

Włodzimierz Wołosiuk

Recytacja tekstów cerkiewno-słowiańskich w aspekcie historycznym i praktycznej interpretacji

Rocznik Teologiczny 51/1-2, 85-114

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Recytacja tekstów cerkiewno-słowiańskich w aspekcie historycznym i praktycznej interpretacji

Deklamacja tekstów liturgicznych należy do kategorii najprostszej formy śpiewu¹. Jednakże dla poszczególnych Kościołów chrześcijańskiego Wschodu stała się ona podstawą do wypracowania własnych sposobów recytacji, niekiedy odbiegających w sposób znaczny od prawzorów hebrajskich i bizantyjskich. Walory muzyczne tych deklamacji zawierają często elementy intonacyjne pochodzące z twórczości ludowej. Niemiecki uczyony Paul Wagner zwraca uwagę na trzy podstawowe elementy *śpiewnej mowy*, które winny być realizowane, by *słowo* było zrozumiałe dla wszystkich narodowych praktyk recytacji liturgicznych zarówno wschodnich jak i zachodnich. Do tych elementów należą: recytacja – *retro tono*, melodyczne upięksenienie znaków interpunkcji oraz akcenty słowa. Tak więc wymienione elementy muzyczne wchodzące w skład recytatywu liturgicznego² składają się do tych trzech ważnych punktów: po pierwsze – deklamacja nie powinna specjalnie odchodzić od linii melodycznej, po drugie – należy wyodrębnić znaki interpunkcji (kropka w tekście oznaczała krótką melodyczną formułę o charakterze opadającym, przecinek – wschodzącą, zaś szczególne formuły wyrażane były przez średnik oraz znak zapytania), po trzecie – należy zwrócić baczną uwagę na akcenty, które pełnią ważną funkcję z uwagi na podział sylabiczny trudnych wyrazów, których rytm organizuje całą tkaninę muzyczną recytatywu. Owe trzy zasady stanowią istotę recytatywu liturgicznego nie tylko dla staroruskiej praktyki liturgicznej, lecz także dla chóralu gregoriańskiego w Kościele zachodnim. W

* Dr hab. Włodzimierz Wołosiuk, prof. ChAT w Katedrze Prawosławnej Teologii Praktycznej.

¹ Por. W. Wołosiuk, *Recytacja tekstów liturgicznych, tradycja a rzeczywistość*, Cerkiewny Wiestnik 2002/2, s. 59-63.

² P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, B. III, s. 22, cyt. za T. Władyszewskaja, *K woprosu o roli wizantijskich i nacionalnych russkich elementow w procesie wozniknowienija drevnierusskogo cerkownogo pienija*, Moskwa 1983, s. 11.

śpiewie gregoriańskim intonacja recytatywu liturgicznego zwana jest *tonusem*³, który w różnych typach deklamacji kształtuje się odmiennie, jednak w całości podporządkowany jest ogólnie przyjętym normom. Pojedynczy *tonus* składa się z nie więcej niż czterech elementów, odnoszących się do trzech wyżej opisanych zasad recytacji liturgicznej.

Spróbujmy zatem w sposób zwięzły omówić każdy element gregoriańskiego *tonusa*.

Intinum – początek frazy tj. wejście na wysokość dźwięku recytacji.

Tenor lub *tuba* – to osiągnięcie odpowiedniego dźwięku, na którym dokonuje się recytacja.

Medianta zwana *półkadencją*, która rozdziela poszczególne wiersze na części. Element ten nie jest spotykany w krótkich fragmentach deklamacji np. akłamacji kapłańskiej lub diakońskiej, występuje raczej w recytacji Ewangelii, czytań apostołskich oraz psalmów.

Finalis – to (ogólnie rzecz biorąc) kadencja w końcu zdania polegająca na upiększeniu ostatnich sylab recytowanego tekstu liturgicznego⁴.

Taka struktura recytatywu liturgicznego różni świecką deklamację od deklamacji sakralnej. Większość badaczy tej gałęzi śpiewaczej kultury muzycznej jest zdania, iż posiada ona niepodważalny związek ze starożydowską synagogalną formą deklamacji psalmodycznej⁵. Ten starożytny sposób deklamacji liturgicznej okazał się na tyle „długowiecznym”, iż jest obecny w praktyce Kościołów zachodniego i wschodniego.

Egon Wellesz charakteryzując chorał gregoriański pisze, że melodie psalmów praktykowane w Afryce, Persji i Maroku wykonywane były bardzo podobnie do tych w Kościele rzymskim X wieku tj. w nieznacznym stopniu różniły się od siebie⁶. Aby udowodnić swoje racje naukowe, E. Wellesz podaje przykład współczesnej interpretacji wykonania psalmu 81 przez arabskich Żydów i recytowanie psalmu 44 ze zbioru *Chughalta Commemoratio brevis* z X wieku.



³ Por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 28.

⁴ Por. T. Władyszewska, dz. cyt., s.12.

⁵ Por. E. Wellesz, *A history of Bizantine music and hymnography*, Oxford 1961 s. 36.

⁶ Por. tamże, s. 37.

Struktury melodyczno – intonacyjne tych dwóch melodii są bardzo podobne: *intinum* (a), *tenor* (b), a także *mediante* (c) – niemal identyczne. Kadencja w pierwszym przykładzie (d) w pełni odpowiada mediancie drugiego wiersza psalmu łacińskiego (d1)⁷.



Jako jeden z najwcześniejszych rodzajów recytatywów w tradycji gregoriańskiej jawi się recytatyw *tonus akcentus*⁸. Ta forma recytatywu jest najbardziej rozpowszechniona, psalmodia realizowana jest równie płynnie na jednym dźwięku bez zbędnych akcentów na poszczególnych sylabach, akcenty wyczuwalne są jedynie w końcówkach fraz.



Liturgiczny recytatyw w katolickich nabożeństwach posiada kilka rodzajów melodyki. Niemal każdy śpiewnik obrzędu zachodniego zawiera tzw. *Ogólne tonusy mszalne*⁹ różne rodzaje recytowania akklamacji kapłana (święteczne i powszednie), *tonusy* Ewangelii, Apostoła, ksiąg prorockich i in. Poszczególne sposoby recytacji liturgicznych były surowo przestrzegane, dlatego nad ich tekstem zapisywano specjalne znaki notacji, nie tylko w zbiorach drukowanych, lecz także w różnych rękopisach nutowych¹⁰. Należy zaznaczyć, iż zwyczaj przestrzegania w Kościele zachodnim zasad recytacji spowodował ich trwałość, chociaż sporadycznie występowały w praktyce średniowiecznej także improwizacje, podczas gdy w Kościołach wschodnich takowe były dopuszczane częściej. Związane jest to także ze specyfiką recytowania ksiąg liturgicznych różnych Kościołów chrześcijańskich oraz wpływem na tę gałąź kultury melodyki ludowej. We wschodniej praktyce recytatywnej spotyka się więcej melizmatyki i chromatyzmów, w zachodniej

⁷ Por. M. Idelsohn, *Jewish. Music in its historical development*, New York 1929, cyt. za: T. Władyszewskaja, dz. cyt., s. 12.

⁸ Jest to łacińska nazwa autentycznej skali kościelnej. Por. *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 905.

⁹ Tamże, s. 905-906.

¹⁰ Por. T. Władyszewskaja, dz. cyt., s. 13.

zaś – jak było wyżej powiedziane – trzymanie się zasad polegających na deklamacji wybiegającej minimalnie od wybranej wysokości dźwięku. Nie zważając jednak na wpływ mowy potocznej poszczególnych narodów na ich deklamację liturgiczną, recytatyw posiadał wiele wspólnych cech. Te wspólne cechy przejawiały się w strukturze melodyki realizowanej według ogólnie przyjętych zasad deklamacji.

W liturgicznych recytatywach wyróżnić należy kilka *tomusów*, które są przeznaczone na różne części poszczególnych nabożeństw. Ta deferencyjność recytatywu, w którą było wyposażone nabożeństwo obu tradycji, bierze swój początek ze starożytności, jej źródło zaś tkwi w starożydowskim synagogałnym nabożeństwie. Każdy rodzaj śpiewnego czytania w nabożeństwie synagogałnym posiadał swój określony typ melodyki, sposób akcentowania, który zmieniał się w zależności od treści recytowanego fragmentu. Pięcioksiąg ze względu na swoją treść powinien być deklamowany miękko i na niskich dźwiękach; księgi prorockie – dźwiękiem wysokim i zdecydowanym, przypowieści – pieszczotliwie; *Pieśń nad Pieśniami* – żywo w sposób wesoly; *Eklezjasta* – poważnie i majestatycznie¹¹. Staroruska melodyka recytacji, charakteryzująca się swoim osobliwym cyklem intonacji, przekazywana była z pokolenia na pokolenie metodą oralną – jako część tradycji cerkiewnej, i wykonywana była w duchu cerkiewnego recytatywu na bazie muzycznej deklamacji. Należy zaznaczyć, iż ta zróżnicowana melodyka określała charakter recytowanych treści ksiąg liturgicznych¹². Tak np. recytacja Ewangelii w czasie nabożeństwa musiała się różnić od recytacji fragmentów lekcji apostołskich, a wymienione księgi z kolei musiały się różnić w deklamacji od recytacji modlitw i psalmów, chociaż te ostatnie w starożytności posiadały własną intonację, która charakteryzowała się różną melodycznością zależną prawdopodobnie od charakteru nabożeństwa¹³.

Przy wykonaniu recytacji o charakterze dydaktycznym każdy rodzaj czytania, a także typ księgi liturgicznej powinien był zachować swoją oryginalną intonację¹⁴. W ten sposób każdy typ księgi liturgicznej posiadał swoje własne *napiwy*, a jedną z przyczyn różnorodności śpiewnej deklamacji był sposób interpretacji tzw. *pogłasie*, które dopuszczały cały szereg zmian w tejże intonacji.

Śpiewna recytacja w średniowieczu stanowiła rodzaj sztuki, której uczono dzieci w szkołach. W owych czasach istniały na Rusi specjalne instytuty

¹¹ Por. M. Skabałanowicz, *Tolkowij Tipikon*, wyd. I. Kijów 1910, s. 14.

¹² Por. J. Bogdanow, *Posobieje k cerkownomu cztieniju*, Moskwa 1891, s. 6.

¹³ Por. tamże s. 7.

kształcające mistrzów recytacji prawosławnych ksiąg liturgicznych – psalmistów i kanonarchów. Każdy kapłan winien był posiadać umiejętność recytacji tekstów wszystkich typów ksiąg liturgicznych.

O tym, że deklamacja liturgiczna była przedmiotem nauczania w szkołach na terenach Rusi, świadczą materiały z odbywającego się w 1551 roku w Moskwie Soboru Stu Rozdziałów – cs. *Stogławogo Sobora*, który w jednym ze swoich postanowień nakazał utworzyć tzw. *kniżnyje uczyłiszcza*¹⁵. Szkoły te miały za zadanie przygotowanie młodych adeptów do recytacji ksiąg liturgicznych na nabożeństwach, poczynając od modlitw, poprzez psalmy i inne fragmenty Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu. Wykształcenie dzieci w tym kierunku było składową częścią programu nauczania. Podobna sytuacja miała miejsce w Kościele zachodnim, gdzie także już w szkołach (przeważnie przyklasztornych) nauczano dzieci recytacji ksiąg liturgicznych. Początkowo nauka recytacji odbywała się w ramach programu „nauki mówienia”, później weszła do działu śpiewu kościelnego i cerkiewnego¹⁶. Nauczyciel, który prowadził zajęcia z zakresu śpiewu, zobowiązany był nauczyć dzieci różnych sposobów deklamacji liturgicznej¹⁷. Tak więc recytacja liturgiczna w średniowieczu dopełniała program śpiewu liturgicznego i dlatego stała się częścią składową tej dyscypliny teologii praktycznej. Szczególnie wielką wagę przywiązywano do tej dyscypliny w szkołach staroobrzędowców, gdzie obok zajęć teoretycznych uczniowie recytowali teksty na nabożeństwach¹⁸. Aspekt praktyczny był tu zatem dominujący. Podczas nauki recytacji adept musiał opanować tzw. *pogłasicy* tj. nie tylko intonację muzyczną, lecz także taką umiejętność deklamacji, by recytacja była zrozumiała dla wiernych zgromadzonych w świątyni.

Według J. Wozniesieńskiego *Cerkiewna recytacja powinna posiadać prawidłową intonację, wyraźne wymawianie tekstu liturgicznego, śpiewność oraz natchnienie*¹⁹. Wyszczególnione cechy wpływały na to, iż recytowany tekst był bardziej komunikatywny. Jak już wyżej wspomniałem, w recytacji tekstów liturgicznych stosowano krótkie formuły melodyczne zwane *pogłasicami*²⁰. Słowa *poglasica*, jako terminu muzycznego, używano dla określenia różnych gatunków staroruskiej muzyki cerkiewnej, w tym także do

¹⁴ Por. tamże s. 8.

¹⁵ Por. *Stogław*, Moskwa 1890, rozdz. 26, s. 125-126.

¹⁶ Por. T. Władyszewskaja, dz. cyt., s. 14.

¹⁷ Por. tamże, s. 15.

¹⁸ Por. tamże.

¹⁹ J. Wozniesienski, *O cerkownom pienii prawosławnoj greko-rossijskoj cerkwi*, Kijów 1887 s. 4.

²⁰ Por. przypis 11.

cerkiewnego recytowania tekstów liturgicznych. Pojęcie *pogłasica* w osmiotrybowych modelach melodycznych związane jest z zapamiętywaniem motywów melodycznych charakterystycznych dla danego trybu (cs. *głasa*). Jest to krótka fraza melodyczna wyrażająca istotę danego trybu w jego osobliwościach melodycznych²¹. W recytacji tekstów liturgicznych *pogłasica* reprezentuje krótką frazę melodyczną odpowiadającą strukturze tekstu. Faza jest regularnie powtarzana na przestrzeni recytowanego tekstu liturgicznego w indywidualnej interpretacji psalmisty, nie odbiegającej jednak w sposób rażący od prawzorów. W *pogłasicach*, mimo indywidualnego charakteru nadawanego przez recytującego tekst, zauważana jest pewna stabilność. Indywidualne manery psalmisty upiększają deklamację tekstu liturgicznego, czyniąc go żywym i w miarę różnorodnym. *Pogłasica* jest ściśle związana – jak już było wspomniane – ze strukturą tekstu, dlatego też zjawisko to należy rozpatrywać nie tylko z punktu widzenia muzycznego, lecz także syntaktycznego tj. składni zdań. Opierając się o zasady staroruskiej recytacji, należy stwierdzić, iż *pogłasicy* posiadają swój dźwięk czyli *ton* recytacji, w nich podkreślane są *akcenty gramatyczne*, znaki interpunkcji, muzyczny rytm, który oddaje *rytmikę słowa* deklamowanego²² i in. Struktura staroruskich *pogłasic* jest bardzo podobna do tonusów zachodnioeuropejskiej tradycji recytatywu. W niej zawarte są zasadnicze elementy progresji muzycznej: *intinum* – fragment początkowy, *tenor* – zasadniczy dźwięk recytacji, oraz *finalis* – tj. kadencja²³.

Oprócz wymienionych elementów struktura intonacyjna *pogłasic* bazuje na wzajemnym oddziaływaniu zasadniczego dźwięku²⁴ (tonu) recytacji (*tenor*) z pochodnymi, które łączą się przy jej zakończeniu. Ponadto *pogłasicy* staroruskiej recytacji liturgicznej są dość zróżnicowane, lecz wszystkie one łączą się w dwa zasadnicze typy: psalmodię i recytatyw mówiony (cs. *razskaznoj*). Według zasad ich melodycznego oznaczania, przeciętny uczestnik nabożeństwa powinien określić rodzaj tekstu liturgicznego, który recytowany jest w danej części nabożeństwa, ponieważ melodyka *pogłasic* była odpowiednia do danego typu deklamacji cerkiewnej.

Jak było już wspomniane, rozróżniamy dwa rodzaje recytacji: recytatyw psalmodyczny – popularnie zwany psalmodią – związany z deklamacją

²¹ Por. W. Władyszewska, dz. cyt., s. 16

²² Tamże, s. 16-17.

²³ Kadencja (łac. *Kadere* – opadać) formuła melodyczna lub melodyczno-harmoniczna, a nawet rytmiczna i dynamiczna, służąca do zakończenia utworu lub jego części. Za pierwotną strukturę – formułę kadencyjną można uważać tzw. *terminatio* w strukturach psalmodycznych. O kształtowaniu się kadencji zob. *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 416-421.

²⁴ Zasadniczy ton w praktyce liturgicznej nazywał się *gospodstwujuszcyj ton*. Por. D. Razumowskij *Cerkownoje pienije w Rossii*, dz. cyt., s. 69.

Ewangelii, Apostoła, ksiąg Starego Testamentu, modlitw i in., oraz recytatyw mówiony, odnoszący się w szczególności do fragmentów pouczeń, zawartych głównie w żywotach świętych, pouczeniach świętego Jana Chryzostoma, Bazylego Wielkiego, synaksarionach²⁵ i in.

W obu tych rodzajach recytacji zostały wypracowane stałe formuły melodyczne. Co ciekawe, fragmenty ksiąg kanonicznych recytowane były twarzą do ołtarza (ikonostasu), a uczestnicy nabożeństw słuchali ich na stojąco; jeśli chodzi o fragmenty ksiąg pouczających – *ustaw* cerkiewny²⁶ zezwalał na słuchanie ich w pozycji siedzącej, a psalmista-lektor wygłaszał je odwracając się twarzą do zebranych w świątyni. Te dwa przedstawione sposoby deklamacji tekstu liturgicznego wskazują na ważność myśli w nich zawartych.

Psalmodyczny charakter recytacji staroruskiej skupia cały szereg intonacyjnie podobnych *pogłasic*, lecz ta forma deklamacji najczęściej słyszana jest w czasie *czytania* kacyzm²⁷ na wieczerni i jutrzni. Śpiewna recytacja liturgiczna w terminologii staroruskiej nazywana jest po prostu śpiewem, ponieważ jest bardzo podobna do chóralnej psalmodii. Szczególnie często spotykane jest takie określenie w staroruskich latopisach i żywotach świętych: O św. Teodozjuszu Pieczerskim mówi się, że *Psalterz wyspiewywał cicho* (*Psaltyr pojuszczu usły ticho*); we fragmentach, których bohaterem jest św. Borys, wzmiankuje się, iż *śpiewał psalmy (nacza pieti Psaltyr)*; o św. Izaaku rozpowszechniona była opinia, że *śpiewając psalmy kłaniał się (pocza kłaniatisia poja psalmy)*. We wszystkich przytoczonych tu krótkich cytatach mowa jest o śpiewnej deklamacji psalmów, którą stosowano nie tylko w zakonnej regule, lecz także w użytku powszechnym – cerkwiach parafialnych²⁸.

W recytatywie psalmodycznym możemy wyróżnić cały szereg intonacyjnie podobnych *pogłasic*, posiadających jednak własny charakter. Tylko psalmy wykonywane były za pomocą kilku *pogłasic*, porządek których zależny był od wariantu nabożeństwa w roku liturgicznym. Psalmodyczne *pogłacity* stosowano do deklamacji tekstów Ewangelii, Dziejów Apostolskich, listów apostoelskich, ksiąg prorockich oraz Pisma Świętego Starego Testamentu.

²⁵ *Sinaksarij* – tzw. elogium hagiograficzne, notatka kommemoracyjna w formie opowiadania o życiu świętych lub dotycząca obchodzonego święta. Synaksariony zawarte są w Mineach i Triodionach po szóstej pieśni kanonu na jutrzni.

²⁶ *Ustaw Cerkownyj* – ustalenia liturgiczne zawierające wskazówki co do porządku i sposobu odprawiania nabożeństw. W nim także znajdujemy reguły deklamacji liturgicznej, co szczególnie eksponuje K. Nikolskij, *Posobie k izuczeniju ustawa bogosluženija prawosławnoj Cerkwi*, Petersburg 1907.

²⁷ *Kafizma* (gr. siedzenie). Fragm. Psalterza podzielonego na 22 części zwanych kacyzmami, ponieważ wysłuchiwało je zwykle w pozycji siedzącej.

²⁸ Por. T. Władyszewska, dz. cyt., s. 18.

Warianty tychże *pogłasie* wykorzystywano także do wygłaszania różnego rodzaju aklamacji kapłańskich (*wozgłasy*²⁹, *odpusty*³⁰), diakońskich (różne *ektenie*³¹). Te krótkie formuły melodyczne słyszane były w nieco zmienionej wersji w recytowaniu troparionów kanonu oraz niektórych modlitw, takich jak: na poświęcenie świec, palm i itd. *Pogłascicy* te zachowały się u staroobrzędowców, w ich księgach liturgicznych, zapisane notacją neumatyczną.

Najważniejszą cechą recytatywu psalmodycznego jest obecność jednego zasadniczego dźwięku, nazywanego także dźwiękiem sterującym *pogłasicę*. W terminologii cerkiewnosłowiańskiej dźwięk ten nazywa się *gospodstwujuszczij ton*. Oprócz tego dźwięku zasadniczego wielką rolę w psalmodycznej *pogłascicy* odgrywa dźwięk kończący tę formułę melodyczną zwany *tonem finalnym*. Ważniejszym aspektem recytacji psalmodycznej w odróżnieniu od recytacji *mówionej* jest odpowiednia wysokość dźwięku tzw. *gospodstwujuszczago tona*. Także ton finalny ma tu ogromne znaczenie. Te dwie wysokości dźwięków w czasie recytacji przeplatają się ze sobą tworząc tzw. styl psalmodyczny charakterystyczny dla staroruskiej kultury śpiewaczej. Ta cecha recytacji psalmodycznej, pomimo różnych manier wykonawczych zachowała się (czasami nieco zmieniona) w wielu ośrodkach wschodniosłowiańskich klasztorów, ławr oraz gmin staroobrzędowych do dnia dzisiejszego.


Psalmodyczna recytacja posiada cały arsenał muzycznych walorów upiększających intonację i mających na celu ulepszenie odbioru *liturgicznego słowa* przez wiernych. W celu wydzielenia akcentowych sylab i poszczególnych wyrazów w tekście liturgicznym stosowane są swoiste podwyższenia i obniżenia głosu przez recytującego, stosownie do wspomnianych zasobów arsenału muzycznego. Ponadto dla odróżnienia ważniejszych fragmentów deklamacji stosowane są pauzy oraz znaki interpunkcyjne. Szczególnie widoczne jest to w podziale fraz: przy końcu pierwszej i na początku drugiej *pogłascicy*. W celu zwrócenia uwagi

²⁹ *Wozglas* – zwany także aklamacją wywodzi się z tradycji bizantyjskiej. Dokładniej o jego kształtowaniu się pisze M. Malinowski *Aklamacje liturgiczne w ceremoniach bizantyjskich* [w:] *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1985, VII s. 50.

³⁰ *Odpust* – krótka formuła modlitewna, którą kapłan kończy nabożeństwo będąca jednocześnie błogosławieństwem. Rozróżnia się odpusty małe (skrócone) i wielkie (obszerne). W brzmieniu ogólnym odpust skierowany jest do Chrystusa Pana, Przczystej Matki lub świętych. Por. A. Znosko, dz. cyt., s. 216.

³¹ *Ektenia* – wołanie modlitewne, wygłaszane przez diakona lub kapłana składające się z szeregu wygłaszanych prośb na które chór odpowiada, *Hospodi pomiluj lub Podaj Hospodi*. Por. A. Znosko, dz. cyt., s. 112.

recytującego na wspomnianą zasadę łączenia zdań, w rękopisach podkreślano poszczególne wyrazy lub sylaby. Zobaczmy zatem, jak wygląda tekst liturgiczny tj. Ewangelii św. Apostoła i Ewangelisty Jana przeniesiony na pięciolinię po zastosowaniu w/w zasad łączenia *pogłasic*.



Wna-cza - le bie sło - wo, i sło-wo biewBo - zie, i Boh bie sło - wo.



Siej bie is-ko-ni wBo-zie wsia tiem by - sza, i biez nie-go ni-czto - że byst je - że byst.

Koniec:



I - sus Chry- stom_____ byst.

Początkowy fragment recytacji Ewangelii wg św. Jana

Ta typowa *pogłastica* recytatywna zbudowana jest z trzech dźwięków – d, g, a (*re – sol – la*). Dominujący dźwięk *pogłacity – sol*, jak sama nazwa wskazuje, jest centralnym tonem, wokół którego pojawiają się dźwięki *re* i *la*. Funkcje tych dźwięków są różne; kwartowy skok *re – sol* wyodrębnia – podkreśla szczególnie akcentowane słowa lub zmysłowe centrum danego tekstu liturgicznego – w *naczale* (na początku) lub *niczto* (nic – niczego). Górny wspomagający dźwięk *la* razem z dźwiękiem zasadniczym tworzy interwał, wokół którego przewijają się poszczególne motywy melodyczne *pogłasic*.

W niektórych wypadkach dźwięk *la* reprezentuje sylabę akcentowaną, jednakże częściej akcentowanym dźwiękiem jest *sol*, który jednocześnie jest przeciągany na wzór fermaty w praktyce śpiewaczej. W ten sposób puls rytmiczny *pogłacity* regulowany jest rytmem tekstu liturgicznego. Można to wyrazić poprzez następujące oznaczenie rytmiczne:

W na – cza – le bie sło – wo i sło – wo bie w Bo – gie i Bog bie sło – wo

Pierwsze zdanie składa się z trzech fraz. Zakończony jest ono przeciągłym dźwiękiem – całej nuty, po której następuje pauza, w czasie jej trwania recytujący bierze oddech. Pauzy służą jednak nie tylko do brania oddechu, lecz podkreślają logiczny sens danego zdania. Długość pauzy zależy od potrzeby

podkreślenia fragmentu tekstu: jeżeli myśl jest zakończona, to pauza może być długa, jeżeli zaś myśl nie jest zakończona, to pauza powinna być raczej krótka.

W poprzednim przykładzie krótka pauza o wartości ćwiercnoty w środku zdania nie spełnia takiej funkcji, dlatego jest często przedłużana w celu lepszego zrozumieniu sensu tekstu. Charakterystyczną cechą recytacji fragmentów Ewangelii, Apostoła lub tzw. *paremii*³² – starotestamentowych prorocत्व – są ich końcówki, które w sposób uroczysty wyraża się poprzez zastosowanie odpowiedniej intonacji, zgodnie z regułą końcowych *pogłasic*, co zostało udokumentowane w omawianym przykładzie. Końcówka *pogłasicy* ewangelicznej na ostatnich wyrazach pierwszej strofy zachowuje pochod do góry, podkreślając w ten sposób uroczysty i patetyczny charakter tekstu. W końcowym fragmencie recytujący zwalnia tempo i przedłuża dźwięk. W tej oto stosunkowo prostej *pogłasicy* tekst liturgiczny jest ściśle związany zarówno z intonacją jak i linią dźwięku. Elementy te tworzą specyficzną kulturę recytatywu, o której Borys Asafjew – znakomity muzykolog wyrażał się jako o *na wysokim poziomie wykształtowanej sztuce muzyczno-deklamacyjnej*³³. Układ muzyczny tej *pogłasicy*, korzeniami swymi sięga kultury ludowej. Spośród starodawnych pieśni kalendarzowych, a w szczególności tzw. *pieśni majowych*, można spotkać fragment z taką właśnie skalą muzyczną, niemal identyczną z omawianą *pogłasicą*. *Re – sol – la* – to trychord w kwincie, lecz w odróżnieniu od psalmodii cerkiewnej z podkreśleniem jej roli zasadniczego dźwięku, w ludowej muzyce wszystkie dźwięki tego trychordu są traktowane jednakowo. Omawiany fragment prologu Ewangelisty Jana był zapisywany przez badaczy wielokrotnie. Szczególnie interesujący przykład zanotowano w gminie staroobrzędowców w wykonaniu dwóch lektorów (orientacji popowskiej), którzy recytowali ten sam fragment jako szczególnie uroczystą śpiewną deklamację. Lektorzy przemiennie jeden po drugim powtarzali każdą frazę tekstu ewangelicznego, jak to było przyjęte w staroruskiej tradycji liturgicznej³⁴. Ci dwaj lektorzy, dysponujący różniącymi się pod względem barwy głosami (srebrzysty tenor i matowy bas), recytowali Ewangelię właśnie psalmodyczną *pogłasicą*.

³² *Paremija* – pouczająca przypowieść z Pisma Świętego (przeważnie ze Starego Testamentu) recytowana na nabożeństwach poprzedzających ściśle określone święta na *wieczerni* po małym wejściu, a także na nabożeństwach wielkopostnych. Por. A. Znosko, dz. cyt., s. 222.

³³ B. Asafjew, *Muzykalnaja forma kak proces*, Moskwa 1974, s. 218.

³⁴ Por. T. Władyszewskaja, dz. cyt., s. 20.

Ot I - o - an - na swia-ta - go je - wa - ngie- li - ja cztie - ni - je

Ot I - o - an - na swia ta - go je-wa - ngie li - ja cztie - ni-je

Won - miem

Won-miem

Początek recytacji Ewangelii przez dwóch lektorów.

[Fraza wprowadzająca do Ewangelii wg św. Jana – wersje dwóch lektorów]

Właściwą recytację poprzedza fraza wprowadzająca w wykonaniu tenora zwiastującego *Objawienie*. *Ot Ioanna swiatago Ewangielija cztienije. Wonmiem.* (Czytanie Ewangelii według Świętego Jana. *Bądźmy uważni*). Jest to część przemienna, podobnie jak w innych częściach nabożeństwa. Bas o oktawę niżej powtarza słowa wygłoszone przez tenora, o czym świadczy przykład ostatni: 1 i 2-ga linia³⁵. Wstępna fraza wykonywana jest zwykle o kwartę wyżej w stosunku do dźwięku (tonu) głównego, na wysokości którego deklamowany jest tekst Ewangelii. Jednak już słowo *Wonmiem* (*Bądźmy uważni*) wprowadza w zasadniczą tonację *pogłasicy* (*fa*), deklamację zaś kontynuuje głos basowy w sposób charakterystyczny dla swojej barwy³⁶.

Jeżeli porównamy poszczególne sposoby recytacji ewangelicznej, w szczególności zaś zapisane w poprzednim przykładzie nutowym, to dojdziemy

³⁵ Por. tamże.

³⁶ Por. tamże, s. 21.

do wniosku, iż każda fraza składa się z dwóch części – recytacji na jednym lub dwóch dźwiękach i kadencji tj. zakończenia, najbardziej rozwiniętej części *pogłasicy*, frazy zaś przedziela krótka pauza. Ta część *pogłasicy* posiada charakter figuracji melodycznej, dzięki czemu cała *pogłastica* przyjmuje dość rozwiniętą melodykę. Typ końcowej figuracji melodycznej *pogłasicy* zawiera melodykę niekiedy dość skomplikowaną z przeciągłym dźwiękiem w samej końcówce recytacji. Takie kadencje – formuły końcowe – powtarzają się we wszystkich końcowych sylabach poszczególnych zdań deklamowanej Ewangelii. Tak np. tenor w trzecim zdaniu przechodzi na analogiczne formuły melodyczne jak poprzedzający go recytujący bas w zdaniu drugim. Tradycja ta zachowała się tylko w nabożeństwie wielkanocnym, lecz jej korzenie muzyczne sięgają czasów starożytnych. W staroruskich kronikach³⁷ można spotkać opisy takiej właśnie recytacji Ewangelii. Analogii można doszukać się w opisie przebiegu nabożeństw stworzonym przez arabskiego podróżnika Pawła z Aleppo, który był kronikarzem wizyty patriarchy Antiocheńskiego Makariusza na Rusi w 1655 roku. W swoich notatkach opisał on nabożeństwo w cerkwi Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Moskwie na Kremlu, w czasie którego Ewangelię recytował patriarcha Nikon. *Kiedy diakoni przynieśli Ewangelię i otworzyli ją przed patriarchą, jego archidiacon stojąc przed hierarchą usłyszał aklamację patriarchy Nikona: „Premudrost’ prosti! usłyszysz swiatago Jewagielija cztienije!” Kiedy Nikon wygłosił te słowa, diakoni zdjęli z jego głowy mitrę i położyli na srebrnej tacy. W tym momencie słowa patriarchy powtórzył archidiacon. Patriarcha rozpoczął recytowanie Ewangelii od pierwszego zdania, które w tym dniu zawierało treść O Sadzie Ostatecznym według Apostoła i Ewangelisty Mateusza, deklamując wiersz za wierszem przeciągle stylem śpiewanym, ozdabiając końcowe fragmenty zdania, co czynił recytując jedenaście wierszy. Pauza była realizowana mniej więcej po siedmiu-ośmiu wyrazach, z przeciąganiem ostatniej sylaby przed kropką. Patriarsze odpowiadał archidiacon, powtarzając wiersz za wierszem – przeciągle do końca realizowanego fragmentu Ewangelii³⁸.*

Opis recytacji Ewangelii w cerkwi na Kremlu przez arabskiego podróżnika Pawła z Aleppo w połowie XVII wieku jest jedną z najcenniejszych kronik, w której znajdujemy materiał o recytacji tekstów liturgicznych na nabożeństwach. Jest to niezwykle ważne świadectwo, gdyż zapisane zostało z całą dokładnością

³⁷ Por. *Powiest’ wremiennych liet*, (Powieść lat minionych). Jest to podstawowe źródło do najstarszych dziejów Rusi (od XI do XII), także muzycznych cyt. za: E. Wieremiejewicz, *Śpiew neumatyczny w historii rozwoju śpiewu cerkiewnego na Rusi*, Warszawa 2003, s. 9. (maszynopis).

³⁸ P. Alepskiej, *Putiesestwije antiochijskiego patyarcha Makarija w Rossiju*, Moskwa 1899, wyd. III, s. 42.

odnoszącą się niekiedy do niuansów w tym zakresie, co dodatkowo podnosi jego walory. Według wybitnej uczonej Tamary Władyszewskiej, recytacja Ewangelii przez patriarchę Nikona i jego archidiacona jest kopią tradycji wywodzącej się z okręgu Gorki. Jeżeli porównamy recytację Ewangelii św. Apostoła Jana z opisem czytania ewangelicznego z XVII wieku przez patriarchę Nikona i jego archidiacona, to dojdziemy do wniosku, iż podobieństwo w tym względzie jest duże, jednakże trudno jest postawić znak równości; w każdym razie można z całą odpowiedzialnością stwierdzić, iż praktykę owej recytacji zachowali staroobrzędowcy³⁹.

Wiele cennego materiału odnoszącego się do recytacji znajdujemy w staroruskich kronikach zawierających materiały recytowanych tekstów ze znakami notacji muzycznej – tzw. ekfonetykę. Wspomniany już zabytek notacji ekfonetycznej – *Ewangeliarz Ostromira*⁴⁰ rozpoczyna się prologiem (według prowadzonej analogii) z I rozdziału Ewangelii św. Jana, która recytowana jest na święto Paschy. To właśnie ten fragment zawiera najstarsze znaki recytatywu.



Najstarsze znaki recytatywu.

Spośród widocznych znaków notacji muzycznej znajdujemy takie, które dotychczas nie występowały w praktyce. Chodzi mianowicie o tzw. *telleję* + przypominającą krzyż *cs kryż* z notacji śpiewu neumatycznego.

³⁹ Por. T. Władyszewskaja, dz. cyt., s. 22.

⁴⁰ *Ewangeliarz Ostromira*, cs. *Ostromirowo Jewangielije*, jest to zabytek cyrylicy traktujący o wschodniosłowiańskim języku liturgicznym. Kodeks zawiera Ewangelie św. Jana, św. Łukasza, św. Marka. Por. J. Ohienko, *Istorija cerkowno-słowianskogo jazyka*, Warszawa 1927, s. 267.

Znaczenie muzyczne *tellejli* jest analogiczne do krzyża z notacji neumatycznej. Oba te znaki odpowiadają wartości całej nuty. Znak recytacji występujący w trzeciej linijce przedstawionego przykładu nazywa się *syrmatyką* i wygląda jak odwrócone s. Znaczenie tego znaku ma charakter grupujący recytowane sylaby tekstu liturgicznego, niekiedy znak ten jest przekreślony, jednakże znaczenia tej formy jak dotąd nie rozszyfrowano⁴¹.

W praktyce omówione znaki występują razem, z reguły krzyż na dole, a *syrmatyka* na górze. Analiza wybranych tekstów liturgicznych dowodzi, iż neумы te oznaczają kadencję z przeciągłym dźwiękiem na końcu zdania, ponieważ występują one w tych miejscach, gdzie powinien brzmieć zwrot kadencyjny. Analizując znaki notacji ekfonetycznej, można doszukać się podobieństwa układu tych znaków z fonogramem końcowej *pogłasicy*. Podział tekstu na fonogramy w całości jest zgodny tu z końcówkami zdań *Ewangeliarza Ostromira*. Należy wszakże zauważyć, iż w *Ewangeliarzu Ostromira* znaki notacji ekfonetycznej zamieszczone zostały w większości w końcu zdań, w środkowych fragmentach ich nie zauważamy, bywają jedynie kropki oddzielające jedno zdanie od drugiego. Po raz pierwszy *tellejla* i *syrmatyka* w tymże *Ewangeliarzu* znajdują się na tym miejscu, gdzie kończy się pierwsze zdanie i wskazane jest zatrzymanie podczas recytacji. *Iskoni bie Slowo i Slowo bie u Boga. I Bog bie Slowo*⁴². Mówiąc o formie rozstawienia znaków ekfonetycznych w *Ewangeliarzu Ostromira*, należy zaznaczyć, iż w starożytności recytacja śpiewna Ewangelii była równa, spokojna, w typie tzw. *akcentusa*. Jedynie w tych fragmentach recytacji, gdzie *poglasica* dopuszczała zmianę wysokości dźwięku, następowało *melodyczne zaokrąglenie*. Zjawisko to było oznaczone specjalnymi znakami ekfonetycznymi, które określały daną formułę melodyczną. W przedstawionym przykładzie formuła ta znalazła zastosowanie we wszystkich zdaniach. Biorąc pod uwagę stabilność tradycji recytacji liturgicznej, można stwierdzić, iż formuły końcowe zdań w *Ewangeliarzu Ostromira* były swojego rodzaju figuracją w rodzaju *gruppetto* z wydłużeniem ostatnich dźwięków. Dla nas jest oczywiste, iż zasada śpiewnej recytacji tekstów liturgicznych to tradycyjna deklamacja, ozdobiona figuracjami melodycznymi na końcu zdań, mająca swe początki w synagodze i rozwijająca się w nieco odmienne formuły w stosunku do tradycji staroobrzędowców. Tradycja bizantyjska wypracowała własne (bardzo podobne do tych z *Ewangeliarza Ostromira*) reguły kadencyjne, które oznaczone zostały

⁴¹ Istnieje przypuszczenie, że to właśnie *tellejla* i *syrmatyka* były tymi znakami notacji ekfonetycznej, które upiększały końcówki recytowanego tekstu.

⁴² T. Władyszewska, dz. cyt., s. 23.

swoistymi znakami, co widać w przytoczonych przykładach. Jest całkiem prawdopodobne, iż przytoczone znaki stawiane na końcu zdań oznaczają nieco inne formuły melodyczne, różniące się od poprzedzających końcowe zdanie tekstu liturgicznego, co zresztą podkreślali badacze tradycji na Łotwie i w Rosji. Nie wypracowali jednak jednoznacznej i wiążącej opinii na ten temat.

Charakter deklamacji tekstu liturgicznego i jego tempa z reguły zależy od wielu czynników. Na pierwszym miejscu wymienić należy lektora – jego predyspozycje i oczywiście fachowe przygotowanie. Ważnym czynnikiem jest także rodzaj tekstu przeznaczonego do recytacji. Jeżeli lektor zastosuje odpowiednie tempo deklamacji, to rzecz jasna, słuchacze będą zorientowani, czy jest to modlitwa, psalm czy stychyra itd. Należy wszakże zaznaczyć, iż cerkiewny *ustaw* w zasadzie zaleca zarówno recytującemu psalmiście jak i kapłanowi wygłaszającemu aklamację, by tekst był zrozumiały (cs. *wyrazumitelnyj s blagowienijem*). Jednakże tradycja z zastosowaniem odpowiedniego tempa w recytacji liturgicznej, jak również w śpiewie cerkiewnym różnych gatunków, jest bardzo istotną zasadą przekazywaną tylko metodą tradycji ustnej. W spokojnym metrum śpiewu liturgicznego istnieją różnice w jego interpretacji, które nie zawsze oddają charakter danej melodii lub recytacji. Jest to ze wszech miar sprawa umowna, jednakże bardzo istotna. Dominuje w tym względzie zasada, iż wolniejszy śpiew czy też recytacja lepiej wpływa na odbiór przez zgromadzonych w cerkwi wiernych, pozwala na lepsze skupienie się na modlitwie. Być może dlatego też *pogłasicy* kapłana są z reguły wykonywane w wolnym tempie. Z praktycznego punktu widzenia zwolnienia w końcówkach zdań bez względu na to czy jest to psalm, modlitwa, czy *paremija*, dodają tekstowi przejrzystości i ułatwiają percepcję. Poszczególne zdania (zbyt długie) dzieli się na dwa lub trzy krótsze, pauzy zaś niekiedy są przedłużane⁴³.

Pogłasicy – jako formuły melodyczno recytatywne – największe zastosowanie znalazły w tzw. *wozglasach*, recytacji Ewangelii i czytaniach apostoelskich, które przypominają recytatyw – *akcentus*. Z pośród najbardziej rozpowszechnionych znaków recytacji należy wymienić *pogłasicę z ektenii* – tj. modlitewne zwroty recytowane przez diakona, kapłana lub niekiedy biskupa.

Najbardziej charakterystycznym zespołem *pogłasic* jest psalmodia tj. śpiewne czytanie psalmów. Wiadomo wszakże, iż bez psalmów nie odbywa się żadne nabożeństwo cyklu liturgicznego. Spośród wielu czytań, np. modlitw czy stychyr itp., psalmy recytowane są w trzech wariantach. Oczywiście chodzi o kombinację *pogłasic*, które określają charakter recytacji. Na pierwszym

⁴³ Por. T. Władyszewska, dz. cyt., s. 23.

miejscu wymienić należy recytację katzym, następnie czytanie Psalterza przy zmarłym oraz tzw. recytację sześciopsalmu tj. *szeptopsalmija*. Charakter i typ *pogłasica* związany jest z ich znaczeniem i miejscem zastosowania w nabożeństwie.

Pogłasicy katzym przedstawiają sobą psalmodyczny recytatyw podobny do czytania modlitw oraz Ewangelii. Spośród psalmodycznych *pogłasica* do najbardziej rozpowszechnionych należy ta, która zawarta jest w interwale kwarty.

Dźwięk *f* – oprawiony jest w klamerkę – ma tu wielkie znaczenie. To właśnie na dźwięku *fa* najczęściej przebiega recytacja. Do tego dźwięku jest dokooptowany dźwięk *re* i *sol*. *Pogłasica* ta jest stosowana do recytacji ksiąg prorockich, Psalterza oraz wielu innych fragmentów ksiąg liturgicznych w obrządku prawosławnym. Ten sposób recytacji uczeni odnotowali w czasie ekspedycji na Łotwie a dokładniej w Rydze⁴⁴. Jest to recytacja, w której *pogłasicy* są ułożone w formie opadających dźwięków w ramach oczywiście przedstawionego na przykładzie tetrachordu.

Wna-cza - le bie slo - wo, i slo - wo biewBo - zie, i Boh bie slo - wo

Wna-cza-le bie slo - wo, i slo-wo biewBo - zie, i Boh bie slo - wo.

Siej bie i-sko-niwBo-zie, Wsia tiem by - sza, i bieznie-go ni-czto - że byst je - że byst

Siej bie i-sko-niwBo-zie, Wsia tiem by - sza, i bieznie-go ni-czto że byst je - że byst

⁴⁴ Recytację prezentował diak L. W. Wasiljew ze społeczności ryskiej.

Wtom ży-wot bie, i ży-wot bie swiet cze-lo-wie - kom. I swiet

Recytacja Ewangelii wg najstarszych wzorców muzycznych praktykowana na Łotwie.

Szczególnie wyróżniają się w tym względzie *pogłosicy* stosowane do recytacji Psalterza przy zmarłym – są one dwuczłonowe. Psalterz recytowany jest przy zmarłym stosunkowo wolno, z charakterystyczną melodyką ze znacznymi cezurami po każdym wierszu. *Zaupokojna* recytacja psalmów przypomina praktykę *ludowych płaczek*. Oczywiście jest to tylko podobieństwo zawarte we wspomnianych pauzach – cezurach. Jednakże ton tych czytań jest spokojny i miarowy, i – jak było już wspomniane – zaopatrzony w cały szereg muzycznych ozdób w odpowiednim dla tych czytań charakterze⁴⁵.

Pre - mu drost so - zda sie - bie chram, i u - twie - rdi stołp siedm
za - kła swo - ja żer - twie - nna - ja. i cze - rpa cza szej swo - jej wi - no
i u - ho - to - wa swo - ju tra - pie - zu. Po - sla swo - ja ra - by
so - zy - wa - ju - szczaswy - so - kim pro - po - wie - da - ni - jem na cza - szu.
Gła - go - lu - szcze: je - ze jest bie - zu - mien da u - kło - ni - tsia ko mnie
i trie - bu - ju - szczy m u - ma rie - cze...
Koniec:
I prie - ło - za - ti - sia im lie - ta ży - wo - tu.

Ozdobna recytacja fragmentu Pisma Św. Starego Testamentu

⁴⁵ Badania w tym względzie przeprowadziła T. Władyszewska, prezeneterem czytań był psalmista z Kłajpedy – G. Pancyrew.

Poglasica ta zawarta jest w interwale kwinty, która należy do najbardziej rozbudowanych, jakie spotyka się w *poglasticach* typu psalmodycznego. Struktura tej krótkiej frazy melodycznej reprezentuje układ dźwięków z mediantą w środku *poglasicy*, która wykorzystywana jest do śpiewania psalmów. Oto diapason psalmodycznej *poglasicy*.

Zasadniczym dźwiękiem w tej psalmodycznej *poglasicy* jest *f*. Pozostałe zaś, a w szczególności dolne i górne, są granicą melodii kadencji. Taki rodzaj *poglasicy* występuje również w pieśniach ludowych, które wyrażają płacz. Zobaczmy zatem na przykładzie nutowym budowę tej *poglasicy*.

Bła- zen__ muź, i - ze niej - sie na so-wiet nie - dzie- sti - wych.
i na pu - ti gre - sznych nie__ sta,
i na sie - da - li - szcze gu - bi - tie - lej nie sie - die.
No wza - ko - nie Go - spo - dnie wo - la je - go, i wza ko -
nie je - go po - u - czy - tsia dzień__ i noszcz...

Formuła *poglasicy*

Stateczność *poglasicy* w recytacji psalmowej zależy od jej tradycji nie tylko w praktyce cerkiewnej, lecz także świeckiej. Motywy płaczu, staroruskich bylin⁴⁶ czy pieśni kalendarzowych to nic innego jak muzyczna tradycja ludowa, która znalazła swoje odzwierciedlenie także w staroruskiej recytacji.

W odróżnieniu od recytacji liturgicznej, która zawarta jest w recytatywie sylabicznym, każda z sylab deklamowanego tekstu odpowiada jednej sylabie, *poglasicy* zawierające elementy płaczu rządzą się własną regułą, a mianowicie wewnątrzsylabiczną *rozśpiewnością*, przekazywaniem intonacji płaczu i glisandami. Intonacyjna zasada *poglastic* zawierających elementy płaczu oraz psalmodyczny recytatyw są bardzo podobne. Zarówno w jednym jak i drugim

⁴⁶ O bylinach będzie mowa w dalszej części artykułu.

sposobie dominuje dźwięk nazwany *gospodstwujuszczym* otoczony dźwiękami wspomagającymi: dolnym i górnym.

Recytowanie *szeptopsalmija*⁴⁷ tj. sześciu psalmów wykonywanych na początku jutrzni w wiekach średnich na Wschodzie odbywało się w sposób szczególny tj. różniący się od recytacji psalmów występujących w innych nabożeństwach. Cechą wyróżniającą to czytanie była szczególna melodyczność.

Az u - snuch i spach, wos - tach, ja - ko Ho - spod za - stu - pit mia

Ho - spo - di da nie ja - ro - sti - ju two - je - ju o bli - czi mie - nie, gnie - wom two - im na - ka ży mie - nie.

Schiema:

Recytacja *sześciopsalmu*

Poglasica sześciu psalmów na jutrzni nie jest utrzymana w surowych ramach psalmodycznego recytatywu i wykazuje tendencje zwykłego śpiewu. Jej budowa muzyczna oscyluje w granicach interwału kwinty. *Poglasica* ta składa się z dwóch elementów muzycznych: pierwszy w kierunku wschodzącym, drugi - opadającym. Oba te elementy są związane z dźwiękiem *re*, który w *poglasicy* psalmodycznej jest dźwiękiem dominującym⁴⁸. Struktura muzyczna tego motywu w sposób jaskrawy odzwierciedla strukturę psalmową. Każdy wiersz psalmowy dzieli się na dwie wzajemnie ze sobą powiązane części tzw. paralelizm słowny, który znajduje swoje uzasadnienie w budowie muzycznej tychże psalmów. W tym miejscu, gdzie kończy się pierwsza fraza zdania, jednocześnie następuje zmiana fraz muzycznych.

Do *poglasicy szeptopsalmija* podobne jest recytowanie *Wielkiego Kanonu* autorstwa św. Andrzeja z Krety. Sposób recytacji (powstał w XVII wieku) jest wydzielony ze wszystkich tego typu kompozycji. Jak powszechnie wiadomo, recytowany jest on w pierwszym tygodniu Wielkiego Postu. W prologu dzieła z 1649 roku czytamy m. in. *woistinu wsiech kanonow wieliczajszyj, dobre i*

⁴⁷ Są to psalmy: 3, 37(38), 62(63), 87(88), 102(103) i 142(143) recytowane na początku jutrzni. zob. *Czasosłow*, Warszawa 1925, k. 25-30 verso.

⁴⁸ Por. T. Władyszewska, dz. cyt., s. 25.

*chitrosno sloży i spisa, iże wo Swiatych otiec nasz archijepiskop Krytskij bie ubo iz Damaska*⁴⁹. *Pogłasica* kanonu św. Andrzeja z Krety, tak jak *pogłasica szestopsalmija*, składa się z dwóch przeplatających się fraz, które łączy wspólny dźwięk panujący *sol*.

U podstaw pierwszej frazy leży tercja wielka (*sol – si*) – durowy wznoszący się ruch melodyczny od zasadniczego dźwięku *pogłasicy*; u podstaw zaś drugiej – molowy opadający ruch melodyczny⁵⁰.

Ot ku - du na - cznu pła - ka - ti stra - stna - go mi ży - ti - ja dieł;

Ko - je li na - cza - lo po - lo - żu Chry - stie ny - nie - sznie - mu ry - da - ni - ju.

No ja - ko mi - ło - sierd, dażd mi slio - zy u - mi - lie - ni - ja.

Recytacja kanonu św. Andrzeja z Krety.

Opisane wyżej typy *pogłasic* psalmodycznych swoją strukturą i strojem melodycznym są zbliżone do melodii śpiewu neumatycznego (cs. *znamienny raspiew*), jego części składowych, czyli tzw. *popiewek*, oraz recytatywnych części tego modelu melodycznego.

Narracyjny styl, często zwany *opowiadającym*, należy do drugiego typu recytacji. Stosowany jest do deklamacji ksiąg, które mają charakter pouczający, gdzie treści zawarte w historii tradycji świętej przekazywane są w formie opowiadania: chodzi przede wszystkim o żywoty świętych oraz pisma Ojców Kościoła. Takiego rodzaju pouczenia zawarte były w zbiorach pt: Prolog, Synaksarium, *Tolkowoje Jewangelije* i *Tolkowaja psaltry* itp.

Tradycja czytania na nabożeństwach takowych pouczeń pochodzi z czasów powstania chrześcijaństwa. Na Rusi zwyczaj ten zachował się przez dłuższy czas, obecnie zaś praktykowany jest tylko u staroobrzędowców. Według przepisów cerkiewnych (cs. *ustawa*) czytania pouczające mogą odbywać się 6-7 razy w ciągu dnia. Należy zaznaczyć, iż ten rodzaj recytatywu, chociaż był praktykowany, nie należał do części kanonicznych nabożeństwa, tak jak

⁴⁹ T. Władyszewska, dz. cyt., s. 26.

⁵⁰ Por. tamże, s. 26.

recytacja czytań apostołskich czy Ewangelii. Czytanie fragmentów pouczających było swojego rodzaju odmianą kazania i dlatego musiało się odbywać w stylu recytacji mówionej. *Pogłasicy* czytań pouczających przekazują treści w formie narracji – *ozdobnej mowy*. Według M. Skabałlanowicza, czytanie takie powinno odbywać się śpiewnie z charakterystyczną dla tego typu recytacji melodyką⁵¹. *Pogłasicy* pouczającego typu recytacji bazują na falującym ruchu melodycznym, który odpowiada płynnej, kwiecistej mowie. Dominuje w nich *zaokrąglona intonacja* przypominająca pochod melodyczny w obrębie półkola⁵². Frazy melodyczne recytacji mówionej-pouczającej – imitują intonację ozdobionej mowy, budowane są wokół dźwięku podstawowego do wspomagających: górnego i dolnego. W recytacyjno-mówionej *pogłasicy*, w odróżnieniu od psalmodycznej, dźwięk podstawowy położony jest poniżej dźwięku dominującego, co pozwala na większą melodyczną elastyczność⁵³. Wyróżnione cechy narracyjnej recytacji związane są z intonacją mowy. W treści zdań pouczających intonacja mowy w końcówce zadania z reguły opada. Takie falujące pochody są cechą charakterystyczną recytatywu mówionego. W odróżnieniu od psalmodycznego recytatywu dominujący dźwięk jest tu mniej równy i wytrzymywany na pewnej wysokości. Zostaje on dominującym w *pogłasicy*, lecz w stylu mówionym tj. narracyjnym jest jakby bardziej melodyzowany. Dźwięki składowe *pogłasicy* narracyjnej tworzą intonacyjny szkielet melodyczny. Dźwięk recytacji – jak już było powiedziane – leży powyżej dominującego, między nimi powstaje zwykle relacja odpowiadająca tercji wielkiej, niekiedy sekundy wielkiej. Dźwięk ozdobny pojawia się tam, gdzie występują znaki interpunkcji⁵⁴, ma to miejsce przed kropkami, przecinkami, dwukropkami, średnikami odpowiadającymi w języku cerkiewno-słowiańskim znakom zapytania. Po tym dźwięku zwykle występują pauzy oznaczające przerwę przy końcu poszczególnych zdań. Mówiony recytatyw charakteryzuje się również tym, iż akcenty są eksponowane poprzez podniesienie dźwięku do tzw. *tonu dominującego*, natomiast sylaby bez akcentów recytowane są na dźwięku niższym. W ten sposób postają tzw. *zaokrąglenia*, lub – jak kto woli – zamknięta fala melodyczna⁵⁵. Zasada ta przejawia się zarówno w recytatywach mówionych jak

⁵¹ Por. M. Skabałlanowicz, *Tolkowyj Tipikon*, dz. cyt., s. 183-192.

⁵² Por. tamże, s. 191.

⁵³ Por. T. Władyszewska, dz. cyt., s. 26.

⁵⁴ O znakach interpunkcji w języku cerkiewno-słowiańskim szerzej patrz: Ijeromonach Alipij (Gamanowicz), *Gramatika cerkowno-słowiańskiego języka*, Moskawa 1991, s. 20-23, por. M. Słoński, *Gramatyka języka starocerkiewno-słowiańskiego*, Warszawa 1950, s. 14-15.

⁵⁵ Por. T. Władyszewska, dz. cyt., s. 27.

i w chóralnych recytacjach niemal wszystkich gatunków. W śpiewanej recytacji jest to związane ze strukturą tekstu liturgicznego, który wpływa na jedno frazową formę *poglasic*. Ważną rolę spełniają także akcenty szeregujące rytmikę *poglasic* i formujące jej treść melodyczną. *Poglasicy* o charakterze mówionym, narracyjnym charakteryzują się większą swobodą w porównaniu z *poglasicami* psalmodycznymi. Szczególną rolę odgrywa tu maniera wykonawcy, zabarwiającego tekst swoistą intonacją. Typowym przykładem może być *poglasica* Ewangelii – a właściwie jej komentarz – na Boże Narodzenie. W praktyce dany tekst był w formie dialogu między lektorem lub psalmistą, którzy recytowali tekst Ewangelii, a kapłanem tzw. *nastawnikom*, wygłaszającym aklamację tj. *wozgłasy*⁵⁶.

Dowolna recytacja ksiąg liturgicznych – Ewangelii, Apostoła, ksiąg prorockich, w czasie różnego typu nabożeństw odbywała się w sposób szczególnie, określony przez przepisy cerkiewne (cs. *ustaw*) i przez wiele stuleci pozostawała niezmienna. Za przykład potwierdzający to stwierdzenie może posłużyć omawiany przez nas sposób recytacji Ewangelii św. Apostoła i Ewangelisty Jana na Wielkanoc w ośrodku staroobrzędowców oraz sposób recytacji Ewangelii opisany przez Pawła z Aleppo w XVII wieku, który miał miejsce w cerkwi Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Moskwie na Kremlu. Pouczające w swej treści recytacje miały swoje warianty wykonawcze i poprzedzane były dwuczęściowym wstępem: pierwszym od lektora, drugim od kapłana. Najbardziej typową księgą z punktu widzenia zawartości treści pouczających była Ewangelia z komentarzem. Lektor czytając-recytując jej fragmenty, jednocześnie komentuje, stosując do tego celu całą gamę intonacji. We wstępie, który wykonują dwie osoby, tj. lektor i kapłan, są dwa przeciwstawne typy recytatywu liturgicznego: narracyjny i melodyczny. Na początku styl narracyjny charakteryzuje się falującą melodią z frazami opadającymi. Pięć pierwszych wierszy zaopatrzonych jest w pięć fraz muzycznych zakończonych dźwiękiem *e*: *Miesiaca diekabria, dwadiesiat' piat'j dień. Pouczenije na Roždjestwo Gospoda i Boga i Spasa naszego Iisusa Christa, Jewangielije ot Matwieja, Błogosłowi otcze*. W tej oto narracyjnej *poglasicy* z dźwiękiem zasadniczym *sol*, wspomagającym *mi*, wyłania się ciekawe zakończenie tzw. zwrot kadencyjny na słowach przytoczonego przykładu *Bołosłowi Otcze*. Jest to formuła stała tj. typowy motyw, który niezmiennie występuje we wszystkich rodzajach czytania pouczającego. Lektorowi odpowiada kapłan psalmodycznym recytatywem (4 i 5 linijka z ostatniego przykładu), co stanowi swego rodzaju kontrast i przypomina

⁵⁶ Por. J. Gardner, *Bogosłużeбноje pienije*, Jordanville, 1978, s. 292-299.

recytatyw gregoriański. Cechą charakterystyczną Ewangelii z komentarzem jest przeplatanie się recytowanych wierszy z Ewangelii z tekstami komentarza, który wyjaśnia przeczytane wiersze. Lektor ogłasza więc przed każdym epizodem, co będzie czytane – komentarz czy Ewangelia; jednakże te *ogłoszenia* odbywają się nie na melodię recytatywną, lecz mówioną. W ten sposób na samym początku mamy do czynienia z trzema sposobami czytania – dwa typy recytacji liturgicznej o charakterze narracyjnym i psalmodycznym oraz deklamacja mówiona⁵⁷. Tekst Ewangelii z komentarzem rozśpiewany jest *pogłasicą* z kategorii narracyjnych, lecz jest on niejednorodny. W sposobie tym wyczuwa się różnice intonacyjne, które wykonuje lektor przy recytowaniu tekstu samej Ewangelii bez komentarza, niekiedy także niuanse sposobu deklamowania komentarza. Chociaż oba te teksty deklamowane są *pogłasicą* narracyjną, zauważyć można tendencję do skłaniania się ku recytatywowi psalmodycznemu. Ciekawym *wyrażeniem* z punktu widzenia nowości intonacyjnych jest tekst o charakterze pytającym: *Gdzie jest' roźdiejsia car iudeiejskij?* Fragment ten rozśpiewuje się w obrębie interwału kwinty – tj. największego odcinka stosowanego do recytatywu. Recytatyw mówiony – narracyjny, w swej budowie melodycznej jest bardzo podobny do elementów ludowych – epickich: bylin tzw. *skazów*. Z punktu widzenia generyki zawierają one elementy melodyczne występujące w omawianych trzech sposobach recytacji. Narracyjny recytatyw, podobnie jak recytatyw w bylinach, to gatunki niemal identyczne. Zarówno w cerkiewnej praktyce jak i (początkowo) pogańskiej wykonywane były przez solistę, co potwierdzają badania cytowanego już F. Rubcowa⁵⁸. Odnośnie recytatywu liturgicznego, ściśle związanego kanoniczną formą nabożeństwa należy stwierdzić, iż dostrzegamy tam indywidualne interpretacje ogólnie przyjętych norm recytatywu. Dowodem na to są przykłady *pogłasic* pochodzących z przeprowadzonych badań terenowych realizowanych przez cytowanych uczonych w krajach nadbałtyckich oraz w rejonie miasta Gorki w Rosji.

⁵⁷ W recytacji Ewangelii z komentarzem spotyka się niekiedy interwał seksty, co uczeni porównują do staroruskich pieśni tzw. *bylin*. Byliny – stare pieśni epickie rozpowszechnione wśród ludów ruskich opiewające czyny legendarnych bohaterów. Charakteryzują się melodyką diatoniczną obracającą się często w granicach tetrachordu, wielokrotnie powtarzanymi frazami melodycznymi, z których każda jest zakończona fermatą, powolnym tempem i niesprecyzowana rytmiką. Por. Z. Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1952, s. 16.

⁵⁸ Por. F. Rubcow, *Intonacionnyje swiazi w piestiennom tworczestwie słowiańskich narodow*, Leningrad 1962, s. 13.

I - su - su rožd - szu - sia w Wi - fli - je - mie i - u - diej - stiem wo dni i - ro - da car - ja

②
Ny - nie że bla - go - o - bra - zna - go I - o - si - fa s mi - ro - no - si - ca - mi po - chwa - lim

③
Ny - nie że bla - go - o - bra - zna - go I - o - si - fa s mi - ro - no - si - ca - mi po - chwa - lim.

Recytacja z okręgu Gorki w Rosji.

Na przykładzie sześciu *pogłasic*, a właściwie fragmentów ich początkowych czytań pouczających, można wyciągnąć wniosek, że zasadnicze formuły intonacyjne ulegają wariacji tj. przybierają nieco inny charakter. Pierwsza fraza Ewangelii z komentarzem zawiera *pogłasicę* zafiksowaną w Kłajpedzie na Litwie. Analiza tego fragmentu była przedstawiona wyżej. Druga i trzecia fraza (tekst synoksarionu) zapisane zostały w Kikicie (Estonia) i w okolicach miasta Gorki⁵⁹. Czwarta fraza (tekstu z Prologu) w Rydze, piąta (tekst z żywota św. Mikołaja) w Kownie na Litwie. Szósta fraza pochodzi z Rajuszy w Estonii i zawiera tekst pochodzący z opisu działalności św. Nifonta. Przytoczone fragmenty z czytań pouczających zapisane przez badaczy prosto od wykonawców wywodzących się ze społeczności staroobrzędowców mają wiele wspólnych cech. Na pierwszym miejscu wymienić należy system budowy *pogłasic*, ich melodyczną strukturę w rozwoju fraz, falujący sposób recytacji i wiele innych⁶⁰. W każdej formule melodycznej *pogłasicy* – dźwięk panujący leży o tercję niżej w stosunku do dźwięku na którym prowadzona jest recytacja. Należy zaznaczyć, iż dominujący dźwięk w *pogłasicy* określa się nie tylko poprzez dźwięk recytacji o tercję, lecz także poprzez jego eksponowanie na akcentowanych sylabach. Ważną oznaką określenia dźwięku panującego jest pierwszy akcent na sylabie początkowej, gdzie według zasady powinien po raz pierwszy być wyeksponowany tenże dźwięk dominujący. *Pogłasicy* z przytoczonego wyżej przykładu (trzecia i czwarta) między dźwiękiem dominującym a wspomagającym zawierają interwał tercji małej; *pogłasicy* piąta i szósta sekundę wielką⁶¹. Tak więc w czytaniach pouczających *pogłasicy*

⁵⁹ T. Władyszewska, dz. cyt., s. 28.

⁶⁰ Por. F. Liwanow, *Raskolniki i ostrożniki*, Petersburg 1910, s. 28.

⁶¹ Por. tamże, s. 29.

zawierają następujące relacje między poszczególnymi dźwiękami budowy: durową, molową i frygijską. Na tych relacjach harmoniczo-dźwiękowych opiera się rozwój staroruskiego oktoechosy. Jak już wspomniałem, *pogłasicy* są interpretowane różnie przy recytacji tekstów liturgicznych, można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze swego rodzaju improwizacją, jednakże muzyczna budowa – skala tejże *pogłasicy* pozostaje niezmienna. Intonacja *pogłasicy* ulega zmianie w przypadku, kiedy w czasie recytacji liturgicznej przechodzi na mówioną. Typowym przykładem jest fragment rozmowy pochodzący z żywota św. Nifonta: kiedy to Nifont przechodził obok cerkwi i zobaczył dwa diabły rozmawiające ze sobą. Rozmowa ta przedstawiona została stylem mówionym: *widiesz li kako sławitsia Syn Marii od rab swoich w cerkwi sija*⁶². Fragment ten został wyemitowany jako imitacja przedstawiająca dyskusję, gdzie pojawiły się nowe dźwięki wychodzące z zakresu *pogłasicy* mówionej.

I - no - gda i - du - szu bla - žen - no - mu Ni - fon - tu

a cer - kow swia - ty - ja Bo - go - ro - di - cy na ut - re - niu,

u - zre mi - mo cer - kwi i - du - szcza die - mo - na,

i - że bie kniaź bie - sow - skij, i nim dwa - na - die - siat bie - sow i - du - szczych.

Sly - szaw - sze że cer - kow - no - je pie - ni - je bie - si u - ła - so - sza - sia

i is - poł - ni - sza - sia za - wis - ti.

Ja - ro - sti - ju na - cza - sza po - no - si - ti knia - ziu swo - je - mu gla - go - lu - szcze:

Wi - die - sz li ka - ko

⁶² T. Władyszewskaja, dz. cyt., s. 28.

Recytatyw narracyjny jest bardzo podobny do epickich gatunków ludowych bylin i opowiadań. Jak już wspominałem, podobieństwo to polega na wtrąceniu różnego rodzaju improwizacji w ramach ustanowionych przez tradycję reguł. Byliny, jak i mówiony recytatyw, posiadają określoną melodykę i swojego rodzaju *pogłasicy*. Znany badacz pieśniowy, A. Grigoriew, pisał m.in., iż byliny, które zapisał w okręgu Archangielska, są bardzo wartościowe pod względem budowy muzycznej. Spośród opublikowanych przez niego 45 pieśni tylko osiem zawiera oryginalną melodykę, pozostałe są niczym innym jak kombinacją – wariantowością wymienionych. Melodyka bylin jest podobna do *pogłasic* pouczających, gdzie rzadko spotykane są wykroczenia poza ramy przyjętego interwału. Przykładem tego niech będą byliny z okolic Archangielska o charakterze historycznym.

①
Szezo ot sła-wy-no go_ ot_ go - ro - da ot Ki - je - wa

②
A wo sła- wnom go - ro-de wo Tu - je - wie

③
I-sza by-lo gdic-u Dju-ka u_ Stjo - pa - no - wa

④
Iz_ da-lie-cza da - lie - cza is_ czy - sta - a po - la

Bylina z okolic Archangielska (fragment)

W bylinach tych skala muzyczna waha się od kwarty do seksty, ponadto występuje *falująca melodia*; posiadają one także dźwięk dominujący. Melodyka ich jest nieco bardziej rozwinięta niż *pogłasicy* z pouczających czytań. Na jedną sylabę przypada tu kilka dźwięków od 2 do 4, czego nie można spotkać w recytatywie liturgicznym. Jeżeli porównamy melodykę bylin z melodyką recytatywu to znajdziemy tam wiele punktów stycznych w ich treści muzycznej. Byliny i *pogłasicy* – to gatunki, które oparte są na dość szerokiej skali muzycznej. Wykorzystują one zasób rzeczywistej intonacji mówionej i dlatego z reguły nie przekraczają interwału seksty. W melodyce bylin podobnie różnego jak w recytacji liturgicznej występuje dźwięk dominujący i wspomagający, jednakże w bylinach dźwięk dominujący jest

bardziej zawoalowany niż w *pogłasicach* typu narracyjnego. W bylinach ton wspomagający leży zawsze niżej tonu dominującego i podobnie jak w recytatywach pouczających występuje w zakończeniach poszczególnych fraz.

Forma bylin, podobnie jak *pogłasic* uwarunkowana jest strukturą tekstu. W bylinach reprezentowana jest przez najprostsze jednofrazowe odcinki, które periodycznie się powtarzają. Różnica między nimi polega na tym, że w bylinach występuje tekst poetycki, w recytacji cerkiewnej zaś prozaiczny. Zdanie muzyczne w bylinach oparte jest o strofę poetycką z jej charakterystyczną tonacją *bylinną*, a czytania pouczające zawierają teksty liturgiczne z neumatycznymi znakami u góry. W pierwszym tekst jest ludowy, w drugim cerkiewno-słowiański. Tak więc z punktu widzenia muzycznego byliny niewątpliwie związane są w pewien sposób z cerkiewną deklamacją tekstu liturgicznego. Wzajemne ich oddziaływanie związane jest z warstwą werbalną. Na związek bylin z recytacją liturgiczną wskazują wybitni uczeni-filologowie: W. Anosow, W. Winogradow, A. Szachmatowa, B. Uspienski i wielu innych. Ucnieni ci szczególnie podkreślali m.in. fakt, iż w bylinach często można spotkać cerkiewno-słowiańskie wyrażenia, przenikające doń z tekstów kanonicznych – liturgicznych, formy gramatyczne języka cerkiewno-słowiańskiego oraz naleciałości językowe w postaci chomonii⁶³. Należy wspomnieć o podobieństwach w skali muzycznej występujących w *pogłasicach* i bylinach⁶⁴, niekiedy o przeniesieniu ich na oba gatunki. Szczególnie dominujący w nich moll zamieniany jest na skalę frygijską, rzadziej spotykana jest skala durowa. W *pogłasicach* recytatywu o charakterze pouczającym oraz *bylinnym* napotkać można przemienność skal. Dur zamieniany jest na skalę frygijską i odwrotnie. To zagadnienie zilustruje przykład, który zamieszczam poniżej.

Cztiec

Die-ja - ni - je swia-tych a - po - stoł pi - sa - no swia tym a - po - sto - lom i

je - wan - gie - li - stom Łu - ko - ju, bla - go - sło - wi _____ ot - cze

⁶³ *Chomonii* – tj. śpiew liturgiczny dopuszczający zmiany w słowach, gdzie popularne zakończenia chom zmieniane były na *chomo*. Dlatego śpiew taki nazwano chomonią.

⁶⁴ Szerzej zob. Z. Lissa, dz. cyt., s. 17 i dalej.

Nastawnik

Za mo-litw swia-tych o -otiec na-szych Hos - po - di I - su - sie Chri - stie
 sy - nie bo - ży - ij po - mi - łuj nas.

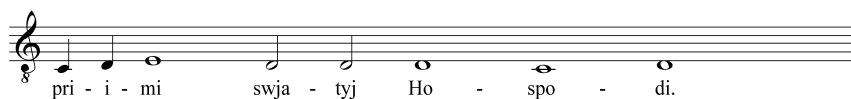
Przemienność durowej i frygijskiej skali spotykana w bylinach.

Najbardziej zmiennym przykładem tej przemienności może posłużyć bylina *O Woldze i Mikule*.

Żył Swia-to-sław die-awia - no - sta liet, żył Swia-to-sław da pie re - sta - wił - sia; Os-ta-
 wa - łoś u nie-go da cza-do mi - ło-je, Mo - ło-doj Wol-ga da Swia-to - sław-go - wicz

Wzajemny wpływ muzyki cerkiewnej i świeckiej Starej Rusi jest więc faktem bezspornym. Zarówno muzyka ludowa jak i profesjonalna – cerkiewna kształtowały się obok siebie przyjmując wiele elementów zarówno z recytatywu jak i melizmatyki, co szczególnie było widoczne w formowaniu się śpiewu neumatycznego. Śpiew neumatyczny uzupełnił te dwa gatunki recytacji o nowe fragmenty melodyczne, przenosząc je z cerkwi na muzykę ludową i odwrotnie. F. Rubcow stwierdza, iż reguły intonowania były wypracowane jeszcze w okresie formowania się języka wschodnio-słowiańskiego⁶⁵. Należy zaznaczyć, że wypracowane normy językowe zachowały się w staroruskiej muzyce cerkiewnej, włączając tu nie tylko śpiewną recytację, lecz także śpiew chóralny. Rozpowszechnione melodie oktoechosy, śpiewu neumatycznego są z natury recytatywne. Potwierdzają to fragmenty śpiewu neumatycznego wielkiego oraz małego, które zamieszczamy poniżej.

⁶⁵ Por. F. Rubcow, *Intonacionnyje swiazi...*, dz. cyt., s. 16, zob. jego *Osnowy ładowogo strojenija russkich narodnych piesien*, Leningrad 1964, s. 19-20.



Fragmenty śpiewu neumatycznego

Przytoczone melodie o charakterze recytatywnym pochodzą z XI–XII wieku. Tzw. *Typografskij Ustaw* zawiera melodię wzorcową (cs. *podobien*)⁶⁶ *Niebiesnym czynom*, która jest typowym przykładem staroruskiego śpiewu neumatycznego, będącego w użytku liturgicznym w tzw. *obichodie*⁶⁷. Ważny jest w niniejszych rozważaniach fakt, iż melodie tych stychyr pochodzą z *pogłasyc* zarówno psalmodycznego jak i narracyjnego typu.

Reasumując, należy stwierdzić, iż *pogłascicy* staroruskiej śpiewnej recytacji stanowią najprostsze formuły melodyczne, w których zachowały się intonacyjno-skalowe i rytmiczne normy staroruskiej (pierwotnej) muzyki cerkiewnej. Recytatywy liturgiczne z całą odpowiedzialnością można nazwać fundamentem systemu gatunków staroruskiej sztuki śpiewaczej. Nie bacząc na to, iż *pogłascicy* stosowane w recytacji przekazywane były drogą tradycji ustnej,

⁶⁶ *Podobien* – dosł. podobny. Wzorcowy hymn liturgiczny, według melodii którego śpiewane są inne hymny.

⁶⁷ *Obichod* – użycie na co dzień – być w codziennym użytku – wejść w użycie.

to nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż powstanie ich odnieść należy do początku rozwoju profesjonalnej sztuki śpiewaczej Rusi Kijowskiej. Staroruska śpiewna recytacja odegrała więc ogromną rolę w formowaniu się śpiewu chóralnego, ponieważ w liturgicznym recytatywie był zawarty ten typ intonacji, który stał się źródłem staroruskiej kultury muzyczno-cerkiewnej.

Резюме

Литургический речитатив, как самая простая форма пения восточных Православных Церквей основан на еврейско-византийских истоках с домешкой народных интонационных элементов. В Католической Церкви (григорианском пении) речитатив называется тонусом, при чем одеваются тонус для Евангелия, Пророческих Книг Ветхого Завета, возгласов священнослужителей и др.

В восточно-славянских Церквей речитатив основан на т.н. погласицах т.е. кратких мелодических молитвах, которые отличаются по своей мелодии и содержат больше мелизматики.

В практике восточнославянской отделяются два типа речитатива: псалмодический – называемый псалмодией – связан с декламацией Евангелия, Апостола, Священных книг Ветхого Завета, молитв и ин. Самым древним памятником восточнославянского речитатива является Остромирова Евангелие которое содержит в себе старорусские знаки речитатива напр. теллейлю и крест.

Другим типом речитатива считается речитатив рассказной, который относится к чтению фрагментов поучительных книг: (Жития Святых, поучения св. Иоанна Златоустого, Василия Великого, Синаксарей и др.) который обладает своеобразными погласицами, похожими на эпические народные жанры.