały charakter modusu – *cs. głas*). Polska twórczość wokalna, (podobnie jak ogólnie pojmowana muzyka zachodniosłowiańska), w odróżnieniu od wschodniosłowiańskiej była jednogłosowa. Ponadto w polskim środowisku profesjonalistów cerkiewnych kultywowano wielogłosowość jako odzwierciedlenie typowej, zachodnioeuropejskiej tradycji renesansowej. Polski wpływ na twórczość „Czerkasów” i „Litwinów” (czyli Ukraińców i Białorusinów) także nie podlega dyskusji. Jednakże uczeni zauważyli też sprzężenie zwrotne: oddziaływanie na przebieg melosu polskich psalmów melosu ukraińskich pieśni ludowych. Określone charakterystyczne grupy sylabiczno-rytmiczne ukraińskich pieśni³⁴⁸ różnicują ich wersyfikację na:

- „głęboko” ukraińskie (np. werset kołomyjski 4 + 4 + 6 głosek,

- mieszane, ukraińsko-białoruskie

(porządek poleski: 5 + 5 + 3; 4 + 4; 5 + 5; 6 + 6 głosek i niektóre inne). Wszystkie ze strofami dwu wersetowymi. Wpływ takich okresów poetyckich, stosowany w pieśni ludowej oczywisty jest w przypadku twórczości profesjonalnej poetyckiej i pieśniarskiej. Twórcy kantów wschodniosłowiańskich swobodnie traktowali melodykę polskiej twórczości pieśniarskiej, akceptując ją w całości lub tylko częściowo do niej nawiązując. Trzygłosowa faktura harmoniczna tych kantów także nie jest jednorodna. Zauważamy różne sposoby podejścia do opracowań melodii i muzyki, a takie zróżnicowanie uwarunkowane było zapewne różnymi wpływami polskiej lub ukraińskiej religijnej twórczości pieśniarskiej na rosyjskich wykonawców.

G. Kiełdysz na podstawie analizy źródeł z początków XVIII wieku sformułował hipotezę, że w polskiej pieśni religijnej już w połowie XVII wieku zakorzenił się ten sam sposób realizacji fakturalnej, który rozpowszechnił się w ostatnich dekadach tegoż stulecia w Rosji, a którego cechą charakterystyczną było swobodne prowadzenie głosów: „...nieustanne krzyżowanie dwu górnych głosów, *unisony* lub kwartowo - kwintowe

³⁴⁷ J. Prosnak, *Melodie „Symfoni anielskich”*, Warszawa 1962, s. 69.

³⁴⁸ *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1983, s. 235-236.

współbrzmienia w zwrotach zakończeniowych, swobodne stosowanie paralelizmów”³⁴⁹. Tak zharmonizowane trzygłosowe pieśni z początków XVIII wieku, zawarto w rękopisie klasztoru Benedyktów w Staniątkach³⁵⁰. Swoista samodzielność głosu basowego może być tłumaczona wsparciem organowym, dwa górne głosy nie są ściśle powiązane z sobą³⁵¹. Dla Słowian Wschodnich nie są to zasadnicze, lecz uboczne cechy faktury kantu (pryncypialnie odnotowuje się sztywne powiązanie między górnymi głosami). Inne ukierunkowania religijno-pieśniarskich wpływów były związane z Ukrainą: śpiewacy z Kijowa kultywowali ściśle uporządkowany trójgłos z równoległym ruchem górnych głosów w tercjach, z bardzo rzadkimi odstępstwami od tej zasady³⁵². W moskiewskiej tradycji, pryncypia wskazanego wyżej „swobodnego” lub „ściśłego” trójgłosu traktowano łącznie. Polskie melodie jednogłosowe umieszczano najczęściej w głosie pierwszym; dokonując jego harmonizacji należało szukać kompromisu między dwiema możliwościami:

- albo, o ile to było możliwe, najściślej zachować polską melodię;
- i/albo podporządkować bieg pozostałych głosów (środkowy głos w tercji), co nie zawsze okazywało się możliwe.

Częściowym zmianom podlegały te melodie, które bazowały na „szerokich” interwałach lub dysponowały takim przebiegiem, który nie pozwalał na zastosowanie tercji równoległych. Wtedy górny głos zrównywał się z pozostałymi, tracąc na swej odrębności.

Zastosowanie skal w kolorycie polskich melodii także ulegała zmianie. W miarę ugruntowywania się systemu tonalnego, dźwięki dodawane dla „jasności harmoniczej” stają się normą, pojawiając się w głosach prowadzących i w głosie najwyższym, ukierunkowując w ten sposób polską intonację melodyczną, (np. tekst *Jezu Chryste, Panie miły* do melodii polskiej pod tym samym tytułem)³⁵³.

Ostatnia wskazana harmonizacja (początek XVIII wieku) dysponuje także inną osobliwością – układem czterogłosowym (środek diapazonu faktury kantu „wypełnia się” tenorem), co świadczy o wpływie chóralistyki i zaistnieniu oryginalnego czterogłosu kantowego, nie biorącego pod uwagę typowych zasad prowadzenia głosów. Taka faktura bliska jest intonacji kijowsko-pieczerskiej, a została zaadaptowana do kantów nie bez wpływu ukraińskiego. Zasadnicze przepracowanie polskich melodii w górnym głosie

³⁴⁹ Tamże, s. 234.

³⁵⁰ Patrz przykład; tamże, s. 316.

³⁵¹ W popularnej kolędzie *Dzieciątko się narodziło* z 33 współbrzmień tylko 23 to tercje między górnymi głosami; głosy schodzą się w *unisono*, nawiązują do faktury hetero fonicznej i wykazują inne osobliwości – patrz tamże.

³⁵² Patrz wyżej przykład z roku 1649.

³⁵³ Patrz S. Buckaya 2003, s. 109.

proceedzi do tego, że przetłumaczony kant staje się faktycznie utworem samodzielnym³⁵⁴. Dochodzi tu do niemal całkowitej zmiany melodii polskiej, co stwarza możliwość zachowania faktury tercjowej na przestrzeni całego kantu. Te i inne właściwości mogą świadczyć o ukraińskim pochodzeniu opracowania. Najbardziej rzadkim przypadkiem wydaje się być umieszczenie melodii polskiej w głosie środkowym kantu, co sprawia, iż jego harmonizacja stanowi szczególny rodzaj europejskiej kompozycji wielogłosowej, opartej na *cantus firmus*. Jednocześnie podporządkowanie głosów wymogom kantowej faktury w znacznym stopniu zostało utrudnione, pojawiło się chwilowe krzyżowanie głosów, w wyniku czego głos środkowy stawał się najwyższy³⁵⁵.

Jeśli do polskiego tekstu tworzoneo nowy kant, np. uroczysty Psalm 91, *Kto się w opiekę odda Panu swemu*, w tradycji polskiej sparafrazowany przez polskiego poetę Jana Kochanowskiego³⁵⁶, pozwalało to na stworzenie integralnego w muzycznym sensie utworu, pomyślnie wykorzystującego „jasną” melodię do tercjowych paralelizmów. Melodia prowadzona tercjami z wyrazistym rytmem marszowym, przypomina pieśni polskie, co poświadcza udaną stylizację lub wykorzystanie zasady kontrafaktury³⁵⁷.

Na przełomie XVII i XVIII wieku oprócz pieśni bazujących na tekście polskim umieszczają się w śpiewnikach³⁵⁸ coraz większą liczbę ich przekładów. „Poprzez kontynuację wpływów... kopistów rosyjskich, stopniowo znikają z nich [*scil.* z tych pieśni] cechy wyróżniające oryginały polskie³⁵⁹. Jednocześnie polskie zwroty melodyczne przyporządkowywano kantom rosyjskim (np. motywy *Dotąd mizerne* do kantu *Kiedy Bóg widzi* i do lirycznego kantu *W nieznośnym ucisku*)³⁶⁰; podobnie postępowano w odniesieniu do kantów panegirycznych i obyczajowych. Zaadaptowane (w ukraińskich i polskich przekładach oraz transliteracjach) kanty religijne zajmują w śpiewnikach rosyjskich od 10 do 40 % repertuaru w tym czy innym zbiorze. Chociaż ukraiński „śląd” nie jest jednoznacznie zauważalny w pieśniach rosyjskich, można wskazać kilka z nich, najbardziej znanych w Moskwie i Sankt Petersburgu, tworzących niekompletny roczny kalendarz cerkiewny.

Wsze pogany tu zebrane;

³⁵⁴ Por. *W dzień Bożego Narodzenia i W dzień Narodzenia Bożego*; Zosim 2009, wyd. 2, s. 63.

³⁵⁵ Np. w kancie *Krzyżu Święty*; RNB, zb. F. G. Busłajewa, Q. XIV, nr 25, karta 72 obustronnie.; Zosim, *Zachodnioeuropejska pieśń religijna*, 2009, s. 89.

³⁵⁶ Patrz Buckaya 2003, s. 109.

³⁵⁷ Kontrafaktura – zmiana tekstu w utworze wokalnym lub niewielka zmiana melodii takiego utworu. Najczęściej dotyczy zmiany tekstu świeckiego na religijny.

³⁵⁸ Pozdniejew 1963, s. 206.

³⁵⁹ Peretc 1900, s. 124.

³⁶⁰ Por. Kiełdysz 1978, s. 75.

Nie płacz, Rachelo (z *Wertepu*) – na Boże Narodzenie (nr 1, *Wsze pogany wraz zebrane*, nr 5, 17, 4)³⁶¹;

Raduj się wielce – w Wielkim Tygodniu (nr 44);

To dla nas Ukrzyżowan;

*O Dziewica Przczysta*³⁶² - na Wielki Piątek (nr 101, 102 w wariacie *O Dziewico Najgodniejsza*);

Zastępy zejździe anielskie – na Zmartwychwstanie Pańskie (nr 52);

Źródło duchowe – na Pięćdziesiątnicę (nr 61);

Na Górze Przemienienia (nr 70);

Patriarcho, uroczyscie – na Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny (nr 93);

Kanty modlitewne:

Bogurodzico Królowo;

Przez Boga Wybrana, Matko Dzieciąteczka (nr 139, 141);

Kanty pokutne:

Płaczcie, serca mego rany (nr 216);

Cicho bądź, wzburzona myśli, (nr 224);

O Panie mój (nr 226);

Gdy się dusza od ciała odłączy (nr 235);

Najłodszy mój Jezusie, kompozycja hierodiakona Gerasima (Parfenowicza) (nr 243).

Doskonale też znano wszystkie dzieła św. Dymitra z Rostowa. Nagromadzenie kantów ujawnia dziesiątki różnorodnych wersji w śpiewnikach rosyjskich przełomu XVII i XVIII wieku. Niektóre z nich zamieszczano w zbiorach staroobrzędowców jeszcze na początku XX wieku³⁶³. Wraz z rozpowszechnieniem w Rosji *Bohohłasniku* (XIX stulecie), wzrosła popularność tych kantów, które włączono do jego wersji skróconej.

Oprócz kopiowania, opracowywania i kompilacji parafraz polskich wzorów w Moskwie i monasterach podmoskiewskich, już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVII stulecia zaczęto pisać kanty nowe³⁶⁴. Unikalnym zjawiskiem była „szkoła poezji śpiewanej” Patriarchy Nikona³⁶⁵, założona w monasterze Nowo Jerozolimskim w okresie przebywania tam Patriarchy po opuszczeniu przezeń swej katedry (1658-1666). To oznacza, iż w odróżnieniu od ziem ukraińskich, gdzie śpiew kantowy i *partesny* rozwijał się początkowo w zakładach edukacyjnych i bractwach, pierwszym profesjonalnym

³⁶¹ Tutaj i poniżej numery zastosowane w *Bohohłasniku*.

³⁶² Prawdopodobnie kompozycja hieromnicha Epifaniasza (Sławinieckiego)

³⁶³ *Spójrz, o Boże; O Dziewico, zawsze czysta*, nr 6, 102 i inne.

³⁶⁴ *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 236.

³⁶⁵ Pozdner 1961.

centrum tego gatunku wokalnego w Moskwie było szkoła monasterska. Repertuar Nowej Jerozolimy najpełniej zaprezentowano w oryginalnej antologii (lata 80. XVII wieku)³⁶⁶, gdzie zamieszczono około 250 (a doliczając powtórnie zapisywane warianty, to ponad 300) „psalmów” zebranych i przypisywanych św. Janowi Damasceńskiemu³⁶⁷. Charakterystyczną cechą struktury tego i innych śpiewników rosyjskich – układ pieśni w porządku alfabetycznym *incipitów*³⁶⁸. W zbiorze GIM Muz. Nr 1743 występują dwa podziały alfabetyczne (drugi niekompletny, obejmujący tylko litery od A do W³⁶⁹; niektóre kanty z pierwszego podziału powtarzają się w podziale drugim). Zdaniem pewnej grupy uczonych, z pomocą „struktury alfabetycznej” dostrzec można sens i artystyczną jedność cykli wokalnych³⁷⁰. Jednakże porządek alfabetyczny w tym śpiewniku w żaden sposób nie wiąże się z *praxis* liturgiczną, albowiem brakuje tutaj podziału tematycznego, widomego związku kantów z kalendarzem cerkiewnym czy jakiegokolwiek innego odwołania do cykliczności. Aby odnaleźć ten czy inny kant w śpiewniku ułożonym alfabetycznie, konieczna jest albo doskonała znajomość repertuaru, albo możliwość korzystania z rejestru (jak w szeregu innych zbiorów osiemnastowiecznych³⁷¹).

W innych śpiewnikach³⁷² dokonano podziału podług miesięcy³⁷³, dzięki czemu zbiór ten uznać można za cykl kantów. Pochodzenie kantów składających się na śpiewnik monasteru Nowej Jerozolimy ustalił najpierw Pozdniejew. Wskazał on, że obecna jest w nich typowa dla tego okresu „osnowa” kantów – transliteracja, przekłady i opracowania pieśni polskich³⁷⁴. W danym monasterze wszystkie kanty religijne nazywano *psalterzem* lub, zgodnie z polskim i ukraińskim rozumieniem, *psalmami* (np. *Tytuły psalmów* w zbiorze kantów z roku 1838). W języku ukraińskim termin *psalom* (Dawidow) i *psalma* stosowano na oznaczenie skomponowanej profesjonalnie lub ludowej pieśni³⁷⁵. Dysponujemy dziełami południowo rosyjskich mistrzów śpiewu (kolęda *Nowy Rok bieży*, psalm pokutny *Radość moja dziś* oraz wiele innych). Wiadomo, że Ukraińcy przybyli do Nowej Jerozolimy w celu prowadzenia chóru i nauczania śpiewu wielogłosowego, do

³⁶⁶ GIM, Muz., nr 1743.

³⁶⁷ Karta 193, obustronnie.

³⁶⁸ GIM, Muz. Nr 1988; Rosyjskie Archiwum Państwowe Akt Dawnych, zbiór główny, nr 1028 (?); Biblioteka Państwowego Konserwatorium w Sankt Petersburgu, Śpiew nr 21; RNB Q XIV, 25. Tit. Nr 3351 I inne.

³⁶⁹ Litera W jest trzecią z kolei literą alfabetu cyrylicy-grażdańskiego.

³⁷⁰ Wasiliewa, Zabołotnaja, Kruczynina 2009, s. 270.

³⁷¹ Np. Rosyjskie Państwowe Archiwum Akt Dawnych, zbiór 188, dział 1, nr 1022.

³⁷² Np. RNB, Tit. Nr 4172.

³⁷³ Wasiliewa, Zabołotnaja, Kruczynina 2009, s. 269.

³⁷⁴ G. Kiełdysz 1978, s. 68-70.

³⁷⁵ Czas podziału tych terminów nieznan.

czego powołano „wokalistę” Ignacego Paterotka (?)³⁷⁶. Do śpiewnika pod sygnaturą GIM, Muz. Nr 1743 weszło 50 znanych ukraińskich tekstów autorskich kantów, powstałych poza monasterem Zmartwychwstania; ponad czterdzieści z nich, jak sugeruje Pozdziejew, stworzył Hieronimich Epifaniusz (Sławiniecki), kilka św. Dymitr z Rostowa, dwa „uczynione zostały” przez Dyleckiego (*Ku Tobie, Panie Boże mój, zawołam; Teraz Bóg nad Jordanem*³⁷⁷), jeden diak, śpiewak „państwowy”, mistrz wokalu *partesnego*, Bazyli Titow (*Dziś Chrystus się rodzi*)³⁷⁸. Prawdopodobnie melodie większości tych tekstów komponowano już w monasterze. Kanty opublikowano w tym zbiorze w większości anonimowo, lecz ich pochodzenie można niekiedy ustalić na podstawie charakterystycznych cech języka i zwrotów melodycznych, autorstwo zaś na podstawie akrostychów.

W zbiorze nowo jerozolimskim można wyodrębnić kilka grup tematycznych: kanty świąteczne i pokutne, opracowania psalmodyczne, pieśni o świętych monasteru Iwerskiego oraz o cudownym obrazie Matki Bożej

(W złoto obleczona, w Niebo uniesiona;

O Przenajświętsza Maryjo Dziewico;

O niebiańska bramo, o Syjonu wrota;

Radości świata, Dziewico Przczysta;

Jakże Cię wezwiemy, o radości pełna)

rozwijają tradycje ukraińskiego wysławiania ikon, a zostały napisane prawdopodobnie przez Hieronimicha Epifaniusza³⁷⁹. Oryginalne kanty z tego zbioru – historyczne, oparte na kanwie niedawnych wydarzeń, przejścia Ukrainy Lewobrzeżnej pod władanie Moskwy w roku 1654 czy wojny polsko-rosyjskie 1654-1657 (Słuchajcie, ludy ze wzruszeniem; Kto chce, niech przyjdzie i patrzy; w innych zbiorach także W żalości dzisiaj cały obumieram)³⁸⁰. Unikalne w twórczości kantowej przykłady przetworzeń-omówień biblijnych wierszy lirycznych z Księgi *Pieśni nad Pieśniami* Salomona, zgodnie z sugestią Pozdziejewa skomponowano ”w stylu etycznym”:

(Pokochaj mnie;

Niby kwiat polny;

Wszystkie te dobra;

Niech przyjdzie brat mój,

³⁷⁶ Kieldysz 1978, s. 71.

³⁷⁷ Patrz tamże, s. 71.

³⁷⁸ Patrzy *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 239.

³⁷⁹ Patrz J. Medweduk, *Ukraińska duchowna piosenka XVII-XVIII stolic*, Lwów, 2006r. s. 153.

³⁸⁰ Patrz *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 241-242.

To brat nadchodzi – autorstwo ostatniego niepewne). Mogły one powstać w latach 1663-1666 po ukazaniu się moskiewskiego wydania *Biblii*, a przed zaistnieniem niepokojów w monasterze po dokonanej sędzi nad patriarchą Nikonem³⁸¹. Kanty mistrzów wokalistyki Nowego Jeruzalem charakteryzują się swoistym stylem religijno-pieśniarskim, jednoczącym osobliwości kantu ukraińskiego ze śpiewem *partesnym*, a także polską melodykę psalmodyczną z rosyjskimi wierszami religijnymi, śpiewem *znamienym* (zarówno monodia jak i harmonizacja akordowa XVII wieku), rosyjską tradycją wokalną i przekazem ustnym. W różnych kantach ujawniają się różne cechy charakterystyczne, w zależności od treści i charakteru muzyki. Kanty nowo jerozolimskie reprezentują cechy stylu *partesnego*, niespotykanego w innych tradycjach. Często mamy do czynienia z poszerzeniem strofy (do sześciu i więcej wersetów), które łączy kilka dwu wersetowych strof poetyckich ze zmienionym rytmem (np. kant *Wznosząc się ponad światłość*: (7+7) + (4 + 4) + (5 + 5)³⁸². Występują też strofy z nieparzystym układem wersetów.

Najważniejszą rolę w układzie stroficznym kompozycji i kształtowania charakteru przykładów muzycznych odgrywa rytm. Wpływ śpiewu *partesnego*, typowy dla kantów świątecznych, rozbija strofy na fragmentaryczne „epizody”, w których zmienia się szybkość podawania tekstu i jednostka ruchu rytmicznego – tekst już to „przyspiesza”, już to „zwalnia” (np. w kancie bożonarodzeniowym *Dzień nieustanny jaśnieje w Syjonie*, przypisywanym Hieromnichowi Epifaniuszowi: konstrukcja rytmiczna bazuje na ćwierćnutach, w środku strofy dominuje zaś konstrukcja ósemkowa). Melodia „przebiega” w dobitnej artykulacji, by w zakończeniu strofy miara metryczna znów się powiększyła, a podawanie tekstu „spowolniało”. Wydłużenie wartości o połowę podkreśla uroczysty charakter tematu kompozycji). Wspomniany kant odznacza się także inną cechą „partesną”: powtarzaniem fragmentów tekstu poetyckiego czy skróconą o połowę konstrukcją wersetu³⁸³. Rozdrobnienie tekstu przy pomocy zastosowania krótkich wartości rytmicznych w środkowych fragmentach strof kantów świątecznych wyraża radość i wesele, natomiast w kantach pokutnych – pełną żarliwości modlitwę³⁸⁴.

Jasną kartą religijnej twórczości monasteru Nowej Jerozolimy są kanty archimandryty Hermana, wprowadzonego w życie monastyczne i wyświęconego na hipodiakona przez patriarchę Nikona, pełniącego także funkcję przełożonego w tym klasztorze w latach

³⁸¹ Wasiliewa 2011, s. 134-135.

³⁸² Patrz przykład : *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 322.

³⁸³ Por. przykład tamże.

³⁸⁴ Na przykład w Psalmie 27 hieromnicha Symeona z Połocka do muzyki Titowa, „...*jeśli Ty, Boże, jeśli Ty, Boże*”. Przykład tamże.

1680-1682. Jego imię i jego „komentarze autorskie” do 14 kantów, po mistrzowsku zaszyfrowane w akrostychach, zostało odczytane przez Pozdniejewa. W śpiewniku o sygnaturze GIM. Muz. Nr 1743 zawarto 12 kantów archimandryty Hermana. W stylistyce trzech kantów na Zmartwychwstanie Pańskie (dzień odpustowy monasteru) spotykają się różne tradycje. Rozdrobnienie rytmu czy to pośrodku, czy na początku strof podkreśla podniosłość nastroju. Zadziwiająca też długość strof i precyzja rytmiczności wersetu z ukierunkowaniem na dwudzielność zakończenia często przy pierwszej akcentowanej głosce. Ten sam akord może się powtarzać na głoskach sąsiednich, na wzór fragmentu początkowego. Wskazane cechy charakterystyczne są dla stylistyki rosyjskiej intonacji cerkiewnych melodii sylabicznych (w rytmice kantów zaistniałych w monasterze nowo jerozolimskim zauważa się generalne obniżenie znaczenia roli trójdzielności, typowej dla pieśni polskich). Śpiew sylabiczny pojawia się w kadencjach (bardzo charakterystyczne sekundowe opóźnienia w głosie środkowym) lub w połowie zwrotek, celem wyeksponowania poszczególnych słów wymagających bardziej ekspresyjnego przekazu. W paschalnym kancie *Wesela dzień i zbawienia dziś* też pojawiają się cechy śpiewu *partesnego*: w środkowej części sześćcio-wersetowej strofy (wersety 3. i 4.) znajdujemy w różnych głosach imitacje rytmiczne. Powtarzalność form rytmicznych wywołuje skojarzenia z tańcem, wyrażając uczucie „wzruszenia i radosnego pobudzenia”³⁸⁵. Początkowa i środkowa fraza tego kantu sprzęga się z melodyką archaicznych pieśni wschodniosłowiańskich, co także charakteryzuje twórczość archimandryty Hermana.

Na początku kantu poświęconego św. Janowi Teologowi w melodyce słowa *gromem grzmiące*³⁸⁶ dźwięczą pojawiające się figuracje wokalne, nawiązujące do pochwalnych, radosnych fragmentów koncertów *partesnych*. W melodyce kantów modlitewnych i pokutnych archimandryty Hermana nagromadzono inne środki wyrazu: słychać w nich odwołania do śpiewu *znamiennego*³⁸⁷. Przeważa tryb molowy ze zmiennym VII stopniem i majorowymi ozdobami-poblaskami w elementach wariacyjnych. W dramatycznym kancie *Pamięć będzie ponad śmiercią* (o symptomach zbliżającego się końca życia), istotną rolę odgrywa urozmaicenie w prowadzeniu głosów: w kadencjach wszystkich sześciu wersetów opóźnienia w głosie środkowym są urozmaicone, co powoduje wrażenie surowości brzmienia. Rzucą się w oczy krzyżowanie głosów oraz ich „postępy” w kwintach i oktawach (nie tylko w zwrotach kadencyjnych). Akustyczne napięcia „pustych” kwart opóźniają wprowadzenie kadencji w dwu z sześciu wersetów,

³⁸⁵ Por. G. Kiełdysz 1978, s. 81-85.

³⁸⁶ W oryginale jedno słowo.

³⁸⁷ W kancie *Panie, westchnąłem do Ciebie* nieco zmieniony i rozszerzony motyw na słowie *pająk*, por. *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 238.

towarzyszą całym frazom (*groza ta niby dziś; śmierci surowa*) ilustrując niepokój przebywania w *odmęcie zła świata* (cytat z czwartego wersetu).

Swoboda we wzajemnej relacji głosów była charakterystyczna dla polskich pieśni religijnych, lecz w kantach archimandryty Hermana przejaw ten ściśle powiązany jest z tekstem literackim i stapia się z tendencjami melodycznymi innych kantów. Przeważa melodyka sylabiczna, wyrażona ruchem jednorodnych wartości rytmicznych. Jasno określony i zindywidualizowany styl kantów modlitewnych i świątecznych archimandryty Hermana okazał się też ważny dla współczesnych duchownemu: dał znać o sobie w wielu kantach anonimowych, wchodzących w skład śpiewników moskiewskich drugiej połowy XVII wieku.

Osiągnięcia rosyjskiej twórczości w zakresie pieśni i poezji religijnej trzeciej ćwierci XVII stulecia zostały rozpowszechnione w dziele hieromnicha Symeona z Połocka *Psalterz Króla i Proroka Dawida, sztuką rytmiczności w należynej mierze sylab i zgodności głosek poczynion, z uwzględnieniem różnych wierszy dokonan*³⁸⁸. Hieromnich Symeon był znanym poeta i tłumaczem pieśni, np. *Mesyjasz przyszedł, Jest zdrada w świecie* i inne³⁸⁹. Oprócz psalmów włączył on do zbioru *Słowo miesięczne* (12 pieśni na poszczególne miesiące roku) i dziesięć wierszowanych przekładów kantów biblijnych, przeznaczonych prawdopodobnie do wykorzystania w jego sztukach teatralnych o treści religijnej³⁹⁰. Jak powiada Autor w przedmowie, „do napisania Psalterza skłoniły mnie wierszowane przekłady greckie, łacińskie i polskie” (wśród tych ostatnich doskonale znany w Moskwie *Psalterz Dawidów* Jana Kochanowskiego, wydany w roku 1580). Jednakże dla prostego czytelnika teksty tych psalmów nie były zrozumiałe („mało tu słów, a tak niepoznawalnych”)³⁹¹. *Psalterz* hieromnicha Symeona napisany jasnym językiem epoki, ujawnia „wysokie” mistrzostwo, stając się kompendium form poetyckich swojego czasu, dzięki zróżnicowaniu stylistycznemu strofiki, rozmiarowi strof, rodzajów rytmicznego powiązania uczonego wiersza sylabicznego z ludowo-pieśniarskim. Wykorzystano tu typowy „kantowy” trzynastozgłoskowiec (w dwu rodzajach)³⁹², a także czternasto-, dwunasto-, dziesięcio-, dziewięcio-, i ośmierzgłoskowce (w kantach to także nierzadkość) oraz strofę saficką. Dokonawszy wierszowanych przekładów, Hieromnich Symeon prawdopodobnie „dopasowywał” je do istniejących melodii kantowych. W

³⁸⁸ Moskwa 1680.

³⁸⁹ Por. W. Peretc 1900, s. 132-153.

³⁹⁰ *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 248.

³⁹¹ Cytat według *Historii muzyki rosyjskiej* 1983, s. 244.

³⁹² Prawdopodobnie chodzi o układ średniówki po szóstym (jak najczęściej) lub siódmym wersecie, czyli 6 + 7 lub 7 + 6.

przedmowie wspomina, że do przekładów „nagłąca wydaje się konieczność podłożenia śpiewu”. W tych „psalmach słowiańskich” wyraża się osobiste rozumienie tekstów: ich wersje przeznaczone są dla „przeciętnych miłośników duszom zbawczego śpiewu, być może nie znających nawet zapisu nutowego i uczących się melodyj na pamięć, ze słuchu”³⁹³.

Melodie do tekstów *Psalterza* Hieromnicha Symeona skomponowano po roku 1682, a dokonał tego młodszy odeń, żyjący jednak w tej samej epoce współplemieniec, W. Titow. Przez długi czas *Psalterz* Hieromnicha Symeona – Titowa uważano za dzieło, z którym wiąże się tradycja „pieśni z książeczki” na terenie Rusi Moskiewskiej, lecz po odkryciu przez Pozdniejewą wiadomo, że w latach siedemdziesiątych XVII wieku stylistyka tego gatunku była już jednoznacznie określona. Kantowy styl Titowa, zastosowany w początku lat osiemdziesiątych XVII stulecia stanowi kontynuację zapoczątkowanego przez poprzedników organicznego ożywienia tradycji europejskiej, bazującej na homofonii harmoniczej, wpływającej na kształt ludowej intonacji śpiewu *znamiennego*³⁹⁴.

W kantach Titowa pobrzmiewają proste, łatwe do zapamiętania zwroty melodyczne; formuły rytmiczne są głęboko przeniknięte kantową atmosferą psalmów żałobnych, zaś w psalmach uroczystych dają się zauważyć odniesienia „taneczne”³⁹⁵. Melodyka kantów Titowa z rzadka włącza sekwencje stylu ludowo-pieśniarskiego o charakterze ozdoby. W jednej strofie muzycznej zjednoczył on kilka dwu-, cztero- lub sześciowersetowych oryginalnych strof hieromnicha Symeona (ze ścisłym przestrzeganiem ilości głosek i jakości rytmicznych), dzięki czemu melodyczne strofy Titowa uznać można za bardziej rozbudowane, dysponujące zarówno parzystą, jak i nieparzystą ilością głosek (5, 7, 8 [najczęściej], 9, 10, 12, 14)³⁹⁶. Prowadzenie głosów reprezentuje ograniczony stopień swobody, mieszając cechy harmonizacji ścisłej (prowadzenie tenoru i dyszkanu w tercjach) z harmonizacją bardziej swobodną (poszerzając zakres interwałów między tymi głosami w realizacji faktury trzygłosowej. Nie uwzględniając faktu, iż w *Psalterzu* spotyka się taki polifoniczny przykład, jak imitacja, z wielogłosowością *partesną* melodyka K. Titowa niewiele ma wspólnego. W artystycznym wymiarze dzieła hieromnicha Symeona – Titowa daje się zauważyć nagromadzony bagaż doświadczeń miejscowej twórczości poetycko-wokalnej. Nie budzi żadnych wątpliwości podobieństwo dzieł Titowa do kompozycji archimandryty Hermana

³⁹³ *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 246.

³⁹⁴ Findajzen 1928, t. I, wyd. 2, s. 198.

³⁹⁵ *Historia muzyki rosyjskiej* 1983, s. 247

³⁹⁶ Por. Sidorowicz 2003, s. 338-341.

ani narodowy charakter ich muzyki (argumentację takiego podejścia zaoferował prof. Kiełdysz)³⁹⁷. *Psalterz* wzbudzał niejednoznaczne reakcje i oceny, w których wskazywano na jego mocniejsze i słabsze strony, niemniej poezja hieromnicha Symeona okazała się źródłem ożywiającym i wykonywana była zarówno z muzyką Titowa, jak i z innymi melodiami. Oczywiście jest zatem rzeczą, iż oryginalny styl moskiewskiej szkoły twórczości religijno-wokalnejszej ukształtował się już w pierwszych dziesięcioleciach swojego istnienia.

W XVIII stuleciu kant różnicował się jeszcze bardziej, niż w wieku wcześniejszym – formując cztery zasadnicze typy estetyczne. Dalszy rozwój formalny dokonywał się we wznoszonej stolicy północnej. Przywieziono tutaj część śpiewników siedemnastowiecznych, choć w XVIII stuleciu powstały także nowe. Przekazicielami tradycji w Sankt Petersburgu byli zarówno rosyjscy, jak i bardzo liczni śpiewacy ukraińscy z chóru Nadwornej Kapeli Śpiewaczej oraz bracia z Ławry św. Aleksandra Newskiego. Tutaj kultywowano kanty w tej samej mierze, co koncert *partesny*. Zapewne epicko-dramatyczny styl kantów religijnych szkoły moskiewskiej nie znalazł w miejscowej tradycji bezpośredniej kontynuacji, rozwijając się jako niezależna forma wokalna z łatwą do zapamiętania melodyką, ze zwyczajowym prowadzeniem tenoru i dyszkantu w tercji przy wsparciu basowym. Znaczna część kantów pozostała anonimowa. Spośród kantów autorskich pierwszej połowy XVIII wieku wyróżnić należy dzieła zwolennika reform Piotra I, pisarza i uczonego, arcybiskupa Teofana (Prokopowicza), przed przybyciem do Sankt-Petersburga (w roku 1710) będącego wykładowcą i rektorem Akademii Kijowsko-Mohylewskiej. Arcybiskup Teofan kontynuował prace nad tekstami kantów w zakresie problematyki psalmodycznej (*Kto mocno na Bogu się wspierając*) oraz nad ukraińską pieśnią epicko-historyczną (*Nad mogiłą niewolną* – o rosyjsko-tureckich walkach nad rzeką Prut, świadkiem których był osobiście). Wskazany autor pisał też kanty elegijne (*We łzach Rosja cała pogrążona* – w rękopisie nazwanym *Lamentem na śmierć Piotra I w roku 1725; Kiedyż nastaną radosne czasy* na piątą rocznicę śmierci Imperatora).

Wydarzenia ówczesne znalazły odbicie także w innych kantach rosyjskich epoki Piotra Wielkiego. Niektóre z nich „były swoistymi śpiewami historycznymi, opiewającymi dokładnie opisywane działania wojenne”, np. kant na cześć zdobycia Noteburga (1702), Narwy (1704), Rygi (1710), Deybentu (1722) i innych³⁹⁸. Później znalazł ślady licznych realiów historycznych w złożonej z 60 zwrotek pieśni o zdobyciu

³⁹⁷ W *Historii muzyki rosyjskiej*, s. 247.

³⁹⁸ N. Płotnikowa, *Kulturno-prosfietitielnaja rabota, Moskwa 2007.*

Azowa³⁹⁹. N. F. Findajzen odniósł dwie grupy kantów (odpowiednio 10 i 22 przykłady), znalezione przezeń w zbiorze rękopiśmiennym z połowy XVIII stulecia do świętowania pokoju niszadzkiego, - najważniejszego wydarzenia politycznego z czasów piotrowego panowania⁴⁰⁰. W grupie dziesięciu kantów dwa poświęcone są przymierzom „orła dwugłowego” ze „szwedzkim lwem”⁴⁰¹ oraz ogłoszeniu Piotra imperatorem i przyjęciu przezeń tego tytułu⁴⁰². W epoce Piotra I wyodrębniła się interesująca sfera świeckiej muzyki mieszczańskiej – zwyczaj muzykowania i produkcji wokalnych stał się nieodłącznym elementem oficjalnych uroczystości.

Kanty panegiryczne i pozdrowieniowe wykonywano przy okazji najważniejszych wydarzeń życia państwowego: zwycięstw wojennych (np. kant opiewający zwycięstwo pod Połtawą w roku 1709), spotkań z osobami panującymi, w czas przyjęć na dworze, pozdrowień itp. Kanty wykonywano podczas wizytowania Ukrainy przez Piotra I w roku 1706, a także wizyt Elżbiety Piotrowej w 1744 i imperatora Pawła w roku 1781. Do śpiewników osiemnastowiecznych wprowadzono też kanty „piotrowe”, (skomponowane w epoce Piotra I i doń adresowane, np. *Dziś orle rosyjski*), a także kanty na cześć imperatorów (Anny Joannowej, Elżbiety Piotrowej czy Katarzyny II). Szczególną „wielowarstwowość” dostrzegamy w tekstach pieśni pochwalnych. Na przykład do kantu bożonarodzeniowego *Wsze pogany tu zebrane*⁴⁰³ dołączono w latach dwudziestych XIX stulecia końcowe pozdrowienie dla imperatora Mikołaja I:

Niech Imperator żyje, a wrogów swoich bije;

*Niech padną pod Twe nogi, prosimy Wszechmocnego*⁴⁰⁴.

Źródłem kantów panegirycznych stały się uroczyste melodie i formy koncertów *partesnych* drugiej połowy XVII wieku. W melodyce kantów pochwalnych, w tym również „wivatowych”⁴⁰⁵, gdzie życzenia stawiano w centrum uwagi, daje się zauważyć wpływ muzyki instrumentalnej: kanty te wykonywano często z towarzyszeniem tręb, instrumentów perkusyjnych lub dzwonów.

Jednakże w XVIII stuleciu pojawia się *novum*: w kantach paraliturgicznych epoki piotrowej zauważalne się stają intonacje muzyki wojennej: fanfarowe zwroty charakterystyczne dla trąbek, „złoty dźwięk rogów” czy marszowe rytmy. W kancie

³⁹⁹ A. Pozdniejew, *Tri ruskich tańcach*, Petersburg 1954 r.

⁴⁰⁰ Findajzen 1927.

⁴⁰¹ Wyobrażenia na herbach

⁴⁰² Pozdniejew 1954, s. 675.

⁴⁰³ Wariant tekstu nr 1 *Bogogłasniku*

⁴⁰⁴ Państwowe Konserwatorium w Sankt Petersburgu, zb. 25, nr 18. Por. Medwedek 2006, s. 174.

⁴⁰⁵ Nazwa pochodzi od łacińskiego słowa *vivat*, to znaczy: Niech żyje

Raduj się, ruska ziemio widzimy bezpośrednie podobieństwo do *Marsza Pułku Priebrażenskigo*⁴⁰⁶, skomponowanego dla upamiętnienia epoki piotrowej⁴⁰⁷.

W. Protopopow pisał: „W cyklu kantów upamiętniających zwycięstwo pod Połtawą, niektóre grupy (składające się z trzech lub czterech kantów) powiązano wspólnym wątkiem dramaturgicznym, tworząc rodzaj suit. Kant w tonacji durowej poprzedza kant minorowy, a trzeci ponownie iskrzy się radością i kończy wiwatem. Prawdopodobnie zarysowany związek potwierdza faktyczną praktykę wykonawczą kantów”⁴⁰⁸.

W XVI wieku kształtowała się najbardziej urozmaicona sfera kantów świeckich – pieśni mieszczańskie (patriotyczne, liryczne, satyryczne, obyczajowe, balladowe i inne). Kanty liryczne włączono do zbioru *Kuranty*, gdzie najstarsze rękopisy datowano na rok 1733. Kanty znano na dworze carskim, co potwierdza *Zbiór pieśni rękopiśmienny z czasów Katarzyny II*⁴⁰⁹. Kontynuowano paralelną egzystencję kantów ukraińskich i rosyjskich. Do zbiorów rosyjskich włączano kanty ukraińskie, a wiele z nich w redakcji odnowionej; niektóre teksty tłumaczono na rosyjski. Znane są także opracowania pieśni polskich. Później niejednokrotnie pisał o kantach „przybyłych” do Rosji z Ukrainy, że na podstawie różnych redakcji uwydatnia się (np. w kancie *Och, przestań już, najmilszy mój*) fakt, iż melodię ich wykorzystywano w XVIII stuleciu do tekstów o treści religijnej (*Męża serce przepowiada* ?)⁴¹⁰. Kantów świeckich nie separowano od kantów religijnych. Ze względu na typ melodii kantowych wiele z nich brzmiało podobnie, aczkolwiek ich teksty, przeznaczenie czy charakter były odmienne. Z uwagi na elastyczność formy poetycko-wokalnej kantów, możliwość szybkiej ich kompozycji, stosowania upodobnień (pisanie i śpiewanie „na wzór”) lub „przenicowań”, omawiany gatunek stawał się swego rodzaju szkołą kształtowania się nowych zasad struktury poetyckiej i muzycznej. Jeśli w XVII wieku wiersze sylabiczne „ustąpiły miejsca wierszowi swobodnemu”⁴¹¹, to w XVIII stuleciu dało się zauważyć przejście od wiersza sylabicznego do sylabo-tonicznego.

Pierwszorzędną rolę w przekształcaniu wzorów wersyfikacyjnych odgrywały melodie kantowe, albowiem regularność akcentów muzycznych w melodiach połączonych z wersetami sylabicznymi okazała się stymulatorem ich jakości⁴¹². Wysoki

⁴⁰⁶ Inna nazwa Pułk Przemienienia

⁴⁰⁷ G. Kiełdysz 1984, s. 40-41.

⁴⁰⁸ W. Protopopow, *Muzyka piotrowskiego wremieni o pobiedie pod Połtawoj*, Moskwa 1973, s. 206.

⁴⁰⁹ Ł. Iwczenko, W. Krekoteń 1990, s. 173.

⁴¹⁰ Por. *Historia muzyki rosyjskiej* 1984, s. 301; Ł. Iwczenko, W. Krekoteń 1990, s. 174.

⁴¹¹ A. Panczenko, *Ruskaja stichotwornaja kultura XVII w.*, Moskwa 1973, s. 34.

⁴¹² T. Liwanowa, *Ruskaja muzykalnaja kultura XVIII w.*, Moskwa 1952, s. 454-455.

poziom profesjonalności nowej „pieśni z księżeczki” daje się szczególnie zauważyć w kantach skomponowanych do tekstów poetyckich W. W. Trediakowskiego (kilkadziesiąt kantów), M. W. Łomonosowa⁴¹³ i A. P. Sumarokowa. Najważniejszą tendencją twórczości wokalne epoki Piotra Wielkiego był zwrot ku lirycie kantów. Na przykładzie *Zabierz mnie, Boże* do słów metropolity Stefana (Jaworskiego), W. Protopopow zauważył, iż takie kanty „wykazują obecność nici wiążących je z liryką wczesnych romansów i pieśni mieszczańskich”, z lirycznym koncertem *partesnym*⁴¹⁴. Na przykład: w połowie XVIII wieku, zarówno w kantach jak i w śpiewie *partesnym* pojawiły się intonacje muzyki klasycznej. Wokalny wzorzec tej epoki charakteryzuje się prostotą melodii, jasną symetrycznością strukturalną formy muzycznej okresu, tonalno-harmonicznym ukierunkowaniem czy zdecydowanym przeciwieństwem napięć toniki i dominanty. Niektóre melodie kantów całkowicie tracą swą plastyczność, właściwą dla melosu słownego i przekształcają się w melodykę ogólnoeuropejską: ruch melodii „skacze” po stopniach trójdźwięku (*Kto mocno na Bogu się wspierając* archimandryty Teofana (Prokopowicza)). W ściśle trójdzielnym metrum melodyki dopatrzeć się można nawiązania do menueta (*Kiedyż nastaną radosne czasy* archimandryty Teofana czy *Ach, patrzaj kto żyw* Andrijewskiego⁴¹⁵ i inne). O popularności tego tańca mówił tytuł zbioru z roku 1754 - *Koncerty, kanty partesne, menuety polskie, psalmy mało rosyjskie w układzie trzygłosowym*⁴¹⁶. Dysponujemy też informacjami o śpiewie „na ton”⁴¹⁷ (np. kant *Piotra Pierwszego strzeż Matko nasza* wykonywano na melodię *Kto mocno na Bogu się wspierając* arcybiskupa Teofana⁴¹⁸).

Stylistyczna różnorodność melodyki późnych kantów tłumaczy się faktem, zachowania w nich związku z melodyką kantów ojczystych, już to w większym stopniu obecnych w nich cech europejskich. Istnienie kantów trwa przez wiek XIX, o czym świadczą liczne śpiewniki. Kanty stanowią rodzaj gatunku „pośredniego” między twórczością profesjonalną a ludową, wykorzystują elementy zarówno jednej, jak i drugiej. W kantach i koncercie *partesnym*, ukształtowanym w tym samym czasie, zauważyć można takie samo podejście do melodyki (motywika, frazowanie), zasady rytmiczne, logikę harmoniczną itp. W niektórych kantach wykorzystuje się efekty polifoniczne. Jednakże faktualnym wyróżnikiem pozostaje ilość głosów i ich

⁴¹³ Także wielkiego naukowca i odkrywcę w dziedzinie nauk przyrodniczych.

⁴¹⁴ W. Protopopow, *Oczerki iż istorii instrumentalnych form XVI-XIX w*, 1979, Moskwa, s. 207. 209.

⁴¹⁵ Nazwisko autora ustalono na podstawie akrostychu nr 233 w *Bohohłasniku*.

⁴¹⁶ RGB Und. Nr 900.

⁴¹⁷ Czyli do ustalonej wcześniej, najczęściej niezależnej melodii.

⁴¹⁸ Patrzy Ł. Iwczenko, W. Krekoteń 1990, s. 185.

nasycenie⁴¹⁹: w kantach śpiewa się zawsze „na trzy głosy”. Kompozycja koncertu *partesnego* pozwala, by obecne tam kantowe epizody wyróżniały się „przejrzystością”; kant przeciwstawia się w ten sposób „gęstości” brzmienia całego chóru. Tak powstaje typowy dla epoki baroku fakturalny i dynamiczny kontrast (*tutti*-zespół „kantowy”, głośno-cicho, gęsto-przezroczyście). Zasada faktury kantowej (połączenie ruchu górnych głosów w tercji przy wsparciu basowym) ujawniła swój wpływ na tradycję trzygłosowej melodyki kijowskiej, czas kształtowania której nie został jednoznacznie ustalony⁴²⁰.

Kijowsko-pieczerska twórczość wokalna nie jest swobodnym dziełem, a harmonizacja odzwierciedla prawa fakturalne kantu, albowiem zachowuje tradycyjny sposób prowadzenia głównej melodii. W drugiej połowie XVIII wieku źródło kantowe przenika twórczość chóralną M. S. Berezowskiego i D. S. Bortniańskiego. Obaj wskazani kompozytorzy wpłynęli na twórczość A. Ł. Wedela, wywodzącą się z liryki pieśniarskiej. W czasach studiów tegoż kompozytora w Akademii Kijowsko-Mohylowskiej (od roku 1776) śpiew kantów praktykowano powszechnie. Zapamiętano, że Wedel często zapraszał do siebie „małych śpiewaków, celem wspólnego wykonywania znanych w Akademii świętych hymnów i kantów”⁴²¹. W XIX wieku jednoznaczne przemiany w tradycji kantu panegirycznego dają znać o sobie w finałowym hymnie chóralnym *Chwała* z opery M. I. Glinki, *Życie za Cara*. Szczególną formą istnienia kantów jest muzyka ludowa. Wzajemne wpływy, widome w relacji kant – pieśń dokonywały się stopniowo. Tradycję kantową przejął w XVIII stuleciu folklor. Lirnicy i kobziarze-ślepcy (kontynuatorzy tradycji wędrownych dziadków) wykonywali kanty i psalmy jednogłosowo przy akompaniamencie instrumentu w dni Wielkiego Postu, świąt cerkiewnych, wspomnień Świętych i w dni powszednie, gdy zbierali jałmużnę. Najbardziej charakterystyczne przykłady twórczości lirników – kanty pokutne i filozoficzno-moralizatorskie (repertuar zawarty w ostatnim rozdziale *Bohohłasniku*), bożonarodzeniowe kolędy, pieśni ku czci Najświętszej Bogurodzicy, św. Mikołaja czy Jana Bogosłowa. Solowy repertuar lirników ze szczególną dokładnością zapisano w zbiorze P. D. Diemlickiego *Lira i jej modlitwy* (Kijów 1903).

Tradycja solowych kantów lirników w chwili obecnej rozwija się w kierunku autentycznego wykonawstwa wokально-instrumentalnego, (kierunek reprezentowany przez muzykantów zjednoczonych w „Kijowskim cechu kobziarzy” i w innych grupach).

⁴¹⁹ Zapewne chodzi tu o układu skupiony bądź rozległy

⁴²⁰ Przypuszcza się, że trójgłosowość pojawiła się prawdopodobnie w XVII, a czterogłosowość w XVIII wieku.

⁴²¹ Por. W. Askoczeński, *Kijów i najdawniejsza jego uczelnia, Akademia*, Kijów 1856, cz. 2, s. 23.

W środowisku folklorystycznym i cerkiewnym repertuar religijno-pieśniarski kultywowany jest w zespołach. Na terenie Białorusi⁴²² i Ukrainy szeroko rozpowszechnione są kolędy (w tym również *wertepy*) bożonarodzeniowe z *Bohohłasniku*, a także psalmy wielkopostne, napominające i wzywające do skruchy.

W księgach staroobrzędowców używa się zbiorów wierszy religijnych, wśród których spotyka się także kanty. Na Ukrainie (prawdopodobnie w wieku XIX) założenia cerkiewnego śpiewu kantowego jęły dawać znać o sobie w wielogłosowości pieśni ludowych, zwłaszcza na Lewym Brzegu Dniepru, gdzie wraz z miejscowymi tradycjami obwodu połtawskiego i charkowskiego typowy skład trzygłosowy określa stylistykę pieśni poprzez włączenie do śpiewów z Połtawy zasady paralelizmu tercjowego górnych głosek z dominacją głosu środkowego, z bogatą melizmatyką w melodyce, zróżnicowanej w aspekcie skali, co pozwala uważać śpiew ludowo-kantowy Lewego Brzegu za szczyt ukraińskiej twórczości wielogłosowości wokalne. Na Ukrainie Zachodniej, gdzie pieśń ludowa jest wyłącznie jednogłosowa, wprowadzenia wielogłosowości nie uważa się za zabieg w pełni profesjonalny (a dotyczy to, podobnie jak w Polsce, paraliturgicznej i liturgicznej pieśni nabożnej).

W pierwszym trzydziestoleciu XX wieku pojawiła się jako nowa gałąź rozwoju pieśni religijnej tzw. pieśń nowo bazylikańska - autorska i anonimowa. Jednym z jej źródeł intonacyjnych był kant wraz z romanssem i hymnem chóralnym. Ustalono zwłaszcza, by nowe teksty wykonywać „na ton” kantów znanych, np. poświęconych św. Mikołajowi⁴²³. Znaczny wkład w propagowanie poetyckich i muzycznych osobliwości kantu religijnego, jego źródeł i rozwoju mieli: W. Peretc, W. Gnatiuk, W. Szczurat, M. Woźniak, J. Jaworski, A. Pozdniejew, T. Liwanowa, G. Kiełdysz, L. Kostiukowicz, Ł. Iwczenko, O. Gnatiuk, J. Miedwiedik, D. Sztern, P. Żeniuch, L. Sidorowicz, O. Zosim, J. Wasiliewa.

⁴²² Ł. Kostiukowicz, *Bielaruskije kanty*, Mińsk 1993, s. 238-243.

⁴²³ I. Matijczyn, *Wasilianskie pisniarstwo kincia XIX-perszoj połowiny XX st. jak fenomen galickoj muzycznej kultury*, Lwów 2009, s. 20.

Rozdział III

3.1 Analiza teologiczno-muzyczna wybranych pieśni religijnych zawartych w Zbiorze Poczajowskim

Przystępując do *meritum* omawianego zagadnienia, czyli przechodząc ze sfery teoretycznej do praktycznej reprezentacji autorytatywnie wybranych pieśni paraliturgicznych zamieszczonych w *Bogogłosniku* Poczajowskim, warto prezentować nie tylko ich walory *stricte* muzyczne, lecz wydobywać z nich także istotne elementy przekazu teologicznego. Jednocześnie wydaje się niezbędna refleksja nad dwoma zagadnieniami: teologii śpiewu i zasadności opracowań „starożytnych”⁴²⁴, monodycznych pieśni w formie czterogłosowego chorału.

Uzasadnienie obecności liturgicznych „zachowań wokalnych”, podobnie jak gry na instrumentach odnajdziemy zarówno w teologii, (śpiew Aniołów, Niebo rozśpiewane), jak i pragmatyce⁴²⁵ biblijnej.

Nawet pobieżna refleksja nad Pismem Świętym ujawnia, iż śpiew towarzyszył

⁴²⁴ Określenie „starożytny” ma na celu wskazanie istniejącego periodu pomiędzy prezentacjami oryginalnymi a wielogłosowymi danego przykładu.

⁴²⁵ Pod pojęciem *pragmatyka* kryje się zbiór przepisów liturgicznych, a także ocen antropologicznych zawartych w Piśmie Świętym.

człowiekowi przy wielu okazjach życia, zarówno wierzącemu w Adonai, jak i niewierzącemu. Najogólniej rzecz ujmując miał on z jednej strony szczególne znaczenie antropologiczne, z drugiej zaś, dzięki ludzkiej transcendencji, uzewnętrzniał się zarówno w kontekście uroczystości niereligijnych, jak i (a właściwie zwłaszcza) w obrzędowości kultycznej. Taki stan rzeczy ukierunkowuje naszą refleksję dwuaspektowo: w jej wymiarze antropologiczno-społecznym (aspekt pierwszy) i kultycznym (aspekt drugi). Jak się wydaje, takie podejście wyjaśni szereg zjawisk obecnych w materiale badawczym.

Wymiar antropologiczno-społeczny śpiewu różnicuje jakość zachowań: śpiew poganina uznawany niekiedy bywa za oznakę szaleństwa⁴²⁶, podczas gdy doświadczony śmiercią bliskiego człowiek wierzący za pośrednictwem śpiewu wyrażał swój ból i żałobę⁴²⁷.

Bardzo często przy pomocy śpiewu zwiastowano swą radość, jak czyniły to kobiety pochodzące ze wszystkich izraelskich miast witając Saula, swego władcę⁴²⁸, a zwłaszcza Naród Wybrany po doświadczeniu cudownego przejścia przez Morze Czerwone⁴²⁹. Często rozbrzmiewała w dawnym Izraelu pieśń zwycięstwa⁴³⁰, acz najważniejszą „szkołą śpiewu” była *Księga Psalmów*. Śpiewajcie psalm Imieniu Pana Najwyższego (7, 18; 9, 3;) śpiewajcie przy harfie o dziesięciu strunach, pięknym głosem śpiewajcie i dźwięcznie (33, 2-3); śpiewajcie Panu radośnie (13, 6) – to tylko nieliczne przykłady.

Wskazania wokalne Psalmów z uwagi na ich liturgiczne odniesienia kierują nas ku drugiemu wymiarowi zaistnienia śpiewu, do sfery liturgicznej. Praktyka wokalna Protagonistów biblijnych każe wymiar ten pojmować nie tylko jako bezpośredniego zastosowania śpiewu do liturgicznego do określonego obrzędu, lecz także stosowanie go podczas „preparacji” do niego, za jaką uznać można sferę żydowskiej modlitwy. Do takich właśnie modlitw zaliczyć możemy wzmiankowane już hymny, (które towarzysząc pomyślnemu biegowi wydarzeń wysławiały Boga, miłującego ludzi) czy psalmy.

Śpiewowi towarzyszył niekiedy ruch wykonawców: 1 Sam 29, 5 wspomina o „płasach” towarzyszących kobietom wielbiącym Boga za wielkość Dawida. Śpiew był też ozdobą pochodu procesyjnego⁴³¹.

⁴²⁶ Por. Mdr 14, 23;

⁴²⁷ Koh 12, 4.

⁴²⁸ Por. 1 Sm 18, 6;

⁴²⁹ Wj 15, 1;

⁴³⁰ Śpiewem słał arcykapłan Judytę wraz z Ludem za uwolnienie go od Holoferesa (Jdt 15, 13). Hymny takie rozbrzmiewały w dobie wojen machabejskich, por. 1 Mch 4, 24 (po klęsce Gorgiasza) czy 2 Mch 10, 7.

⁴³¹ Taką opisuje np. 1 Kron 16, 9, zachęcając, by wszyscy uczestnicy procesji śpiewem wysławiali Boga, obecnego w przestrzeni Arki wnoszonej uroczystość do Domu Pana.

Funkcja modlitewno-liturgiczna realizowała się najpełniej w kontekście Obrzędu świątynnego. W Starym Testamencie znajdujemy kilka wzmianek o tym, iż liturgia Domu Pańskiego nie była realizowana spontanicznie, lecz poddawano ją (także pod względem wokalnym) określonym rygorom wykonawczym (co sugerują niekiedy inicjalne opisy Psalmów, wskazując na określone wzorce melodyczne⁴³²) czy nawet personalnym. O ustalonym porządku śpiewu lewitów informuje np. 2 Kron 14,20 potwierdzając, iż śpiewy obrzędowe realizowano codziennie, a każdego dnia w porządku tygodniowym kto inny miał być ich wykonawcą.

Z kolei 2 Kron 31, 2 informuje, iż porządek ten uległ zmianie dokonanej przez króla Ezechiasza, co potwierdza niebanalność tego zagadnienia, tym bardziej, że po powrocie z Przesiedlenia Babilońskiego czynności kantorskie wykonywali wyłącznie synowie Asafa „kolejno w poszczególnych dniach”⁴³³ Można uznać, iż uporządkowanie obrzędów stanowiło potwierdzenie ich właściwego zorganizowania, wpływającego niewątpliwie na estetyczne też doznania.

Nauczanie Psalmów wskazuje na jeszcze jeden, aczkolwiek w odniesieniu do śpiewu nieco marginalnie zaznaczony aspekt: eschatologiczny. Przepelnione śpiewem było także Niebo, Aniołowie śpiewem wychwalali tam Pana, więc zachęcano, by nawet po śmierci nie zaniedbywać uwielbiana Jahwe w ten sposób⁴³⁴. A formą tego śpiewu miała być *pieśń nowa*⁴³⁵.

Ta niezbyt precyzyjnie wyeksplikowana kategoria przenosi nas ku Nowemu Testamentowi. O ile Stary rozbrzmiewał pieśniami, liczne hymny cytowano w poszczególnych rozdziałach Ksiąg, śpiewem przepelniano egzystencję, Nowy Testament zdaje się milknąć. Czy na pewno?

Faktycznie, w Nowym Przymierzu znajdziemy o wiele mniej wzmianek wokalnych, mniej też przykładów hymnicznych. A zatem, narracja „wokalna” jest odmienna, lecz tematyka propozycji hymnicznych (chrystologia, Dzieło Zbawienia, miłość) odwołująca się raczej do pryncypialnej aksjologii chrześcijańskiej niż do wydarzenia, do jakości bardziej niż faktu podkreśla rolę wokalistyki zarówno w wymiarze egzystencji, jak i kultu. Z uwagi na szczupłość miejsca zaprezentujemy tylko ogólnie to zagadnienie.

⁴³² Zaprezentujemy trzy przykłady: *Psalm 22* na modłę pieśni *Łania o świcie*; *Psalm 45* na melodię *Lilie*; *Psalm 46* na melodię *Alamot*... Niekiedy te inicjalne wskazówki dotyczyły liturgicznego zastosowania danego Psalmu (np. *Psalm 30* na uroczystość poświęcenia Świątyni) czy ówczesnych potrzeb duszpasterskich (np. *Psalm 38* dla wspomnienia). Czyżby prototyp kontrafaktury prawosławnej?

⁴³³ Ne 11, 22.

⁴³⁴ Por. Ps 138, 1.

⁴³⁵ Ps 144, 9.

Dz 14,25 – uwięzieni Apostołowie śpiewali hymny Bogu (nawiązanie do społecznej funkcji śpiewu);

Rz 15, 9 – św. Paweł wzmiankuje, iż pieśń chrześcijańska prezentowana poganom stanowi ważny element ewangelizacyjny. Wskazany *locus* potwierdza, iż chrześcijanie wypracowali nową formę przekazu wiary: apostołstwo. O ile w kontekście judaizmu przekazicielem tym była rodzina, a nauka wiary leżała w gestii *jesziby* i ojca rodziny, o tyle krzewienie wiary chrześcijańskiej dokonywało się w sposób bardziej spontaniczny, bardziej *ad extra*.

Apostoł Paweł stawiał zresztą śpiew jako formę modlitwy w centrum indywidualnego życia chrześcijańskiego⁴³⁶:

1 Kor 14,15 - śpiewajcie duchem i umysłem – zachęcał;

Ef 5, 19 – centrum rozśpiewanego życia duchowego ma być serce, które judaisci uważali za istotę każdego ludzkiego indywiduum;

Kol 3, 16 – pod wpływem Łaski śpiewajcie Bogu w waszych sercach – funkcja egzystencjalna śpiewu, realizowana jednak nie bez udziału Bożego Daru Łaski.

Apostoł Jakub przepełniony pragmatyzmem wiary sugeruje zgodnie ze starotestamentalną tradycją: jest ktoś radośnie usposobiony? Niech śpiewa hymny⁴³⁷.

Mocnym akcentem kończy się Pismo Święte, gdy *Księga Objawienia* podejmuje, jak pamiętamy, obecny w Starym Przymierzu temat *pieśni nowej*⁴³⁸. Jest to jeden z najtrudniejszych tematów biblijnych, odwołujący się do odnowy dokonanej przez Odkupienie Chrystusa, do odnowienia mentalnego chrześcijanina czy do odnowy moralnej jego życia. *Pieśń nowa* mogła stać się ważnym elementem wychowawczym w podobnej mierze, jak była wskazanym wyżej elementem ewangelizacyjnym, apostołskim.

Apokalipsa w rozdziale 15, wersecie 3 rozbrzmiewa pieśnią Mojżesza, triumfalnie kończąc biblijny „przekaz wokalny”. Pieśń ta rozbrzmiewająca podczas *Exodu* także w warunkach eschatologii znajduje swój uniwersalizm i wspomaga we wzroście duchowym...

W *praxis* liturgicznej Prawosławia obecność zarówno form sakralno-muzycznych, czyli kanonicznego śpiewu liturgicznego, jak i pieśni paraliturgicznych

⁴³⁶ Z uwagi na proces kształtowania się obrzędowości liturgicznej pierwszych wieków chrześcijaństwa, w czasach św. Pawła trudno mówić o „przepisach” dotyczących kultycznego wykorzystania form wokalnych

⁴³⁷ Na marginesie warto zauważyć, iż niektórzy bibliści (np. ks. biskup K. Romaniuk) odnoszą tę apostołską zachętę do wykonywania hymnów Starego Testamentu, aczkolwiek zwłaszcza św. Paweł może być uznany za autora szeregu starożytnych hymnów, zawartych w jego Listach.

⁴³⁸Por. Ap 5, 9; 14, 3.

znalazła więc odpowiednie uzasadnienie. Można jednak zadać pytanie: czy nie wystarczyłby odpowiedni tekst, choćby w formie poetyckiej, by spełnić swą eksplikacyjną bądź estetyczną rolę w Świętej Liturgii? Wskazane wyżej przykłady biblijne sugerują, iż eksplikacja poprzez śpiew, nie mówiąc o założeniach antropologicznych staje się bardziej wyrazista, zgodna z danym stanem psychicznym człowieka itp. A zatem, niejako *de natura rei* tekst (para)liturgiczny winna eksplikować odpowiednio dobrana, uwzględniająca jego charakter i walory akcentacyjne melodia, sprzyjająca *eo ipso* należytemu rozumieniu zawartych w nim treści teologicznych.

Prawdopodobnie dobrem odbiorcy tłumaczy się proces opracowania dawnych monodii w formie cztero- lub więcej głosowej. Odbiór cerkiewnosłowiańskiego tekstu za pośrednictwem prowadzonej w niewielkiej amplitudzie interwałowej monodii mógł być niekiedy nużący, aczkolwiek sprzyjający też teologicznej medytacji, zwłaszcza u wiernych przygotowanych teologicznie. Zawsze jednak odsetek takich osób odnotowywano w mniejszości, przeto odbiorca „masowy” miał prawo dyktować określone uwarunkowania rozwoju muzyki cerkiewnej w zakresie jej liturgicznej *praxis*.

Analizując walor eksplikacyjny śpiewu wypada, jak się wydaje, „prymat” przyznać melodii, gdyż to właśnie ona w procesie recepcyjnym wzmacnia przekaz tekstowy, a co za tym idzie, pobudza wiernych do pobożności. Zgodnie z oceną nie tylko cerkiewnych muzykologów, na drugim miejscu warto postawić rytm⁴³⁹ i harmonię, uwzględniając ewentualnie inne elementy struktury harmoniczo-interpretacyjnej danego przykładu (agogikę, metrum itp.)⁴⁴⁰.

Upostaciowienie wskazanego pokrótce fenomenu wokalnego znajdujemy właśnie w określonych formach wokalnych, między innymi w pieśniach paraliturgicznych. Warto na wstępie naszych rozważań zauważyć, iż sposób ich wykonania, realizowany już to przez wiernych, już to przez zespoły śpiewacze, określić możemy z całą odpowiedzialnością jako „sztukę wielką” ze względu na fakt, iż Cerkiew za ich pośrednictwem oddaje cześć Bogu, Matce Bożej, Świętym Pańskim, a także opiewa różne wydarzenia kształtujące bieżący Rok Liturgiczny, realizując w ten sposób istotę Swego istnienia i kształtując jakość chrześcijańskiego powołania. Wypada zatem uznać prawosławny religijny śpiew paraliturgiczny nie za mało ważne *corrolarium* życia

⁴³⁹ „Świeccy” muzykolodzy niemieccy, podobnie jak niektórzy kompozytorzy (np. Ryszard Wagner) sugerowali nawet, iż *Am Anfang war der Rhythmus* (na początku był rytm), przypuszczając, iż łatwiej było człowiekowi pierwotnemu wystukać coś na dwóch drewniakach niż artykułowane dźwięki ułożyć w melodie, zamkniętą choćby w prymitywnej „komórce kwartowej”.

⁴⁴⁰ Drugoplanowe elementy struktury utworu znajdujemy raczej w dziełach sygnowanych; paraliturgia oferuje znacznie prostsze rozwiązania.

parafialnego, lecz (jak to już wcześniej wykazano) za istotny model chrześcijańskiego przeżywania i poznawania, co nakłada na twórców wskazanych form wokalnych obowiązek dostosowania swych dzieł do określonego ducha liturgicznego danego okresu, zapewnienia odpowiedniego klimatu recepcyjnego, jednoznacznego wskazania na elementy istotne, wywołania odpowiedniego nastroju... Z „technicznego” punktu widzenia ważna też zdaje się być relacja między słowem a muzyką.

W przypadku omawianego *Zbioru* wskazany powyżej „techniczny” problem jest szczególnie ważny. Poniższa analiza wybranych utworów potwierdzi, iż nie zawsze był to stosunek równorzędny, co wynika z faktu, iż niejednokrotnie opracowań muzycznych propozycji „pierwotnego” śpiewnika z Poczajowa dokonywano w sposób mechaniczny i przypadkowy nawet tam, gdzie tekst wykazywał znaczne walory poetyckie. Wykształtowane w praktyce pieśni religijne, mimo zakazów Cerkwi (szczególnie w Rosji) weszły do użytku liturgicznego, nie przestając ulegać wpływom muzyki ludowej (niekiedy także innym elementom świeckim), co powodowało powstawanie odrębnych śpiewników, pełniących rolę swoistych *obichodów*, czyli nutowych ksiąg cerkiewnych. Warto też zaznaczyć, iż w naszym środowisku stosunkowo najmniej zbadana jest strona muzyczna omawianych pieśni mimo, że od dawna budziła ona niemałe zainteresowanie, jest to nadal swoista *terra incognita*.

3.2 Pieśni na Święta Pańskie

Święta Pańskie stanowią osnowę nie tylko cerkiewnego Roku Liturgicznego, lecz także całego chrześcijaństwa, stąd na gruncie prawosławnym w ich oprawie muzycznej stosujemy wszystkie elementy śpiewu liturgicznego⁴⁴¹, jakkolwiek trudno nie dostrzec w nim również elementów pieśniowych wynikających z tradycji regionalnych. Możemy więc także w tym przypadku stwierdzić obecność oscylacji ku paraliturgii.

Podniesienie Krzyża Świętego *Wozdwiżenije Czestango i Żywotworiaszczago Kresta Gospodnia*

Pierwszym świętem w nowym roku liturgicznym, należącym do grupy świąt Pańskich jawi się *Wozdwiżenije Czestnago i Żywotworiaszczago Kresta*, poświęcone jak sama nazwa wskazuje – adoracji Krzyża Świętego. Zostało ono ustalone na pamiątkę dwóch wydarzeń. Pierwszym było odnalezienie prawdziwego Krzyża, na którym cierpiał

441 Są to *tropariony, stichery, kanony, prokimny* i in.

Jezus Chrystus, drugie zaś powtórne odzyskanie części Krzyża, która na czternaście lat została przez Persów wywieziona z Jerozolimy⁴⁴². Pierwotnie święto Krzyża obchodzono na drugi dzień po Wielkanocy, jednakże od 355 roku przyjęto datę 14 września. Święto to zaopatrzone jest w jeden dzień przedświąteczny (cs. *predprazdnstwo*), oraz siedem dni poświątecznych (cs. *poprazdnstwo*). Ponadto należy zaznaczyć, iż omawiane święto posiada tzw. sobotę i niedzielę przed i po święcie (cs. *pred i po Wozdżizenii*)⁴⁴³.

Krzyż jest w prawosławnej religijności najstarszym znakiem zbawienia, aczkolwiek jego recepcja nie tylko przez teologów, lecz także przez wiernych ulegała swoistej ewolucji. W kontekście Zmartwychwstania Krzyż stawał się znakiem zwycięstwa, co potwierdza też znana powszechnie opowieść o cesarzu Konstantynie, który miał ujrzeć na niebie ten Znak przed decydującą bitwą z Maksencjuszem. Głos niebiański zachęcający do walki *in hoc signo vinces* (w tym Znaku zwyciężysz) miał zwiastować nie tylko doraźne zwycięstwo. Deklaracja „w tym Znaku zwyciężysz” zapowiadała wielki proces nawrócenia władcy i zwycięstwa nad szatanem. Interpretacja pierwszych chrześcijan mogła też ewokować pragnienie zwycięstwa nad starymi wierzeniami, stając się stopniowo istotnym symbolem określającym chrześcijańską tożsamość. Z tego powodu na wizerunku Krzyża widniał Chrystus-Król, Chrystus triumfujący! Dopiero doba średniowiecza każe dostrzec (zwłaszcza na Zachodzie) w Krzyżu znak kaźni, martyrologii, skupiając się na cierpiącym Wcielonym Bogu, w ten sposób wielbiąc go za wysłużenie nam Zbawienia i Odkupienia.

Przejawy jego czci widoczne są nie tylko w formułach błogosławieństw i modlitwach prywatnych, lecz przede wszystkim w śpiewach liturgicznych i – co nas szczególnie interesuje – paraliturgicznych danego święta. Poza wspomnianymi formami śpiewu kanonicznego, obfity materiał staurologiczny znajdziemy w pieśniach opisywanego *Bogogłasnika* Poczajowskiego – *Krestnym drewom* (Drzewem Krzyża), *Drewo tryswiatoje* (Drzewo trzykroć Święte), oraz *Istinna radost'* (Prawdziwa radość)⁴⁴⁴. W wymienionych pieśniach wierni proszą o darowanie im łask Bożych, o pocieszenie i umocnienie, oraz o siłę w walce ze złem.

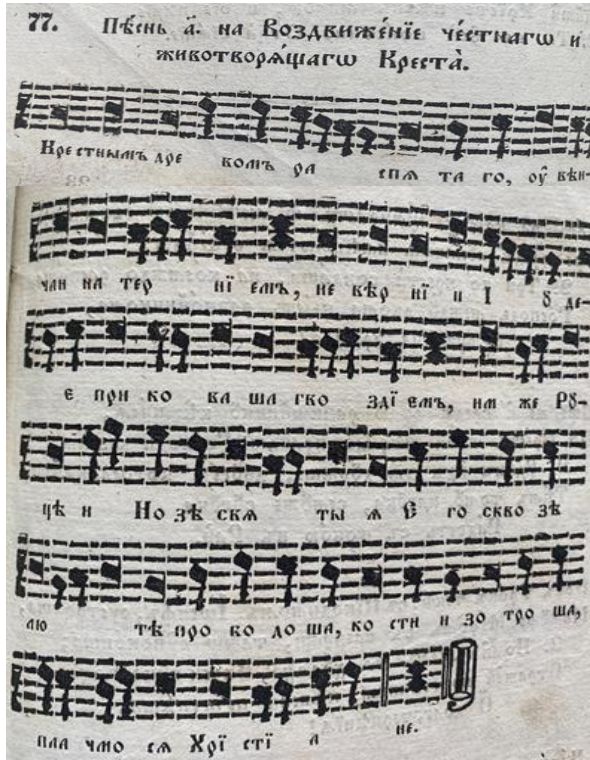
Do analizy została wybrana pierwsza z wymienionych pieśni, gdyż zawiera niezwykle bogatą treść historyczną i moralną. Strona muzyczna - szczególnie w opracowaniach wielogłosowych pieśni stanowi bardziej urozmaicony wariant oparty na

⁴⁴² Por. M. Lenczewski, *Liturgika, czyli nauka o nabożeństwach prawosławnych*, Warszawa 1981, s. 256-257.

⁴⁴³ Tamże, s. 258.

⁴⁴⁴ Por. *Bogogłasnik Poczajowski*, dz. cyt., s. 169-173.

melodyce jednogłosowej wersji z *Bogoglasnika*.⁴⁴⁵ Zapis stosowany w omawianym śpiewniku (notacja kijowska) uwzględnia relacje rytmiczne poszczególnych wartości nutowych, a także prezentuje zarys melodyczny. Jak się wydaje, w odczytanie tego zapisu można zastosować rudymentalne zasady innych notacji średniowiecznych (np. chorału gregoriańskiego): układ melodyczny w kierunku wznoszącym sugeruje dynamikę crescendo, opadającym – diminuendo;



dłuższe wartości wypadają śpiewać dźwiękiem bardziej „osadzonym”, podczas gdy krótsze łączyć w grupy. Niewątpliwą sugestią jest także tekst: radosny jego charakter wyrazi szybsze tempo i „mocna” dynamika, sytuacja odwrotna zasugeruje odpowiednio wyciszoną dynamikę i wolniejsze tempo.

Głos sopranowy jest trawestacją oryginału jednogłosowego różniący się niekiedy w szczegółach. Zrytmizowanie melodii sprzyjało jej odczytaniu w konwencji menzuralnej

(przyjęcie parzystego metrum 4/4). Taki zabieg sprzyja zatarciu oryginalnych relacji pomiędzy wartościami rytmicznymi oryginału a zrytmizowaniem menzuralnym opierającym się nie tylko na sugestiach przebiegu melodycznego, lecz także na akcentacji tekstu werbalnego. Jest to rodzaj hymnu uwielbiającego Pasję Jezusa Chrystusa przedstawioną w pogłębionym kontekście teologicznym, uwzględniającym zarówno Tradycję, jak i przekaz skrypturystyczny.

⁴⁴⁵ *Bogoglasnik, piesni blagogowiejnyja, Lwow 1850 r. s. 169 – 170.* Wersję wielogłosową pieśni pochodzącej z zapisywanego zbioru wybrano na podstawie: *Obichod notnago cerkownogo pienija, Pińsk 1929, s. 368.*

Ryc. 2

Przykład nr. 1

Prosta czterogłosowa konstrukcja harmoniczna zdaje się być reprezentantką tradycji chóralnych, nie zaś współdziałać ze zmieniającym się charakterem werbalnego przekazu. Z tego powodu konstatajemy „lustrzane” odwzorowania rytmiczne, przewagę układu skupionego głosów oraz prosty, narzucony przez aranżera schemat harmoniczny. W omawianej propozycji wyróżnić można dwie, zarysowane przez układ tekstowy strof, części: durową i molową. Taki układ wydaje się sugerować dwa sposoby proklamacji ewangelicznej: uwielbienia faktu ewangelicznego i wezwania (inwokacji) do wiernych. Taki schemat możemy zauważyć w poszczególnych strofach: w pierwszej uwielbienie Ukrzyżowanego, w drugiej przebicie Serca Jezusowego przez Longinusa, w trzeciej opłakiwanie przez żydowski naród uświadamiający sobie swoją winę.

Per analogiam, w pierwszej zwrotce odnajdujemy wezwanie do uwielbienia poszczególnych etapów męki, w drugiej wezwanie do zjednoczenia duchowego ze Zbawicielem, w trzeciej oskarżenie narodu żydowskiego o kamienne serca i zatwardziałość w złu. Warto zauważyć, że imię Longina wprowadzone zostało przez tradycję z uwagi na broń jaką się posługiwał (włócznia, gr. *loncha*). Podobnie wygląda relacja do Narodu Wybranego: nie postrzega się w Nim inicjalnego etapu rozwoju chrześcijaństwa, lecz wrogość do Chrystusa i Jego wyznawców, ujawnianą zresztą w

№ 14. НА ВОССТАНИЕ ЧЕСТНАГО КРЕСТА ГОСПОДНЯ „КРЕСТНЫМЪ ДРЕВОМЪ”
Умѣренно.

mf Крестнымъ древомъ Рас - пя - та - го, У - вѣн - чан - на гер - ни - емъ, не - вѣр - нѣ - и І - у - де -
при - ко - вѣ - ша гвоа - ді - емъ, им же ру - цѣ и но - зѣ свя - ті - и Е - го сквозѣ лю
про - бо - ло - ша, кос - ти и - зоч - го - ша, вос - пла - чемъ, Хри - стѣ - а - ве.

księgach Nowego Testamentu, zwłaszcza w *Dziejach Apostolskich* i *Listach św. Apostoła Piotra*. Można więc uznać, iż wskazane odwołania do Historii Zbawienia stanowią uzupełnienie wielkopiątkowych przeżyć.

Boże Narodzenie *Roźdiestwo Chrystowo*

Do świąt stałych (nieruchomych) poświęconych czci Jezusa Chrystusa należy w kolejności roku liturgicznego Boże Narodzenie (cs. *Roźdiestwo Chrystowo*) obchodzone 25 grudnia. Ma ono swój „prymat” w tej grupie świąt i nazywane bywa „drugą Paschą”. Historia Bożego Narodzenia jest ściśle związana z historią trzeciego w kolejności wielkiego święta – Objawienia, tak więc o historii obu tych świąt wypada mówić jednocześnie. Jak pisze wybitny liturgista M. Skabałanowicz „*Święto Bożego Narodzenia wydzieliło się ze święta Objawienia, wskutek czego ich historia jest wspólna*”⁴⁴⁶.

Uroczystość Objawienia Pańskiego odwołuje się do triady wydarzeń: Narodzenia Jezusa Chrystusa złączonego z hołdem Mędrców, Chrztu Pańskiego w Jordanie oraz cudu w Kanie Galilejskiej. Święto to obchodzono samodzielnie już od 337 roku. Według przepisów *Ustawy Cerkiewnej*⁴⁴⁷ winno być poprzedzone ono czterdziestodniowym postem oraz niedzielami wprowadzającymi: Świętych Praojców oraz Świętych Ojców i trwać przez trzy dni. Okres przygotowawczy do Bożego Narodzenia obejmuje okres pięciodniowy (tzw. *predprazdnstwo*), ideowo zaś kontynuowane jest przez sześciodniowe *poprazdnstwo*, zaś wigilia nosi nazwę *soczelnik*⁴⁴⁸.

Oprawa sakralno – muzyczna omawianego święta jest niezwykle bogata. Stosowane są tu melodie nie tylko użytkowe (cs. *obichodnyje*), lecz także wywodzące się z tradycji kijowskiej czy też utwory autorskie (S. Diegtiarew – troparion, D. Bortniański - kondakion, ks. D. Allemanow) i in. Aspekt sakralno – muzyczny niniejszego święta został wyczerpująco opisany w dysertacji W. Wołosiuka⁴⁴⁹, aczkolwiek w obecnym przypadku przedmiotem naszego zainteresowania jest paraliturgiczny i pieśniowy aspekt Bożego Narodzenia.

Na podstawie istniejącej praktyki cerkiewnej pieśni o Narodzeniu Chrystusa śpiewa się poczynając od święta Wprowadzenia do Świątyni Przenajświętszej Marii Panny (cs. *Wwiedienija wo chram Preswiatof Bogorodicy*) aż do zakończenia cyklu (cs.

⁴⁴⁶ M. Skabałanowicz, *Tolkowyj Typikon*, Kyjiw 1910, s. 296-297.

⁴⁴⁷ *Ustaw Cerkiewny* - reguła kościelna; w znaczeniu ogólnym: ustalenia liturgiczne zawierające wskazówki co do porządku i sposobu dokonywania nabożeństw każdego dnia i jego godzin w przestrzeni całego roku... Por. A. Znosko, *Mały słownik wyrazów starocerkiewno - słowiańskich i terminologii cerkiewno – teologicznej*, Warszawa 1983, s. 334.

⁴⁴⁸ Dzień poprzedzający Boże Narodzenie i Epifanii. Tego dnia wiernych obowiązuje zakaz spożywania tłuszczów zwierzęcych oraz masła, natomiast do potraw używa się wyłącznie tłoczonego z nasion soku (stąd nazwa *soczelnik* lub *soczelnik*) Por. Tamże, s. 301.

⁴⁴⁹ Por. W. Wołosiuk, *Śpiew liturgiczny Kościoła Prawosławnego w Polsce. Teologiczna i muzyczna interpretacja jego wybranych elementów*, Warszawa 1996, s. 198-204 (maszynopis).

oddanija) obchodów Bożego Narodzenia. Wierni śpiewają je nie tylko w świątyniach, lecz także w swoich domach, wprowadzając niejako zbawcze treści do własnej codzienności egzystencjalnej. Porównując słowiańskie obrzędy kolędnicze z dawnymi grecko-rzymskimi zwyczajami badacze znajdują między nimi wielkie podobieństwo. Według nich taką spójność obrzędowości można tłumaczyć jednością naturalistycznych wyobrażeń, które spoczęły u podstaw obrzędów, a także wspólnym źródłem kulturowego wpływu, jaki szerzył się w różnych czasach na terytorium niemal całej Europy i zostawił głęboki ślad w światopoglądzie oraz religijnej obrzędowości każdego z narodów. Źródłem tym była religijna obrzędowość dawnej Grecji i Rzymu⁴⁵⁰.

Z tego powodu pierwotne Kościoły chrześcijańskie, także wschodniosłowiańskie, wypowiedziały „wojnę” nie tylko dawnej obrzędowości, lecz także kolędowej praktyce⁴⁵¹. W XVI wieku obrońca czystości prawosławnej obrzędowości cerkiewnej, mnich i asceta Iwan Wyszyński, w liście do K. Ostrońskiego pisał: „Kolędę z miast i wiosek wypędźcie [...] Szczodry wieczór z miast i wiosek w błota zagońcie, niech z diabłem siedzi, a nie z chrześcijany”⁴⁵².

Zwyczaju kolędowania ani samych kolęd Cerkiew nie była jednak w stanie zniszczyć, (kto zresztą nie wiąże z nimi najpiękniejszych dziecięcych wspomnień?), wybrała przeto rozwiązanie kompromisowe, chrystianizując dawne obyczaje pogańskie i nadając im charakter cerkiewnej religijności poprzez odwołania do chrześcijańskich treści. Podobnie uczyniono z najbardziej rozpowszechnionymi obrzędami.

Najstarszy *Bogogłosnik* z Poczajowa zawiera dwadzieścia jeden kolęd w języku cerkiewno - słowiańskim i cztery w języku polskim⁴⁵³. Ponadto znajdujemy w nim wykaz ośmiu pieśni na Boże Narodzenie z adnotacją „inne” (cs. *Innyja pieśni na Roźdiestwo Iisus Chrystowo*)⁴⁵⁴. Należy zaznaczyć, iż owe „inne” pieśni cieszyły się wielką popularnością m. in. w Galicji, na Chełmszczyźnie i Podlasiu, gdzie nadawano im formy dwu-, trzy- i czterogłosowe. Nie należy zapominać, iż fachową redakcję muzykologiczną oferowali zarówno muzycy zawodowi jak i kompozytorzy: C. Stecenko, M. Leontowicz, ks. E. Witoszyński, ks. A. Roźdżestwiński, A. Koszyc, D. Kotko, S. Ludkiewicz, R. Kupczyński i in.

Kolędy swą treścią sięgają często do Starego Testamentu, wspominając

⁴⁵⁰ Por. M. Bołtryk, *Liturgiczne i paraliturgiczne aspekty święta Bożego Narodzenia*, Warszawa 2009 s. 41-42 (maszynopis).

⁴⁵¹ Por. *Naucznoje izuczenije koladok i szchedriwok*, [w:] „Kijewskaia starina”, Kyjiw 1885, nt 2, s. 231-232 (brak autora).

⁴⁵² *Kijewskaia starina*, kwiecień, s. 657.

⁴⁵³ Por. *Bogogłosnik Poczajowski*, dz. cyt., s. 5-49.

⁴⁵⁴ Tamże s. 52 – 62.

okoliczności Narodzenia Pana w kontekście prorockich zapowiedzi. Taki stan rzeczy dotyczył nie tylko wydarzeń, lecz także ich soteriologicznych znaczeń. Innymi słowy, jak pisze ks. B. Roszczenko “kolędy spełniały rolę “informatora” nie tylko o Narodzeniu Chrystusa, lecz także o przygotowaniu przez tysiąclecia ludzi na Jego przyjście, a także o ich życiu, radościach i troskach związanych z oczekiwaniem na Niego”⁴⁵⁵. Niezależnie od wskazanej tendencji, znaczną grupę stanowią kolędy „poetyzujące”, ukazujące wiernym często w bardzo serdecznej i poruszającej formie Betlejem – miejscu Narodzenia, a zarazem pierwszego odrzucenia Jezusa przez Naród Wybrany, zimną stajenkę⁴⁵⁶, przerażonych głosami Aniołów pasterzy, przenikliwego blasku Gwiazdy itp.

Dla potrzeb niniejszej dysertacji poddamy analizie dwie kolędy. Pierwsza nawiązuje swą treścią do czasów Starego Testamentu *Nynie Adamie wozwiesielisia...* (Teraz Adamie rozwesel się), druga zaś to najbardziej rozpowszechniona (szczególnie w naszym kraju) *Niebo i ziemia...* (Niebo i ziemia...).



W obecnie analizowanej kolędzie *Nynie Adamie* znajdujemy twórcze podejście aranżera do oryginału zawartego w *Bogogłosniku* Poczajowskim. O ile oryginał uznać możemy za niemal swobodną narrację przekazu treściowego, o tyle opracowanie charakteryzuje się niemal “pastorałkową” prostotą, *nota bene* bardziej adekwatną do charakteru tekstu, czyli proklamacji. Homofonia harmoniczna wybranego opracowania wielogłosowego u podstaw której leży kolęda ze Zbioru Poczajowskiego, zdaje się dzielić zespół chóralny na część melodyczną (żeńską), która melodię zasadniczą w prostym tercjowym układzie⁴⁵⁷ oraz męską, pełniącą rolę swoistego “akompaniamentu”, będącego

⁴⁵⁵ B. Roszczenko, *Wartości teologiczne i społeczne kolęd w Kościele prawosławnym w Polsce*, Warszawa 1997, s. 19 (maszynopis).

⁴⁵⁶ Boże Narodzenie nastąpiło w okresie palestyńskiego lata, gdy bywały też duszne...

⁴⁵⁷ Obecne w opracowaniu interwały sekstowe są *de facto* przewrotami tercji, w związku z czym możemy mówić o wyłącznym układzie tercjowym.

uproszczeniem harmonicznym głosu

Ryc. 3

prowadzącego. Treść omawianej kolędy nawiązuje bezpośrednio do motywu starotestamentalnego, czyli opisanego w 2. rozdziale *Księgi Rodzaju* – grzechu Adama. Wątki starotestamentowe pojawiają się w innej wskazanej proklamacji: prorocy, nawet Bóg Ojciec, a wraz z nim lud wierny ma uwielbiać Boga za tajemnicę Jego Wcielenia z Bogurodzicy. Mimo podziału na strofy treść kolędy jest jednorodna, oscylująca pomiędzy kategoriami Starego Testamentu a najbardziej reprezentatywnymi „elementami” Bożego Narodzenia jakimi są: decyzja Ojca, zgoda Miriam z Nazaretu i pokłony Trzech Króli (cs. *Wolchwow*).

Nynie Adamie wozwiesielisia...
(Teraz Adamie rozwesel się...)

Nynie Adamie wozwiesielisia
Umierienno

Soprano (S):
Ny-nie A - da-mie woz-wiesie - li - sia Je-wo Pra-ma-ti ot-sliez ot - ry - sia

Tenor/Bass (T/B):
Na ko - to - ra - ho wy żda - li I s/tos - ko - ju o - ży - da - li

17
ny-niez/die-wy priedizbran-noj w/Wif-lie-jemie ma-łomdomie ro-di - sia ja - wi - sia

Przykład nr. 2

Drugą kolędą, wybraną do omówienia, jest odpowiednik powszechnie znanej pieśni bożonarodzeniowej „Dzisiaj w Betlejem”. Dysponuje ona zauważalnym podobieństwem melodycznym przy nieco zmienionym materiale werbalnym. We wschodniosłowiańskiej praktyce paraliturgicznej występuje pt. „Niebo i ziemia...”.

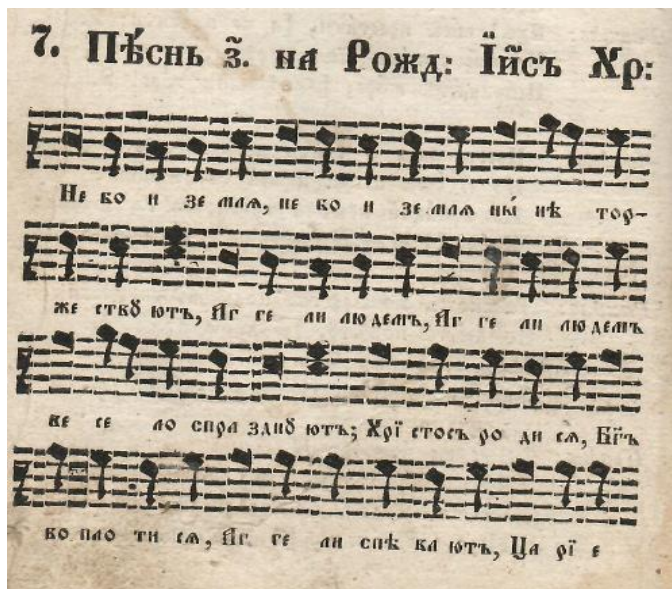


Рис. 4

Chrystos rodilsia Bog woplotilsia
 (Chrystus się rodzi, nas
 oswobodzi),
Angieli spiwajut, Carie witajut
 (Anieli grają, Króle witają),
Pastyri igrajut... (Pasterze
 śpiewają...) itd.

Refren omawianej kolędy w takiej
 właśnie formie rozbrzmiewa w
 świątyniach rzymskokatolickich
 od XVIII stulecia. Radosny, niby
 dialogowy przebieg melodycznych

„zachodniej wersji”, w prawosławnym przykładzie znalazł swe odzwierciedlenie w strukturze formalnej. Kolędę w jej wersji chóralnej, wielogłosowej można podzielić na dwie części: w pierwszej niezachwiana pod względem wartości rytmicznych homofonia harmoniczna w sposób „lustrzany” odzwierciedla przebieg melodii sopranowej, faktura zaś drugiej kojarzy się z dialogowymi zawołaniami heroldów.

Taki sposób podejścia strukturalnego zawarty jest zresztą w tekście literackim:

(pierwszy chór) Chrystus się rodzi,

(drugi chór) Bóg wcielony

(pierwszy chór) Aniołowie śpiewają

(drugi chór) Pasterze witają...

Niebo i ziemia...

Niebo i ziemia...

Na Rozdewstwo Chrystowo. Nebo i zemlia nynie torżestwujut

Torżestwianno

S
A

Ne-bo i zem-lia, Ne - bo izem-lia ny-nie tor-żest-wu - jut an-he-ly liu-diem-an-

p *mf* *mf* *p* *mf*

T
B

9

Pripiew

- he ly liu diemwe-se - losprazd-nu - jut Chrys-tos ro-dy-sia an-he-lyspi

Boh wopłoty-sia

Przykład nr. 3

Dialogowy refren umocniony jest prostą, powtarzalną strukturą harmoniczną i motywiczną, wiodąc do kulminacji, gdzie zdwojona podstawa akordowa potwierdza prawdziwość, a zwłaszcza doniosłość dokonującego się misterium. Prosta, zwrotkowo - refrenowa budowa kolędy sprzyja też prostemu przekazowi teologicznemu. Można uznać, iż oscyluje on między najpopularniejszymi symbolami Bożego Narodzenia: Wcieleniem, Pokłonem Pasterzy, Nawiedzeniem Trzech Magów, prezentowanych w sposób typowy i nieskomplikowany. Jednocześnie prawosławna i rzymskokatolicka zbieżność treściowa omawianego przykładu może stać się ważnym momentem ekumenicznym: ludowa pobożność jest wszak ważnym uzupełnieniem doniosłości teologicznych traktatów...

Chrzest Pański – *Kreszczenije Gospodnie*

Starożytnie zabytki piśmiennictwa chrześcijańskiego wspominają w tym dniu następujące wydarzenia z dzieła zbawienia rodzaju ludzkiego: Chrzest Pański, Hołd trzech Króli⁴⁵⁸ – Kacpra, Melchiora i Baltasara, Objawienie Jezusa Chrystusa światu

⁴⁵⁸ Oryginał grecki używa słowa *magoj*, czyli Magowie. Dla podkreślenia jednak faktycznej ich godności (byli bowiem nie tylko Mędrcami, lecz w pewnym stopniu „władcami mentalności” ludów wschodnich, spośród których się wywodzili), tradycja zachodnioeuropejska nadała im przydomek „królów”, stąd dość długo określano to święto mianem *Festum Trium Regum*, święto Trzech Króli (aczkolwiek w żadnym miejscu Pisma świętego nie jest podana konkretna ich liczba)...

pogańskiemu za pomocą cudownej gwiazdy (stąd nazwa w Kościele Zachodnim – *Festum Trium Regum*. Źródła podają o wspomnieniu cudownego nakarmienia przez Chrystusa 5000 ludzi pięcioma chlebami i dwiema rybami, czy też wspomniany już cud Chrystusa w Kanie Galilejskiej, jako pokaz siły Boskiej Jezusa Chrystusa. Święto to posiada wiele nazw: *Bogojawlenie* (Objawienie), *Proswieszczenie* – Oświecenie, Święta Światłości – cs. *Prazdnik Swietow*. W terminologii liturgicznej najczęściej stosuje się określenie *Kreszczenie Gospodnie*⁴⁵⁹. Należy dodać, iż w tych dawnych czasach chrzczono uroczyście katechumenów. Szczególnie zaś podkreślane jest znaczenie wody, poświęconej w przededniu i w samo święto Chrztu Pańskiego. W praktyce liturgicznej – jeżeli jest taka możliwość – poświęcenie wody odbywa się na pobliskiej rzece lub jeziorze. Okres świąteczny zawiera (podobnie jak Boże Narodzenie) tzw. *predprazdnstwo* – czyli dni przed świętem, jak i *poprazdnstwo* – tj. dni poświęczone i trwa od 2-go do 14-go stycznia włącznie. W okresie przedświątecznym Cerkiew śpiewa troparion „Przygotuj się Zabulonie i bądź wesola Neffalimo, Jordani - rzeko, stań, ciesząc się, widząc idącego do chrztu Władkę. Wesel się Adamie z pramatką Ewą...” wykonywany w tonie czwartym – radosnym⁴⁶⁰. Troparion Święta – *Wo Iordanie kreszczajusia Tiebie Gospodni...* (Panie, któryś przyjmował chrzest w Jordanie...) jasno i precyzyjnie wyjaśnia jego istotę. W dalszej części troparionu Teofanii – śpiewanego w tonie 1-szym – także radosnym – dowiadujemy się, iż podczas Chrztu Pańskiego ukazały się trzy Osoby Trójcy Świętej cs. *Trojczeskoje jawisia poklonienije...*. W hymnie – zwanym kondakionem jest mowa o tym, jak Jezus Chrystus po chrzcie objawił się światu i oświecił blaskiem swej prawdziwej nauki.

I tak w stycherach na święto Objawienia ilustrowane są okoliczności chrztu Chrystusa Pana i wyjaśnia się znaczenie tego wydarzenia w oparciu o starotestamentowe proroctwa. Autorami tych stycher są: św. Jan z Damaszku, św. Kosma czy też patriarcha Anatol. Bardzo bogaty muzycznie jest obrzęd uroczystego poświęcenia wody, a zwłaszcza ozdobna recytacja fragmentów Pisma Świętego – Starego i Nowego Testamentu.

Omawiane święto posiada także osobliwości paraliturgiczno – pieśniowe. U podstaw tych ostatnich leży materiał zawarty w Bogogłasniku Poczajowskiego w ilości pięciu pieśni:

⁴⁵⁹ Por. M. Lenczewski, *Liturgika...* dz. cyt. s. 253 – 254.

⁴⁶⁰ Minieja na miesiąc styczeń, *Izdanije Moskowskogo podworija, Swiato-USpienskogo Pskowo-Pieczerskogo monastyra*, 1995 r.

Wonmi niebo i ziemle – (Wespół Niebo i ziemia...)

Głogół Gospodien na wodach – (Głos Pański na wodach)

Ioradanie ugotowisia – (Bądź gotowy Jordanie)

Iordan reko – (Jordan rzeko)

Trojce Swiataja Boże – (Trójco Święta)

Porównując materiał ściśle liturgiczny z wybranymi do analizy pieśniami *Bogogłasnika Poczajowskiego* na wskazane święto, iż pieśni te zawierają treści teologiczne występujące w stosunkowo trudnym materiale liturgicznym, lecz są bardziej dostępne dla „prostych odbiorców”, z racji ich wierszowanej formy. W celu zilustrowania treści, by porównać je z hymnami przytaczamy tłumaczenie analizowanej pieśni paraliturgicznych.



Ryc. 5

Wonmi Niebo i ziemle
(Wespół niebo i ziemia

1. Wespół Niebo i ziemia rozbrzmiewaj pochwałą, i wy wraz, chrześcijanie, teraz przybywajcie. Przyjmij tedy, Jordanie i obmyj, Jordanie Pana Wszechświata.

2. Wody dzisiaj strumienne wzruszone są wielce, poruszony

też Chrzciciel, a drżący on cały... Nie może podnieść ręki, by chrztem obdarował Pana Wszechświata.

3. Ale Stwórca Przedwieczny obwieszcza z pokorą:

Zechciej obmyć Mnie teraz, tak bowiem wypada...

- Ależ nie śmiem, mój Panie, Tyś Bogiem tak wielkim,

aż drzę w bojaźni...

4. Wkrótce jednak zanurza się święta już Głowa,

skruszyć nieprzyjaciela wraże panowanie,

by w Wodzie tej zginęli przez moc Chrztu świętego

wrogowie podli.

5. Oto Anioł Niebiański wiernie towarzyszy

Temu, co grzechy świata na barki Swe włożył,

a teraz Lud obmywa i głowę ukręca

wężowi z Raju.

6. Oto już ku głębinom Duch Boży zstępuje,

a ponad Pańską głową Swą Chwałę ujawnia.

I Niebo się otwiera, Głos Ojca zaś słyhać

wielce tajemny:

7. „To Syn umiłowany i Jego słuchajcie,

w Nim Łaski wszechobecność, a to rozumiejcie:

On Królestwo przywodzi, a wszystkim daruje

ich przewinienia.

Powyższy tekst to przykład swoistego „traktatu mistycznego” o charakterze zachęcającym i opisowym zarazem. Zachęta do szczerzej posługi Bogu, nad Rzeką ukazującemu Swą moc uzasadnia się oglądanym duchowo obrazem znad Jordanu. Obraz ten nakreślony jest symbolami: Jordan – odrodzenie duchowe, Anioł – Boży Powiernik, Jan – narzędzie Pokuty. Kulminacją jest Głos Ojca.

Temu prostemu w formie, lecz jakże bogatemu treściowo hymnowi towarzyszy muzyka o prostej, czterogłosowej fakturze w rytmie trójdzielnym, składająca się wyraźnie z dwu, zróżnicowanych dynamicznie części, aczkolwiek jednolitość poszczególnych strof nie uzasadnia takiego stanu rzeczy.

Wonmi Niebo i ziemle
(Wespół niebo i ziemia)

На Богоявление Господне: Вонми небо земле играй славно

Umierienno

S A *mf* Won-mi nie - bo ziem-lie ig - raj sław - no prij - dekriesti-ti-sia Gos-pod' jaw - no *f*

T B *mf*

Prij - my I - or - da - ne krie - sti I - o - an - nie Wła - dy - ku wsiech

Przykład nr. 4

Interesującą rzeczą jest melodia konsekwentnie niemal wyłącznie reprezentowana przez głosy żeńskie, której charakter kojarzy się nieodparcie z... francuskim menuetem, tańcem dworskim, uważanym powszechnie przez wierzących za nader świecki, a nawet gorszący. Takemu stanowi rzeczy można przyporządkować „teologiczne” uzasadnienie: Misterium Epifanii realizuje się w kontekście ludzi odległych od wiary, swój sens odnajduje w oddziaływaniu na ludzi obojętnych, nie chcących słuchać. Oczywiście, taka propozycja jest tylko supozycją, przypuszczeniem, nieodległym chyba jednak od Prawdy.

Drugą pieśnią wybraną do analizy teologiczno-muzycznej jest utwór o tematyce Jordanu pt. *Jordan, rieko, ugotowisia*:

Носно:

Jordan, rieko, ugotowisia (Rzeko Jordanie gotuj swe fale)

1. Rzeko Jordanie, gotuj swe fale, k' Tobie zstępuje Bóg-Chrzciciel w chwale.
2. Już dzięki Niemu święte twe strugi, gdy wiernie czeka Jana przysługi.

Ryc. 6

3. O Janie, pozwól by był obmyty, tego wszak pragną dziś ziemskie byty!

4. Prorok wzruszony wodą porasza,

- co Anioł Boży wiernie rozgłasza!
5. Duch w Gołębiczy kształcie zstępuje,
Ojciec Niebiański Tajnię zwiastuje,
6. morze, to widząc, pomyka k' dali,
pokornie cichną też dumne fale...
7. Przecz-że, strumieniu, cofasz swe wody,
Stwórcę odstraszasz fali łoskotem?
8. Dziś grzech Adamów będzie obmyty!
Głowa wężowa się skruszy przy tym!
9. Dziś się radują zastępy wiernych,
Aniołów chórom triumf niezmierny!
10. I my do Jana bądźmy podobni,
a k' nawróceniu rychło sposobni.
11. Nad Rzeki biegiem Stwórcę pochwalmy,
aby zasłużyć zwycięstwa palmy.
12. Ciebie chwalimy, Boże Przedwieczny,
wraz z Aniołami hymnem serdecznym.

Tym razem ludowy charakter tekstu wybija się na plan pierwszy. Prostota rymów i treści nie oznacza jednak banalności. Świadczy o tym inicjalna apostrofa do Jordanu, który staje się kluczowym punktem narracji. Wierzący człowiek zdaje sobie sprawę, iż jest to tylko przedmiot, który jednak z uwagi na wyznaczone w Bożym Planie miejsce zyskuje rangę uczestnika Zbawienia. Scenę Epifanii kreśli autor tekstu kilkoma kreskami, nie bez swoistego poczucia humoru (*passus* „odstraszania Stwórcy” w strofie 7.) i wystarczająco wyraziście, by wyprowadzić z niej zachętę do nawrócenia niezbędnego w procesie Zbawienia. Doksologia końcowa nadaje tekstowi charakter hymnu, którego prostota bynajmniej nie sprzeciwia się treściowej głębi.

Jordan, riekco, ugotowisia...
(Rzeko Jordanie gotuj swe fale...)

Иорданъ рѣко, уготовися
Umierienno

mf I-or-dan-rie-ko u-go-to-wi-sia sie bopri-ho-dit Bogkrie-sti-ti-sia

Przykład nr. 5

Tym razem czterogłosowy „choralik” stanowi urokliwe dopełnienie całości. Mimo że treść werbalna obfituje w formalny dialog, opis, inwokację, czternastotaktowy *constans* w metrum dwudzielnym zdaje się jedynie eksponować wskazane wyżej bogactwo treściowe.

Zmartwychwstanie Pańskie – *Woskresienije Christowo*

Pascha (gr. *Pascha*, od hebr. *Pesach*, „przyjście”, szczytowe wydarzenie w życiu Kościoła prawosławnego⁴⁶¹. Święto Paschy nie należy do grupy dwunastu wielkich świąt, jest jak gdyby ponad wszystkimi świętami – uroczystością nad uroczystościami (cs. *prazdnikow prazdnik*). Pascha oznacza wspomnienie Zmartwychwstania Pańskiego⁴⁶² i bierze swój początek od czasów apostołskich. Sobór Powszechny w Nicei (325 r.) postanowił, iż wspomnieniem męk Pańskich będzie Wielki Tydzień, zaś trumfem i radością Tydzień Wielkanocy. Wielkanoc nazywana Paschą lub „zbawieniem świata” była przepowiadana przez wiele stuleci. Święty Grzegorz z Nazjanzu, oraz św. Jan Chryzostom porównują Wielkanoc z innymi świętami jak słońce do gwiazd⁴⁶³. Proces rozwoju święta został zakończony na początku V-go wieku. O nabożeństwie św. Paschy dotarły do naszych czasów cenne wiadomości z wiarygodnego źródła tj. z „Postanowień Apostolskich”. Dowiadujemy się z nich, iż nabożeństwo wielkanocne z modlitw, próśb (cs. *jektienj*), recytacji Psalmów oraz chrztu katechumenów. Sprawowane było w praktyce do „piania kogutów”. Wiadomo także iż podczas opisywanego nabożeństwa

⁴⁶¹ Zgodnie z kanonami Pierwszego Soboru Powszechnego (325 r.) Zmartwychwstanie Chrystusa należy obchodzić w pierwszą niedzielę po pierwszej pełni Księżycy, po wiosennym zrównaniu dnia z nocą i co jest szczególnie ważne – zawsze po obchodach Paschy żydowskiej. Szerzej patrz: E. Smykowska, *Liturgia prawosławna*, dz. cyt., s. 62-63.

⁴⁶² U Żydów święto to wiąże się z wyściem Narodu Wybranego z Egiptu.

⁴⁶³ Por. *Święty Grzegorz z Nazjanzu – mowy wybrane*, (praca zbiorowa). Warszawa 1967, s. 531.

miała miejsce recytacja Ewangelii o Zmartwychwstaniu oraz pouczenia⁴⁶⁴. Podobną wersję nabożeństwa paschalnego podaje znana podróżniczka Sylwia Akwitanka, dodając jednak iż dostrzegła warianty regionalne⁴⁶⁵. Jak widzimy źródła te praktycznie nie wspominają nic o śpiewach liturgicznych. Należy przeto sądzić, iż obecny zestaw pieśni paschalnych zarówno liturgicznych jak i paraliturgicznych formował się w późniejszym okresie. Powstawały więc pieśni różnego rodzaju, które stopniowo wchodziły w skład nabożeństwa paschalnego. One to już w okresie Rusi Kijowskiej stanowiły główny rdzeń nabożeństwa paschalnego. Nabożeństwo paschalne składa się obecnie z kilku elementów, które w rzeczywistości stanowią jedną nierozzerwalną całość (kanon *Połunoszcznicy*, Jutrznia, śpiewane godziny paschalne cs. *paschalnyje czasy*, św. Liturgia i *wieczernia*).

Podczas rozpoczęcia wielkanocnych nabożeństw i w czasie ich trwania rozbrzmiewa – wykonywany donośnie i radośnie - troparion Paschy: „*Chrystos woskresie iz miertwych, smiertiju smiert' poppraw i suszczym wo grobiech żywot darowaw*” (Chrystus Zmartwychwstał śmiercią swoją śmierć zniweczył a w grobach będących odarował życiem). Paschalne nabożeństwa posiadają w swoim repertuarze szereg szczególnych pieśni paraliturgicznych, które przyozdabiają swoimi efektownymi melodiami te najważniejsze w rocznym cyklu liturgicznym nabożeństwo. Ich źródłem jest poczajowski *Bogogłasnik*, który zawiera dziewięć takowych pieśni. W sposób bardziej zrozumiały przedstawiają one radość Zmartwychwstania Pańskiego zawartą w wyszczególnionych wyżej nabożeństwach. Na pierwszy rzut oka w pieśniach paraliturgicznych Paschy zawartych w poczajowskim zbiorze wyróżnia się temat Jerozolimy zwanej Miastem Pokoju.

Jerozolima stanowi ważną kategorię biblijną zarówno w aspekcie pochwalnym jak i soteriologicznym. Teksty wspomnianych pieśni religijnych zamiennie traktują prezentację tej kategorii jako Miasta Pokoju i Syjonu. W nauczaniu proroków jest ona uważana za *pars pro toto* Ojczyzny, która w kontekście *exodu* stanowi opatrznościowy cel zbawiający Lud Boży, w kontekście zaś wygnania jest symbolem utraty najważniejszych wartości. Jerozolima pojmowana w ten sposób jest obecna w Starym Testamencie jako istotny zwornik jedności, umiłowanie Jerozolimy stanowi potwierdzenie świadomej przynależności do Ludu Bożego, wiary w Boga, który obrał sobie miejsce na Syjonie, gdzie Świątynia Dawidowa stanowiła centrum religijna – pielgrzymkowe. Wyniosłość góry Syjon sprzyja odzwierciedleniu obecności Bożej

⁴⁶⁴ Zob. *Postanowienia Apostolskie*, 12, cyt. za: M. Skabałanowicz, dz. cyt., s. 133.

⁴⁶⁵ Według jednego z nich, w skład nabożeństwa paschalnego wchodziło m. in. 6 Psalmów „Z nami Bóg” tzn. fragmenty z księgi proroka Izajasza. Wspomina się także o kanonie do Bogurodzicy. Por. W. Wołoskiuk, *Śpiew liturgiczny...*, dz. cyt., s. 258, przypis 6.

8. I ty, Salomonie, objawiaj to w swojej mądrości, a do świątyni swej nas prowadź, tam się rozdźwięczą nasze instrumenty, nasze trąby i cymbały.

9. Tam będziemy się modlić wraz z Chórami Aniołów; z Tronami, Władzami będziemy Zmartwychwstanie wysławiać.

10. Ptaki skrzydłami swymi, ryby i gady swym milczeniem włączcie się do uwielbienia, bo Stwórca powstał z Grobu. Przynieście radość niebu i ziemi. Ludzie, wzajem się obejmijcie, gniew i żale odrzucając.

**Jerusalimie swietiel nad zwiezdy
(Jerozolimo swiatlejsza od gwiazd)**

На Воскресение Христова: Иерусалиме свѣтель

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: a soprano (S) and an alto (A) staff. The second system has two staves: a tenor (T) and a bass (B) staff. The music is written in a 6/8 time signature. The lyrics are in Polish and Russian. The first system of lyrics is: "I - je - ru - sa - li - mie swie - tiel nad zwiez - dydnieś bu - di sie bo Car' twoj spasł jest' ny - nie ot a - dawsia". The second system of lyrics is: "liu - di f Vos - tru - bi - tie An - hiełow li - ki pop - raw smier - ti - ju smiert' na wie - ki". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Przykład nr 6

Omawiany hymn to typowy reprezentant uroczystego śpiewu na największą Uroczystość Chrześcijaństwa – na Zmartwychwstanie. Już w wersji pierwotnej znajdziemy potwierdzenie takiej tezy, wersja ta odznacza się bowiem nietypowym zróżnicowaniem rytmicznym, a zwłaszcza licznie występującymi skokami interwałowymi. O ile wersja ta wydaje się być jednorodną, tak w wersji czterogłosowej można wyróżnić dwa segmenty, a kryterium podziału okaże się jakolśc budowy okresowej: w segmencie pierwszym okres jest trzytaktowy, w drugim zaś czterotaktowy.

Zróżnicowana rytmika (obecność nawet rytmu punktowanego) realizuje się nie tylko przy pomocy wartości ósemkowych, lecz także innych. W pierwszym segmencie zróżnicowaniu rytmicznemu towarzyszy tendencja augmentacyjna (dążenie do wartości dłuższej), w segmencie drugim, cało nutowy akord finalny opatrzony „tradycyjną” fermatą kończy każdą strofę.

Zróżnicowane jest także prowadzenie głosów: tradycyjny, tercjowy układ głosów żeńskich zastąpiony jest urozmaiceniem interwałów harmoniczych, przy czym

zauważamy dość „niezwykłą” sytuację w taktach 9 i 10: tercjowe prowadzenie melodii przejmują tenory i basy, głosy żeńskie na jednym dźwięku zaś im towarzyszą!

W odróżnieniu od melodii oryginału, melodia opracowania realizuje się sekundami. Harmonia „łamię” tercjowy postęp urozmaiceniem interwałowym. Ważnym elementem jest (wprowadzona prawdopodobnie później) dynamika: realizuje się ona poprzez częste struktury crescendo-decrescendo towarzyszące wznoszeniu się bądź opadaniu melodii nawet w obrębie jednego taktu. Tempo umiarkowane.

Zesłanie Świętego Ducha na Apostołów (*Soszestwije Swiatago Ducha na Apostołow*)

Jest to ostatnie święto ruchome z cyklu tzw. *dwunadiesiątych prazdnikow*. Zostało ustanowione na pamiątkę Zesłania Świętego Ducha na apostołów. W Kościele prawosławnym Piędziesiątnica określana jest jako „*Dień Swiatoj Trojcy*” lub po prostu „*Trojca*” i obchodzona jest zawsze w ósmą niedzielę po Zmartwychwstaniu Pańskim. Po raz pierwszy uroczystość Świętej Trójcy obchodzili apostołowie, oczekujący na Zbawiciela⁴⁶⁶. „Po zesłaniu Świętego Ducha – pisze G. Debolskij - apostołowie zaczęli obchodzić święto Piędziesiątnicy⁴⁶⁷. W zachowanym kazaniu z tego okresu św. Grzegorz z Nazjanzu mówi: „święcimy Piędziesiątnicę, przyjdzie Świętego Ducha”⁴⁶⁸. Święto Piędziesiątnicy, które już w VI wieku otrzymało uroczystą oprawę, jest poza Bożym Narodzeniem i Wielkanocą jednym z najważniejszych i najbardziej rodosnych świąt w roku liturgicznym. Dzień Świętej Trójcy uznaje się dniem spełnienia nadziei całej ludzkości i dlatego wszystkie melodie związane z tym świętem zawierają tak wiele radości. W melodiach poszczególnych tonów jakimi są zaopatrzone formy śpiewu liturgicznego daje się odczuć nastrój triumfalnego uniesienia, a jednocześnie wiele spokoju i nowych nadziei. Przykładem powyższego jest troparion święta „*Błogosławien jesi Chrystie Boże nasz, iże premudry lowcy jawlej...*” (Błogosławiony jesteś Chryste Boże nasz, któryś uczynił mądrymi rybakami Apostołów zsyłając im Świętego Ducha...). Należy zaznaczyć iż materiał werbalny form śpiewu liturgicznego omawianego święta jest niezwykle trudny w odbiorze, przeto chrześcijańscy poeci starali się przedstawić sens Piędziesiątnicy w sposób bardziej prosty.

⁴⁶⁶ Dz. Ap., 1, 13; 2, 1-4.

⁴⁶⁷ G. Debolskij, *Dni bogosłuženija Prawosławnoj Wostocznoj Kafoliceskoj Cerkwi*, Sankt – Petersburg, 1894, s. 254.

⁴⁶⁸ M. Skabałanowicz, dz. cyt., s. 294.

Materiał paraliturgiczny na omawiane święto stanowi bardzo popularna pieśń *Wsi Tia hory niebies dwory*.



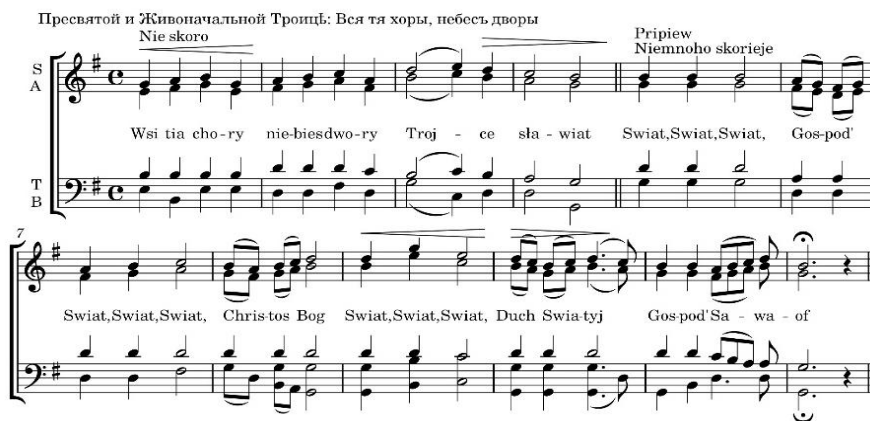
Ryc. 8

Pieśń ta reprezentuje budowę zwrotkowo-refrenową, stanowiąc eksplikację hołdu składanego Bogu przez Aniołów. Krótkie, kilkuwyrazowe „zwrotki” wprowadzają do refrenu, którym jest odwołanie do wizji proroka Izajasza (Iz 6, 3): Święty, Święty, Pan Bóg Zastępów. Odwołanie to

uzasadnione jest ogólną zasadą kompozycji tekstu – hołdem anielskim Panującemu nad Anielskimi Zastępami.

Zwrotka pierwsza wyróżnia się swym optatywnym, zachęcającym Niebiosa do chwały charakterem, pozostałe zwrotki wskazują na podmioty uwielbiające, odwołując się do poszczególnych Chórów Anielskich (np. druga do Tronów, trzecia do Państw, czwarta do Mocy). Ostatnia prezentuje „Książąt Niebiańskich”, czyli Archaniołów.

Wsi Tia chory, niebies dwory
(Wszystkie Tobie chóry...)



Przykład nr 7

Prototyp poczajowski ujawnia znaczne zróżnicowania rytmiczne. Z uwagi na tekst można w nim wydzielić dwa odcinki melodyczne, zróżnicowane pod względem rytmicznym: odcinek pierwszy urozmaicony jest trzema mordentami (co znajdzie swe odbicie także w czterogłosowym opracowaniu) oraz relatywnie częstym zastosowaniem interwałów większych od sekundy; odcinek drugi wykazuje się niewielkim

zróznicowaniem rytmicznym, „stabilnością” melodyczną osiąganą poprzez często powtarzane te same dźwięki, co nadaje mu charakter narracyjny.

W opracowaniu czterogłosowym głosy żeńskie prowadzą melodię w miksturach tercjowych, męskie zaś akomponują z zastosowaniem monorytmicznego, ćwierćnutowego układu, stanowiąc określenie funkcyjne. W głosach żeńskich rytm ćwierćnutowy urozmaicony jest wspomnianymi już trzema mordentami ósemkowymi oraz jednym biegnikiem. Przebieg melodyczny zdominowany jest przez postępy sekundowe, harmonia zaś zamyka się w obrębie triady.

Wybrane pieśni ku czci Bogurodzicy

Cześć i szacunek dla Matki Bożej oddawano już na początku chrześcijaństwa co jest rzeczą oczywistą. Kult Matki Bożej istniał, ale pojmowano go w owych czasach li tylko w łączności z uwielbieniem Syna. Celebracja w Liturgii tajemnicy Wcielenia otworzyła drogę dla kultu Maryji. Jednakże już pod koniec II wieku obok Pisma Świętego życie Maryi opisywały tzw. apokryfy⁴⁶⁹. Proroctwo Starego Testamentu oznajmia: „Oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie imieniem Emmanuel”⁴⁷⁰. Należy w tym miejscu zaznaczyć iż Orygenes już w III wieku wprowadził do użytku termin *Theotokos*⁴⁷¹, który wzbudził wiele kontrowersji szczególnie ze strony Nestoriusza. Nestoriusz głosząc błędną naukę o Maryji został potępiony przez Sobór w Efezie (431 r.). Naukę o Boskim macierzyństwie sformułował św. Atanazy (+373), zaś św. Bazyli Wielki (+379) podkreślał Jej dziewictwo i wspomniane Boskie macierzyństwo. W wysławianiu Matki Bożej zapisał się św. Cyryl (+386), który nakazywał wierzyć iż „Jednorodzony Syn narodził się z Panny”⁴⁷².

Kult maryjny wypracował z czasem swoiste formy śpiewu liturgicznego takie jak: tropariony, kondakiony, dogmatyki i.in. Zawierały one dogmatyczną i pochwalną naukę o Matce Bożej oraz inne niewzruszone prawdy stanowiące podstawę chrześcijańskiej pobożności. Należy w tym miejscu wspomnieć także o świętach obchodzonych ku czci Najświętszej Maryi Panny.

⁴⁶⁹ Przez pisma apokryficzne należy rozumieć te pisma chrześcijańskie, które nie weszły do kanonu Pisma Świętego. Choć kwestionowana jest ich teologiczna wartość, to jednak w znacznym stopniu przyczyniły się one do powstania dogmatów a nawet świąt maryjnych. Zob P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991, s.295.

⁴⁷⁰ Iz. 7, 14.

⁴⁷¹ *Theotokos* (z grec.) – Bogurodzica.

⁴⁷² Por. A Gocko, *Kult Bogurodzicy w teologii Wschodu i Zachodu*, Warszawa 1998, s. 8 (maszynopis).

Jak się wydaje, powyższe zestawienie „emblematów mariologicznych” wiąże królewskość Maryi. Symbol Lilii występuje zwłaszcza w *Pieśni nad pieśniami*. Tekst, który w najpełniejszym stopniu odnosi się do Miriam znajdujemy w Pnp 2, 2: Jak lilia między cierniem tak przyjaciółka moja między córkami adamowymi. Pojmując chrystologicznie dialog tworzący tę Księżę, Maryja jako Przyjaciółka Chrystusa staje się umiłowaną Przezeń Królową. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na występujące kilkakrotnie wyrażenie „paść się pośród lilii”⁴⁷⁴, określające przychyłność Boga.

Strofa trzecia – typologiczna prezentacja Patronki dnia przerwana zostaje modlitwą o wstawiennictwo za grzesznikami.

W strofie czwartej następuje odwołanie do mariologicznej interpretacji krzaku gorejącego, widzianego przez Mojżesza oraz wizji prorockich: Daniela (Góra) i Ezechiela (Brama złota). Prezentację krzaku gorejącego, który się nie spalał, chociaż płonął, odnajdujemy w Wj 3, 2-4. Z uwagi na kontekst przekazu biblijnego odnosi się on do obecności Boga, wyznaczającego kierunek działania mojżeszowego; ze względu na naturę tego widzenia może on się odnosić do Niepokalanego Poczęcia Miriam, która pozostała nietknięta, mimo realizacji Bożego Macierzyństwa.

Odwołanie do Góry odnosi się do Syjonu i obecnej na nim świątyni, przedmiotu utęsknienia proroka Ezechiela, podobnie jak Brama nazywana w tradycji Złotą, prowadzącą również do wnętrza świątynnego. Z uwagi na powyższe, w zestawieniu wskazanych symboli możemy odczytać powołanie Maryi jako swoisty Przybytek Boga z ludźmi. Strofa piąta – odwołanie do czasu Patriarchów: Abraham wspomniany jest jako protoplasta Rodziny Miriam, Balaam prezentowany jest w związku z prorocstwem (Wschodzi gwiazda z Jakuba, a z Izraela podnosi się berło – Lb 24,17)), Jakub w kontekście drabiny widzianej we śnie, po której wstępowali i z której zstępowali Aniołowie. Symbol powyższy odnieść możemy do Nietkniętej Dziewicy, Królowej Aniołów, poprzez Swe miejsce w Dziele Zbawienia wywyższonej ponad aniołami.

Strofa szósta, wraz z pierwszą i siódmą znajdując treściowe „obramowanie” całości, przypomina, iż to wszystko dzięki Świętej Liturgii dokonuje się dziś; obecna pod wieloma postaciami symbolu Maryja rozumie nasze potrzeby i troski, podejmiemy więc próbę stania się Jej sługami.

Strofa ostatnia ma charakter typowo eksklamacyjny, stanowiąc wezwanie do pomocy realizacji tak godnego życia na ziemi, by stało się ono drogą zasługującą na mieszkanie w Niebie.

474 Np. Pnp 4, 5; 6, 2.

Zróźnicowanie treściowe tekstu nie znajduje odzwierciedlenia w wersji oryginalnej, nie zachowującej struktury jednoczęściowej, można w niej bowiem wyróżnić odcinek monostrukturalny rytmicznie (zastosowany również w wersji chóralnej) i odcinek kontrastujący, obfitujący w biegniki realizowane dyminucjami wartości rytmicznych.

Roźdiestwo sławno Prysnodiewy (Sławne Narodzenie Zawsze Dziewicy)

На Рождество Пресв. Богородицы: Рождество Славно Приснодѣвья
Umierienno

mf Roźdiestwosław-no Pric - nodiewy-ja woschwa-limwsi dzień wogłasiachpieni-ja O czu-do Di-
-tia tia że i Ma - ti Bo-gu woz-liub-lien-naswie-tu na-roź - den-na wospasie - ni - ewsiech

Przykład nr 8

Realizowana w tempie umiarkowanym wersja czterogłosowa osadzona jak większość omawianych w tym opracowaniu wersji w jednym „korpusie” harmonicznym. Naśladując strukturę oryginału i ona stanowi dwuczęściowy konglomerat: w pierwszej części zakończonej na pierwszej połowie taktu dziewiątego znajdujemy w każdym takcie podobną tendencje rytmiczną: przejście od ósemek do ćwierćnuty, by zakończyć takt na półnucie. Taki zabieg rytmiczny stwarza wrażenie swoistego zatrzymywania narracji rytmicznej, zapewne w celach medytacyjnych. Część druga wskazana wyżej tendencja „niknie” w dyminucji, doprowadzając do kadencji wielkiej doskonałej.

W melodii przeważają postępy sekundowe, podobnie jednorodna wydaje się stosowana harmonia zamknięta w ramach triady, której jednorodność „zakłóca” jedynie dominanta wstawiona do subdominandy (w takcie 9). Wydaje się, iż omawiana pieśń może być wzorcowym przykładem apostołskiej drogi do pogłębienia maryjnej pobożności i mariologicznej świadomości teologicznej.

Święto Matki Bożej Opiekunicy (Pokrow Preswiatyja Bogorodicy)

Święto Opieki Najświętszej Mari Panny jest to jedno z największych świąt prawosławnych, nie wchodzące w liczbę dwunastu wielkich. Nie jest obchodzone przez Kościoł zachodnie a także co jest ciekawe nie przez wszystkie Kościoły prawosławne. Święto stało się jednym z najbardziej „ukochanych” i znaczących dni w kręgu rocznym. Święto swoje powstanie zawdzięcza cudownemu wydarzeniu, które miało miejsce w 910 roku w Konstantynopolu, za panowania cesarza Leona VI Filozofa. Stolicę oblegały hordy wrogów, którzy w każdej chwili mogli włamać się do miasta, zniszczyć je i spalić. Jedynym schronieniem dla mieszkańców oblężonego miasta była świątynia, w której ludzie w modlitwie prosili Boga o wybawienie od barbarzyńców. W tym czasie w świątyni przebywał święty Andrzej jurodiwyj⁴⁷⁵ i jego uczeń Epifaniusz. Święty Andrzej ujrzał samą Matkę Bożą klęczącą przed Panem proszącą o wybawienie ludu. Następnie podchodzi do tronu i po ponownej modlitwie zdejmuje chustę ze swojej głowy i zaciąga ją na modlących się w świątyni ludzi, chroniąc ich przed widzialnymi i niewidzialnymi wrogami. Przykrycie w rękach Najświętszej Matki, otoczonej aniołami i zastępem świętych, świeciło „więcej niż promienie słońca”, a niedaleko stał święty Chrzciiciel Pana Jana i święty Apostoł Jan Teolog. Następnie święty Andrzej pyta swojego ucznia Epifaniusza: „Czy widzisz, bracie, Królową i Panią wszystkich, modlącą się za cały świat?” „Widzę, ojcze święty, i jestem przerażony” – odpowiedział mu Epifaniusz. W ten sposób Matka Boża uratowała Konstantynopol przed ruiną i utratą życia.

Opieka Matki Bożej to kategoria teologiczna wykształcona w znacznym stopniu przez pobożność ludową; Matka Chrystusa w Biblii to pokorna Służebnica Pańska, Wstawiająca się za ludem (np. w Kanie Galilejskiej), stojąca pod Krzyżem, potężna Niewiasta Apokaliptyczna z rozdziału dwunastego *Księgi Objawienia...* Pobożni chrześcijanie zebrali te przejawy mariologiczne w jedno pojęcie Opieki, a omawiana pieśń pogłębia jego znaczenie.

Misterium Opieki Matki Bożej może być przez niektórych chrześcijan poddawane nawet negacji: skoro Opatrzność nad nami, skoro Odkupienie i Zbawienie Chrystusa, skoro Miłość Ojca, skoro asystencja Świętego Ducha, to czyż nie jest to wystarczająca podstawa do szczęśliwego trwania z Bogiem i osiągnięcia Chwały? Jak się przekonamy, treść omawianej pieśni pogłębiając skryptyurystycznie *kwestię pokrowską* odwołuje się do refleksji św. Jana Teologa, którego *Ewangelia* i *Listy* wraz z *Apokalipsą*

⁴⁷⁵ Jurodstwo (gr. salos – chwianie się, wstrząśnienie) – saloityzm: jest to pozorowanie szaleństwa, braku rozsądku a normalne zachowanie- na zewnątrz paradoksalna forma ascezy, służenia Bogu. Uprawiający tego rodzaju ascezę- saloita- z goła nie troszczy się o poszanowanie dla siebie ze strony ludzi, ani o pozyskanie z ich strony względów, uczucia miłości lub miłosierdza, przeciwnie on nawet nie życzy nawet pozostawiać po sobie dobrego wspomnienia...

stanowią ważne uzupełnienie mariologii. W zwrotce czwartej spotkamy znany już symbol Drabiny Jakubowej, sytuującej Maryję jako „łącznik” nieba z ziemią. Matka Chrystusa ochraniając Go w żłóbku ochrania też Jego Cerkiew i Jej świątynie (zwrotka 5), chroni wreszcie Lud od kaźni piekielnej (zwrotka 6.) Zwrotka finalna nazywa Opiekunkę Kluczem do niebios. Klucz to również symbol starotestamentalny, oznaczający władzę, uprawnienia nadane ze strony Boga...

Można powiedzieć, iż Misterium Opieki nie „dubluje” misji Jezusa Chrystusa, lecz duchowo wspiera Ją i potwierdza.



Ryc. 10

1. Prawdziwa Matko Święta, Przczysta Dziewico, do Twych stóp upadamy, Pani i Królowo. Bądźże nam miłościwa, przebłagaj nam Syna, Prosimy Ciebie o Twoja opiekę.

2. Przez świętego Romana⁴⁷⁶ złotymi zgłoskami i w Beritos przezeń Wysławiana; wraz z Aniołami trwa on na modlitwie przed Matką wraz z Aniołami.

3. Swe modlitwy pogłębia Chrystusa Apostoł z proroki, męczenniki. Święty Jan Teolog, wraz z Matką błaga Syna za lud chrześcijański.

4. Patriarcha Jakub ujrzał Cię drabiną, bo Tyś jest Przewodniczką ku progom niebiańskim. wznosząc swe ręce chcesz przebłagać Syna za wierzących w Niego.

5. Napełniasz nas weselem dzisiaj w chramie Twoim, Swym płaszczem ochraniając wszystko to, co święte; kto się z Twoją Miłością połączy, ten zbawion jest od winy swojej

⁴⁷⁶ Roman Hymnograf (490-550/555) święty mnich prawosławny, czczony też jako diakon na Zachodzie, autor wielu hymnów maryjnych i kolęd z Miriam powiązanych. Uznawany jest za jednego z największych poetów bizantyjskich. Wspomniane w pieśni Beritos to miejsce jego studiów i działalności.

dzięki Twej Opiece.

6. Ku Panu Twojemu spiesznie przybywamy
i nadzieje zbawienia w Moc Jego składamy.
Módl się za nas do Syna Twojego,
a nie znajdziemy się w Dzień Jego
w piekielnej kaźni.

7. Wciąż modlimy się, Królowo, Matko Pana Chwały,
dołączając do modlitw słowa żalu za grzechy.

Kluczu Niebios Królestwa,
wybaw nas z ognia Gehenny
modlitwami Twymi.

Budowa stroficzna nadaje pieśni charakteru hymnicznego. Strofy te jednak nie są jednorodne, można w nich bowiem wyodrębnić dwa segmenty, co odzwierciedla się także na budowie modelu melodycznego: segment pierwszy, narracyjny, wyrażony zostanie drobnymi wartościami (ósemkami), segment drugi dydaktyczno-optatywny zostanie ujednolicony rytmicznie (przewaga ćwierćnut). Można nieco żartobliwie powiedzieć, iż rytmizacja segmentu narracyjnego potwierdza jego duchową „gorącość”, wzmocnioną jakością przekazu, podczas gdy rytmizacja segmentu drugiego jego „dydaktyczną powagę”, a może klimat rozmodlenia...

Istinnaja Mati Swieta (Prawdziwa Matko Święta)

На Покровъ Пресвятыя Богородицы: Истинная Мати Света

mf Is - tin-na - ja Ma - ti swieta Prieczista - ja Die - wo pri - pa - da - jem k/sto - pamtwoim Gospo - ze - Ca - ri - ce

Mi - los - ti - wa k/namty Ma - ti bu - di Sy - na u - mo - li za two - ja liu - di w/dień czies - na - Pok - ro - wa

Przykłada nr. 9

Pomiędzy wersjami (pierwotną i czterogłosową) istnieje ściśle powiązanie. Wspomniane już założenia rytmiczne, ambitus melodyczny są *de facto* takie same. Interesującym elementem jest układ harmoniczny, a zwłaszcza ruchliwość basu w kierunku przeciwnym do sopranu (segment pierwszy); w segmencie drugim odnotowujemy powrót do tradycyjnego, tercjowego prowadzenia melodii przez głosy

żeńskie i harmoniczne uzupełnienie akompaniamentu głosów męskich. Ostatni takt kończy się „ewangelicką” fermatą.

Wprowadzenie Matki Bożej do Świątyni (Wwiedienije wo chram Preswiatyja Bogorodicy)

Drugie święto maryjne z cyklu 12-stu cs. *dwunadiesiątych prazdnikow*, nazywane niekiedy wśród wiernych „Ofiarowaniem Najświętszej Marii Panny” cs. *Wwiedienije wo chram Preswiatyja Bogorodicy*, obchodzone jest 21 listopada (według starego stylu 4 grudnia). Święto to poświęcone jest wydarzeniu znanemu z tradycji, która głosi iż rodzice Maryi zgodnie z obietnicą postanowili poświęcić ją Bogu, kiedy ukończy 3 lata. Uroczystość Ofiarowania odbyła się w świątyni jerozolimskiej w obecności arcykapłana Zachariasza, który wprowadził Maryję do części świątyni zwanej „miejsca Świętego z Najświętszych”, gdzie sam mógł wchodzić raz w roku. Pozostająca w świątyni Maryja umocniła się w wierze, wyrosła w mądrości i postanowiła zostać dziewicą. Z błogosławieństwa kapłańskiego została powierzona opiece starca Józefa i zamieszkała w Nazarecie⁴⁷⁷.

Według źródeł historycznych, już w IV wieku zaczęły pojawiać się okolicznościowe homilie na to święto, zaś cesarzowa Helena zbudowała świątynię ku czci Ofiarowania Maryi Panny⁴⁷⁸. Jak pisze ks. Wierusz Kowalski - święto Ofiarowania Kościół zaaprobował dopiero w VII wieku⁴⁷⁹. Z punktu widzenia liturgicznego należy dodać, iż omawiane święto poprzedza jeden dzień przedświąteczny, a po nim cztery dni cyklu poświętecznego. Ciekawostką jest fakt, iż w hymnie liturgicznym – zwanym kanonem pojawiają się przemienne pieśni zwane katabasją⁴⁸⁰sygnalizującą w sojej treści Narodzenie Chrystusa.

Paralituryczny repertuar słowno-muzyczny danego święta reprezentowany jest w *Bogogłasniku* Poczajowskim przez pięć pieśni. Dla potrzeb analitycznych wybrana została piąta z wyszczególnionych pieśni, naszym zdaniem zawierająca głęboki sens liturgiczny.

⁴⁷⁷ Por. M. Lenczewski, *Liturgika...*, dz. cyt., s. 260-261.

⁴⁷⁸ Tamże.

⁴⁷⁹ Por. W. Kowalski, *Liturgika*, Warszawa 1952, s.

⁴⁸⁰ Katabasja cs. *katawasija* – schodzenie, zejście. Jest to dodatkowy hirmos kończący trzy pieśni kanonu podczas Całnocnego Czuwania. Zgodnie z regułą dla odśpiewania go chóry schodzą z klirosu i łączą się na środku świątyni.



Ryc. 11

Tematyka omawianej pieśni nie znajduje potwierdzenia w Ewangeliach, wynika jednak z ogólnej refleksji nad judaistyczną obrzędowością określoną przez Prawo Mojżeszowe. Można powiedzieć, iż święto Wprowadzenia, analogiczne do święta Ofiarowania Pańskiego, obecnego dawniej także w Eklezji Zachodniej (*Praesentatio Beatae Mariae Virginis*, *Przedstawienie Najświętszej Maryi Panny*) uzupełnia „lukę kultyczną” w odniesieniu do Dzieciątka Jezus i Dzieciństwa Jego Matki.

Treść teologiczna tej pieśni jest niezmiernie bogata. Tekst składa się z dziesięciu krótkich strof o budowie zwrotkowo-refrenowej w relacji inwokacyjnej (zwrotka) i uzasadniającej tę inwokację (refren). Uzasadnienie zamyka się w fakcie świątynnej Obecności Matki Bożej, inwokacja kieruje się do różnych podmiotów. Najpierw do Patriarchów, do starszych ludzi oraz młodzieży, zachęcając ich, by wraz z prorokami uwielbiali Boga. Zwrotka druga odwołuje się do Ewy: przybycie Maryi do świątyni⁴⁸¹ łagodzi skutki jej grzechu; można dokonać interpretacji: jak Ewę z Raju wygnano, tak przyście Maryi do świątyni rozpoczyna proces tego Raju odzyskania.

Zwrotki trzecia i czwarta odwołują się do obrzędu: kapłan błogosławi, wskazując że ma do czynienia z Matką Zbawiciela (zwrotka trzecia), zwrotka następna zaś uściśla, iż kapłanem tym jest Zachariasz, ojciec św. Jana Chrzciciela, który przyjmuje Ją z honorami i ustami wielbi.

Przenosimy się do Nieba (dwie zwrotki następne): w obrzędzie uczestniczą też Archaniołowie, co się radują, czcząc Matkę Bożą, Królową (zwrotka piąta), a towarzyszą im wszystkie Moce Niebiańskie, śpiewając pieśni wspaniałe, przez Dawida napisane, czyli Psalmi.

⁴⁸¹ Świątynia Salomona to określenie o charakterze teologicznym i obyczajowym. Faktycznie obrzęd Wprowadzenia Miriam dokonał się w trzecim chronologicznie budynku świątynnym: pierwszy zburzony został podczas Przesiedlenia Babilońskiego, odbudowany jako „druga świątynia” za Ezdrasza i Nehemiasza; ta została zburzona podczas wojen machabejskich, odbudowy „trzeciej” podjął się król Herod Wielki, lecz jej nie dokończył. Ściana Płaczu, pozostała w niej, to wynik działań niszczycielskich wojsk rzymskich w roku 70. naszej ery.

Trzy kolejne zwrotki wiążą się ze Świątynią, stanowiącą scenę omawianego wydarzenia: w siódmej znajdujemy ewokację do „najmądrzejszego Salomona, by dzień ten był dla niego święty”. W Jego to bowiem świątyni, ozdobionej czystym złotem uwielbia się świętość Maryi (zwrotka ósma). Do Twojej świątyni przybywa Dziewica, pokorna Panienska, Władczyni Niebiańska (zwrotka dziewiąta). Zwrotka ostatnia zachęca nas, wszystkich wierzących do nieustannego wychwalania wraz z Prorokami; treść tej zwrotki wiąże się ideowo ze zwrotką pierwszą, stanowiąc swoiste spoiwo teologiczne całości.

Prostota melodyczno-harmoniczna pieśni stanowi jedynie formalny „podkład” do przekazu treściowego. Zarówno wersja poczajowska, jak i opracowanie czterogłosowe odzwierciedla swą strukturą zwrotkowo-refrenową budowę tekstu: w pierwszym segmencie oryginału rytm reprezentowany jest przez drobne wartości, które w drugim ulegają augmentacji jednorodnej. Ambitus melodyczny segmentu pierwszego zamyka się w interwale oktawy, jednorodny rytmicznie ambitus segmentu drugiego – w interwale kwinty.

Patriarsi torżestwujtie...
(Patriarchowie świętujcie...)

На Введеніе во храмъ Пресв. Богородицы: Патриарси, торжествуйте

Pripiew

Przykład nr. 10

Wersję czterogłosową wypada uznać za bardziej rozbudowaną, zwłaszcza w płaszczyźnie rytmicznej. Spotykamy tu przykłady rytmu punktowanego, co w dotychczas omawianym repertuarze było rzeczą rzadką (zwłaszcza w zestawieniu ósemki z kropką i szesnastki takty 9, 11 i 12). Melodia ma budowę typowo okresową (okres dwutaktowy). Bardzo interesująco brzmi dyminucja w części środkowej, ożywiając znacznie narrację, powodując zarazem wzrost napięcia, rozładowanego finalną kadencją wielką doskonałą

refrenu. Na marginesie dodajmy, iż zastosowanie fermaty nad finalną wartością rytmiczną można uznać za zapożyczenie z chorału ewangelickiego.

Melodia zachowując wierność tekstową oryginałowi – (budowa zwrotkowo-refrenowa) - refren wyróżnia się wskazaną powyżej dyminucją. Harmonia prosta, oscylująca w obrębie triady, bez elementów ilustracyjnych, co wpływa pozytywnie na recepcję bogatego ideowo tekstu. Prostotę melodyczną podkreśla tercjowy pochod głosów żeńskich, któremu towarzyszy jednolicie ćwierćnutowy akompaniament głosów męskich.

Można uznać, iż także w tym przypadku muzyka stanowi tło do treści, dzięki czemu może być ona odbierana ze skupieniem należnym tematowi.

Pieśni inne

Pieśń Wielkopostna

Okres poprzedzający Zmartwychwstanie Pańskie w Kościele prawosławnym zwany jest Wielkim Postem (cs. *Wielikij Post*) lub Czterdziestodzieścianicą (cs. *Czetyrediesiatnica*). Nabożeństwa w tym okresie są mniej uroczyste, a śpiew spokojny i mniej dynamiczny. Do użytku liturgicznego wchodzi wówczas Triodion Postny⁴⁸² (cs. *Triod' Postnaja*), księga zwana niekiedy „pieśnią smutną”. Dla należytego przygotowania wiernych do Wielkiego Postu, Kościół prawosławny wyznacza szczególny – stosunkowo długi okres – składający się z czterech niedziel⁴⁸³. Ustanowienie tych niedziel nastąpiło w starożytności chrześcijańskiej. Pierwsze dni Wielkiego Postu stanowią okres żarliwej modlitwy przez co śpiewy w cerkwi prawie zanikają, albo też słyszane są z rzadka. Dominuje zatem recytacja psalmodyczna przeplatana niekiedy bardziej ozdobną. Daje się zauważyć istotne zmiany w melodyce niektórych stałych fragmentach nabożeństw przez co nabierają one specyficznego postnego klimatu, poza nabożeństwami poszczególnych niedziel⁴⁸⁴ Pojawiają się nowe

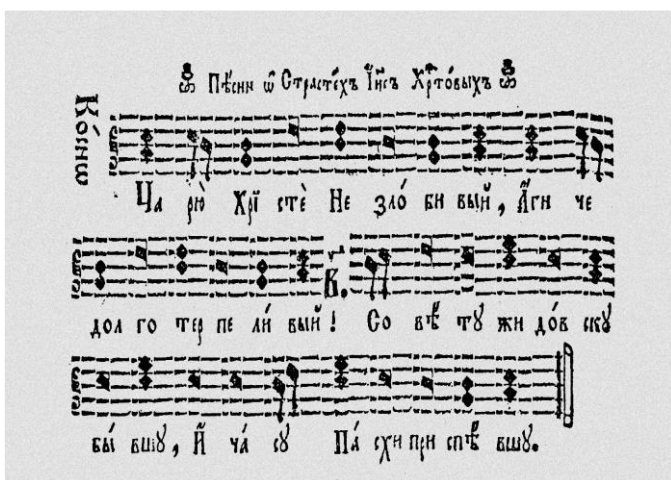
⁴⁸² Nazwa pochodzi od zawartych w księdze niepełnych kanonów trzypieśniowych (gr. *triodion*). Księga ta zawiera również inne kanony niepełne takie jak: dwupieśniowy (gr. *diodion*), składający się tylko z 8-mej i 9-tej pieśni – występujący w Wielki Wtorek i czteropieśniowe (gr. *tetraodion*). Te niepełne kanony są łączone z pełnymi, poświęconymi danemu dniu lub świętu, często o innej melodyce. We wszystkich kanonach trzypieśniowych i czteropieśniowych zawarta jest 8-ma i 9-ta pieśń. Do nich dołączone są 1-sza w poniedziałek, 2-ga we wtorek itd, a w sobotę 6-ta i 7-ma. Por. *Nastolnaja kniga swiaszczennosłużytiela*, Moskwa 1977, s. 37. Zob także. M. Hrycuniak (Metropolita Sawa), *O proischożdienii i sostawitielach Postnoj Triodi* (w:) „Cerkownyj Wiestnik”, Warszawa 1964 nr. 4, s. 4-8.

⁴⁸³ Niedziela o Celniku i Faryzeuszu, O Synu Marnotrawnym, Niedzieli Mięsopestnej oraz Niedzieli Seropustnej zwanej Niedzielą przebaczenia win (cs. *Proszczonnoje Woskresienije*).

⁴⁸⁴ Wyróżniamy pięć niedziel Wielkiego Postu: pierwsza to Niedziela Triumfu Ortodoksji (cs. *Niediela Prawosławija*), w drugą Cerkiew czci pamięć św. Grzegorza Palamasa, trzecia niedziela poświęcona jest adoracji św. Krzyża (*Niediela Krestopoklonnaja*), czwarta wychwala św. Jana Klimaka, jako przykład

hymny⁴⁸⁵, oraz pieśni związane z ideą Wielkiego Postu zawierające szereg pouczających przykładów z życia świętych, które skłonić mają wiernych do wstrzemięźliwości, samokontroli i duchowej odnowy.

W kształtowaniu duchowości wiernych, obok form śpiewu liturgicznego wielką rolę wielkopostne pieśni paraliturgiczne, które są przykładem pokory i skruchy. Nawołują one wszystkich chrześcijan do rachunku sumienia i otworzenie swojego serca przed Panem w oczekiwaniu na Jego Zmartwychwstanie. Do analizy została wybrana popularna pieśń Pieśń wielkopostna oferuje tekst o wymiarze zarówno eschatologicznym jak i historycznym. W nawiązaniu do tradycji męka Pana w sposób narracyjny „udowadnia”



Ryc. 12

zbrodni Judejczyków dokonaną dzięki judaszowej pomocy. Jego postać przedstawiona jest w sposób nieco karykaturalny: rozmawia on z arcykapłanami, a przygotowanie jego i realizacja zbrodni zaprezentowana jest bardzo szczegółowo z intencjonalnym potępieniem.

Jakby na drugim planie rozgrywa się etap Ogrojca (ogrodu oliwnego), do którego udali się Apostołowie wraz z Jezusem. „Smutna dusza moja aż do śmierci” prowadzi nas do postawy pokutnej: „i my pokłońmy się Chrystusowi, pokłońmy się Jego męczarniom”.

Wersja pierwotna, która stała się punktem wyjścia dla analogicznej pieśni zamieszczonej w rosyjskim Bogogłosniku ks. Aleksandra Roźdiestwienskigo⁴⁸⁶ reprezentuje prostą strukturę melodyczną zamykającą się w interwale kwinty. Strukturę tę kształtuje postęp sekundowy i stosunkowo jednorodny rytm. Taka „skromność formalna” sprzyja odwzorowaniu charakterem pieśni wielkopostnej, gdzie na plan pierwszy wybija się ekspresja męki, której towarzyszy lament ludzkiej duszy.

postelniczego trybu życia, piąta niedziela poświęcona jest wspomnieniu św. Marii Egipcjanki, która podniosła się z największego upadku i wzniosła się na wyżyny świętości.

⁴⁸⁵ Do nich w pierwszym rzędzie należy zaliczyć popularną pieśń *Pokajaniya otwierz mi dwiery...*, (Drzwi skruchy otwórz mi Dawco Życia...) i *Na rekach wawilonskich...*, (Nad rzekami Babilonu tam siedzieliśmy i płakaliśmy wspominając Syjon...).

⁴⁸⁶ Por. A. Roźdiestwienskij, *Bogogłosnik. Sbornik cerkownych piesnopienij i duchownych piesien dla pienija w siemje, szkole i na wniebogosłużeńnych sobiesiedowanijach w trechgołosom izłożenij*, Sankt-Pietierburg 1912, s. 40-41.

Cariu Christie...
(Królu Chryste...)

Moderato
pp Cariu Christie niezło - bi - wyj Agnczie doł-go - tier-pie - li - wyj
pp so - wie - tu ży - dow - sku byw - szu

Przykład nr. 11

Prawdopodobnie starożytne pochodzenie pieśni potwierdza rozbudowana wersja wielogłosowa, która zapewne z powodu formalnych założeń Redaktora *Bogogłosnika* (1912 r.) dysponuje wersją trzygłosową. W omawianej wersji wyodrębnić możemy dwie części: menzurálną, bazującą na pierwszym segmencie strofy i recytatywną (segment drugi). Rytmika segmentu pierwszego odwzorowuje rytmikę oryginału, odpowiedni układ akcentów zabezpieczając polimetrią (2/4 z zamianą na 3/4). Zamiana ta dokonuje się w oparciu o układ akcentów tekstu werbalnego. Brak metrum w części recytatywnej nadaje jej charakteru kontemplacyjnego, pozwalając przeżywać charakter tekstu. Dopracowanie formalne omawianej pieśni potwierdzają uzupełnienia dynamiczne (ogólne *piano pianissimo*), co jest rzeczą rzadko spotykaną w kontekście utworów hymnicznych, ale w sposób doskonały przyczynia się do wyrażania i przeżywania wielkopostnych treści - *tempo moderato*.

Pieśń do św. Mikołaja

Spośród wielu chrześcijańskich świętych, w Prawosławiu szczególnie jest czczony św. Mikołaj. Cerkiew za przykładem Apostołów⁴⁸⁷ w każdy dzień tygodnia wspomina podczas nabożeństw wybrane wydarzenia biblijne lub poświęca wychwalaniu świętych Pańskich. I tak we czwartek każdego tygodnia w materiale liturgicznym wychwalany jest obok apostołów św. Mikołaj⁴⁸⁸. Pamięć św. Mikołaja obchodzimy 6 grudnia. Święto to zaliczane jest do kategorii świąt średnich i posiada znak krzyża w

⁴⁸⁷ Dz. Ap. 2, 46.

⁴⁸⁸ Wyjątek stanowią wielkie święta wypadające w tym dniu: np. Wniebowstąpienie Pańskie, Wielki Czwartek, lub inne wielkie święta, wtedy materiał liturgiczny wymienionych świąt jest dominującym.

półkolu⁴⁸⁹. Uważany jest on za gorliwego naśladowcę Chrystusa oraz kolumnę broniącą ortodoksyjnej wiary. Uchodzący za wzór posługi biskupiej. Św. Mikołaj urodził się w Patar prawdopodobnie pod koniec III w.⁴⁹⁰ Geneza tego kultu na wschodniosłowiańskich



Ryc. 13

terytoriach sięga czasów jej chrystianizacji. Św. Mikołaj uważany był „świętym ludowym”; opiekował się bydłem, uprawą roli przczelarstwem i urodzajem. Z jego osobą związane były liczne obrzędy rolnicze, kórych relikty przetrwały w tradycji ludowej do XXI wieku. Zasięg geograficzny występowania tej obrzędowości pokrywa się z obszarem

chrystianizowanym na przełomie

X i XI wieku. Charakterystyczne jest przetrwanie w identycznej postaci niektórych form obrzędowych związanych z kultem św. Mikołaja na odległych od siebie obszarach dawnej Rusi Kijowskiej, które w miarę upływu czasu uległy zróżnicowaniu kulturowemu, językowemu oraz miały odmienną przeszłość polityczną⁴⁹¹.

Z punktu widzenia *stricte* liturgicznego, święto to zaopatrzone jest we wszystkie hymny, które posiadają stosunkowo ciekawe sformułowania. I tak w troparionie św. Mikołaj określany jest „regułą wiary”- cs. *prawilo wiery*; dobrym pasterzem – cs. *dobrym pastyrem* w stycherach itd. Nie brak także „reminiscencji instrumentalnych” nawołujących jego czczenia w formie: *Wostrubim trubuju pieśniej...*, (Zatrąbmy surmą hymnów....)⁴⁹² itd.

Pieśń ta reprezentuje budowę stroficzną, co czyni ją rodzajem hymnu na cześć jednego z największych świętych prawosławnych. W tym przypadku jest to strofa dzieląca się na dwa segmenty: realizowany przez potrójny układ rymu *ab, ab, ab* oraz segment jednowersetowy, pozbawiony rymu.

Patrona, którego opiewamy tą pieśnią znamy dobrze jako poczciwego starca z

⁴⁸⁹ Por. M. Lenczewski, *Liturgika...*, dz. cyt., s. 239-240.

⁴⁹⁰ *Synaksarion. Żywoty świętych spisane na Świętej Górze Atos przez hieromnicha Makarego z z Monasteru SImonopetra. Grudzień*, wydawnictwo Bratczyk.

⁴⁹¹ Wiele cennego materiału w tym zakresie znaleźć można: B. Uspieński, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, Lublin 1985.

⁴⁹² Więcej materiału liturgicznego znajdujemy w monografii ks. ihumena Pantelejmona Karczewskiego, *Pasterz wierny. Święty Mikołaj Cudotwórca w tradycji prawosławnej*, Białystok 2022, s. 70-87.

brodą, w biskupich szatach, rozdającego podarki. Omawiany hymn o kunsztownej budowie stroficznej, podobnie jak inne omawiane wcześniej hymny rozszerza ogląd tej Postaci. W zwrotce pierwszej wspomina się go jako sławnego na cały świat pogromcę arian, odwołując się do legendarnego spotkania z Ariuszem, którego publicznie zawstydzając wielu jego „wyznawców” do wiary w Trójcę Przenajświętszą przekonał.

Zwrotka druga kategoryzuje św. Mikołaja jako pasterza – niby owce przybywamy do niego, aby nas paść na Bożych pastwiskach (strofa 3.) Takie ujęcie zagadnienia ewokuje nawiązanie do Psalmu 23 *Pan jest moim Pasterzem*, co wiedzie nas na pastwiska zielone, orzeźwiająca ludzką duszę. Można dokonać wywodu teologicznego, iż jeden z największych świętych Prawosławia odwzorowuje w swym życiu chrystologiczny wymiar pasterski.

Pasterz staje się ojcem (zwrotka 4.), ku któremu biegną wszyscy jak dzieci, błagając o ocalenie od chorób i nieszczęść. Zarówno ubodzy i bogaci poszukują u niego darów. Bardzo interesujące podejście do tradycyjnego pojmowania omawianej osoby: rozdaje ona podarki nie tylko celem uratowania od nędzy ubogich, lecz także bogatym może zaoferować dar Nawrócenia, Miłości Bożej...

Kolejna strofę uznać można za rodzaj apoteozy: Mikołajowi cześć oddaje niebo, uciekają pokonane przezeń demony; święty ochrania przed potopem, burzami i wszelkim nieszczęściem natury. Kult realizowany przez Niebiosą znajduje swe odzwierciedlenie na ziemi: święty jest czczony na trzecim, po Trójcy Przenajświętszej i Przczystej Dziewicy Maryi miejscu. Do niego modlimy się o ochronę przed wrogami.

Święty Mikołaj chroni też przed wypadkami losowymi: powodzią, gradem, skutkami złej mowy... (strofa 7.)

Finalna strofa ósma zawiera „najgłębszą z modlitw”: modlitwę o dobrą śmierć: gdy dusza opuszczać będzie ciało, racz jej towarzyszyć.

„Możesz wszak dokonać tego,

a my Boga Najwyższego

z miłością uwielbimy”.

Nawet pobieżna refleksja nad omówionym tekstem nie pozwala nam traktować św. Mikołaja jako „serdecznego uzupełnienia” Narodzenia Bożego. Na podstawie tego hymnu możemy rozbudować własną pobożność, odkrywając rzeczy być może przed niejednymi zakryte.

Mimo początkowego motywicznego podobieństwa, wersja pierwotna oferuje

bardziej prosty, niż wersja czterogłosowa przebieg melodyczny. Zarówno zresztą w jednym, jak i drugim przypadku warstwa muzyczna jest wyraźnie elementem drugoplanowym, aczkolwiek nie pozbawionym interesujących szczegółów.

Jeden z nich zaobserwować możemy w układzie melodycznym wersji poczajowskiej: układ ten możemy przedstawić w kształcie litery U: początkowe i końcowe fragmenty śpiewane są w rejestrze wyższym, środkowy w niższym. Jak się wydaje, taki układ melodyczny zapewnia zachowanie eksklamacyjnego charakteru, zawierając się zarazem ideowo w układzie tekstu, którego środkowa część zbliżona jest do narracji, pozostałe mają charakter eksklamacji.

Jawnyj wsiemu miru... (Oczywisty całemu światu...)

Св. Николаю Чудотворцу. Явный всему миру благодѣтелю

mf Jaw-nyj wsie-mu mi - ru bla - go-die - tie - liu pra - wos-law-noj wie - ry
iz - wies-ti - tie - liu Ty a - ri - an po-bie - dil woż - dia że ich po-sty - dil

Przykład nr. 12

W wersji czterogłosowej układ rytmiczno-melodyczny sugeruje wyodrębnienie dwu segmentów: w pierwszym dominuje rytm punktowany w relacji ćwierćnuta z kropką i ósemka, co w kontekście dwutaktowego okresu można przyjąć za rytmiczny *constans*. W obu segmentach melodia realizuje się w oparciu o przewagę interwałów sekundowych, co jak się wydaje, jeszcze bardziej wzmacnia charakter hymniczny całości. Interesująca jest też durowo-molowa fluktuacja harmoniczna.

W segmencie drugim przeważają ósemki; melodia faluje w oparciu o konfigurację ćwierćnutowo-ósemkową, harmonia zaś zamyka się w obrębie triady zasadniczej. Tempo umiarkowane.

Hymn pierwszy o śmierci

Warto zauważyć, iż w Prawosławnym Zbiorze nie brak odniesień do hymnów łacińskich czy nawet polskich. Skąd to odejście od cerkiewno-słowiańskiego *constans*? Skąd reprezentanci kultur nieodległych, bo wszak złączonych terytorialnie, lecz przecież należących do tak odmiennych modeli kulturowych? Odpowiedź zawiera się już w

228. **Hymnus imus de morte .**
Rytmus Iłmi Adami Cafimiri Starzymowlki Canonici Plocenſis. Mo-

♫ Pieśni o śmierci ♫
I.

Mo ri en dum, Hoc eſt cer tum, kx eſt im mu-
ta bi lis; Sed quo mo do ē u bi ē quan do ē ars
in ve ſti ga bi lis. Vi gi la te, Chri ſtus
cla mat, ſem per o mni tem po re, Sem per e flo-
te pa ra ti a ni uo et cor po re; Sum ma di-
es in ſat fu ri ſ, quan do mi nūs ſpe ra ti ſ, In gra-
et in o pi na tō, Væ e rit im pa ra ti ſ.

II.
Moriendum, hoc commune, moritur, quod oritur;
Sed ut bene moriatur, hoc in primis quaeritur.
2. Nemo petiit bene mori, qui bene non vixerit,
Nemo

Ryc. 14

poetyckim stylizowanym na tekst średniowieczny:

Strofa 1.

Musisz umrzeć! - to rzecz pewna, prawa nie odmienisz,

W jaki sposób? Gdzie? I kiedy?

- nigdy nie ocenisz. Czuwaj tedy! - woła Chrystus,

- zawsze oraz wszędzie duchem, sercem się przygotuj - niby złodziej wejdzie;

powyższym określeniu *wspólnoty terytorialnej*: czy ziemie Pierwszej Rzeczypospolitej, czy zabór rosyjski stwarzał okazję do koegzystencji różnych kultur i wyznań. Jednocześnie była to koegzystencja zaautonomizowana, dzięki której zachowywano właściwą dla siebie jakość rozwojową, jej tempo czy uwarunkowania.

Choć oba przykłady mówią o śmierci, wersję polską uznać można za ludową trawestację średniowiecznej sekwencji łacińskiej *Dies irae, dies illa*, przykład łaciński zaś, aczkolwiek też nawiązujący do poetyki średniowiecznej wydaje się utworem autonomicznym. Oto kilka strof w przekładzie

wszyscy Pana oczekujcie myślą oraz sercem
,bo los straszny na tych czeka, los okrutny wielce.

Strofa 2.

Umieranie - rzecz właściwa wszystkim, także dobrym, lecz byś umarł godnie musisz być dla innych szczodry:

nikt nie może godnie umrzeć, co godnie był nie żył,

nikt zbawienia nie dostąpi, co cnotę zaniedbał.

Życie godne się wyraża dobrymi czynami

i postępie⁴⁹³ w ducha mocy oraz modlitwami.

Strofa 3.

Umieranie? Może dzisiaj? Może już w tej chwili?

Pomnij, że przed Trybunałem jak dziecię zakwilisz.

Teraz wspomnij więc na wszystkie niespłacone długi,

teraz czas jest pozyskania wieczności zasługi

Przec⁴⁹⁴ nie zbierasz dóbr cnotliwych? Przecz się zaniedbujesz?

Przec nie patrzysz na twą przyszłość? Przecz ziemia nurtuje?

Strofa 4.

Umieranie i istnienie, jako Bóg pozwoli,

krótkie, długie, średnie bywa – wszystko z Jego Woli.

Mało daje, ale jednak, lub jak sobie życzysz;

wiele daje, nawet wszystko, jeśli dobrze kończysz.

Teraz więc twe dobre chęci ćwicz ku cnotliwości,

a w ćwiczeniach też duchownych trwaj umiejętności.

⁴⁹³ W tekście łacińskim błąd: jest *pogressus*, miast *progressus*, postęp.

⁴⁹⁴ Przecz (staropolski) – Dlaczego?

Strofa 5.

Umieranie – znosić trzeba, co przed śmierci chwilą:

ból, pragnienie i bezsenność, agonię niemiłą;

wielka-ci tu rola cnoty, wielka cierpliwości,

wielka pobożnego życia, wielka też prawości.

Próżno sądzisz, że nie umrzesz, musisz znieść to wszystko.

Cobyś chciał uczynić złego, teraz masz to blisko.

Strofa 6.

Umieranie jest to droga życia niepoznana,

choć z towarzyszami byłeś, teraz sam zostaniesz.

Którzy teraz będą tobie Mistrzowie wśród rzeszy?

Opiekunem kto potężnym z pomocą pospieszy?

Tylko Anioł ci niebiański dni rozproszy złudne,

i usilne przebłagania, czyny nieobłudne.

Strofa 7.

Umieranie, a co potem? Sąd jeno straszliwy,

wyrok Jego niewzruszony, wiekuiście żywy:

Jeśliś prawy – zbawion będziesz, ale co z grzesznikiem?

Gdy pokorny sługa cierpi, co z podłym nędznikiem?

A więc wszyscy pokutujmy, dobry owoc dajmy,

obyczaje złe poprawmy, za błąd przepaszajmy.

Zaprezentowany hymn w swej strukturze literackiej nawiązuje do bogatej literatury umoralniającej charakterystycznej nie tylko dla doby średniowiecznej, lecz także religijnej literatury barokowej. Poszczególne strofy omawianego hymnu można podzielić na trzy dwuwierszowe segmenty: narratywną, moralizującą, inwitatywną.

- segment narracyjny to próba definicji śmierci (a pośrednio także i życia) jako kategorii nieuniknionej i z tego powodu dla wszystkich sprawiedliwej i koniecznej.

- z tego powodu konieczne jest przygotowanie moralne zaprezentowane w kontekście Bożej pomocy i nie kwestionujące zasług, wynikających z godnego życia. Można powiedzieć: jakie TERAZ, taka Wieczność, jakie życie ziemskie, takie pośmiertne.

- część inwitatywna zachęca więc do różnorodnych form nawrócenia, pokuty, odmiany życia. Zdziwiał w powyższym tekście (podobnie jak w innych zachodnioeuropejskich z tego okresu) apoteoza życia, charakterystyczna zwłaszcza dla baroku.

Materiał muzyczny tej pieśni został podzielony przez kompozytora tylko na dwie części, co oznacza, iż odczytanie tekstu segmentu „moralnego” i „inwitatywnego” potraktował jako wspólny „traktat moralności”.

Część narracyjna obrazuje w sposób symboliczny dramat śmierci: pochody opadające sekundy przedzielone pochodem wznoszącym realizowanym drobnymi wartościami można uznać za nieuchronność końca życia ziemskiego „spadająca jak grom z jasnego nieba”, pochod wznoszący to odzew człowieka błagającego o odmianę losu, o odsunięcie momentu śmierci itp. Do takiej interpretacji zachęca nas również jednorodność formalna tekstu literackiego: słowo *moriendum* (umieranie) towarzyszy zawsze pochod opadający.

Czy w podobnie symboliczny sposób możemy odnieść się do części drugiej? Jak się wydaje, symbolem jest tu melizmat, wyodrębniający ważne słowa, bądź ich charakter: np. melizmat na słowie *clamat* (woła) uznać można za efekt ilustracyjny, melizmat na *animus* (duch) podkreśla wagę słowa.

Jak się wydaje, omawiany hymn uznać można za przykład muzyki gregoriańskiej, a więc z zapisu (aczkolwiek w notacji kijowskiej) wynika też sytuacja dynamiczna: postęp wznoszący – *crescendo*, opadający *diminuendo*. W tak suponowanej dynamice motyw śmierci (postęp opadający) ilustruje pośrednio proces umierania, duchowego wyciszenia, odchodzenia.

W odróżnieniu od poprzednich przykładów aspekt muzyczny hymnu jest bardzo bogaty. Towarzyszące mu symbole i odniesienia literackie mogą uzasadniać słuszność włączenia go do *Bogogłosnika*, a także do naszych analiz...

Pieśń o śmierci z tekstem polskim

231. Pieśń o śmierci.
Podług Liter 6. Głofek- złożona.

A. a. a. Przyi dzie go dzi na! A go dzi na
o pła ka na, o de wfy stych do świad cza na!
ży ią cych.

Ryc. 15

strophicznej sugeruje bezpośredni związek ze wspomnianą wyżej sekwencją, jednak jest to związek pozorny. Podajmy dwa przykłady.

Zwrotka druga:

„Cóż w ten czas rzekę ?

Umierać mi ludzkość każe,

Czas codziennie grzechy maże”

W sekwencji :

„Cóż ja pomnę człek mizerny,

Ktomi pasterz będzie wierny,

Gdy i świętym strach mizerny”

Zwrotka czwarta, „Czarna godzino !

Za cóż nie przerazisz srogą

Swą pamięcią, albo kogo ni zmiększysz”

W sekwencji: „Stoły sądowe postawią,

Które na świat wyrok sprawią,

A bez kary nie ostawią”.

Tekst opisywanej pieśni reprezentuje rozpowszechnione w dobie średniowiecza układ tercyny. Forma ta rozpowszechniona była zwłaszcza w sekwencjach, w tym wypadku chodzi o sekwencję żalobną *Dies irae, dies illa* (Gniewu Dzień, Dzień ów). Taka forma budowy

Wskazany przykład ilustruje „nikłą” relację pomiędzy średniowieczną sekwencją a niniejszym przykładem⁴⁹⁵.

Tak zarysowany układ treściowy odzwierciedla się w przebiegu melodycznym. Chociaż rytmiczne relacje oferują *constans* „ósemkowo-ćwierćnotowy”, to układ melodyczny składa się z czterech wznoszących się przebiegów podzielonych króciutką strukturą narratywną. Z uwagi na charakter tekstu, te wznoszące się biegniki uznać możemy za „symbol panowania śmierci nad człowiekiem”. W odróżnieniu od pieśni łacińskiej, gdzie podobne przebiegi miały charakter opadający, symbolizując cios jaki zadaje śmierć każdemu człowiekowi, w tym przypadku możemy mówić o swoistym pogodzeniu się człowieka z rzeczywistością końca istnienia. W odróżnieniu od współczesnego pojmowania śmierci, omówiona pieśń paraliturgiczna reprezentuje średniowieczną dominację grzechu, który sprzwia, iż śmierć jest formą kary zmuszającą do refleksji nad swoim życiem, aby „po tamtej stronie” uzyskać Niebo.

Dokonując podsumowania treściowego niniejszego rozdziału, warto zauważyć, iż przytoczone przykłady oscylują w kierunku tradycyjnego ujęcia poszczególnych aspektów chrystologii czy mariologii, nie wachając się zarazem przed przed oryginalnymi ujęciami w postaci Świętych jak np. św. Mikołaja „pogromcy arian”. Taka sytuacja ujawnia przydatność omawianych dzieł w praktyce duszpasterskiej: wskazanie na sens emblematów związanych z narodzeniem Chrystusa (stajenka, ubóstwo) uczą właściwej postawy w odniesieniu zbawczego oddziaływania Bożego. Misterium Matki Bożej nie jest czułościową formą odniesienia do Niewiasty, lecz przypomnieniem pokornej Służebnicy Pańskiej wyniesionej przez Boga Niebiańskich Wyżyn.

Bardzo istotnym elementem są pieśni hagiograficzne i eschatologiczne. Święci reprezentowani są głównie jako Orędownicy i wzory postaw chrześcijańskich, a także jako ważni Pośrednicy między Bogiem a człowiekiem.

Jeżeli chodzi o eschatologię przedstawieniem pieśni łacińskiej i w języku polskim było zbiegiem celowym: pieśni te reprezentują swoisty styk kultury wschodniej i zachodniej. Pieśń łacińska przytoczona in extenso uświadamiają ideowy zachodzący pomiędzy wyznawcami Chrystusa Wschodu i Zachodu. Klimat sekwencji *Dies irae*, aczkolwiek oddziałuje na pojmowanie Spraw Ostatecznych, kładzie jednak nacisk na aspekt antropologiczny, postawę pokuty i żalem za grzechy eksponując jako drugą do przewyciężenia mąk piekielnych i uzyskania Nagrody Wiecznej.

⁴⁹⁵ „Cóż w ten czas rzeczę” (segment pierwszy) „Umierać mi ludzkość każe czas codzienny kreski maże” (segment drugi) lub zwrotka szusta „Sypią mogiły” (segment pierwszy) albo, „Walą kamień srogi, nie odkupi klejnot drogi od śmierci” (segment drugi).

Niezależnie od przykładów ich jakości teologicznej czy treści, wszystkie one (pośrednio lub bezpośrednio) odnoszą się do Misterium Zmartwychwstania. Każda pieśń mówiąca choćby pośrednio o Zbawieniu uwilbia to źródło, które stanowi *principium* życia chrześcijańskiego. „Jeżeli Chrystus nie Zmartwychwstał daremna jest nasza wiara”⁴⁹⁶.

3.5 Hymnograficzne źródła pieśni paraliturgicznych zawartych w *Bogogłosniku* Poczajowskim

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż na rozwój twórczości paraliturgicznej we wczesnym okresie nowożytnym, szczególnie na obszarach dzisiejszej zachodniej Ukrainy i wschodniej Polski z nad Narwi, Bugu, Wieprza, Sanu oraz Podkarpacia wpłynęły wschodniosłowiańskie gatunki hymnograficzne. Teksty psalmów, troparionów, kondakionów, stycher, kanonów a także Akatystów i niektórych innych gatunków hymnograficznych oraz fragmenty nabożeństw, brały udział w formowaniu się pieśni duchownych.

Daje się jednakże zauważyć, iż kompilatorzy opisywanego i fragmentarycznie analizowanego przez nas Poczajowskiego *Bogogłosnika* (1790-1791), szczególną wagę przywiązywali do Psalmów. Wszystkie cztery rozdziały tej, jakże bogatej Antologii są wypełnione cytatami zaczerpniętymi właśnie z tych form hymnicznych. Jeden z takich cytatów: „*Pojtie Bogu, naszemu pojtie, pojtie Carewi naszemu, pojtie....*”, (Śpiewajcie naszemu Panu, śpiewajcie, śpiewajcie naszemu Królowi, śpiewajcie, gdyż Bóg jest Królem całej ziemi, śpiewajcie z rozumem” (Ps 47:7) wskazuje, iż poprzez takie zachęty wydawcy *Bogogłosnika* starali się nie tylko zainspirować wykonawców duchownych pieśni do sensownego wychwalania Boga, ale także wskazywać na zakorzenienie tych tekstów w twórczości psalmodycznej. Warto również zauważyć, że Bazylianie z Poczajowa darzyli szczególną czią twórcze dziedzictwo króla Dawida, który sam je śpiewał, niekiedy z akompaniamentem harfy. Jak mówi przedmowa do *Bogogłosnika*, to właśnie tekstami tej treści „ozdabiane są święta cerkiewne, oddawana jest najwyższa cześć Bogu i Jego świętym, głoszone są tajemnice wiary, zanoszone są modlitwy głośne i soborowe, nasze modlitwy do tronu Niebiańskiego, wspomniany i wysławiany jest majestat Boży, dla zbawienia nas grzesznych, stworzonych i teraz działających”⁴⁹⁷.

Zachowane rękopisy wyraźnie wskazują, że to właśnie psalmy służyły jako źródło duchownych pieśni religijnych głównie na wczesnym etapie ich powstawania.

⁴⁹⁶ 1 Kor. 15,17.

⁴⁹⁷ *Bogo – Głosnik. Pieśni błagogowejnyja*, Lwow 1850. *Predostłowije* (Przedmowa).

Cytowany wielokrotnie M. Wozniak skupia swą uwagę na jednym z psalmów, przełożonym na wiersz w języku małopolskim, który został zapisany alfabetem łacińskim na marginesie księgi protokołów sądu w Żytomierzu przed 1635 rokiem przez anonimowego urzędnika: „Odkrycie to – konkluduje M. Wozniak - dowodzi, że na dzisiejszych obszarach Ukrainy istniało tłumaczenie albo całego Psalterza, albo przynajmniej wybranych psalmów, ukończone w drugiej połowie XVI wieku, najpóźniej na początku XVII wieku”⁴⁹⁸.

Psalmy, najczęściej były zapisywane w rękopiśmiennych śpiewnikach z przełomu XVII/XVIII wieku. Jest to szczególnie widoczne w repertuarze rosyjskich śpiewników z końca XVII w., które zawierają również dużą liczbę ukraińskich pieśni sakralnych. Zbiory te, noszące ślady wpływów ukraińskich śpiewników rękopiśmiennych, w większości zaczynają się od tekstów z Psalterza Rymowanego Symeona Połockiego i Wasyla Titowa. Następnie zawartość śpiewników jest urozmaicana tekstami duchownych kantyczek. Niektóre ukraińskie śpiewniki z pierwszego ćwierćwiecza XVIII wieku, również zaczynają się od psalmów, w szczególności zbiór Jakuba Chowańca, *diaka* ze wsi Tylcza na Łemkowszczyźnie. Psalmy znajdują się w oddzielnej rubryce: „Ze świętym Bogiem Psalmy błogosławionego Dawida proroka i króla i innych świętych Bożych”⁴⁹⁹. Istnieją podstawy, aby datować ten cenny rękopis bardziej precyzyjnie na lata trzydzieste XVIII wieku, a nie na pierwszą połowę tego stulecia, jak uważa Olga Hnatiuk. Jednocześnie słusznie zwraca ona uwagę na znaczenie, jakie zweryfikowanym tekstom Dawidowym nadawali kompilatorzy śpiewników, w których psalmy umieszczane są „na pierwszym miejscu, nawet przed pieśniami Pańskimi”⁵⁰⁰. Przyznajemy jej również rację, w interpretacji tłumaczeń psalmów jako „transformacji jednego gatunku w inny”⁵⁰¹.

W późniejszych zbiorach, począwszy od połowy XVIII wieku, jest coraz mniej wpisów psalmów lub nie ma ich wcale. Tendencja ta znajduje również odzwierciedlenie w późniejszych wydaniach Począjowskiego *Bogogłasnika*, który zawiera tylko dwa psalmy: Nr 137, „*Na rekach siedochom gorkogo Wawilona...*”, (*Nad rzekami siedzieliśmy gorzkiego Babilonu...*)⁵⁰² i Nr 148, „*Chwalitie Gospoda s niebies...*”, (Chwalcie Pana z niebios...).

Analiza tekstów poetyckich pieśni duchownych pozwala stwierdzić, że psalmy

⁴⁹⁸ M. Wozniak, *Istoryja Ukrainśkoji Literatury*, Ks. I, Lwów 1992, wyd. 2-gie, s. 590.

⁴⁹⁹ NBUW, f. Masłowa, 48.

⁵⁰⁰ O. Hnatiuk, *Ukraińska duchowna ...*, dz. cyt., s. 135.

⁵⁰¹ Tamże, s. 135.

⁵⁰² Tekst został zaczerpnięty nie z Psalterza, lecz ze staroruskich pieśni duchownych pod nazwą - *psalma*.

pojawiają się we wschodniosłowiańskiej sztuce paraliturgicznej w dwóch postaciach: w bezpośrednim tłumaczeniu lub cytacie (o czym świadczą teksty wspomnianych hymnów z *Bogogłasnika*) oraz w samej wzmiance o głównym psalmiście, królu Dawidzie (głównie w tekstach cyklu bożonarodzeniowego). Na przykład w pieśni „*Wozsijawyj nad Sonce...*”, (Opromieniający ponad Słońcem...), anonimowy twórca woła: „*W gusli briačaj prorocze Dawidie...*”, (W gęśle uderzaj prorocze Dawidzie...), a w innej pieśni (Nr 22), król Dawid przedstawiony jest jako uzdolniony muzyk i psalmista: „*Dawid wygrawajet, w gusli udariajet...*”, (Dawid wygrywa, w gęśli uderza...). Często zdarza się, że teksty pieśni duchownych są kombinacją fragmentów z różnych psalmów. Stosownym tego przykładem, może posłużyć nam pieśń bożonarodzeniowa „*Stań Dawide z guslamy, briačaj pieśni z nami...*”, (Stań Dawidzie z gęslami, śpiewaj pieśni z nami...), która wypełniona jest cytatami z Psalmów 148 i 150 (Ps 148:2-4, 8-12, 150:1-6). W *Bogogłasniku* znajduje się wiele takich przykładów, a za jeszcze jeden najbardziej wyrazisty tego typu z Antologii poczajowskiej możemy uznać pieśń na Zesłanie Świętego Ducha na Apostołów, „*Utieszytielu miru, chrani naszu wieru...*”, (Pocieszycielu świata, chroń naszą wiarę...), która umiejętnie łączy fragmenty z różnych ksiąg Pisma Świętego, Starego i Nowego Testamentu: Ewangelii św. Jana (J 7:38, 20:22), św. Łukasza (Łk 12:12), cytatów z Księgi Joela (Joel 3:1) oraz szeregu psalmów (Ps 51:12-13, 57:12, 104:340, 147:18)⁵⁰³. Pieśni paraliturgiczne zawarte w Antologii poczajowskiej wykazują również swoją bliskość do tekstów hymnów liturgicznych tzw. Akatystów, na co jako pierwszy zwrócił uwagę uczony I. Franko. Z kolei M. Wozniak, na podstawie analizy rękopisów i starodruków doszedł do wniosku, że dawniej, pieśni nabożne były szczególnie obecne w naszych cerkwiach⁵⁰⁴ podczas Akatystów⁵⁰⁵. Za podstawę takiego wniosku posłużył Wozniakowi rękopis, którego strona tytułowa brzmiała następująco: „Akatyst Trójcy Przenajświętszej napisany roku Bożego 1726, miesiąca marca, dnia 17 w cerkwi św. Eliasza w Ternowcach”⁵⁰⁶. Właściciel rękopisu, syn kapłana P. Swidziński, dołączył do Akatystów odpowiednie pieśni: „*Trojce Swiataja, Boże łaskawyj...*”, (Trójco Święta, Boże łaskawy...) - ku czci Trójcy Przenajświętszej i „*Pochwału pryniesiem kuju Fiezwitianinu Iliju...*”, (Jakież uwielbienie przyniesiemy Eliaszowi...) - ku czci św.

⁵⁰³ Na temat psalmów jako źródła pieśni duchowych szerzej patrz.: J. Medwedyk. *David's psalms as a source of poetic texts of Ukrainian sacred song of XVII-XVIII centuries*, [w:] „Musica Antiqua. Acta Musicologica”, vol. X, Bydgoszcz 1994, s. 227-236.

⁵⁰⁴ Chodzi o tereny dzisiejszej Ukrainy i południowo-wschodniej Polski.

⁵⁰⁵ M. Wozniak, *Materiały do istoriji ukraińskoj piśni. Teksty i zamitki. Ukraińsko-ruśkyj archiw*, T. IX, Lwiv 1914, s. 174.

⁵⁰⁶ ŁNB, f. ASP, 180.

Proroka Eliasza.

M. Woźniak, opierając swoje argumenty nad opublikowanymi tekstami z rękopisu z Ternowki, a jednocześnie odwołując się do pracy I. Franki dotyczącej Apokryfów i legend zawartych w rękopisach wspomnianych terenów, w których wykorzystano materiały z innego Akatystu, datowanego na 1571 r., pochodzącego ze starożytnego kozackiego miasta Starodub na Siewierszczyźnie, stwierdził, że Akatysty były redagowane przez twórców tak, by współbrzmiały z pieśniami nabożnymi, a niekiedy nawet ludowymi⁵⁰⁷.

Cytowana O. Hnatiuk zwraca uwagę na liczne pieśni paraliturgiczne rozpoczynające się od zawołania „*Radujsia...*”, (Raduj się...)⁵⁰⁸: „Swoim incipitem odsyłają adresata do wspomnianych Akatystów. Zarówno melodie jak i warstwa werbalna tych pieśni doskonale synchronizują ze wspomnianym modlitewnym nabożeństwem⁵⁰⁹”.

Jeden z rękopiśmiennych Irmologionów, przepisany w 1729 r. w Polsce na Krośnieńszczyźnie, zawiera poetycki tekst pieśni „*Во дому Давидові страшная совершається...*” (W domu Dawidowym dokonują się rzeczy straszne...)⁵¹⁰. Towarzysząca jej nota podaje, że jest to „pieśń o pokucie człowieka, skomponowana z antyfoną w Akademii Kijowskiej” (арк. 386). Oznacza to, że jest to *stiepienna*⁵¹¹ trzeciej antyfony piątego tonu „*Во дому Давидови...*”, (W domu Dawidowym...). Większość zapisów tej pieśni pochodzi z rękopiśmiennych śpiewników z Łemkowszczyzny i Zakarpacia⁵¹². Co ciekawe, pieśń ta została po raz pierwszy opublikowana w 1790 r. przez Serba Damiana Kaulicę⁵¹³. W rękopisach nie znaleziono tekstów nutowych, a drukowane wydanie tej pieśni nie zawiera nut; wspólny incipit słowny łączy teksty Irmologionu i pieśni:

⁵⁰⁷ Tamże, s. 176.

⁵⁰⁸ Niekiedy tłumaczy się – Bądź pozdrowiony/a.

⁵⁰⁹ O. Hnatiuk, *Ukraińska duchowna...*, dz. cyt., s. 134-135.

⁵¹⁰ J. Jasinowski, *Ukraiński ta białoruski notolinijny Irmoloji 16 – 18 stolit'*, Lwów 1996, s. 373. Dostępne w: Warszawa, Biblioteka Narodowa, Akt, 2953, ark. 386-386 *verso*.

⁵¹¹ *Stiepienny* – są to pieśni ku czci Przenajświętszej Trójcy, śpiewane podczas Jutrznii przed recytacją Ewangelii; nazwa ich pochodzi stąd, że są one ułożone stosownie do psalmów (od 119 do 133), nazywanych „Pieśniami występowań”; ich twórcą jest św. Jan Damasceński.

⁵¹² NBUW, f. Masłowa, 45, 47; ŁNB, f. NTSZ, 350 oraz inne.

⁵¹³ Por. D. Kaulica, *Piesni razlicznyja na Gospodskija prazdniki. Iżdiwienijem G. Damiana Kaulicji Nowosadskogo prodawatiela*, Wiedeń 1790, (brak numeru strony).

Варшава, Библиотека Народова, Акс. 2953, арк. 386,
Ирмолой, 1729 р.



Во дому Давидові страшная совершается,
Там мученици приемлют вѣнцы,
От Христовой десницы,
От земного трону,
Идут до Сиону.

Kolejnym słownym incipitem z początkowymi słowami „*O treblažennoje drewo...*”, (O trzykroć błogosławione drzewo...) jest podobny do *irmosu*⁵¹⁴ na Podwyższenie Krzyża Pańskiego i duchownego kantyku na to samo święto:

Краків, Библиотека Чарторийських, 2055/ I



ДБР, ф, Удольського, 899, арк. 70v-71.



W tym przypadku istnieje wiele różnorodnych materiałów do badań tekstowych, zarówno poetyckich, jak i nutowych⁵¹⁵. W jednym ze śpiewników z początku XVIII wieku odnotowano dwa kantyki Wniebowstąpienia z podobnym incipitem: „*O treblažennoje*

⁵¹⁴ *Irmos* - tak nazywa się pierwszy wiersz każdego Kanonu. Są to ody liturgiczne, zbudowane zwrotkowo i śpiewane według jednej i tej samej melodii.

⁵¹⁵ ŁNB, f.ASP, 135, 169 ІЛ, f.Franka 4784; NB UW, ф. Masłowa, 47,53; NB MDU, I.Sb. 154; i inne.

drewo, na niem że Car sławy raspiat ...”, (O trzykroć błogosławione drzewo, na którym bowiem został ukrzyżowany Król chwały....) i „*O drewo treblazennoje w Jedemie nasażdiennoje...*”, (O trzykroć błogosławione drzewo w Edemie posadzone....). Inny taki tekst odkryto w zakarpackim śpiewniku z początku XIX wieku⁵¹⁶.

Istnieje wiele podobnych przykładów opartych na incipitach wspólnych dla tekstów liturgicznych i pozaliturgicznych. Twórcy kantyków i pieśni, jak można przypuszczać, wykorzystywali głównie niektóre incipity muzyczne i słowne różnych tekstów monodii cerkiewnej. Dalszy rozwój muzycznych i poetyckich tekstów pieśni duchownych rozwijał się już niezależnie.

W większości przypadków teksty nutowe na bazie hymnograficznej tylko w niektórych szczegółach wykazują oznaki podobieństwa. Weźmy za przykład początkowe frazy tekstów *stychery* i pieśni bożonarodzeniowej, które opierają się na słowach z Ewangelii : „*Sława w wysznych Bogu i na ziemi mir w czelowiecech błagowolenije*” (Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój, ludziom dobrej woli):



Wpływ hymnografii na kształtowanie się pieśni religijnych omawianego Zbioru był raczej pośredni, a nie bezpośredni. Przejawia się on w reinterpretacji bliskości harmoniczej i intonacyjnej niektórych zaśpiewów i zwrotek, w podobieństwie niektórych zwrotek kadencyjnych, w jakościowo nowej organizacji tkanki metrorhythmicznej, wreszcie, we wzrastaniu proporcji melodii typu pieśniowego.

Chociaż przed pieśnią religijną stawiano inne cele niż przed hymnografią cerkiewną, należy jednakże zauważyć, że te dwa nurty liturgiczno-paralituragiczne czasami nakładały się na siebie. Przede wszystkim mowa tu o pewnych próbach wykorzystania pieśni duchownych do celów liturgicznych. M. Wozniak, opisując wschodniosłowiańską pieśń religijną, zauważył w jednym ze swoich opracowań, że te muzyczno-poetyckie teksty są nadal żywe szczególnie wśród ukraińskich grekokatolików” i są śpiewane przed nabożeństwem, między zakończonymi elementami

⁵¹⁶ NB MDU, I.Sb. 154,ark. 54 verso.

nabożeństwa, po nabożeństwie, a także podczas komunii duchowieństwa, procesji itp.”⁵¹⁷. I. Franko również zwrócił uwagę na to zjawisko, twierdząc, iż grecki *ustaw* cerkiewny nie zna tzw. pieśni nabożnych; nie istnieją one w praktyce Cerkwi Prawosławnej w Rosji, a wprowadzone częściowo do nabożeństwa, pojawiają się tylko w Kościele greckokatolickim”⁵¹⁸. Podobne praktyki są prowadzone także na terenie naszego kraju, ale tylko w parafiach łemkowskich.

Rozważania wyrażone przez wspomnianych uczonych można poprzeć wnioskami wynikającymi z badań dodatkowych zapisów wschodniosłowiańskich rękopiśmiennych zbiorów liturgicznych i starych ksiąg drukowanych. Na przykład w jednym z rękopiśmiennych Triodionów Muzeum Narodowego we Lwowie, wśród notatek na marginesach, znajdujemy szereg pieśni bożonarodzeniowych i oracji z XVII wieku takich jak: „*Diawa dzień Chrysta razdajet...*”, (Dziewica dziś rodzi Chrystusa...), „*Chrystos sia z Panny razdajet...*”, (Chrystus się z Panny narodził...), „*Predwicznyj rodilsia pred lety...*”, (Przedwieczny zrodzony przed laty...), „*Pastyryje w noszczipasli w temnocy...*”, (Pasterze w nocy ...paśli w ciemności...) Takie zapisy pieśni duchownych sugerują, że teksty te były używane w bożonarodzeniowej praktyce liturgicznej. Są to jednak, można powiedzieć, dowody pośrednie. Bardziej konkretne fakty można przytoczyć w odniesieniu do innych pieśni niezwiązanych z Bożym Narodzeniem. Na marginesach rękopiśmiennych Żywotów Świętych z początku XVIII wieku zapisano pieśń „*Raj prekrasnyj nasażdiennyj...*”,⁵¹⁹ (Raj przepięknie zaszczerpiony...). Ciekawa uwaga znajduje się również po tekście poetyckim, który brzmi następująco: „*sija pieśń pieta imat’ byti w Niedielu Syropustnuju w usłyżanije wsiem ludiam po Bożestwiennoj Liturgii*” - (ta pieśń ma być śpiewana w niedzielę przebaczenia win dla wszystkich ludzi po Boskiej Liturgii). Podobne informacje znaleziono również w rękopiśmiennych śpiewnikach. Jeden z nich, przepisany na Łemkowszczyźnie, zawiera fragment tekstu Liturgii. A przy jednej z pieśni Pańskich napisano: „Ten śpiew jest śpiewany przed Liturgią [...], ton 4 o Najświętszych Tajemnicach Chrystusa”⁵²⁰. Zaraz po niej pojawia się zapis pieśni „*Isuse, Isuse, Isuse, pokarme niebiesnyj...*”, (Jezu, Jezu, Jezu, pokarmie niebiański...), której najwcześniejsze zapisy muzyczno-poetyckie znane są z repertuaru śpiewników rękopiśmiennych z ostatniego ćwierćwiecza XVII wieku.

Wkrótce po publikacji Poczajowskiego *Bogogłasnika*, w tym samym miejscu

⁵¹⁷ Por. M. Wozniak, *Z pola ukraińskoj duchownoji piśni*, Żowkwa 1925, s. 3.

⁵¹⁸ Zob. I. Franko, *Naszi kolady. Zibrańnia tworiw u 50-ty tomach*, T. 28, Kyjiw 1980, s. 7.

⁵¹⁹ ASP 2, ark. 89 verso.

⁵²⁰ NB UW, f. Masłowa 56, ark. 28 verso.

wydano jeszcze jeden śpiewnik, zawierający 56 tekstów w języku małopolskim i polskim⁵²¹. Wśród 29 – ciu pieśni duchownych w tej edycji, których teksty poetyckie są drukowane alfabetem łacińskim, znajdujemy kilka takich, w uwagach do których wyraźnie wspomina się o ich wykorzystaniu w praktyce liturgicznej. W szczególności dobrze znana pieśń T. Szczurowskiego „*Trojca, Boh Otec, Boh Syn, Boh Duch Swiatyj...*”, (Trójca, Bóg Ojciec, Bóg Syn, Bóg Święty Duch...), która została napisana w XVIII wieku, została zalecona przez Bazylianów poczajowskich do śpiewania „*rano i po południ, piered katechiziom i na misijach*” (rano, po południu przed katechizmem i na misjach). Jednocześnie pieśń z tegoż okresu o tematyce refleksyjnej: „*W żywot moj wozzriu głuboko...*”, (Przeanalizuję gruntownie mój żywot...), sugerowana jest do śpiewania „w czasie komunii”; a hymn „*O wsiepietaja Mati...*”, (O powszechnie wysławiana Matko...), - podczas wieczornych suplikacji.

Zbliżenie paraliturgicznej liryki duchownej okresu średniowiecza i baroku z praktyką liturgiczną odzwierciedla nie tylko tendencję do wzbogacania religijno-artystycznego zasobu Cerkwi, ale jest także jednym z dowodów ścisłego związku między sakralnymi i paraliturgicznymi kierunkami pieśni chrześcijańskiej w muzycznej twórczości. Jednocześnie w tym kontekście warto wspomnieć o innym spojrzeniu na opisywane zagadnienie, dotyczące wpływu hymnografii na pieśni religijne w kontekście ich zastosowania w praktyce liturgicznej O. Hnatiuk. Jej zdaniem „pieśni duchowe [...] nie były integralną częścią Bożej Służby. Można powiedzieć, że wraz z kazaniem pieśni duchowne stanowiły kompleks, który miał zapewnić świadome uczestnictwo laikatu w święcie, a w szczególności w Służbie Bożej. Ani kazanie, ani pieśni duchowe nie należały do misterium składania ofiary [...] i z tego powodu nie były używane podczas liturgii”⁵²².

Mówiąc ogólnie o wpływie monodii i wczesnej polifonii sakralnej na wschodniosłowiańską paraliturgiczną muzyczno-poetycką sztukę końca XVII i początku XVIII wieku zawartą w Poczajowskim *Bogogłasniku*, należy podkreślić, że taka praca stała się możliwa dzięki wieloletnim wysiłkom badawczym profesora J. Jasinowskiego i innych uczonych nad stworzeniem potężnej bazy źródłowej „ludowego” dziedzictwa hymnograficznego. Przygotowana została również gruntowna baza repertuarowa dotycząca ukraińskiej muzyczno-religijnej sztuki, która wkrótce zostanie opublikowana w osobnym wydaniu. Można więc mieć nadzieję, że w niedalekiej przyszłości nasza wiedza na ten temat znacząco się wzbogaci; uda się w sposób

⁵²¹ Pierwszy incipitowy opis starodruku opublikował M. Wozniak; zob.: *Z kulturnogo žyttia Ukrainy XVII-XVIII ww.* Zapiski NTSZ, t. CVIII, Lwów 1912, s. 67-69.

⁵²² O. Hnatiuk, *Ukraińska duchowna...*, dz. cyt., s. 29.

kompleksowy zrekonstruować i dokładniej poznać złożone muzyczno-historyczne procesy zachodniej Ukrainy i wschodniej Polski.

3.6 Znaczenie pieśni religijnych *Bogogłasnika* Poczajowskiego w życiu wiernych Kościoła prawosławnego.

Śpiew cerkiewny nie tylko stanowi formę estetycznego ubogacenia nabożeństwa, lecz jest przede wszystkim wyrazem modlitwy, moralności religijnej i wartości kultury chrześcijańskiej. Wiodącą rolę w przekazywaniu wiernym dogmatów Prawosławia odgrywa chór cerkiewny. Muzyka duchowna, która rozbrzmiewa podczas nabożeństw cerkiewnych i świąt świeckich, jednoznacznie dotyka tajnych zakątków ludzkiej duszy, wywołując wzruszenie, generując jedność duchową autora, wykonawcy i słuchacza, pokonując przestrzeń doczesną i sięgając niebiańskich wyżyn. Jawi się jako niezwykle potężny czynnik kształtujący zmysłową kulturę jednostki. Dzięki ciągłości pamięci historycznej i religijnej zachowuje się sukcesja oparta na wartościach duchowych wielonarodowej i wielowymiarowej wspólnoty europejskiej.

W praktyce śpiewu cerkiewnego Polski końca XX - początku XXI wieku ukształtowało się kilka kierunków stylistycznych, które mają swoje charakterystyczne cechy: śpiew monastyczny, katedralny i parafialny. Jednym z obszarów działalności chórów parafialnych jest zwłaszcza funkcja modlitewna, ale często również artystyczna. W powszechnym użytku wiernych Kościoła prawosławnego w Polsce, głównie na terenach wiejskich, *Bogogłasnik* cieszy się dużą popularnością. Na przełomie XX-XXI wieku cerkiewna muzyka paraliturgiczna z jednej strony odgrywała i odgrywa ważną rolę w życiu duchowym wiernych Kościoła Prawosławnego, będąc integralną częścią nabożeństw cerkiewnych, z drugiej zaś strony ważną częścią życia artystycznego i nie tylko. Być może dlatego przeżywa obecnie renesans swojego tysiącletniego dziedzictwa, odnowę i transformację gatunkową.

Ważną cechą kierunku liturgicznego jest kanoniczność, ucieleśnienie treści duchowych i estetycznych i praw rządzących artystycznym rozumieniem i reprodukcją twórczości dzieł muzycznych. Obecnie pieśni paraliturgiczne wywodzące się z *Bogogłasnika* Poczajowskiego są ważnym składnikiem kultury religijnej nie tylko wyznawców Prawosławia w Polsce, lecz także w Ukrainie, na Słowacji, w Białorusi, Rosji i in.⁵²³ Można ją również usłyszeć na festiwalach i konkursach muzycznych, jest włączana do planu repertuarowego edukacji religijnej, programu dyrygentury chóralnej

⁵²³ J. Łabincew, L. Szczwinskaja, *Zapadniobielaruskije pismiennoje nasledije XVII-XX*, Mińsk 2004 r., s. 248-299.

w artystycznych placówkach i w szerokim kręgu muzyczno-oświatowym⁵²⁴. W granicach festiwalu istnieje bezpośredni kulturotwórczy wpływ pieśni duchowych zarówno na słuchaczy, jak i na samych wykonawców, na kształtowanie się i rozwój ich kultury muzycznej.

Bogogłasniki rękopiśmienne są dość zróżnicowane pod względem swojego składu, a pojedyncze teksty, które je tworzą, charakteryzują się rozbudowaną wielowariantowością. Ważnym w kontekście podtrzymywania tradycji śpiewu pieśni paraliturgicznych elementem, są ich wersje rękopiśmienne. Wszystkie *Bogogłasniki* drukowane czy nie, a opublikowano ich dziesiątki, są ponadto wielojęzyczne. Wielojęzyczność ta wynika z wyjątkowego międzynarodowego kręgu autorów i użytkowników ich dzieł. Obecnie egzemplarze rękopiśmienne występują w postaci dość obszernych (nawet kilkuset stronicowych) zbiorów typu jednolitego wydania książkowego, w formie jednego dużego zeszytu średniego czy dużego formatu (takie zbiory stanowią znaczną liczbę śpiewników krążących w obiegu wśród współczesnych wykonawców). Podobne zbiory występują także w formie standardowego zeszytu uczniowskiego, małych notesów czy notatników.

Wśród rozpowszechnionych obecnie paraliturgicznych pieśni można wyliczyć wiele dziesiątek najczęściej śpiewanych, znanych również w wielu wariantach melodycznych i tekstowych⁵²⁵. Ważną cechą współczesnej popularyzacji tych tekstów była ich systematyczna publikacja, szczególnie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w Polsce, Białorusi, Rosji i Ukrainie. Współczesne *Bogogłasniki* są kopiowane coraz rzadziej, jednocześnie stały się one niezbędną książką wszystkich pielgrzymów prawosławnych w Polsce, szczególnie interesującą zaś i praktyczną dla młodzieży.

Pieśni paraliturgiczne pochodzące z XX i XXI wieku dają się pogrupować w następujące rozdziały tematyczne: ogólne pieśni do Jezusa Chrystusa, śpiewy na Boże Narodzenie, Teofanię, Spotkanie Pańskie, śpiewy na Wielki Post, śpiewy pasyjne, na Zmartwychwstanie, na Wniebowstąpienie, na Wejście Pana do Jerozolimy, pieśni do Bogurodzicy, stanowiące jeden z najobszerniejszych i najbardziej ulubionych cykli, śpiewy do archaniołów, apostołów, świętych, śpiewy pokutne, śpiewy o wieczności i śmierci, o życiu ludzkim, śpiewy błagalne, pochwalne, przebłagalne oraz śpiewy świąteczne – a w tym kolędy. Jednakże podział ten jest w niektórych przypadkach raczej teoretyczny, gdyż we współczesnych, już to rękopiśmiennych, już to drukowanych *Bogogłasnikach* nie spotykamy takiego podziału, gdyż ich zawartość koncentruje się w

⁵²⁴ Tamże, s. 248-299.

⁵²⁵ J. Łabincew, L. Szczwinskaja, *Zapadniobielaruskije pismiennoje...*, dz. cyt., s. 248-299.

większości na jednoznacznie ograniczonym repertuarze odnoszącym się do danego czasu Roku Kościelnego. Okoliczność ta w znacznym stopniu wpływa również na ograniczanie zainteresowań współczesnych autorów pieśni tylko do określonych tematów. A wśród tych autorów nie brak również duchownych, co bardzo niechętnie „przyznają się” do faktu własnego autorstwa.

Jeżeli wśród wyznawców Kościoła prawosławnego w Polsce pieśni z *Bogogłasnika* są rozpowszechnione wszędzie, to na Polesiu białoruskim i ukraińskim ich występowanie zmniejsza się z zachodu na wschód. Na Polesiu Zachodnim częstotliwość rozpowszechniania śpiewów nabożnych jest porównywalna z częstotliwością ich występowania na Podlasiu. W kierunku Pińska popularność, a raczej rozpowszechnienie śpiewów *Bogogłasnika* wśród miejscowej ludności znacznie spada, choć i tu można jeszcze mówić o stabilnej i stałej tradycji, która jednak szybko się zmienia w okolicach położonych nad dolnym biegiem Prypeci⁵²⁶. Na tych terenach zanika częściowo sam typ zbioru (*Bogogłasnik*), a dokładniej jego nazwa, utwory zaś wchodzące w jego skład „przechodzą” masowo do bardzo im w swym materialnym ucieleśnieniu podobnych zbiorów rękopiśmiennych, które im dalej na wschód od granicy rozprzestrzeniania się *Bogogłasnika*, zaczynają być nazywane zbiorczo „psalmami”. Takie zbiory są szeroko rozpowszechnione we wschodniej Białorusi i Ukrainie, w zachodnich regionach Rosji, skąd w ten czy inny sposób docierają jeszcze dalej na wschód, aż do Kraju Nadmorskiego, a także na południe, do Kazachstanu.

Niekiedy czynnik sprzyjający rozpowszechnianiu tradycji *Bogogłasnika* miał swój wymiar dramatyczny, a nawet tragiczny, na przykład w okresie tak zwanego *Bieżeństwa* (lata 1915-1920), kiedy wiernych Kościoła Prawosławnego przesiedlano w głąb Rosji; innym razem dochodziło do powstawania mieszanej, odrębnej i bardzo stabilnej nowej formy egzystencji pieśni paraliturgicznych. Przykładem takiego stanu rzeczy może być działalność arcybiskupa Atanazego (Kudiuka) Permskiego i Solikamskiego (1927-2002), pochodzącego z Podlasia, który opracował drukowane zbiory takich tekstów pieśni duchownych⁵²⁷.

Bardzo interesujący jest stosunek niektórych grup wiekowych do śpiewów *Bogogłasnika*. Obecnie możemy mówić o pewnej próbie ożywienia zainteresowania śpiewem paraliturgicznym wśród młodzieży. W innych wiekowych grupach prawosławnych w Polsce, na Białorusi, w Ukrainie, zainteresowanie śpiewem pieśni z paraliturgicznych jest dość stabilne, zwłaszcza na obszarach wiejskich. Jednakże Polesie

⁵²⁶ J. Łabincew, L. Szczwinskaja, *Zpadniobielaruskije pismiennoje ...*, dz. cyt., s. 248-299.

⁵²⁷ Zob. A. Kudiuk (abp), *Sbornik duchownych narodnych piesnopenij*, Piern' 1991 r.

Białoruskie to rejon, gdzie młodzi ludzie bardzo mało wiedzą o pieśniach paraliturgicznych; są one kopiowane i śpiewane głównie przez osoby w starszym wieku, bardzo rzadko przez osoby w wieku średnim. Niewątpliwie, taki stan rzeczy kształtuje miejscowe duchowieństwo. Podczas prowadzenia dyskusji redaktora na corocznej Konferencji Dyrygentów i Psalmistów w Jabłecznej, niektórzy dyrygenci chórów cerkiewnych, uważają paraliturgikę za mało interesującą, a nawet „szkodliwą pozostałość zamierchłych czasów.”

Nieco inaczej wygląda sytuacja na ziemi pińskiej, gdzie pieśni paraliturgiczne są nadal dość rozpowszechnione. Być może jest to zasługą słynnego Pińskiego „Obichodu” z 1929 roku. W przeszłości to właśnie *Bogogłasniki* rękopiśmienne bywały niemal najbardziej rozpowszechnioną wersją „książki ludowej” zachodniej części Wschodniej Sławii i status ten zachowują do dziś.

Rękopiśmienne *Bogogłasniki* XX-XXI wieku to szczególne zjawisko muzyczno-literackie, które podtrzymuje swoje tradycje także w ostatnich latach dzięki nowej, elektronicznej i elektroniczno-sieciowej formie przekazu. W ten sposób współczesny czytelnik może doświadczyć łączności z okresem, gdy pieśni *Bogogłasnika* zapisywała być może drżąca dłoń podlaskiego skryby...

Zakończenie

Podjęty przeze mnie temat dysertacji jest bardzo obszerny i niewyczerpalny. W ramach poszczególnych rozdziałów starałem się ująć te zagadnienia, które według mnie są najważniejsze, mając nadzieję, iż po części zrealizowałem swe zamierzenia. Celem moim było przybliżenie problemu śpiewu paraliturgicznego na przykładzie *Bogogłasnika* Poczajowskiego i przedstawienia zarówno Czytelnikowi Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego jak i innego wyznania problemu rozwoju i recepcji we wschodniosłowiańskich strukturach cerkiewnych. Należy dodać, iż ten rodzaj śpiewu cerkiewnego ostatnimi czasy budzi wprost niesłychane zainteresowanie zarówno muzykologów jak i melomanów o czym świadczy m.in. odbywający się od kilkunastu lat Festiwal Pieśni Paraliturgicznych i Religijnych w Siemiatyczach.

Przeprowadzone badania oparte na „źródłach wywołanych” i „źródeł zastanych” dostarczyły szeregu ciekawych spostrzeżeń zwłaszcza, że były one pierwsze w swoim rodzaju na terenie Polski. Dowiodły one, że w badanych ośrodkach wykonywane są pieśni nabożne zarówno źródłowo oparte na Poczajowskim *Bogogłasniku* jak również współcześnie zharmonizowane, co starałem się przedstawić w materiałach nutowych. Analiza materiału badawczego wykazała specyfikę tej sztuki pieśniowej wykonywanej na poszczególne święta, wydarzenia z życia Cerkwi a także przy wspomnianych pielgrzymkach i „spotkaniach religijnych”. Na terenach gdzie społeczność prawosławna pozostaje w mniejszości zauważyłem zjawiska występowania kontaminacji tj. przenoszenia obcych wzorców melodycznych na grunt śpiewu paraliturgicznego a tym samym częściowe zapomnienie pieśni wywodzących się z Poczajowskiego Zbioru. Obok wspomnianych zapożyczeń zwracają uwagę tzw. wędrujące melodie na które śpiewane są niekiedy przeciwstawne formy w tym nawet fragmenty śpiewu liturgicznego (Jednorodzony Synu, Hymn Cherubinów i in.). Badając repertuar chórów cerkiewnych pod względem obecności pieśni paraliturgicznych o proveniencji ze Zbioru Poczajowskiego stwierdziłem, iż ulegają one pewnym przeobrażeniom zmierzającym w kierunku zapamiętanych i przekazywanych metodą tradycji ustnej przez rzesze pokoleń śpiewaków cerkiewnych powodując pewne odejścia od oryginalnych melodii.

Pragnę zaznaczyć, iż przedstawiony temat opracowałem na miarę swoich sił i cierpliwości, zdając sobie jednocześnie sprawę, że są one fragmentaryczne. Jednocześnie pragnę zaznaczyć, iż badania te mają charakter prekursorski i mimo, iż są nie do końca dokładne i wnikliwe w konsekwencji zapoczątkowują nowy kierunek badań naukowych.

Zagadnienia odnoszące się do analizy teologiczno-muzycznej wybranych pieśni

paraliturgicznych być może nie zostały do końca wyjaśnione, które będę się starał dociec i wyjaśnić w dalszej swojej pracy naukowej. Wyrażam głęboką nadzieję, iż niniejsza dysertacja stanie się dla wielu zainteresowanych inspiracją do dalszych badań, nie tylko z powodu fascynacji tematem wynikających z estetycznego lecz nade wszystko z przeżycia religijnego. Śpiew paraliturgiczny, o którym traktuje przedłożona praca doktorska jest również swoistą modlitwą i nieustanym objawieniem absolutnej dobroci, mądrości Królestwa Bożego.

Bibliografia

1. „Prawosławna Encyklopedia”, Moskwa 2002, t. V.
2. Adrianowa-Peretc Warwara, *Żytije Aleksieja czelowieka Bożyja w drewnieruskoj litierature i narodnoj słowiesnosti*, Pietrograd 1917.
3. Aleksandr Kirpicznikow, *Encyklopediczeskij słowar Brogkauza i Jefrona*, t. 82, Petersburg 1895 r.
4. Anchimiuk Jeremiasz (Jan), abp., *Reformy Patriarchy Niko7na*, [w:] „Chrześcijaństwo, Kościół, Prawosławie”, Białystok 2003.
5. Askoczeński Wiktor, *Kijów i najdawniejsza jego uczelnia*, Akademia, Kijów 1856 r.
6. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji*, PWM 1987r.
7. Bartkowski Bolesław, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji: style i formy*, Kraków 1987 r.
8. Bartmiński Jerzy, *W świecie polskich kolęd ludowych*, Warszawa 2003 r.
9. Bielousow Aleksandr, *Literaturnoje nasledije DREWNIJ Rusi w narodnoj słowiesnosti starożyłow prybaltiki*, Tartu 1980.
10. Biessonow Piotr., *Kaleki pierechożyje*, Moskwa 1861, 1864.
11. Ciołka Dariusz., *Latynizacja Kościoła Unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, Białystok 2014 r.
12. D. Lehmann, *Mikołaj Dylecki a muzyka polska w XVII*, [w:] „Muzyka”, Warszawa 1965 r.
13. Denisow Mikołaj, *Pochoronnyj obriad. Płaczi i pominalnyje stichi*, Moskwa 2003.
14. Denisow Mikołaj, *Staroobradczestwo Biessarabii: kniżnost' i piwczeskaja kultura*, Moskwa 2007.
15. Dmitruk Stefan, *Prawosławne Bractwo Przenajświętszej Bogurodzicy w Chełmie (1879–1914)*, Lublin 2012, (rozprawa doktorska, Biblioteka Główna UMCS w Lublinie).
16. Dmitruk Stefan, *Rola utworu paraliturgicznego Krestnaja piesń w prawosławnej diecezji chełmsko-warszawskiej na przełomie XIX i XX wieku*, Białystok 2021 r.
17. Fieodotow Geоргij, *Stichi duchownyje*, Paryż 1935.
18. Franko Iwan, *Naszi kolady. Zibrańnia tworiw u 50-ty tomach*, T. 28, Kyjiw 1980 r.
19. Franko Iwan, *Pisannia*, Lwów 1919 r.
20. Frołow Stiefan, *Stych starca, przy monasterskim „piwie”*, TODRL 1993, t. 48.
21. Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1972.

22. Kirpicznikow Aleksandr, *Georgij i Jegorij chrabryj: Isled literatury istorii christijanskoj legendy*, Sankt Petersburg 1879.
23. Kłak Tadeusz, *Matka Boska w poezji ludowej, Matka Boska w poezji polskiej*, Lublin 1959 r., s. 238–239.
24. Kopeć Jerzy, *Geneza patronatu maryjnego nad narodem polskim*, Roczniki teologiczne – 1986, T. X, zeszyt 2.
25. Kostiurowiec Łarysa, *Bielaruskije kanty*, Mińsk 1993r.
26. Kostiurowiec Łarysa, *Bieloruskij duchownyj kant-gimn „Bogorodica” kak odin iz rannich obrazcow otieczestwiennoj kantowoj kultury*, Mińsk, 2013 r.
27. Kostiurowiec Łarysa, *Folkloryzacja kanta*, Mińsk 2014 r.
28. Kostiurowiec Łarysa, *Kantowaja kultura w Bielarusi*, Mińsk 1993 r.
29. Koszmina Iryna, *Russkaja duchownaja muzyka. Stichi, Żanry*, Moskwa 1998.
30. Kowalska Hanna, *Rosyjski wiersz duchowny i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich*, Wrocław 1987.
31. Kuźminskij I., *Muzyczno teoreticzni traktaty Zygmunta Liawskmina ta musikijska gramatika Mikoły Dileckogo*, IMAU 2011 r.
32. Lissa Zofia, *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1983 r.
33. Łarysa Iwczenko, *Ukraińskij kant XVII-XVIII stulecia*, Kijiw, 1990 r.
34. Markow Aleksiej, *Opredielenije chronologii ruskich duchowych stichow w swiazi woprosom ob ich proischożdeni*, Bogogłowski Wiestnik 1910 7-367; nr 7/8, s. 415-425; nr 10.
35. Masłow Aleksandr, *Kaliki pierchożyje na Rusii i ich napiewy. Istoriceskaja sprawka i mielodiko-tiechniczeskij analiz* [odzielnyj otpisk iż RTM za 1904 g.], Sankt-Pietierburg 1905.
36. Medwedyk Jurij, *Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791)*. Hrsg. von Hans Rothe, Band 1: Facsimile. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2016. 602 S.; Band 2: Darstellung. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2016 r.
37. Medwedyk Jurij, *Ukraińska duchowna pisnia XVII-XVIII stolit*, Lwiw, 2006r.
38. Nikitina Sierafima, *Ustnaja tradycja w narodnoj kulture ruskogo nasledija Wierchokamija*, Moskwa 1982.
39. Oksenow Aleksandr, *Narodnaja poezija, byliny, piesni, skazki, posłowicy, duchowyje piesni, powiesti*, Sankt Petersburg 1908.
40. Panczenko Aleksander, *Ruskaja stichotwornaja kultura XVII w.*, Moskwa 1973r.

41. Pańkowski Jerzy, Archim., *W poszukiwaniu zbawienia. Bogactwo i piękno życia duchowego w ascetyczno-teologicznej myśli św. Ignacego Branczaniowa*, Hajnówka 2007 r.
42. Paprocki Henryk, ks., *Byliny*, [w:] „Encyklopedia Katolicka” t. II, Lublin 1985.
43. Pilch Tadeusz, *Metodologia pedagogicznych badan środowiskowych*, Warszawa 1970 r.
44. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2003 r.
45. Pozdziejew Aleksander, *Piesiennaja kniżnaja poezija w słowiańskich stranach*, Moskwa 1963 r.
46. Prosnak Jan, *Melodie „Symfoni anielskich”*, Warszawa 1962, s. 69.
47. Protopopow Włodzimierz, *Oczerki iż istorii instrumentalnych form XVI-XIX w*, Moskwa 1979 r.
48. Rosa E., *Typy Madonny w literaturze ludowej, Literatura ludowa.* – 1986. № 3, s. 19–55.
49. Rudiczenko Tatiana, *Tradycjonnaja muzykalnaja kultura w sowremiennom mire, Problemu muzykalnoj nauki*, Rostowskaja Gosudarstwiennaja Konserwatorija UDK 2013, No 2 (13).
50. Rystenکو Aleksandr, *Legend o swiatom Gieorgii i drakonie w wiznatyjskoj i sławiańskoruskoj litierature*, Odessa 1909.
51. *Słownik polskiej terminologii prawosławnej*, pod. red. Ks. W. Przyczyny, ks. M. Ławreszuka, K. Czarneckiej, Białystok 2022 r.
52. Smykowska Elżbieta, *Liturgia prawosławna. Mały słownik*, Warszawa 2004.
53. Sokołow Borys, *Wielikij stich o Igore Chrabrom*. Przygotowanie tekstu, wstęp, komentarz B. A. Bachtina, Moskwa 1995.
54. Seliwanow Fieodor, *Ruskije narodnyje duchownyje stichi, Kniga gołubina*, Moskwa 1991 r.
55. Ter-Dawtian Kn., *Ormiańskie żywoty świętych i męczenników V–XVII w.* (Pierwsze zestawienie, przedmowa i objaśnienia, Erewań 1994 r.
56. Tomicki Ryszard, *Religijność ludowa, Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, pod red. Mari Biernackiej, Mari Frankowskiej, Wrocław–Warszawa 1981 r., T. II.
57. Protopopow Włodzimierz, *Idiea grammatiki musikijskoj – faksimile*, Moskwa 1970 r.
58. Ware Kalistos, *Królestwo wnętrza*, Lublin 2003 r.

59. Wiesiełowski Aleksander, *Razyskanija w oblasti ruskich duchowych stichow*, Sbornik Otdielenija Russkogo jazyka i słowiesnosti Impieratorskoj Akademii Nauk, Petersburg 1880 T. 21. №2.
60. Witoszyński Emilian, *Narodno-cerkownyj napiew Chołmskoji Rusi*, Bogosłowski Wiestnik, Siergiejew Posad 1910 r.
61. Włodzimierz Wołosiuk, *Zjawisko kontafaktury we wschodniosłowiańskim śpiewie liturgicznym. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 2017 r.
62. Wołosiuk Włodzimierz, prof., *Śpiew liturgiczny w Rosyjskim Kościele Prawosławnym*, Warszawa 1978. (maszynopis)
63. Wołosiuk Włodzimierz, *Śpiew liturgiczny w Kościele Prawosławnym w Polsce*, [w:] *Prawosławie światło ze wschodu*, Lublin 2009 r.
64. Wołosiuk Włodzimierz, *Wschdoniosłowa pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013 r.
65. Wozniak Michajło, *Z pola ukraińskoji duchownoji piśni*, Żowkwa 1925 r.
66. Woźniak Anna, *Z dziejów legendy religijnej w folklorze i piśmiennictwie staroruskim*, [w:] „Zeszyty Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” rok XXV, nr 2-4 [98-100], Lublin.
67. Woźniak Michajło, *Materiali do istorii ukraińskoji pisni i wirsz*, Lwiv 1913-1925 r.
68. Znosko Aleksy, ks., *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*, Warszawa 1883 r.
69. Zofia Lissa *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1965 r.
70. Zosim Olga, *Zachidniojeweuropejskaja duchowna pisnia w XVII-XIX w.*, Kijów, 2009 r.
71. Zowczak Magdalena, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000 r.
72. Возняк М. Історія української літератури. – Кн. 2 – Львів, 1994 г.
73. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской православной церкви. – Том II. – США, Нью-Йорк. 1982 г.
74. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст. – Кіјów: Музична Україна 1978 г.
75. История богослужебного пения // *составитель Б. Б. Лебедев* / Полтавская епархия. г. Комсомольск, Миссионерское Духовное Училище УПЦ, 2004 г. 5. *Келдыш Ю. В.* Кант (многоголосная песня) // Большая советская энциклопедия. – Т. 11. – М.: Советская энциклопедия, 1969–1978 г.

76. *Корній Л.* Історія української музики. Частина друга. – Київ – Харків Нью-Йорк, 1998 г.
77. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики. – Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995 г.
78. *Лабынцев Ю. А., Щавинская Л. Л.* Народная литература бело-русско-русско-украинского пограничья. Москва: Институт славяноведения РАН, 2009.
79. *Маценко П.* Українські канти. Товариство «Волинь». – Вінніпег, Канада, 1981 г.
80. Український кант XVII-XVIII століть / *упор. Л. В. Івченко.* – К.: Музична Україна, 1990 г.

Internetowe:

81. <https://www.ukrlib.com.ua/>
82. <http://www.nbuv.gov.ua/>
83. <https://kdais.kiev.ua>
84. <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/pro-biblioteku/>



33. ПѢСНЬ 1. НА НЕДЕЛЮ ѿ БЛАДНОМЪ. СЛѢДЪ.

ГО РЕ МНѢ ГРѢШН КЪ СЪЩЕ! ГО-
 РЕ БЛА ГНѢ ДѢЛЪ НЕ Н МЪЩЕ!
 КА КЪ ПЕДЪ СЪДЪ БО ЖИИ ПЪ БЛѢСА? КА-
 КЪ СО СЪА ТЫ МН ВЕЛѢСА?

ВѢТЪПНѢ ѿ БГА СЛОБОМ:
 ГРѢХОУМБѢВЪ СЪМЪ СЪИ СОБОМ,
 Б. ТѢМНОСТЬ ПАЧЕ СВѢТА КОУАМ;
 СВѢТА БЛАГОДАТИ НЕ МАЮ.

СОУАКОУА ПЕРВОИ ѿДЕЖДИ,
 ѿУАХА БЛАГОИ НАДЕЖДИ.

КОНЦЪ

Б. ВЕКЪ

Aneks nr.1

❖ Пѣснь на Недѣлю ѿ блѣднѣи Оубъ ❖
 Ъ. Скъбѣнна ѿ дѣжда и дѣло,
 Погубляеть дѣшѣ и тѣло.
 Оубоухъ далече на стѣанѣ,
 Оубоужѣ витѣтѣна стѣанѣ:
 Ъ. Чѣждѣ домѣ небѣна блѣдыки,
 Недостѣоннѣ житѣ сѣ чѣловѣки.
 Врѣменнаѣ предпочѣтаю,
 Я ѿ славы вѣчноѣ недѣаю,
 Ъ. Чѣтоужѣ имамѣ нещѣстѣннѣ тѣворѣти,
 Когда прѣидеть Гдѣ сѣдѣти?
 Восплачѣса вѣтѣ слѣзѣми,
 Гдѣи неведеть мѣлѣости сѣ нами;
 Ъ. Чѣтоужѣ оубѣлышѣ стѣражда на вѣски е
 Яхъ вѣдѣ! и вѣопль прѣвеликѣи!
 Нѣнѣ оубо прѣжде днѣ сѣдѣна
 Прѣдѣтавлѣю дѣла моѣ блѣдѣна,
 Ъ. Пондѣ прѣдѣ оубѣмѣ оубѣмѣна,
 Да егѣ пищи насыщѣса.
 Пондѣ и рекѣ емѣ смѣла:
 Согрѣшѣнѣхъ ти оубѣ моѣ зѣла,
 Ъ. Прѣмѣи мѣ заблѣдѣшаго сѣна,
 Яки ѿ насѣмѣникѣ едина.

Пѣснь Ъ. на тѣбѣжде Недѣлю ѿ блѣднѣи . 34.
 Сложѣннаѣ ѿ ѣллаѣ рѣзѣ.

Но



Пѣснь ѿ. на Недѣлю Масопустную, 35
 ѿ Страшномъ Сѣдѣ Хрѣстовомъ.

При днѣ часъ, при спѣ етъ вѣ ма, егда
 Го сподъ сла вно и мать вѣ хъ лиу-
 денъ сѣ днѣ ти, вѣ днѣ мо и и вно;
 Оу праз днѣтъ сѣ влѣ стн, дѣ жа вѣ, сѣ кѣ-
 пе тѣи ца рѣи, ге тѣ ма нѣ вѣ бѣ ла вѣ, и вѣ ла
 3 моца.

Aneks nr. 3

Пѣснь на Недѣлю Масопустную

мо ца рѣи ни во что же, и хъ вѣ сѣ ла-
 нѣи бо же!

Англи сѣиотъ небеса, и воздрѣватъ гласно,
 сотрѣсѣтса кости мертвыхъ, и встанѣтъ оужасно,
 вѣиотъ Господъ, на сѣдѣ и дѣте,
 сѣвѣтъ воздати сѣгоу поспѣшиге:
 Кѣждо ѿ плодѣхъ дѣлаъ своихъ,
 Заповѣди моихъ.
 Сѣщѣтѣтса аки ѿ сна грѣшницы ѿ грѣба,
 Почемнѣтѣт прилучна тѣлесъ и хъ ѿ злоба:
 Оузрѣтѣт себѣ быти проклятихъ,
 Сѣнновѣнныхъ ѿ сѣгоу сѣтѣхъ;
 И хъ же огненна рѣка въ море
 Повлечѣтъ, а хъ! горе!
 Господъ сѣлаъ сѣидѣтъ сѣ небеса въ вѣиотѣ сѣ славы,
 Врѣсѣтъ вѣиотѣ на ѿклячѣхъ, знаменіе державы:
 Постѣвѣтса на сѣдѣ престолѣи,
 Сѣдѣти вѣдѣтъ на нѣхъ и постоли:
 Прииисѣтѣт сѣ выше аргѣлъ хѣри,
 И сѣтѣхъ сѣгоу.

Ѿ колѣнѣи

Aneks nr. 4

Ⲅ ПѢНИ НА НЕДЕЛЮ Ш БЛАГОМЪ СЫНѢ Ⲅ

НА рѣ КЛХЪ СѢ ДО ХОМЪ ГОР КЛ ВА ВУ-
 ЛУ НА, ВНЕ ГДА ПО МА НО ТИ .
 ВНЕ ГДА ПО МА НО ТИ ПРЕ КРА ИНА СІ-
 Ш НА .

СКОРЬ И ПЛАЧУ ОУТРОКО ВЕМА ПРОБОЖДАЮТЪ ,
 Б. ИКШ ПАКШИИ НАСЪ Б. ПѢТИ ПОНЖДАЮТЪ :
 ВОСПОНТЕ НАМЪ ПѢНИ Ш СІВНИКОИ СІРАНИ ,
 Б. ДА ОУСЛЫШИТЕСА ГААСЪ Б. РАДОСТНЫИ ПО БРАНИ .
 КАКШ В ЗЕМЛИ УЖДЕИ НАМЪ ПАКШНИКОМЪ СОЦЫИМЪ
 Б. МОЩНО ПѢТИ , СЛАДКИХЪ Б. ОРГАНЪ НЕНИЮЩИМЪ ?
 ИРОВАУМЕ ! АЩЕ ТЛ ЗА БДЕМЪ ,
 Б. ДШЕИ И ТЪЛОМЪ Б. ЗАКЪНИИ ДА БДЕМЪ !
 ДА ПНАПНЕТЪ НАШЪ ІЗЫКЪ КО СВОИМЪ ГОРТАНЕМЪ ,
 Б. АЩЕ ТРЕ СЪІИ Б. ГРАДЕ НЕПОМАНЕМЪ !
 АЩИ ВАВУШНИКАШ ШКАЛНИ БЪЛШ ,
 Б. Ш КТО БА ТИ ВОЗДАА Б. ВОЗДАИЕ ЦЪЛО !
 БЛАЖЕНЪ ІЖЕ МЪТНЫ ШИИЕТЪ КАДЕНЦИ ,
 Б. И Ш ГАМИНЪ ТВОА Б. РАЗВІЕТЪ МААДЕНЦИ .

В. Г. на Н. н. н.

Aneks nr. 5

Ⲅ ПѢНИ НА НЕДЕЛЮ МАСОПОВИТНЮ Ⲅ

36 ПѢИИ , Б. НА НЕДЕЛЮ МАСОПОВИТНЮ,
 Ш СТРАШНОМЪ СЪДѢ ХРГОВОМЪ .

АХЪ ГО РЕ МЧѢ ГРѢ ШНИ КЪ ВЪ ДОЛЬ ПАА ЧА
 ПРД СІА ТИ, ГДЕ БОГЪ СЪ ДІ А ВЪ ДЕТЪ
 ВЪХЪ ДѢ ЛА Ш ВАИ ЧА ТИ, АХЪ! АХЪ! АХЪ!
 АХЪ! БО ЖЕ СО ТВО РИ ТРЕ ЛЮ, МН ЛО-
 СТИ ВНИ НАМЪ ВЪ ДИ ВЪХЪ НАСЪ Ш КЪ ПИ-
 ТЕ ЛЮ .

ТАМЪ РЕКЪ ОУЖАСНАА ПОПЧЕЧЪ ,
 ГРѢШНИХЪ АНДИ ЗАСА ИВАХЪ ВО ОГНЬ ВЪЧНИИ ПОВЛЕЧЕЧЪ
 Б. АХЪ

Aneks nr. 6.

Ⲓ Пѣсни на Недѣлю Масопустную Ⲓ

Дѣиствѣ ꙗкоже первѣхъ стѣранъ быхъ,
 Видастъ по чомъ бѣхъ спрѣданъ быхъ:
 б. Тонъ самъ грѣшныхъ люте оумѣнитъ,
 Јако ѿ Твоѣа вѣчне шлѣнитъ.

Входъни грѣшникъ волеетъ,
 Сца, ѿ Матере проклинаетъ:
 б. Проклатъ еси члвкъ, ѿ година,
 Бниже стѣлемса ѿ насъ за сына.

Ванъ еси ѿ Оца раздѣлетъ,
 За дщере на матеръ нарѣлетъ,
 б. Тонъ въ пеклѣхъ на вѣкъ, а тои въ небѣхъ,
 Кажде, гдѣ заслужило себѣ.

Тѣмже вси грѣшныи еси ханѣмо,
 ѿ Христа оумножити се:
 б. Бы намъ различъ жизнь даровати,
 Въ небѣхъ вѣчне с нами царствовати.



38. **Н**я Недѣлю Сыропустную.
 Псалъ ѿ Давида Псалма ѿз Рилъ ѿзгнаннаго.

Оу би ѿ кѣ дѣ ѿ па доухъ бѣ дчми
 что,

⌘ Пѣнь на Неѣлю Сиропѣтнѣю ⌘

ЧТО ДЕНЬ, ЧТО ВРЕМЯ, ЧТО ЧАСЪ ПО СЛѢДНІИ;
 ОѢ ИЗЪ ЦАРЬСКИХЪ СОТВОРИХЪ СЯ, Ѡ-
 ПОРЪ ФУРИИ ВЪДЪВЪ Ѡ ДѢХЪ СЯ, ОУБИ!
 ОУБИ! ОУБИ! Ѡ ГОРЕ! Ѡ ЧЕ СЯ ЛИН-
 ЧЕ, ЛИН ЧЕ СЛЕЗЪ МОРЕ.

БѢХЪ АЗЪ ПЕРВѢЙШИИ НАЕАННЪ РАДЪ,
 ГДЕ МЯ ПОСЛѢДНА ПОСТІГАНЪ ЗААДЪ,
 БѢ. АХЪ! ИЗЪ РАДЪ ВЪ РОВЪ ПРИБИХЪ СЯ,
 Ѡ СЛАДОСТИ ВЪ ГОРЕТЪ ЗБАНЖИХЪ СЯ,
 ОУБИ! ОУБИ! ОУБИ! Ѡ ГОРЕ!
 Ѡ ЧЕ СЯ ЛИН ЧЕ, ЛИН ЧЕ СЛЕЗЪ МОРЕ.

ШИЛЕМЪ АХЪ! ПРѢЖДЕ ЯКЪ ВЛАДЫКА,
 БЫЛА МНѢ ВЪ СЛАСТЕХЪ СЫТОСТЬ БЕЛКА,
 И

ѡ. Но

Aneks nr. 8

⌘ Пѣнь на Неѣлю Сиропѣтнѣю ⌘

БѢ. Но и гласа ихъ днесь боиша,
 Да забыхъ збѣшъ ихъ сохраниша,
 ОУ. ОУ. ОУ. Ѡ. Г. Ѡ. А. А. С. М.
 ГДЕ ОУКО ВЪДАНЪ МНѢ СЯ СОСРЪТНЪ?
 РАЗВѢ Ѡ ЗЕМАНЪ ВЪ ЗЕМАНЪ ВЪСАНТНЪ?
 БѢ. АХЪ! Ѡ ПЕРЕТНЪ ПЕРЕТЪ ПАКНЪ ВЪДЪ!
 ЧТО ГОРЕТЪ, ПРЕДСТАНЪ СЪДЪ!
 ОУ. ОУ. ОУ. Ѡ. Г. Ѡ. А. А. С. М.
 БѢ. БѢ. НАДЕЖДА ВЪ ВЛАДЫЦѢ БОГЪ,
 ЯКЪ МИЛОСТИВЪ ЕСТЬ ПО ПРЕМНОГЪ;
 БѢ. СЕГО ДУХЪ ТРЕБА ИСКАТИ,
 ПРОЩЕНІА СЛЕЗМЪ БЛАГОТИ:
 ОУ. ОУ. ОУ. Ѡ. Г. Ѡ. А. А. С. М.
 РАДЪ СЪТѢЙШИИ, СЯДЕ ВЛАДЫКНЪ!
 ВРАГЪ АЗЪ ПАВЪ СЯ БЪДЪ ЧОЛЪКНЪ!
 БѢ. ТЫ МНѢ ОУБЪ ВЪДЪНЪ СПОКОИ,
 ШЪМОМЪ ЛІСТВЪНЪ ТРОИЦА ОУМОИ
 ОУ. ОУ. ОУ. Ѡ. Г. Ѡ. А. А. С. М.

Пѣнь на Неѣлю А. Великопѣтнѣю. 39
 Ѡ Сиропѣтнѣю Иисъ Христовыхъ.
 И Б. Царю

Aneks nr. 9

Ⲅ Пѣни ѿ Страстѣхъ Іисъ Хрѣтовыхъ Ⲅ

Колитво
 Ца рѣ Хрѣ стѣ Не зло би выи, ѿгн че
 доа го тѣр пе ли выи! Со вѣ тѣ жи доб есѣ
 би вшѣ, ѿ ча сѣ Па схи при стѣ вшѣ.

Спѣан жѣдове гадаѣти,
 Ыкъ би нѣмъ Тѣбѣ понмаѣти?
 б. Законъ (иовалтѣ) оуспѣвалѣтѣ,
 Царѣмъ сѣ нѣмъ назывѣтѣ.

Царѣ незнѣемъ инаго,
 Токмоу Кесарѣ Римскаго;
 б. Но ѿда къ нимъ притѣ,
 ѿ притѣкши Сѣце рече:

Что би мнѣ дасте за Него,
 ѿзъ бо есмѣ оученикъ егѣ,
 б. ѿзъ оубо вамъ, егѣ в рѣси
 предамъ на смѣртнаѣ мѣки.

Енѣ сѣ нѣмъ совѣщаѣша
 Трѣдцѣтѣ сребрнѣхъ ѡбѣщаѣша:
 б. За сребрнѣки продаѣхъ Хрѣта

Оучѣн.

Aneks nr. 10

Ⲅ Пѣни ѿ Страстѣхъ Іисъ Хрѣтовыхъ Ⲅ

Присѣбена дѣша ко смѣрти,
 Надлежитъ бо мнѣ оумѣрѣти;
 б. Присѣбѣ концѣ, ѿ прѣидѣ чѣсѣ,
 ѡстанѣте, ѿдѣ ѿ васѣ.

Ѣшедѣ зачѣтѣ молѣти,
 На стѣрѣ сѣкѣ гогѣвѣти;
 б. Ими Хрѣтѣ помолѣмѣ,
 Стѣрѣмѣ егѣ поклѣнѣмѣ.

40 Пѣни на Недѣлю б. Великопѣстниѣ,
 ѿ Страстѣхъ Іисъ Хрѣтовыхъ.

Колитво
 Хрѣ стѣ Ца рѣ стѣра ве дан выи, Тѣс
 жѣ беа ми тѣр пе ли выи? Же Тѣ зѣни
 то сѣка то ва но, ѿ без мѣр нѣ по
 рѣ га но.

Гдѣнѣ

Aneks nr. 11


Пѣсни ѿ Страстѣхъ Іисъ Хрѣтовыхъ
 Гдѣша молился въ вѣроградѣ,
 Бѣдалеса ѿ хитроу здрѣдѣ :
 б. Иако оученика аскавый
 Предастъ Тебѣ, цѣловавый .
 На молигубѣ оумлѣвалеса,
 И красавый погуби знавалеса з
 б. Единаго прилаз чашѣ Страсти,
 Хотѣи всѣхъ грѣшниковъ спасти .
 Тамъ прибѣган заи жидове,
 Немилостиван кагубе,
 б. Невинна дѣвица поймаи,
 Губѣ нещадноу свазали .
 Приведоша во дворъ дѣны,
 Тамъ слѣга асканый
 б. Тебѣ оудари въ ланичѣ,
 По дѣволу совѣтѣ .
 Ренѣтъ Кайафѣ представивша,
 Сѣи сына Бжѣа Савша,
 б. Начатъ своа мѣзм дѣрти,
 Рѣкши : догонна еста смѣрти .
 Злѣ тѣлѣ кѣли, оукарѣли,
 Блицѣ павали, вопрошали :
 б. Проща Хрѣте, кѣмъ тѣлѣ бѣчѣ ?
 Оутѣи всѣхъ собора собрала,
 Тебѣ оубѣти пощася :

б. Воз-

Aneks nr. 12.

Пѣсни ѿ Страстѣхъ Іисъ Хрѣтовыхъ
 Рѣклася Хрѣте оукоханій
 Плицн мол вдахъ на рани :
 б. Се днѣшъ явѣ исполниса
 Дѣше грѣшна оужасниса !
 Обнаженній средѣ града
 Бгѣ твои окрѣтне пострада :
 б. О стопа до Главѣ цѣлостн
 Не выста в немъ, ѿ катова злостн .
 За когѣже терпѣлъ сѣл
 Гдѣ правдивый Мисл ?
 б. Терпѣлъ за наша зла дѣла,
 Личнѣ : стѣднн грѣхн тѣла .
 О Снхъ оубо оумнаниса
 И пред Хрѣтомъ прослазниса :
 б. Хрѣте терпѣи за наша раны
 Оумилосерднса на наі .

Пѣнь на Недѣлю Г. Великопостную 4¹
 ѿ Страстѣхъ Іисъ Хрѣтовыхъ .



Оу же дѣ крѣтъ под пи свѣтъ, Пилатъ сѣ-
 діл

Aneks nr. 13

⌘ Пѣсни ѿ Страстѣхъ Ыиъ Хрѣтовыхъ ⌘

дѣ а вска зѣ етъ На крестѣ, на крестѣ
 Яги ца не по вин на Те бѣ те
 ке Твоа ца не пре мѣн на.
 Срдце зготовано,
 Крестѣ, и гвозди поковано
 б. Ланцухъ б. на шее вгладяютъ,
 Хрѣта б. крѣтомъ в рцѣ даютъ.
 Идетъ с крестомъ Панъ сромотне,
 За нимъ жидове шхотне
 б. Вкшатъ б. конинъ видѣти,
 Кричатъ б. ба скорю оуенти.
 Бѣ болѣзни проникали,
 Днса вси надъ нимъ зндѣли:
 б. Сн б. горю оукара хъ,
 Тн б. нещадно вѣ хъ.
 Падѣ крестомъ натисненнй,
 Бѣмъ на помстѣ виставленнй,
 б. Млѣтъ б. з болю и фрасникъ,
 Шаднъ б. не даѣтъ ратникъ.
 Матка

Aneks nr. 14

⌘ Пѣсни ѿ Страстѣхъ Ыиъ Хрѣтовыхъ ⌘

б. За насъ б. Спаситель погтрада
 Бѣ насъ б. нещадно ѿ ада.

Грѣси наши сѣтъ причина
 Смерти крестной бѣ бѣна,
 б. Тѣмже б. перси наша вѣймо,
 Спасе б. прости возопймо.

42 Пѣнь на Недѣлю д. Великопостндо
 ѿ Страстѣхъ Ыиъ Хрѣтовыхъ.
 Твореніе йнока Чинъ С. Васіла б.

Контр
 И зми дѣ те дце рн сі шн ксі а
 ны нѣ, зми те пре мѣ дрѣи ш а ца рѣ вко.
 ро нѣ! И зми дѣ те ро. дн вѣр ни хъ
 во свѣтн нѣ зми те по зору сгрѣ шнн
 вградѣ

Aneks nr. 15

⌘ Пѣсни ѿ Страстейъ Ииса Христовыхъ ⌘



Законѣмъ хвалѣся, чюдеса имѣла
 во людехъ Ісанахъ Бгомъ избраннѣи,
 в' Царствѣхъ и жертвы велики кога чѣла,
 емъ Бгъ Мессіа, крѣсть ѿткупннѣи;
 б. Приде Снъ къ Своемъ Престолю,
 в' дѣлѣ царствѣла, по Царствѣ глаголю:
 и се дѣла сотвориша,
 безмѣрнѣи оутвориша
 Небеси Царя .

Царемъ

Aneks nr. 16

ПРЕДОСЛОВІЕ
 Ко благоумнымъ Пѣвцѣмъ и Слышателямъ
 Пѣсней .

Имѣла въ чѣсть Всемогущаго Бга, Пречистаго Бго-
 матере, и Слѣдѣхъ егѣ оубо днннхъ ѿ различныхъ
 стѣхотворцевъ и Писмописцевъ иконн Сочиненна въ
 мнѣхъ издана Пѣсней, но имѣла въ правдѣ хѣла и не-
 исповнѣ составленна быша, тогѣ ради весьма ѿрно-
 венна и непотребна явншася; имѣла аще исповнѣ и
 мѣдрѣ составншася, но нечѣ моцно оубѣдѣти приан-
 чнаго имъ глагола, оубо и чѣла къ прочтѣннѣи токъмъ, не
 къ пѣннѣи послѣдншася; имѣла въ концѣ добрѣ Сочинен-
 нна, и по Своемъ глаголаннѣи оубѣдѣнна бѣ хѣла, ѿбаче
 егда писменемъ ѿ единаго дѣлѣ оубо Пѣвцѣхъ предаватннѣа
 начлаша, чѣзъ никаказначныхъ Писцевъ такѣ поведншася,
 мѣкѣ не токъмъ стѣхн и хѣла Слогѣмъ, но ниже оубѣдѣна
 раздѣлнла Своего возннѣла . За лнкозѣ грѣдѣ
 чцалннѣннхъ ѿннхъ и звѣрѣтѣлннѣи Пѣсней трѣбѣ
 бѣше творѣннѣа и хѣла Сокрѣтннѣа, размотѣбѣтннѣа хѣла
 стѣво, достигѣтннѣа намѣннѣа мыслннѣа, елнко моцнѣ
 и правдѣтннѣа, Слоги стѣхѣмъ и звѣрѣтѣтннѣа, мнѣла нѣла
 вѣтннѣа прилагѣтннѣа: и се чѣлаже Пѣсней вамъ благого-
 вѣннѣи Пѣвцѣхъ и Слышатѣлѣ не мѣкѣ, но лнко Слѣдѣ
 имѣннѣа смѣкѣми оубѣдѣнна, и на новѣ прндогѣбѣннѣа
 нал: лнко ѿдѣжда ѿбѣтѣбѣла, прншнѣа же, и ѿно-
 вленнѣа

Aneks nr. 17

ПѢСНЬ 5. Ѡ СМѢРТИ .

234.

Бог.

мн

Ѡ ПѢСНИ Ѡ СМѢРТИ . Ѡ



Бо ста ни сльши! бо ста ни, что
спиши? Грѣхми по мря чина, грѣхми
по мря чина, по что не раднши
Ах! нѣтъ время, бже неже стѣломъ твѣ
б. Разлучитиь вѣма б. со нждемъ твѣ.
Скакониъ вѣтомъ прїдеши прїдѣ Бга,
б. Страшнаго сдѣи б. сотвориши сла много?
Тогда всю жизнь твою вѣдѣтъ истазѣти,
б. Горе твѣ вѣдна б. нѣтъ что вѣщати.
Влавыи слезами радѣти вѣдѣши,
б. Еднакъ ни Ѡ когѣ б. помощи прїмѣши.
Смѣртѣ грѣшннкова анта, вѣдѣтъ то аннѣ знати,
б. Чнстѣ дшѣ вѣдѣши, б. чнстѣ твѣ дѣти.
Но ктожъ Ѡ вчнстнтя? развѣ Бгѣ едннн,
б. Ѡнѣ канцѣмъ сл б. шндетнтя вѣдѣннн.
Бже кантнса во исправленїи з
б. Тажѣ соуданн ма б. ко нсужденїи.

235.

ПѢСНЬ 3. Ѡ СМѢРТИ .

Бга

Aneks nr. 18

Ѡ Pieśni o śmierci. Ѡ

U. u. Czas iść do grobu!
2. Zostać nie dadzą nikomu,
Wyniosą na marach z Domu każdego.
Y. y. y. Sypią mogiły,
2. Albo walą kamień srogi,
Nie odkupi klejnot drogi od śmierci.

ПѢСНЬ 4. Ѡ СМѢРТИ . 232.



По мѣ сан че ло вѣ че пре гор кнн
часѣ смер ти: же не на вѣ кнн жн ти,
Но трѣ ка оу мѣв ти. Ѡ горе! слѣзѣ
мо ре все гда н зан ѣд н мо, зѣдн го
ка вн ро ка бо га Ѡ жи да н мо.
Вогдаже прїчнн имать смѣртнаѣ годнна,
Недарѣтъ б тѣой часѣ по чнннн жданнаѣ годнна з
ш ш б. нн

Aneks nr. 19

ⲛⲓ Пѣни ѿ Смерти. ⲛⲓ

И́къ оубѣдѣтъ | грѣшнѣ, чѣло б. в глѣбокіа до́ли,
 б. И заи́плетъ пѣскома́ Счи, негладѣтъ вѣсколи
 В' грѣбѣ вѣдѣтъ | рѣбра, бо́ли, б. з' голово́и рѣки,
 б. Дѣша поидѣтъ нѣсмертеана на вѣчѣла мѣли.
 Помни́и же | челоуѣче б. тѣкъ ве́нѣкъ Сѣдѣтъ,
 б. Ибо мѣкъ кѣдѣ Бѣ Слѣжнѣтъ, тѣкъ вѣрѣтъ заплѣтъ.
 Пѣд чѣлома | кѣ житіе б. на Смертѣ готови́а,
 б. Бѣган грѣхѣвъ, Споку́дѣа, и Бѣ моли́а.
 Пѣмѣнѣа | з' санжнѣиъ глаома, б. ѿпѣсти ѿвѣди,
 б. Да и тѣкъ Бѣ ѿпѣстѣтъ вѣскои грѣхѣвъ вѣди.
 Пѣстѣи́а | прѣжа́ти б. оубѣнѣи лѣвѣи,
 б. Бо на тои сѣчѣтъ поидѣтѣи докѣ твои́и спѣвѣи.
 Пѣдѣа | непоу́вѣиъ, б. зѣе вѣдѣша чѣлѣти,
 б. То на вѣки і' прокѣлѣиъ вѣдѣша вѣ пѣлѣ житіи.

237. Пѣнь ѿ дѣшахѣ в мѣкахѣ чѣстѣи́иъ
 Сѣи́хѣ.

По ма́ни чѣ, по ма́ни чѣ са́ко Го́спо дѣ,
 да́ти Сво́бо дѣ. Му́там и вѣи́сѣго го́ло-
 сѣтъ

Aneks nr. 20

ⲛⲓ Пѣна Покая́нныа. ⲛⲓ

ба, и́ спо вѣ́ да и сло ве са́ прѣ ва.

Мнѣ бо мѣка ѿ мѣности, на сло пожа́дѣти,
 Вѣи́и нѣсѣа ѿ гла́, блѣгѣ немогѣ дѣла́ти:
 б. Согрѣшѣхѣ, содѣланное мѣкъ мнѣ оубѣдѣти ?
 Са́мое дѣло и́стинѣ нѣдѣтъ и́звѣсти,
 И невозможнѣ тогѣ сокѣти.

Обѣче кѣнѣи́а, пакѣ согрѣшѣа,
 Грѣхѣи́ ко грѣхѣмѣ моимѣ вѣгда пѣнѣа;
 б. Согрѣшѣхѣ ѿка́нѣи́иъ, согрѣшѣи́ до сѣла́,
 Согрѣшѣхѣ вѣсѣи чѣствѣиъ дѣши же і' чѣла,
 Вѣа сѣла́ похѣтъ во мнѣ содѣла.

Нижѣ чѣто подѣ и́мениъ грѣхѣа соде́жѣмо
 ѿбѣдѣтѣа, е́жебы ми́не прошѣло ми́иъ;
 б. И чѣствѣи́иъ са́ма ми́не пра́вда ѿбѣдѣтъ,
 ѿгда со́вѣтъ вѣдѣи́нѣа дѣшѣ ѿвѣдѣтъ,
 Вѣно́иъ вѣти вѣсѣа ѿвѣдѣтъ.

Запрѣтѣи́а оубо сѣхѣа дѣла́ мнѣ невозможнѣ,
 И чѣто бѣло, не бѣло, рѣци е́тъ вѣзбожнѣ;
 б. Тои́ смѣла́ вѣи́ на сѣе, ко́мѣ да і' дѣ прѣвѣдѣтъ:
 Вѣзѣмѣнѣ во і'рдѣи́иъ своѣ, нѣсѣтъ Бѣ, помышѣа,
 Са́мѣ развѣтѣ та́ковѣа пра́вды нѣзнаѣтъ.

Изѣ же С' Проро́комѣ зѣвѣ: Помѣи́и ма́ Бѣе,
 Ни́чѣто оубѣдѣи́а ѿ тебе нѣмо́же:

б. Вѣз-

Aneks nr. 21

Ⲅ Пѣсни Покаянныя . Ⲅ

Вѣи не рѣкъ , не два , и не десятинъ ,
 Икъ твои боль грѣха на дѣшъ взычатъ !
 б. Икъ давнѣ , давнѣ ѿ молодости
 Лежѣ въ грѣхѣхъ твоихъ что дѣлаи злости .

Corpori poxa, animæ qualis !
 Subleuet, non est proximus talis ;
 2. Anima dulcis quid tunc factura ,
 Cum jam & corpus sit sub censura ?

Тѣло икъ тѣло , дѣшницѣ вѣда !
 Дѣшницѣ комѣ , немашъ соудѣ ;
 б. Чегожъ ты дѣшнѣко едѣшъ чинити ,
 Когда и тѣло зачнетъ слабѣти ?

Aquæ salubres, ajunt, quodd dantur ,
 In quibus omnes gentes lavantur ;
 2. Utinam illis animam dare !
 Ex hac peccati sorde piare !

Гдѣ то сътъ , кѣждѣтъ , здравыа вода ,
 Вѣтъхъ то са водахъ мытъхъ ви рѣдн ;
 б. Вѣи когдабъ дѣшъ тамъ чинити !
 Зѣтъни грѣхѣхъ твоихъ всѣма ѡмыти !

Pœnitentia, fassio oris
 Lacrymabiles ædus doloris
 2. Saluberrimi sunt fontès isti,
 Spargi sanguine lateris Christi.

Срѣдѣ , пошѣта , горкнхъ слѣзъ твоихъ ,
 Иповѣда свѣта , сътъ ти гдѣкои
 б. Кладѣницъ здравнѣ , и вода чиста ,
 Ѳкропленнаа кровнѣ Хрѣта .

Ad

Aneks nr. 22

Ⲅ Пѣсни Покаянныя . Ⲅ

Вѣи ипопанна , Прѣимнѣ оумнаина
 Грѣшника , Бѣдника .

218. Пѣснь , ѡ. Покаяннаа .

И зъмѣи мнѣ Боже со не ке се слѣзы , да
 бо плачю моа па гдѣхъ твоихъ .

Ѳкогда начнѣ слѣзы проливати ,
 б. Стратнаго житѣа дѣла возвѣщати ?
 Оуподобихса бранови ношномѣ ,
 б. Плотомъ дѣнемъ немощенномѣ .
 Навыкохъ на всѣ дѣла въ мнѣ сѣа ,
 г. За то оудаленъ есмь прекраснаго радѣ .
 Тѣгда мнѣ съла оупроетъ снѣдѣтъ ,
 б. Икъ мѣчъ оеода острѣи прободетъ .
 Съде мнѣ грѣшнѣ ! что се содѣлаю ?
 б. Ѳмногихъ лѣтъ моихъ бѣа прогнѣваю !
 Разорыхъ законъ воздѣлаа бѣа ,
 б. Ѳинновѣнный есмь свѣтлаго чертога !
 Оубаи съдѣше ! чемъ не радиши ?
 б. И ѿ грѣбѣхъ твоихъ горѣхъ неслезѣши ?

Вѣдѣшъ

Aneks nr. 23

ПѢСНЬ Б ВОЗДУХАТЕЛЬНАЯ КО ГОСПОДУ ІІСУ ХРІСТУ.
ТОНЪ ТОНЖЕ : 243.

Іисе мой преладкий, и Творче свѣта.
 б. Ещѣ хоча мало могой пожди вѣвѣта:
 Тмаин ти покланя вѣщахъ плоды,
 б. Но дотоль есмь неплодое древо, Господи;
 Дѣшъ и чѣломъ погвнѣимъ жнвѣщи в мѣртѣ,
 б. И крещеніа вдеждѣ скалахъ без мѣри.
 Гдѣ приклоню мой глабѣ, когѣ оупрошѣ?
 б. Тогмоу к чекѣ глабѣ мой Бже, жалостный вношѣ.
 Рѣцѣ сердца простираю, кѣпни и дѣшѣ,
 б. Предъ токомъ каменнымъ оутробѣ крѣшѣ.
 Слѣзъ ввѣнаноу рѣкою на почѣ ма правыи
 б. Везпогѣи звалъ блаждѣи к тебѣ настѣви.
 Морѣ мойхъ согрѣшеній приглубокое
 б. Волнами всегда смѣщѣютъ жнтіѣ моѣ.
 Чѣгомъ согрѣшилъ, ѡ младѣнства чрѣзъ вноштнѣи вѣвѣкъ,
 б. Паче скота чѣо содѣлахъ, не ѡкъ чловѣкъ,
 Дѣта панидѣтъ, грѣхѣвъ тѣжкнхъ болашъ прилагѣи:
 б. Спаси ма Гдѣи, Спаси, бо погнѣлю.
 Оуже при корени древа стѣкнѣи смѣрти
 б. Лежитъ, оубѣв началннѣи мѣшѣ оумѣрти,
 И И Древо

Aneks nr. 24



242. ПѢСНЬ Б ВОЗДУХАТЕЛЬНАЯ КО ГДѢ ІІСУ ХРІСТУ
ТВОРИЦА ІЕРОМОНАХЪ ДІМІТРИЙ ПО КРАСНОУРОЧІЮ.

І и сѣ се прѣлю безныи сердцѣ сла до сѣте!
 б. Едина бскѣрѣхъ оутѣха, мола ра до сѣте!
 Рци дѣшѣ мойн: твоѣ есмь азъ спасеніе,
 б. Очнщеніе грѣхѣвъ, и в рай вселеніе;
 Мнѣ бо тебѣ Бгѣ благоу пннѣплѣчнса,
 б. О тебѣ мнѣ мнѣ мнѣ надѣлѣчнса.
 Никтоже мнѣ в мойхъ вѣдѣхъ грѣшнѣ помѣже,
 б. Аще не ты Іисе, преладий Бже.
 Хотѣнїе мнѣ едино: тобою быти,
 б. Дѣждь ми тебѣ Хрѣта в сердци всегда имѣти.
 Изволю во мнѣ ѡбчѣтѣи, благоу мнѣ ѡвлѣчнса,
 б. Мнѣи грѣшннѣи, недочѣи ннѣи невѣзгнѣшнѣи.
 Ннѣи в болѣзни живѣтъ без тебѣ Бга,
 б. Ты мнѣ крѣпѣсти и здѣлѣи, ты слаба многа.
 Радѣлѣса азъ ѡ тебѣ и ввѣчнѣи,
 б. И тобою да во вѣки Бже хвалѣнѣи.

ПѢСНЬ

Aneks nr. 25

❖ Пѣсни на Рожество Престола Бѣны ❖
Возсия́ днѣ свѣтлѣи Рожества Дѣвѣмъ :
 Знеплодноу оутробѣ роди́ся Маріа .
 Окресными Счадами сла́вите Я́нну ,
 ѿ Сердцама въи вича́йте Рожденнѣ Пя́ннѣ ,
 Прекраснѣ .
И́хъ гла́хъ я́вствовѣтъ Я́ма енъ да́ное ,
 В Небѣ́хъ и на землѣ́хъ прогла́вляемое :
 Небесны́а Силы́ покланя́ются ,
 ѿ Земни́а Сла́вѣце , исполня́ются
 Ра́дости .
И́ламе и́ Ево въ ра́дости пре́бди ,
 При́де ча́лнѣ спаса́юще лю́ди :
 Крѣ́пкѣ днѣ́хъ во гѣ́сли бра́цѣи Дави́де ,
 ѿ не́плодноу Я́нны пло́дъ произы́де ,
 Спасенны́а .
Дѣ́вное Рожество́ Сѣ́ла Дѣ́вѣи ,
 Небесѣ́хъ и землѣ́хъ свѣ́тлоу Царя́цѣ ,
 В не́мъ развѣ́ннѣа тѣ́ль шеноблѣ́тѣся ,
 ѿ Пла́че а́ды , и безднѣ́а оутра́шляе́тся
 Тѣ́ло Дѣ́во .
Младѣ́нствѣищѣ́у Дѣ́вѣ́хъ велча́йте ,
 Го́рѣ оу́хо́лми сла́достѣ́хъ и́скпа́йте ;
 Ю́же бо Я́нна днѣ́хъ ма́лкомъ пи́таетъ ,
 ѿ Исто́чникѣ́хъ благо́сѣ́лѣа тѣ́ла шѣ́рзаетъ
 Всѣ́мъ вѣ́нымъ .
Ра́дѣнѣ́а Маріе́ Госпо́жѣ́ и Ма́ти
 ❖ Дѣ́вѣ́хъ

Aneks nr. 26

❖ Пѣсни на Рожество Престола Бѣны ❖
 Человѣ́къхъ всѣ́хъ
 Ро́де при́вѣтствѣ́и .
И́ ты́ велча́иши въ гѣ́сли бра́цѣи Дави́де ,
 ѿ тѣ́лоу́хъ чѣ́слѣ́хъ Богома́терѣ́хъ во ми́рѣ́ и́зидѣ́ :
 ѿ Ма́тѣ́ дѣ́на , Ма́риу , Свѣ́ннѣ ,
 Сро́дство́ Я́нны́ Созо́внѣ ;
 Торо́жствѣ́ищѣ́хъ ,
 И́ ангѣ́лѣ́хъ
 В Рожество́хъ Дѣ́вѣ́хъ .
Царя́ца́ небесна́а на землѣ́хъ роди́ся ,
 И́з не́а́хъ ко́лѣнъ вы́шнихъ Бѣ́а́хъ вопло́тѣ́ся :
 ѿ Бра́ема́ по́слѣ́днѣ́аго кѣ́рка ,
 Дѣ́вѣ́хъ спа́сти́и чело́вѣ́ка ,
 И́звѣ́стнѣ́и ,
 Оу́чро́ннѣ́и ,
 И́ако́же вѣ́сть Сѣ́лѣ́хъ .
Вѣ́и развѣ́ннѣ́хъ досто́инны́а пѣ́сны Дѣ́вѣ́хъ со́сѣ́дѣ́ннѣ́хъ ?
 Сѣ́лѣ́зды́ сла́жатъ , со́лнце́ по́итъ , а́ды и́ сла́вѣ́тъ ,
 ѿ Оу́ста́хъ крѣ́ннѣ́а шѣ́рзѣ́ннѣ́а ,
 И́ наде́ждѣ́хъ всѣ́хъ возвѣ́рзѣ́ннѣ́а :
 Благо́дѣ́ти
 Сѣ́моу́ да́ти ,
 Сѣ́и́ е́сть Дѣ́ло .
И́же́ тѣ́хъ Пре́дста́те́лнѣ́хъхъ взы́щѣ́ши тѣ́лѣ́хъ ,
 Злѣ́хъ живѣ́ищѣ́мъ помо́жѣ́тъ , сподо́бѣ́тъ въ Небѣ́хъ
 ѿ Бѣ́а́хъ въ Тро́ицѣ́хъ шѣ́ла да́ти ,
 ❖

Aneks nr. 27

ѿ Пѣсни на Рождество Престѣла Бѣцы. ѿ
 ѿ Чѣдо чѣдѣхъ новѣише ! како бо въ тебѣ
 Божество, иже неомѣстимый въ Небѣ ?
 ѿ. Престола зде оуготовлетъ,
 Земныхъ слезы оутоллетъ,
 Оусоръ штрѣтъ,
 Гореть ш насъ
 всѣхъ шемлетъ .
 Предстѣните Празднующы всею мыслію,
 Радующеса, оублажимъ Матерь Бжю :
 ѿ. Іоакима, и Анны
 Молитвы сѣтъ оуслышанны:
 Прозакѣ плодъ,
 Иже весь родъ
 Бѣонныхъ оублажитъ .
 Адамъ, и Ева ш клятвы разрѣшаются,
 Же родила Матерь Бга, оутѣшаются ;
 ѿ. Радуютеса вси языцы,
 Во праздникъ Отроковницы,
 Воспѣвайте,
 Вохвалайте
 Дѣвѣ чистѣю .
 Тѣмъ вси Пророцы концы нынѣ прѣли,
 Юже во вѣрхомъ закѣтѣ извѣражали ;
 ѿ. ѿ всѣхъ родовъ избраннѣю,
 Дѣвѣ Пренепорочнѣю
 Иавтвеннѣ днесь ,
 Х ѿ

Челс.



Пѣнь ѿ Престѣнъ Бѣѣ . ПО.
 Чудотворной во стѣнѣ Обители Почаевской .
 Голѣмъ аѿ Ог. Ватиканскими Діаконами Народнѣмъ Оу-
 вѣщаннѣмъ . Твореніе Инокѣ Чинѣ С. Василія В.

Музыкальная запись на двухъ системахъ нотъ. Подъ нотами данъ текстъ:

Многи ми оубо Гласи и сподоби въ
 нѣхъ на роде хвалениа, во Икѣ
 нѣ

Ѿ Пѣни П. Бѣѣ Чудотворной Почаевской Ѿ
 Храма ѿ предднѣи На долготѣднѣи
 Зѣждетъ во пѣматѣ Оуспѣнїа
 Благороднѣи, Бѣѣмъ оубоднѣи
 Зъ Своимъ благотворенїа
 Благодѣтель, Да Оубитель
 Помножитъ, Положитъ
 Въ нѣхъ гласѣ Своѣ .
 Б. Тамъ бо зъ Сїаанъ Лѣскѣ немлан
 Дїитѣа стрѣи непрѣмѣнни
 Богодѣишѣ, Б. Непрѣстѣннѣ, Б.
 Огнѣ бо истиннѣи
 Извѣлѣ истѣчннѣмъ благоствѣннѣмъ
 Вѣлѣкѣ оубоднѣи, Б. Тамъ прнѣгомнѣи Б.
 Извѣлѣ, во слѣвѣ
 Воспрнѣмлетъ, Возмѣлѣетъ
 Пѣнь благодарнѣ .

Вторѣа стрѣа Извѣлѣа
 Чудотворнѣи Благодѣтѣи
 Бѣѣ Икѣона, Въ нѣхъ же Она
 Дѣистѣветъ милостнѣа Мѣтн,
 Воскрѣшѣа, Провѣщѣа,
 Простѣа, Врѣчѣа
 Бѣѣхъ прѣходѣщнѣхъ .
 Б. Снѣвѣи Бѣзмѣрнѣи
 Дѣрнѣ слѣвѣ Своѣи Икѣонѣ
 Мѣтн Сѣна, Б. Снѣмѣ Еднѣа Б.

Имѣтѣ

Ⓔ Пѣсни П. Бѣѣ Чюдотворной Почлевской Ⓔ
 б. Паче ко пѣска и капаи дождѣвныхъ ,
 Чудеса множества нѣбшнихъ и дѣвнихъ .
 Ⓔ Ксанъ оумній вѣлмъ иЗнабашн ,
 Чѣлбы разлѣчны вѣвнымъ подаешн .
 б. Чарѣ , прогнѣи , рѣкнѣ почерпантѣ ,
 Богати , ници , без мзды сѣажавантѣ .
 Молитъ тѣ и мѣ Дѣо Бѣомати ,
 ИЗанн и на насѣ стѣри благодати :
 б. Ⓔ Бѣа Снѣ грѣхѣвъ прощѣи ,
 И нахѣдѣщихъ свѣз иЗбавленѣ .
 Иже во жизни помощѣ тѣ илами ,
 И при кончинѣ проимѣ едѣи съ нами ,
 б. ИЗбавленѣи огненна рѣкнѣ ,
 Превѣдн бѣѣтво , да живѣмъ во вѣки .

Пѣснь Ⓔ. Превѣтѣи Бѣгородницѣ 115.
 Чюдотворной Почлевской .
 Тонъ шлѣпнѣи Пѣсни Подкаманицѣа .
 Твоженѣ Инокѣ Члѣв С. Василѣа Б.

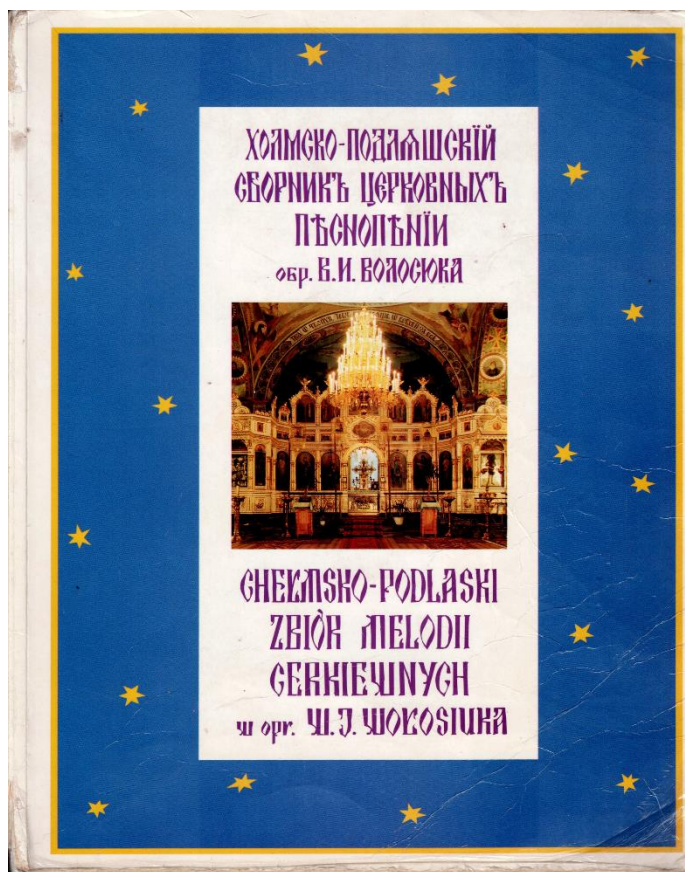
Прѣчѣла Дѣо Мѣи Рѣскаго Вѣан ,
 По истинѣ ликашнхъ Тѣа Сладостнаи Рѣан .
 б. Тѣа Почлѣвѣ оумѣнѣла .
 И чѣдамн прослѣкнѣла ,
 Чѣломѣ свѣтѣа .

Пѣрѣкѣ

Aneks nr. 30

Ⓔ Пѣсни П. Бѣѣ Чюдотворной Почлевской Ⓔ
 На Почлевской зорѣнѣ Горѣ ,
 Тамъ людемъ вѣвнымъ , даѣтѣа койкорѣк ,
 б. Болѣшимъ ищѣленѣи ,
 Ⓔ вѣшѣвъ свокоженѣи ,
 Сѣлѣпимъ видѣти ,
 Кромѣмъ ходити .
 Ⓔ Горѣ Бѣи , Горѣ иванна !
 Прѣвѣише холмѣвъ , Тѣа возвѣишѣчна .
 б. И Домѣ Бѣѣи вѣрѣдѣ тѣбѣ ,
 Злѣ Прѣчѣа мѣѣ , сѣвѣ
 Вѣвмъ иЗвѣстнѣла ,
 Слѣдѣа шѣтѣвнѣла .
 Кѣоже не признаѣтѣа и не даѣтѣа вѣрѣи ,
 Ⓔ вѣ Почлевскомѣ Бѣѣи Монастирѣѣ
 б. Стопѣ твоѣ Бѣомати ,
 Знаменѣи Благодати ,
 Бѣдѣ илѣща ,
 Чѣлбы даѣща .
 Бѣдѣ Бѣѣрианѣ , пробопрѣдѣтелѣ ,
 Шѣстѣвнѣла койкорѣмъ , Сѣи Ошѣтѣи ,
 б. Хотѣлѣа подѣ мѣцѣ своѣи вѣзѣти ,
 Надѣ тѣмъ мѣромъ Дѣа Мѣи ,
 Рѣчѣнокѣа дѣла ,
 За лѣрѣѣ стѣла .
 ИЗвѣдѣнѣиша Лѣвѣиѣтѣанѣице
 Ошѣтѣи Сѣи , и Зѣщѣтѣнѣице ,
 б. Ⓔ лѣвнѣхѣа

Aneks nr. 31



Aneks nr. 32

З Богогласника • Ze zbioru pieśni religijnych			
Песнь Преподобному Онуфрию Великому — Pieśń do św. Onufrego Wielkiego	1	105	
Пісня до Холмської Божої Матері — Pieśń do Matki Boskiej Chelmskiej	2	107	
Пісня до Холмської Божої Матері — Pieśń do Matki Boskiej Chelmskiej	3	109	
Пісня перед Ліснянською Чудотворною іконою Божої Матері — Pieśń przed Leśniańską Ikoną Matki Boskiej	4	111	
Пісня перед Ліснянською Чудотворною іконою Божої Матері — Pieśń przed Leśniańską ikoną Matki Boskiej	5	114	
Інший наспів — Inna melodia	—	116	
Пісня до Турковицької Божої Матері — Pieśń do Matki Boskiej Turkowickiej	6	118	
Афанасю Бресцкому — Pieśń do św. męczennika Atanazego Brzeskiego	7	120	
Колядки • Kolędy			
Ой, в Холмській землі — W ziemi chelmskiej	1	123	
Прилетіли янголята — Przylecieli aniołowie	2	124	
Ой, у Вифліємі — Oj, w Betlejem	3	125	
Господь Бог Предвічний — Pan Bóg Przedwieczny	4	126	
Землю Юдейську — Ziemię Judejską	5	128	
Ген, високо — Hen, wysoko	6	130	
Не плач, Рахиле — Rachelo, nie płacz	7	131	

Aneks nr. 33



XX Jubileuszowy Międzynarodowy Przegląd Pieśni Religijnej i Paraliturgicznej w Siemiatyczach

Piątek 17 listopada godz. 17:00

- Chór „Dzwoneczki z Jedyneczki” z Siemiatycz
- Zespół „Niezabudki” z Nurca Stacji
- Chór Parafii pw. Podwyższenia Krzyża Pańskiego w Werstoku
- Zespół „Kalina” z Wsi Zauki
- Chór „Bractwo” z Bielska Podlaskiego
- Zespół „Nowina” z Moszczony Królewskiej
- Chór „Wokaliza” z Siemiatycz
- Chór Parafii pw. Św. Jerzego Zwycięzcy w Białymstoku

Sobota 18 listopada godz. 16:00

- Chór Parafii pw. Św. Apostołów Piotra i Pawła w Siemiatyczach
- Chór Parafii pw. Cudownego Zbawiciela w Rogawce
- Chór Cerkwi pw. Św. Marii Magdaleny w Słochach Annapolskich
- Chór Parafii Narodzenia NMP w Mielniku
- Chór Młodzieżowy Parafii Przyklasztornej na św. Górze Grabarce
- Chór Parafii pw. Św. Mikołaja w Drohiczyńcu
- Chór dziecięcy Katedry Metropolitalnej pw. Św. Marii Magdaleny w Warszawie
- Chór Parafii pw. Św. Jana Teologa w Chelmie
- Chór Parafii pw. Podwyższenia Pańskiego w Narwi „Chabry”
- Rodzinne trio z Parafii pw. Św. Aleksandry w Stanisławowie
- Chór Politechniki Białostockiej „Polifonia”
- Chór Parafii pw. Św. Wielkiego Męczennika Dymitra w Wiszniwie (Ukraina)
- Chór młodzieżowy Katedry Metropolitalnej pw. Św. Marii Magdaleny w Warszawie

Niedziela 19 listopada godz. 16:00

- Chór Parafii pw. Zmartwychwstania Pańskiego w Siemiatyczach
- Chór Dziecięcy Soboru pw. Św. Trójcy w Hajnówce
- Chór Parafii pw. Św. Anny w Królowym Moście
- Chór Dziecięcy Parafii pw. Św. Apostołów Piotra i Pawła w Siemiatyczach
- Chór „Prawosławna Nadbużańszczyzna”
- Chór dziecięco-młodzieżowy parafii pw. Św. Jana Teologa w Białymstoku
- Zespół „Omorfos” z Siemiatycz
- Chór Rodzinny Parafii Przymonasterskiej w Supraślu

Przebieg odbywa się z Błogosławieństwa
Jego Eminencji, Wielce Błogosławionego Sawy,
Metropolity Warszawskiego i całej Polski.

17-19 listopada
Cerkiew Zmartwychwstania
Pańskiego

ŚPIEWNIK



Z DUCHEM TRADYCJI W PRZYSZŁOŚĆ



KAPITAŁ LUDZKI
NARODOWA STRATEGIA SPOJNOŚCI

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI
FUNDUSZ SPOŁECZNY



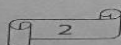
Projekt „Z duchem tradycji w przyszłość” jest współfinansowany ze środków Unii Europejskiej Program Operacyjny Kapitał Ludzki, Priorytet IX. Rozwój wykształcenia i kompetencji w regionach Działanie 9.5 Oddolne inicjatywy edukacyjne na obszarach wiejskich.

MIĘDZYLEŚ 2012

Edycja tekstów: *Rafał Dmitruk*

Projekt okładki: Rafał Dmitruk

Rysunek: Jerzy Tomasikiewicz



Aneks nr. 35

SPIS TREŚCI

WIELKI POST

1. Kanon Św. Andrzeja z Krety	6
2. O hore mnie hreszniku	8
3. Caru Chrystie Niezłobiwij	9
4. Stradalnaja Maty	10
5. Nastala niez	11
6. Krest na płeczy	12
7. Krest tiazołyj	13
8. Dusza moja ty hresznaja	14
9. Hospodi pomiłuj	15
10. Pryiditie chrystijanie	16
11. Poniatije o Krestie :szto jest' Krest	17

WIELKANOC

1. Kanon Paschalny	19
2. Płotiju Usnów (Swietilen), Stichiry Paschy	23
3. Chrystos Woskres	25
4. Wielik Swiatyj	26
5. Wsi Tia hory niebies dwory	27



Aneks nr. 36



Aneks nr. 37

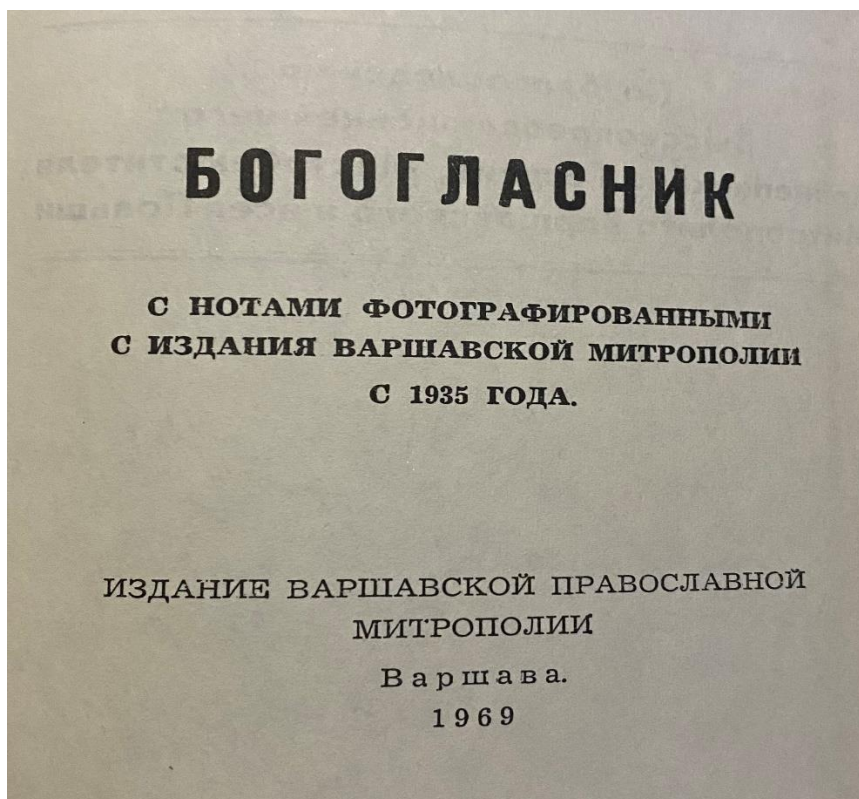
ИЗБРАННЫЯ ПѢСНИ ИЗЪ БОГОГЛАСНИ КОВЪ.

ЧАСТЬ ТРЕТЯЯ.

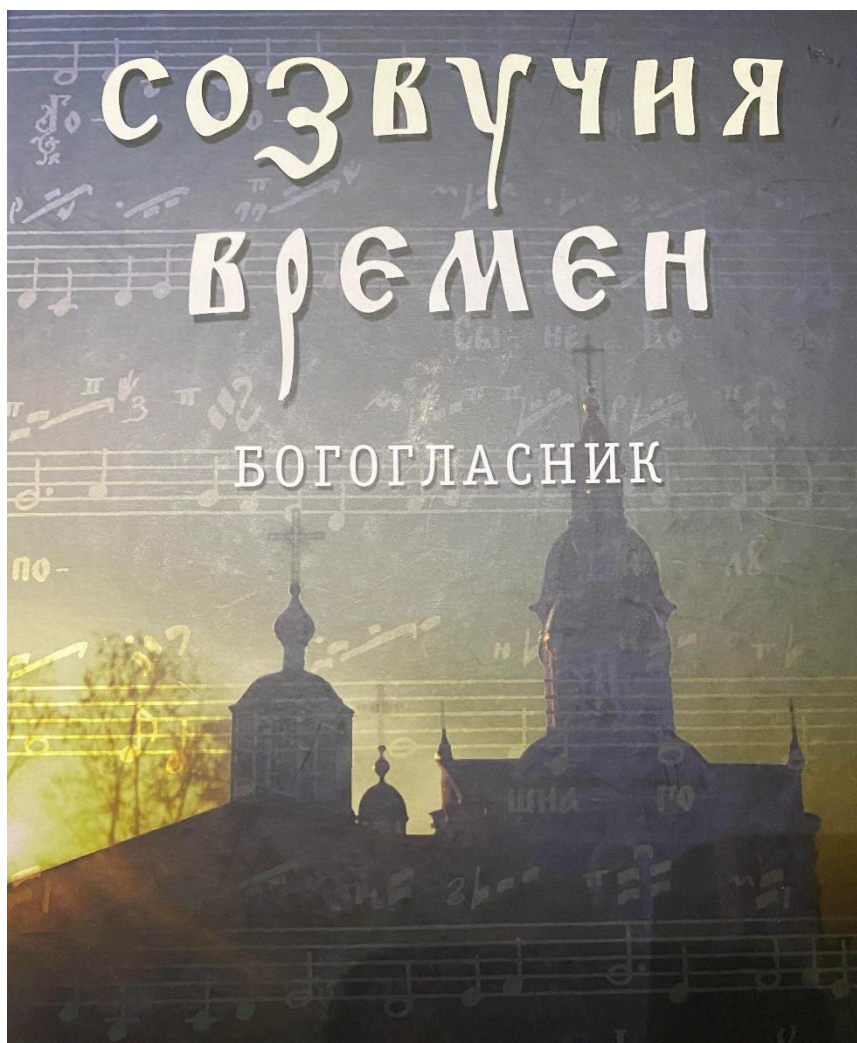
КО ПРЕСВ. ДѢВѢ МАРИИ.

н к	Стр.
1 Чудотв. Иконѣ Б. М. Барградской	361
2 Тоже - въ переложеніи	361
3 Чудотв. Иконѣ Б. М. Почаевской	362
4 Тоже - друг. нап.	362
5 „Мати милосердія море щедротамъ“	363
6 „Заступнице усердная, Маріе милосердная“	363
7 „Къ Тебѣ, о Мати Пресвятая“	364
8 „Пресвятая Дѣво, свѣтла Заряде“	365
9 „Пречистая Дѣво, цвѣтъ благовоныи“	365
10 „О, Пресвета Мати Дѣво!“ Украинські кант. Переклад.	366
11 „Радуйся Маріе.“ Украинські кант. Переклад.	366

Aneks nr. 38



Aneks nr. 39



Aneks nr. 40

SUMMARIUM

Fenomen *Bogogłasnika*, czyli prawosławnego śpiewnika liturgicznego, stanowi z jednej strony potwierdzenie sytuacji wiary osiemnastowiecznego Prawosławia na ziemiach wschodnich, z drugiej potwierdza jakościową strukturę ówczesnie wykonywanych pieśni, z trzeciej zaś ewokuje ich teologiczno-muzykologiczną analizę celem uzasadnienia stopnia wpływu na sytuację wiary ziem ościennych. Z tego powodu wspomniany fenomen wydaje się nie tylko bardzo interesującym przedmiotem badawczym, lecz także sprawia, że ustalenie faktorów jakościowych na jego podstawie tłumaczy wiele zjawisk związanych z liturgiczną stroną jego oddziaływań, czyli recepcji ze strony społeczności prawosławnych, a także nieprawosławnych.

Zamknięcie całokształtu treściowego w trzech rozdziałach to potwierdzenie autorskiej postawy prezentacji problemu w formie swoistego przeglądu zagadnień w ich wymiarze historycznym, a także autorskiej intencji zróżnicowania poszczególnych rozdziałów pod ich względem treściowym. Taki sposób narracji naukowej, zdaniem autora, sprzyja zainteresowaniu czytelnika omawianym zagadnieniem, nie „zanudza go” mnogością szczegółów, odsłaniając zarazem złożoność materii badawczej i jej ważność w odniesieniu do procesów poznawczych. Świadomość bowiem jakości modlitewników czy podręczników teologicznych pozwala na właściwe ukierunkowanie refleksji własnej, na budowanie właściwej postawy ortodoksyjnego chrześcijanina.

Narracja pracy przebiega zatem w oparciu o trzy zasadnicze jednostki (rozdziały) mające niemal równą objętość (około 60 stron każdy, nie licząc innych elementów dysertacji). Taki sposób podziału materiału badawczego wskazywał na „równouprawnienie” podejmowanych w nich tematów i na równorzędność ich znaczenia dla odbiorcy. Tematy owe (analiza strukturalna śpiewnika, historyczna retrospekcja z uwzględnieniem różnorodnych form śpiewu liturgicznego oraz teologiczno-muzykologiczna analiza wybranych przykładów) składają się, zdaniem autora, na pełny obraz prezentowanych wniosków, będących zarazem wynikiem długoletniej pracy badawczej. Dokonywane za pośrednictwem posługi diakona funkcjonowanie autora w życiu liturgicznym Cerkwi Prawosławnej, pozwalało uzyskane wnioski i stwierdzenia weryfikować w praktyce, stając się źródłem fascynacji, towarzyszącej nieustannie pracy naukowej.

Rozdział pierwszy poświęcony jest zarówno dziejom omawianego dokumentu, jak i ogólnemu omówieniu jego zawartości treściowej. W oparciu o opinie badaczy ustala się na przykład, iż omawiany *Bogogłasnik* wydrukowano pod koniec wieku XVIII (większość badaczy podaje rok 1791), kiedy odczuwano szczególną potrzebę takiej antologii liturgicznej z uwagi na zużycie wcześniejszych egzemplarzy śpiewników i potrzebę rozpowszechnienia nowo powstałych utworów, w których dają się zauważyć nie tylko wpływy ludowe, lecz także oddziaływanie najważniejszych ówczesnych kompozytorów (np. Dymitra Bortniańskiego).

Omawiany zbiór zawiera około 250 pieśni podzielonych na tradycyjne cztery bloki tematyczne: chrystologiczny, mariologiczny, hagiograficzny oraz pieśni pokutne i błagalne, czyli blok antropologiczno – pietystyczny. W niniejszym opracowaniu wiele uwagi poświęcono tekstom tych pieśni, których różnicowaniu tematycznemu towarzyszy także różnicowanie językowe: prócz przykładów cerkiewnosłowiańskich nie brak też ukraińskich, polskich, a nawet łacińskich. Niezależnie od języka stanowią one przykład doskonałego opanowania sztuki poetyckiej i są potwierdzeniem autonomii twórczej.

Spośród zagadnień poruszanych w narracji warto zwrócić uwagę na wnikliwą analizę dziewiętnastowiecznej chełmskiej edycji pieśni religijnych, edycji uwzględniającej uwarunkowania miejscowej sztuki ludowej, wpływy latynizacyjne, konflikty prawosławno-unickie itp. W takich warunkach mogła się zrodzić pełna dramatycznych napięć muzyka liturgiczno - paraliturgiczna oraz ludowa, też często „smutna”. Uwzględnienie tego zjawiska, mimo pozornie odbiegającej tematyki, autor uznał za ważny przyczynek do uwarunkowań, w jakich na ziemiach zaboru rosyjskiego kształtował się rodzimy profil muzyki prawosławnej. Recepcja tego zbioru antologicznego była szeroka nie tylko w sensie geograficznym, lecz także chronologicznym. Nie wdając się w szczegóły dodajmy, iż był on znany i wykorzystywany na ziemiach rosyjskich, a jego najnowsze, już w XX wieku wydane wznowienie zawdzięczamy Emilianowi Witoszyńskiemu, jednemu z najwybitniejszych hymno- i etnografów.

Rozdział środkowy poświęcono „zapleczu historycznemu” pieśni zawartych w omawianym *Bogogłasniku*. Aczkolwiek szereg odwołań historycznych znajduje się w rozdziale wcześniejszym, w omawianym fragmencie pracy aspekt historyczny poddany jest głębszej analizie z uwzględnieniem zjawisk towarzyszących.

Z natury rzeczy zasadniczym przedmiotem badań są wiersze duchowne (stychy) i kanty. Dzieje się tak, ponieważ teksty pieśni pokutnych wyróżniają się szczególną metaforyką i symboliką, oferowaną w sposób nieco bardziej powściągliwy, niż w twórczości hymnicznej. Wiersze te zasługują na uwagę, wprowadzają bowiem element antropologiczny do prezentowanych wcześniej trzech teologicznych wątków. Ważnym ich uzupełnieniem jest zbiór poświęcony zagadnieniu śmierci, który w okresie barokowym ponownie był eksponowany z podobną mocą, jak w dobie średniowiecznej. Ich generalne przesłanie jest jednoznaczne: z powodu przemijania konieczny jest proces nawrócenia. Skoro zaś to nawrócenie dokonuje się zrazu w sferze mentalnej człowieka, omawiane przykłady charakteryzuje znaczna powściągliwość wyrazu i swoista „intymność”.

W **rozdziale trzecim** zawarto analizy przykładów wybranych z poszczególnych czterech wspomnianych bloków tematycznych. I w tym przypadku wiele miejsca poświęcono tekstowi literackiemu, proponując niekiedy jego filologiczno-poetyckie przekłady *in extenso*, a także dokonując muzykologicznej analizy zarówno tekstów źródłowych, jak i ich „transformacji” wielogłosowych, zawartych w dwudziestowiecznym *Bogogłasniku* pod redakcją E. Witoszyńskiego. Takie podejście do zagadnienia umożliwiło prezentację ideowej perspektywy omawianych wcześniej zagadnień.

ABSTRACT

The *Bogoglasnik* phenomenon or a phenomenon of the Orthodox liturgical songbook is, on the one hand, a certification of the faith situation in the eighteenth-century Orthodoxy in the eastern lands, on the other hand it confirms the qualitative structure of the songs performed at that time, and on the third, it evokes their theological and musicological analysis in order to justify the degree of their influence on the situation of faith in neighboring lands. For this reason, the aforementioned phenomenon seems not only to be a very interesting research subject, but also makes the establishment of qualitative factors on its basis explain many phenomena related to the liturgical side of its influence, i. e. reception by Orthodox and non-Orthodox communities.

This entire problems-content limited to three chapter seems to be a good prove of the author's approach to presenting the issue in the form of a specific review of issues in their historical dimension, as well as the author's intention to differentiate the

individual chapters in terms to their content. According to the author, such a method of scientific narration promotes the reader's interest in the discussed issue, does not "bore" him with a multitude of details, while revealing the complexity of the research matter and its importance in relation to cognitive processes. The quality awareness of prayer books or theological textbooks allows for the proper direction of one's own reflection, towards building the proper attitude of an orthodox Christian.

The narration of the work is therefore based on three basic units (chapters) of almost equal volume (approximately 60 pages each, not counting other elements of the dissertation). Such a method of dividing the research material indicated the "equal rights" of the topics discussed in them and the quality of their importance for the recipient. According to the author, these topics (structural analysis of the hymnal, historical retrospection taking into account various forms of liturgical singing, and theological and musicological analysis of selected examples) constitute a full picture of the presented conclusions, which are also the result of many years of research work. The author's functioning in the Orthodox Church liturgical life carried out through the service of the deacon, allowed the obtained conclusions and statements to be verified in practice, becoming a source of fascination, which constantly accompanies scientific work.

The first chapter is both devoted to the history of discussed document and a general discussion of its content. Based on the opinions of researchers, it is established, for example, that the discussed *Bogogłasnik* was printed at the end of the 18th century (most researches propose the year 1791), when a special need for such a liturgical anthology was felt due to the use of earlier copies of hymnals and the need to disseminate newly created works, in which not only folk influences can be seen, but also the influence of the most important composers of this time (e. g. Dymitr Bortniański).

The discussed collection contains about 250 songs divided into traditional four thematic sets (of Christology, Mariology, hagiography and piety ones, I. e. the anthropological set). In this study, much attention is paid to the texts of these songs, whose thematic diversity is also accompanied by linguistic one: in addition do Church Slavonic examples, there is also no shortage of Ukrainian, Polish, and even Latin ones. Regardless of the language, they are an example of perfect mastery of the poetry and are a certification of creative autonomy.

Among the issues raised in the narrative, it is worth paying attention to the in-depth analysis of the 19th-century Chełm editios of religious songs, an edition that took into account the conditions of local folk art, Latin influences, religious conflicts, etc. In such conditions, liturgical, paraliturgical and even folk music full of dramatic tensions,

also often “sad”, could have been born. The author considered taking this phenomenon into account, despite its seemingly different subject matter, to be an important contribution to the conditions in which the native profile of Orthodox music was shaped in the lands of the Russian partition. The reception of this songs collection was wide, not only in the geographical sense, but also chronologically. Without going into details, let us add that it was known and used in Russian land, and its latest reissue, published in the 20th century, is due to Emilian Witoszyński, one of the most outstanding hymno- and ethnographers.

The middle chapter is devoted to the “historical background” of the songs included in the discussed *Bogogłasnik*. Although a number of historical references can be found in the previous chapter, in the discussed fragment of the work this historical aspect is subject to a deeper analysis, taking into account accompanying phenomena.

De natura rei, the main subject of research are spiritual poem (*stichas*) and *cantos*. This is because the text of penitential songs are distinguished by their special metaphors and symbolism, offered in a somewhat more restrained way than in the hymn works. These poems deserve attention, because they introduce an anthropological element to the three theological threads presented earlier. An important supplement to them is the collection devoted to the issue of death, which in the Baroque period was again exposed with similar power as in the Middle Ages. Their general message is unambiguous: because of transience, the process of conversion is necessary. Since this conversion takes place at first in the mental sphere of man, the examples discussed are characterized by a significant restraint of expression and a specific “intimacy”.

Chapter number three contains analyses of Examples selected from the four thematic sets mentioned above. And in this case, much attention was devoted to the literary text, sometimes proposing its philological and poetic translations *in extenso*, as well as performing a musicological analysis of both the source texts and their polyphonic “transformations”, contained in the twentieth-century *Bogogłasnik* edited by E. Witoszyński. Such an approach to the issue enabled the presentation of the ideological perspective of the issues discussed earlier.

