

Marcin Abijski

ORCID: 000-001-6103-2055

Białystok

abijski@gmail.com

Grecko-bizantyński repertuar w *Irmologionie* supraskim Bogdana Onisimowicza 1598–1601

Słowa kluczowe: Monaster Supraski, irmologion, śpiew liturgiczny, Onisimowicz

Prawosławny monaster Zwiastowania Najświętszej Bogarodzicy w dzisiejszym Supraślu od początku był ważnym centrum duchowości, kultury i sztuki cerkiewnej. Już fakt zwrócenia się przez ktitorów za pośrednictwem samego króla do patriarchy Konstantynopola z prośbą o pobłogosławienie nowej fundacji świadczy o ambitnych zamiarach założycieli. Ten w odpowiedzi, w roku 1505, udzielił zwyczajowego błogosławieństwa, przekazując w tzw. tomosie także ogólne zalecenia zgodne z regułą monasterów cenobitycznych¹. Monaster szybko otrzymał przywileje stauropigialne, rangę ławry. Przełożonemu nadano godność archimandryty i prawo noszenia mitry². Odwiedzali go w wieku XVI południowi hierarchowie, z patriarchą Konstantynopola Jeremiaszem II na czele. O trosce, jaką fundatorzy okazywali nabożeństwu, świadczy fakt, że już w pierwszej regule nadanej monasterowi przez metropolitę Józefa Sołtana w roku 1510 czytamy: „A śpiewanie i modlitwę w cerkwi wspólnie trzymać im według nakazów Świętych Ojców. Całonocne na każdą niedzielę mieć im, jutrznia i czasy, obiednia i wieczernica, i powieczernica [...]”³.

¹ S. Borowik, *Nadanie monasterowi supraskiemu tomosu przez patriarchę konstantynopolitańskiego Joachima*, [w:] *Z dziejów monasteru supraskiego: materiały międzynarodowej konferencji naukowej „Supraski monaster Zwiastowania Przenajświętszej Bogarodzicy i jego historyczna rola w rozwoju społeczności lokalnej i dziejach państwa”*, Supraśl–Białystok, 10–11 czerwca 2005 r., red. J. Charkiewicz, Białystok 2005, s. 29–41.

² A. Naumow, *Monaster supraski jako jeden z głównych ośrodków kulturalnych Rzeczypospolitej*, [w:] *Ibidem*, s. 107.

³ S. Borowik, *Nadanie monasterowi supraskiemu...*, s. 32.

W roku 1568 synowie nieżyjącego już wtedy ktitora, Aleksandra Chodkiewicza, Grzegorz i Jerzy, szczegółowo objaśnili i potwierdzili regułę z 1510 roku. Spis zaleceń, co ważne, otwiera nakaz dotyczący praktyk liturgicznych: „Najpierw co się tyczy chwały Bożej, a służby i śpiewu cerkiewnego, to we wszystkich tych sprawach zgodnie z regułą monasterską i według dawnego obyczaju, jak było zachowane za pierwszego archimandryty Sergiusza Kimbara, trzymane, sprawowane i przechowywane ma być niczego nie naruszając i nie zmieniając po wsze czasy”⁴. Reguła monasterska wymagała doprecyzowania i określenia zasad egzekwowania porządku, jak bowiem synowie Chodkiewicza piszą: „reguła i obyczaje w niektórych sprawach nie były dotrzymane i pewien nieład poczynił się”⁵.

Zbiór zaleceń Chodkiewiczów nabral szczególne znaczenia w kontekście sporu, jaki miał miejsce w Monasterze Supraskim w pierwszej połowie XVI wieku. Około 1536 roku, archimandryta Sergiusz Kimbar napisał list do nieokreślonego metropolity, w którym tłumaczył się z zarzutów, jakie skierował pod jego adresem niejaki hieromnich Arseniusz – również mnich supraski⁶. W spór zaangażowali się ktitor – Chodkiewicz – a nawet król, skutkiem czego sprawa trafiła na synod 1546 roku⁷. Chodziło m.in. o nowe porządki, jakie rzekomo chciał zaprowadzić w monasterze Kimbar. Cała sytuacja, niezwykle ciekawa dla poznania liturgicznych praktyk monasteru, związana była ze stopniowym wypieraniem studyjsko-aleksiejewskiej reguły liturgicznej przez jerozolimską. Kimbar zastał w monasterze praktyki „водле обихода Святой Горы и тамошних стран честных монастырей”⁸. Chcąc ujednoczyć regułę, zaczął wprowadzać elementy typikonu jerozolimskiego, posługując się również czasosłowem athoskim⁹. Korespondencja porusza także kwestie bezpośrednio związane ze śpiewem liturgicznym, co pozwala wyciągać interesujące wnioski, na przykład za Kimbara troparion *Christos woskresie po stichirach Paschy* zaczęto śpiewać „na głos”. Wcześniej stichiry na *Gospodi vozzvach* śpiewano dowolnie, bez uwzględniania zaleceń typikonu, a same wersety *Gospodi vozzvach*

⁴ *Ibidem*, s. 34–35.

⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁶ Badacze często za adresata listu uważają metropolitę Makarego.

⁷ Zob. С. Темчин, *Супрасльскій цермонах Арсеній и его Лествица ныне хранящаяся в Хиландарском монастыре на Афоне* (№ 185), [w:] *Афон и славянский мир*, t. 3, Св. Гора Афон 2016, s. 360–370; *Idem*, *Виленский православный церковный собор 1546 года и сообщений Симона Будного о конфликте супрасльского монаха Арсения с архимандритом Сергием Кимбаром*, „Senoji Lietuvos Literatura” 2016, t. 39, s. 13–29.

⁸ Л. Густова, *Супрасльская редакция русского богослужебного канона в первой половине XVI века*, [в:] *Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции. Восток – Русь – Запад*, [Ученые записки Науч.-исслед. центра церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. Гимнология; вып. 5], Москва 2008, s. 232–241.

⁹ *Ibidem*.

były czytane, choć powinny być uroczystie śpiewane. *Stichir na chwalitiech* nie śpiewano wcale, ponieważ „nikt nie znał porządku śpiewu psalmów chwalebnych” (sic!). Dopiero za Kimbara zaczęto śpiewać *wsiakoje dychanie* na ton stichir, a następujące po tym wersety psalmów zaczęły być melorecytowane przez dwóch śpiewaków. Przed reformami Kimbara w czasie *wejścia* na wielkiej wieczerni zamiast duchowieństwa (celebransów) śpiewały dwa chóry¹⁰. Stichiry *na litii* również nie były śpiewane, a czytane¹¹.

Obraz wyłaniający się z konfliktu stawia pod znakiem zapytania rzeczywisty poziom kultury muzycznej monasteru w tym okresie, okazało się bowiem, że przy stosunkowo licznej wspólnocie nie było wśród śpiewaków dostatecznie profesjonalnych znawców muzyki. Ciekawe, że w tym samym czasie biblioteka monasterska była świetnie zaopatrzona w księgi liturgiczne, w tym muzyczne¹². Kolekcja ta nie ustępuje bibliotece Ławry Kijowsko-Pieczerskiej¹³. Pozostaje jednak faktem, że kilka dekad później w monasterze pracowali wykwalifikowani śpiewacy świeccy, niezwykle podnosząc poziom supraskiego śpiewu liturgicznego, czego dowodem jest repertuar irmologionu Bogdana Onisimowicza z lat 1598–1601. Między stanem opisanym przez archimandrytę Kimbara, a repertuarem irmologionu Onisimowicza jest ogromna przepaść. Koniec wieku XVII wydaje się być w monasterze okresem niezwyklego muzycznego profesjonalizmu, wykraczającego daleko poza geograficzne i kulturowe ramy metropolii kijowskiej.

Powszechnie uważa się, że Monaster Supraski utrzymywał szerokie kontakty z duchowymi ośrodkami Bałkanów¹⁴. Ślady mogące na to wskazywać, da się odnaleźć w ikonografii (freski głównej świątyni i zlecenie na ikony dla serbskiego mistrza Nektarija), w monasterskim księgozbiornie czy na interesującym nas najbardziej gruncie – w śpiewie liturgicznym. Trop ikonograficzny jest raczej jednorazowym aktem, nie mającym kontynuacji w dalszych dziejach monasteru. Monasterski księgozbiór natomiast od początku funkcjonowania klasztoru uzupełniany był o rękopisy bałkańskiej proweniencji¹⁵. W większości przypadków nie wiemy,

¹⁰ To cenna informacja, ponieważ w bezpośredni sposób wskazuje na praktykę śpiewu naprzemiennego (antyfonalnego) oraz podział na klirosy – „na dwie strony”.

¹¹ Л. Густова, *Супрасльская редакция русского богослужебного канона...*, s. 232–241.

¹² Л. Шавинская, *Книжная культура православного Подляшья в конце XV – середине XVI в. (Литометрический анализ)*, „Elpis”, R. II(XIII), z. 2(15), s. 180.

¹³ *Ibidem*, s. 182.

¹⁴ A. Naumow, *Monaster supraski...*, s. 106; A. Mironowicz, *Związki monasteru supraskiego ze Świętą Górą Athos w XVI wieku*, [w:] *Święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu*, red. M. Kuczyńska, Gniezno 2009, s. 122–132.

¹⁵ Szerzej o księgozbiornie supraskim: С. Темчин, Н. Морозова, *Древнейшие рукописи Супрасльского Благовещенского Монастыря (1500–1533)*, [w:] *Z dziejów Monasteru Supraskiego...*, s. 117–140; С. Темчин, *Супрасльский иеромонах Арсений и его Лествица...*, s. 360–370; *Idem*,

w jakich okolicznościach do monasteru trafiały księgi z terenów postbizantyńskich. Faktem jest natomiast, że elementy bałkańskie pojawiają się w Supraślu w różnych dziedzinach kultury i sztuki, i w różnych okresach. Nie są one efektem skoordynowanych i celowych działań, lecz ogólnie pojętego dialogu międzykulturowego, przejawiającego się w oddolnych zazwyczaj inicjatywach niższego duchowieństwa czy mnichów¹⁶. Powiązania monasteru ze św. Górą Athos nie są jasne. Trafiają tu jednak, prawdopodobnie jako protografy, rękopisy chociażby z serbskiego monasteru Chilandar na św. Górze Athos¹⁷. Nie jest do końca pewne, czy wspomniany wyżej hieromnich Arseniusz po przegranym sporze z archimandrytą Kimbarem wyjechał na Athos, choć tam pojawił się jeden z jego rękopisów¹⁸.

Obecność w irmologionie Onisimowicza tak bogatego repertuaru grecko-bizantyńskiego zmusza do postawienia szeregu pytań. W supraskich zbiorach rękopisów nie odnajdujemy greckich manuskryptów muzycznych. Obok fresków głównej świątyni, o niewątpliwie południowej stylistyce, bezsprzecznymi śladami kultury bizantyńskiej w monasterze są grecko-bizantyńskie utwory *Irmologionu*. Musielibyśmy jednak założyć a priori, że zostały one zapisane, kiedy rękopis przebywał jeszcze w Supraślu¹⁹. Nie należy jednak traktować Monasteru Supraskiego jako bizantyńskiej wyspy na ruskim morzu kultury, sztuki i liturgii. Wiele zjawisk, jakie tu zaszły to reminiscencja szerokich chronologicznie i geograficznie procesów recepcji, współistnienia czy adaptacji pierwiastka bizantyńskiego na Rusi Kijowskiej zapoczątkowanych wraz z przyjęciem chrześcijaństwa. Udokumentowana działalność greckiej hierarchii niewątpliwie przekładała się na przenikanie do wszystkich dziedzin kultury i sztuki cerkiewnej nie tylko dawnych, ale też aktualnych trendów bizantyńskich. Pozostawanie metropolii kijowskiej w strukturach patriarchatu

Рукописи Кимбаровского Собрания Супрасльского Благовещенского Монастыря (1532–1557 гг.), „Кнуготыра” 2010, t. 54, s. 173–185; *Idem*, *О хиландарском происхождении афонско-сербского оригинала супрасльских рукописных служебных миней середины XVI века*, „КАЛОΦΩΝΙΑ” 2012, t. 6, s. 15–20; Л. Щавинская, *Книжная культура православного Подляшья...*, s. 175–189; P. Chomiak, *Wpływy bizantyjskie i południowosłowiańskie w XVI i XVII – wiecznych rękopisach monasteru supraskiego*, [w:] *Święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu...*, s. 140–146.

¹⁶ А. Турилов, *Южнославянские памятники в литературе и книжности Литовской и Московской Руси XV – первой половины XVI в.: парадоксы истории и географии культурных связей*, [Славянский альманах], Москва 2001, s. 265.

¹⁷ С. Темчин, *О хиландарском происхождении...*, s. 15–20.

¹⁸ С. Темчин, *Супрасльский иеромонах Арсений и его Лествица...*, s. 360–370; Л. Щавинская, *Книжная культура православного Подляшья...*, s. 180; por. А. Mironowicz, *Związki monasteru supraskiego ze Świętą Górą Athos...*, s. 129.

¹⁹ Bogdan Onisimowicz opuszcza monaster około roku 1630, a jego irmologion niedługo później pojawia się w podziemnej cerkwi św. Michała w Ławrze Kijowsko-Peczerskiej.

Konstantynopola na pewno sprzyjało kontaktom z Bałkanami²⁰. W ramach *Pax Orthodoxa* następowała szeroka wymiana kulturowa pomiędzy Bizancjum, Bułgarią, Macedonią, Serbią, Wołoszczyzną, Rusią i oczywiście naszymi ziemiami²¹. Od XIV wieku głównym nośnikiem wymiany jest nurt hezychastyczny, rozumiany nie tylko jako dziedzictwo duchowe, ale także kulturowe, oddziałujące nawet na procesy polityczne. Nurt zapoczątkowany (choć w założeniach sięgających tradycji wczesnych ojców pustyni) przez św. Grzegorza Palamasa szybko znalazł podatny grunt na Słowiańszczyźnie. Patriarcha Eutymiusz, założyciel słynnej Szkoły Tyrnowskiej położył podwaliny, na bazie których jego uczniowie przeszczepili hezychazm m.in. na Ruś Moskiewską (metropolita Cyprian) oraz metropolię kijowską (Grzegorz Camblak). Jednym z głównych przejawów idei hezychastycznych na naszych ziemiach był swoisty renesans – powrót do źródeł bizantyńskich. Na gruncie słowiańskim przejawiał się on w dużej mierze w akcentowaniu elementu greckiego²². Grzegorz Camblak zasłynął na wielu obszarach działalności ogólnocerkiewnej. Był także hymnografem i muzykiem²³. Jest to dla nas niezwykle istotne, bowiem pojawienie się w rodzimych rękopisach tak wyraźnych elementów greckich często wiązane jest właśnie z nurtem hezychastycznym. Antoni Mironowicz słusznie konstatuje, że:

Najbardziej charakterystyczne cechy pobożności na ziemiach ruskich Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego ukształtowały się pod wpływem Bizancjum. Kultura bizantyńska, tak głęboko przesiąknięta wartościami religijnymi miała swoje oparcie w ruchu monastycznym. [...] Poprzez monastery na tereny Wielkiego Księstwa Litewskiego docierały najwybitniejsze zabytki literatury bizantyńskiej, serbskiej i bułgarskiej²⁴.

Nie inaczej było w przypadku śpiewu liturgicznego. Jeden z najważniejszych badaczy południowo-ruskiego śpiewu liturgicznego, Jurij Jasinowskyj stwierdza: „Ukraińska kultura tak bardzo zakorzeniona jest w kulturze bizantyńskiej, że głębsze zrozumienie naszej muzyki, szczególnie zaś monodii sakralnej, nie jest możliwe poza spuścizną Rzymianów”²⁵.

²⁰ А. Турилов, *Южнославянские памятники...*, s. 248. Anatolij Turilow wyraźnie dystansuje się od wniosków Aleksandra Naumowa, Sergieja Temcinasa i Nadieždy Morozowej dotyczących intensywności kontaktów naszych terenów z kulturą bałkańską na niwie literaturoznawczej.

²¹ Н. Ложкина, *Влияние Афона на процесс возрождения православной культуры в Восточной Европе в XIV – первой половине XV века*, „Афонское наследие”, 2016, t. 3–4, s. 110.

²² *Ibidem*, s. 110–111.

²³ О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII століття*, Київ–Львів–Полтава 2002, s. 171.

²⁴ А. Мironowicz, *Kościół prawosławny w Polsce*, Białystok 2006, s. 179.

²⁵ Ю. Ясіновський, *Церковна монодія від Візантії до ранньомодерної України: тяглість чи конфронтація?*, „КАЛОΦΩΝΙΑ” 2012, t. 6, s. 11. Tłumaczenie moje.

Ważnym ośrodkiem myśli hezychastycznej była od początku także św. Góra Athos, gdzie hezychazm w zasadzie się narodził²⁶. Anatolij Turiłow słusznie uważa, że kontakty północnych Słowian z południowymi, w zależności od badanej dziedziny, charakteryzują się w tym samym okresie własną specyfiką. Athos był centrum takich kontaktów. W większości przypadków pozostawały one na poziomie niższych szczebli duchowieństwa²⁷, sytuacja ta jednak nabrała dynamiki po podpisaniu unii brzeskiej. Na soborze w Kijowie 1621 roku postanowiono, by sprowadzić z Athosu posiłki duchowe i intelektualne, ale też wysyłać tam na nauki rodzimych mnichów, którzy zresztą kontakty z Athosem utrzymywali już wcześniej. Do najbardziej znanych należą błogosławiony Cyprian, Iwan Wiszeński (na Athosie spędził wcześniej 40 lat), Hiob Kniahinicki (założyciel Skitu Maniawskiego), Izaak Boryskowicz (po 14-letnim pobycie na Athosie odrodził Monaster Dermański), starcy Athoscy Atanazy i Joasaf (odrodzili monaster kijowsko-mieżyhorski). Lwowski biskup Gedeon Bałaban przy wydaniu nowego trebnika korzystał z rękopisów specjalnie przywiezionych w tym celu z Athosu: „dobre isprawlenyj po drewnim Swiatoj Gory trebnikam”²⁸. Sergiej Szumiło zauważa, że dzięki tzw. „athoskiej ekspansji”, będącej niejako reakcją na podpisanie aktu unijnego, rozpoczyna się odrodzenie prawosławnego monastycyzmu. Pomimo prześladowań ze strony zwolenników unii liczebność mnichów w prawosławnych monasterach wzrasta, a dodatkowo pojawia się ponad 50 nowych fundacji monasterskich, w większości wprowadzających athoską regułę. Athos uważany był za najlepszą szkołę zdrowego myślenia, gdzie tradycje i obyczaje starego chrześcijaństwa zachowywane były niezmiennie. Bardzo ważny jest także bezpośredni wpływ duchowości athoskiej na słynną Akademię Ostrogską, której absolwentem był sam hetman kozacki Piotr Konaszewicz Sahajdaczny²⁹. Ołeksandra Całaj-Jakymenko stwierdza, że Akademia Ostrogska była ważnym ośrodkiem transplantacji i transformacji melodii bałkańskich na nasze ziemie oraz laboratorium formowania ukraińsko-bułgarskiej syntezy i renesansowego odnowienia bizantyńskiej tradycji w obszarze monodii³⁰. Powyższy, pobieżny opis przenikania tradycji bizantyńskich na nasze ziemie w perspektywie wieków, kreśli obraz przestrzeni kulturowej, w jakiej pojawiają się muzyczne kompozycje bezpośrednio związane z muzyczną kulturą Bizancjum.

²⁶ В. Мешалкин, *Влияние св. Горы Афон на монашеские традиции Восточной Европы*, Москва 2009, s. 26.

²⁷ А. Турилов, *Южнославянские памятники...*, s. 264.

²⁸ С. Шумило, *Влияние святой Горы Афон на духовную, культурную и политическую жизнь Украины XVII века*, [w:] *Афон и славянский мир*, t. 1, Св. Гора Афон 2014, s. 113–118.

²⁹ *Ibidem*, s. 118.

³⁰ О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики...*, s. 194.

Kompozycje grecko-bizantyńskie znajdują się już w najstarszych irmologionach, od końca XVI wieku zapisywanych za pomocą notacji nutowo-liniowej. Świadczą one o nieustannym dialogu postbizantyńskiej kultury muzycznej terenów dawnego Cesarstwa Bizantyńskiego z prawosławną kulturą Wielkiego Księstwa Litewskiego i zachodnich rubieży Rzeczypospolitej. Dialog ten, niewątpliwie owocujący przenikaniem form, jak też estetyki i manieri śpiewu, nie został zapoczątkowany na przełomie wieków XVI i XVII, kiedy odnajdujemy najstarsze zabytki piśmiennictwa muzycznego zapisane przy pomocy notacji liniowej, ale dużo wcześniej – wtedy, kiedy na ziemiach tych pojawia się chrześcijaństwo. Warto przypomnieć, że staroruska notacja muzyczna wyewoluowała z notacji starobizantyńskich. Staroruskie lekcjonarze powielają muzyczno-prozodyczne znaki ekfoneficzne, notacja znamienna graficznie powieliła znaki bizantyńskiej notacji Coislin (hagiopolickiej)³¹. Staroruska notacja kondakarna nawiązuje bezpośrednio do starobizantyńskiej notacji Chartres (hagioryckiej). Wszystkie te systemy spójne są pod względem kodu muzycznego myślenia, gdzie najważniejszy był przekaz ustny, a notacja działała wspomagająco. Ważna jest też zasada postrzegania neumy jako symbolu, który obrazował wokalizę-melodemę, a nie pojedynczą nutę. Śpiew grecki na ziemiach słowiańskich był w okresie XI–XIV wieku śpiewem przede wszystkich wykształconych elit³². Do wykonywania go potrzebni byli wykwalifikowani śpiewacy – domestyki. Pomniejsze ośrodki, monastery czy świątynie parafialne ograniczać się musiały do śpiewu prostszego – stąd rozkwit prostego śpiewu neumatycznego. Wykwintny śpiew kondakarny powoli odchodził w zapomnienie, jednak melizmacyjne śpiewy nie przestały być wykonywane. Stanowiły nieodłączną część liturgii. Zarzucenie śpiewnego wykonywania wielostrofowych kondakionów przynależnych przede wszystkim rytowi azmatycznemu, ograniczyło liturgiczny obszar, gdzie śpiew kondakarny praktykowano. Śpiewem dalej jednak parali się wysoko wykwalifikowani profesjonaliści, którzy w celu poszerzenia umiejętności udawali się na południe bądź uczyli się u mistrzów z południa, którzy odwiedzali nasze ziemie. Profesjonalizm w śpiewie cerkiewnym nie został zarzucony. Nieprzypadkowo redaktorem pierwszego supraskiego irmologionu jest wolnonajemny śpiewak profesjonalista Bogdan Onisimowicz. On oraz jego uczniowie doskonale znali system notacji i zapisane za jego pomocą melodie mogli bez problemu odczytać. Nie do odtworzenia pozostaje oczywiście maniera, w jakiej śpiewali. Bez względu jednak musieli mieć świadomość odmiennej stylistyki kompozycji grecko-bizantyńskich, nawet jeżeli te w *Irmologionie* pojawiły się w nim później.

³¹ Г.В. Алексеева, *Византийско-русской певческая палеография*, Петербург 2007, s. 97.

³² О. Цалай-Якименко, *Стилістичні наверсткування в українському ірмолої*, „КАЛО-ФОНІА”, 2002, t. 1, s. 46–58.

Całaj-Jakymenko słusznie zwraca uwagę, iż nasilenie wpływów postbizantyńskich na monodię w południowo-zachodniej Rusi od drugiej połowy XVI wieku wiązać należy z procesem odwrotnym niż wpływ polskiego baroku na polifonię, a raczej przyjęcie do liturgii barokowego stylu polifonii. Stwierdza ona, że nurt ten właściwy jest myśleniu renesansowemu, a punktem odniesienia, swoistym „antykiem” dla śpiewaków było Bizancjum³³. Kierunek ten nadał kształt „renesansowej, nowokijowskiej szkole muzyki”³⁴. Badaczka podkreśla także, że nurt ten był jedynie „odnowieniem” nigdy nie przerwanych związków tych ziem ze światem bizantyńskim, a później postbizantyńskim. Spuścizna irmologionów stała się integralną częścią nowego systemu. Ciekawa wydaje się teza, że grecko-bizantyński repertuar do rodzimych irmologionów trafiał nie tylko z kierunku bałkańskiego, ale także italo-greckiego, o czym miałyby świadczyć spotykane w tym repertuarze latynizmy³⁵. Grecko-bizantyński repertuar nie pojawia się na terenach zachodniej Rusi dopiero wraz z pojawieniem się kwadratowej notacji kijowskiej pod koniec XVI wieku. Jego ślady w podobnej formie odnajdujemy już w neumatycznych kodeksach podobnego okresu. Przykładem jest chociażby kijowski rękopis НБУВ, ф. 160, № 614, pochodzący sprzed 1573 roku. Znajduje się w nim hymn *Agios o Theos* z dopiskiem „grecki” czy też *Pieśń Cherubinów*. Dodatkowo na kolejnych stronach zapisany został początek Boskiej Liturgii „початок обедне греческой”³⁶. Wielu współczesnych naukowców uważa, że śpiew liturgiczny naszych ziem to śpiew grecko-bizantyński zaadaptowany na terenach słowiańskojęzycznych do lokalnych potrzeb i wymogów językowych³⁷. Świadczyć o tym mają chociażby semiograficzne paralelizmy między tymi samymi hymnami w języku greckim i cerkiewnosłowiańskim. Porównania takiego dokonał Oliver Strunk zestawiając grecką³⁸ oraz cerkiewnosłowiańską³⁹ wersję hymnu *Tin timioteran* z X–XII-wiecznych rękopisów z Patmos oraz athoskich monasterów Chilandar, Ivirion, Esfigmenou⁴⁰. Przy zapisywaniu i adaptacji melodii bizantyńskich za pomocą notacji średniobizantyńskiej język nie stanowił

³³ О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII століття...*, s. 143.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 144.

³⁶ Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські кулізмяні пам'ятки XVI століття*, „КАЛОФОНІА”, 2005, t. 5, s. 399–400.

³⁷ К. Ганнік, *Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела*, „КАЛОФОНІА”, 2002, t. 1, s. 38.

³⁸ *Irmologion* z klasztoru Ivirion na św. Górze Athos z XII w. – *Hirmologium Athoum* (Cod. Mon. Hiberorum 470, „Monumenta Musicae Byzantinae”, 1938, t. 2, s. 102.

³⁹ O. Strunk, *Specimina notationum antiquiorum*, „Monumenta Musicae Byzantinae”, 1965, t. 7, s. 112.

⁴⁰ К. Ганнік, *Слов'яно-руський церковний спів...*, s. 41–42.

problemu. Już w XV wieku odnajdujemy dwujęzyczne (grecko-słowiańskie) lub słowiańskie rękopisy opatrzone tą notacją (rękopis EBE 0928, XV w.).

Tradycje śpiewu bizantyńskiego trafiły na południową słowiańszczyznę z najlepszego możliwego źródła. „Lampadarios najjaśniejszego kleru cesarskiego” – Manuel Dukas Chrysafis, jeden z najważniejszych śpiewaków, nauczycieli i kompozytorów Konstantynopola, przeżył upadek miasta w roku 1453, opuścił je i wędrował po Sparcie, Krecie, Serbii, gdzie dał silny impuls do rozwoju muzyki bizantyńskiej. W swoim najważniejszym dziele, za jakie uważa się *Papadykę* (rękopis Iviron 1120) z roku 1458, zawarł całe bogactwo muzyczne wielkich mistrzów bizantyńskich, których ślady kompozytorskie odnajdujemy również w nutowo-liniowych irmologionach⁴¹.

Transmisja bizantyńskich tradycji muzycznych odbywała się także w sposób bezpośredni, poprzez relację mistrz-uczeń. Było to gwarantem wiernego przekazu nie tylko melodyki, ale także manieri wykonawczej, będącej nieodłączną częścią systemu. Ze źródeł dowiadujemy się, że już w 1558 roku diacy z Przemyśla i Lwowa byli wysyłani do bukowińskiej Suczawy, gdzie mieli się uczyć śpiewów greckich i serbskich⁴². Wspomina o tym mołdawski gospodar Aleksander Lopusznianu⁴³. Cały ten proces wydaje się nabierać kształtów po podpisaniu aktu unijnego 1596 roku. Do idei hezychastycznego renesansu ubiegłych stuleci doszła potrzeba wyraźnego odróżnienia się od łacińskiego Zachodu, aby zachować tożsamość opartą na autentycznej prawosławnej tradycji. Powrót do oryginalnych śpiewów bizantyńskich był paradoksalnie jedną z dwóch dróg realizacji celu. Bractwa cerkiewne stosowały jednocześnie dwa zupełnie wykluczające się sposoby. Z jednej strony, dbały o rozwój monodii, z drugiej zaś z wielkim zapałem orędownoły za wprowadzaniem zachodniego śpiewu wielogłosowego. Olga Szumilina stawia ważne pytanie: jak Cerkiew prawosławna, głośno i na wszystkie sposoby protestująca przeciwko wprowadzaniu polsko-katolickich innowacji, mogła dopuścić do muzycznej latynizacji swojego obrządku?⁴⁴ Odpowiedzią na nie może być precedens z pierwszych wieków chrześcijaństwa, którego autorem jest św. Atanazy Wielki (296–373). Wtedy do melodii heretyków, które były miłe uchu i popularne, podstawiano ortodoksyj-

⁴¹ Μ.Κ. Χατζηγιακουμής, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453–1820)*, Αθήνα 1999, s. 19.

⁴² О. Цалай-Якименко, *Давній Львів і оновлення української музики*, „КАЛОФΟΝΙΑ”, 2002, t. 1, s. 230; por. О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики...*, s. 144–145.

⁴³ Ю. Ясіновський, *Музика давнього Львова*, „Музична україністика: сучасний вимір”, 2009, t. 4, s. 85.

⁴⁴ О. Шуміліна, *Берестейська унія та її роль у реформуванні церковного співу в Україні*, „КАЛОФΟΝΙΑ” 2010, t. 5, s. 169.

ny tekst. Miało to uchronić rzecz najważniejszą, czyli dogmaty wiary⁴⁵. Poza tym, być może, miało wskazywać na równorzędność poziomów artystycznych obydwu tradycji. Wprowadzenie śpiewu wielogłosowego wpłynęło na pojawienie się kardynalnych zmian w muzycznych stylach i formach. Sięgnięcie do bizantyńskiego archetypu prawdopodobnie powinno było zatrzymać ten proces albo sprowadzić go na paralelny tor.

Grecko-bizantyński repertuar zachodnioruskich irmologionów to przede wszystkim melizmatyczne kompozycje Boskiej Liturgii. Nie inaczej jest w *Irmologionie* Onisimowicza. Do dziś greckojęzyczne hymny śpiewa się podczas nabożeństw celebrowanych przez biskupa, co może być pozostałością z czasów, kiedy na katedrach biskupich Rusi zasiadali Grecy. Nie do końca trafne wydaje się jednak przypisanie greckiemu repertuarowi funkcji oprawy muzycznej nabożeństw celebrowanych przede wszystkim przez biskupa⁴⁶. O ile pojawianie się we wcześniejszych rękopisach hymnów przynależnych wyłącznie liturgii biskupiej (np. *Ton despotin*), związane z rzeczywistym przebywaniem na tych ziemiach hierarchów greckich, ma sens, o tyle należy stwierdzić, że grecko-bizantyński repertuar znajduje się na kartach rękopisów nie związanych z siedzibami biskupimi. Przykładem tego jest chociażby Monaster Supraski. W korpusie irmologionowych kompozycji grecko-bizantyńskich odnajdujemy jedynie trzy takie przykłady. Najstarszy – z *Irmologionu* lwowskiego końca XVI wieku – jest niezwykle logiczny, kierowania bowiem bracką szkołą we Lwowie w tym czasie podjął się grecki biskup, wcześniejszy wykładowca Akademii w Ostrogu – św. Arseniusz Elasoński⁴⁷. Uczył on zapewne także śpiewu, odprawiał nabożeństwa, więc hymn *Ton despotin* miał przełożenie na liturgiczną praktykę⁴⁸. W tym okresie na terytorium Rzeczypospolitej często przebywali również inni greccy hierarchowie. Najznamienitszą postacią był św. Melecjusz Pigas⁴⁹. Lwowska szkoła bracka słynęła z promocji śpiewu wielogłosowego. Bardzo dbano o poziom śpiewu, dobór głosów i świetnie radzono sobie ze szkoleniem najmłodszych śpiewaków. Śpiew wielogłosowy do użytku liturgicznego za twierdził sam Pigas. Był on jednak również orędownikiem śpiewu monodycznego. Jego korespondencja z Iwanem Wiszeńskim (przeciwnikiem *musikii*, czyli śpiewu wielogłosowego) rzuca nam światło na niezwykle ciekawą panoramę współistnie-

⁴⁵ Г. Племцѐнос, *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική*, Αθήνα 2005, s. 130.

⁴⁶ О. Цалай-Якименко, *Стилістичні наверствування в українському Ірмолої*, „КАЛОФОНІА” 2002, t. 1, s. 49.

⁴⁷ О. Цалай-Якименко, *Давній Львів...*, s. 234.

⁴⁸ Ю. Ясіновський, *Репертуар грецьких напівів в українських нотних Ірмоляях*, „Українське Музикознавство”, 1998, t. 28, s. 110.

⁴⁹ Ю. Ясіновський, *Львівський Ірмолой кінця XVI – початку XVII ст. – найдавніша нотолінійна пам’ятка церковної монодії*, „КАЛОФОНІА” 2002, t. 1, s. 261.

nia zupełnie różnych tradycji⁵⁰. Co istotne, w tym samym czasie bractwo naciska, by szkoła utrzymywała posadę *protopsalty*, czyli kantora⁵¹. Samo użycie greckiego terminu *protopsalta* (πρωτοψάλτης) wyraźnie wskazuje na kantora śpiewu grecko-bizantyńskiego. Poza tym jedna z greckich *Pieśni Cherubinów Irmologionu* su-praskiego opisana jest jako „poranna”. Należy ją odnosić do podobnych wariantów melodycznych określanych w innych rękopisach jako „codzienne”. Stoi to w opozycji do hipotez, że grecki repertuar przeznaczony był jedynie na uroczyste celebracje biskupie.

Jurij Jasinowskyj uważa, że skoro w rękopisach nie ma pełnego cyklu liturgii, to liturgia nie mogła być w całości śpiewana po grecku⁵². Teza ta, na pierwszy rzut oka słuszna, koliduje jednak z bizantyńską praktyką wykonawczą oraz rękopiśmienną tamtego i późniejszych czasów. Bizantyńskie rękopisy nie zawierają pełnych cykli hymnów liturgii. Repertuar irmologionów powieli taki właśnie rozkład muzycznego materiału. Trzy najważniejsze hymny to: *Agios o Theos*, *Pieśń Cherubinów* oraz werset psalmiczny na komunię. Rzadziej spotyka się *doksa si Kirie, Alleluja* czy *Aksion estin*. Pozostałe hymny liturgii są w większości niezmiennie, a jako takie wykonywane były na pamięć. Dodatkowo nie były skomplikowane, więc zapisywanie ich nie było zasadne. Notowano jedynie rozbudowane melodycznie struktury. Liturgia postrzegana jako sakrament sakramentów w najstarszej formie największy akcent kładzie na modlitwy odczytywane przez kapłana. W porównaniu z innymi nabożeństwami, niezwykle mało w niej materiału hymnograficznego. Do końca XIX wieku w tradycji bizantyńskiej praktykowano śpiewno-recytatywne wykonywanie *Kanonu Eucharystycznego* – najważniejszego momentu liturgii. Była to niezwykle prosta melodia, w tradycji Wielkiego Kościoła (katedry Patriarchatu Konstantynopola) wykonywana nie przez kantorów, a kanonarchów – młodych chłopców pomagających kantorom w śpiewie i recytacji. Uroczyście śpiewano dopiero hymn *Aksion estin* i to w zasadzie na jedną melodię, znaną powszechnie i wiązaną z objawieniem archanioła Gabriela w jednym z athoskich eremów w Karies, kiedy to do znanego od wieków hymnu *Czestniejszuj chieruwim* dodano wypowiedziane przez archanioła słowa „Zaiste godnym jest wielbić Ciebie Bogarodzico, zawsze błogosławioną i najczystsza i matkę Boga naszego”. Tradycyjnie także najstarsza warstwa hymnów Boskiej Liturgii skomponowana jest w tonach chromatycznych. Najczęściej w tonie drugim. Potwierdzają to także hymny bizantyńskie w irmologionach. Zdecydowaną część repertuaru skomponowano w tonie drugim lub drugim płagalnym.

⁵⁰ О. Цалай-Якименко, *Давній Львів...*, s. 234.

⁵¹ *Ibidem*, s. 235.

⁵² *Ibidem*, s. 115.

Bizantyński repertuar irmologionów był w swoim czasie aktualny, żywy i wykorzystywany w codziennej praktyce liturgicznej⁵³. Nie notowano „zabytków” poprzednich epok tylko po to, by zamieścić je w rękopisach. Wiązało się to niewątpliwie z koniecznością znajomości estetyki i manieri wykonawczej bizantyńskiej monodii. Słuszne jest twierdzenie, iż rodzimi śpiewacy mieli ograniczony dostęp do żywej, akustycznej tradycji bizantyńskiej, w przeciwieństwie do śpiewaków mołdawsko-wołoskich, którzy z bizantyńskimi kantorami prowadzili artystyczny dialog zarówno w praktyce śpiewaczej, jak i rękopiśmiennej⁵⁴. Stąd wielki rozkwit śpiewu bizantyńskiego w monasterze Putna czy w Skicie Maniawskim.

Pojawienie się możliwości zapisu melodii za pomocą nuty kijowskiej było niezwykle ważnym przyczynkiem do tak szerokiego upowszechnienia się melodii grecko-bizantyńskich w irmologionach. System neumatyczny nie pozwalał na zapis skomplikowanych melodii innych niż należących do systemu staroruskiego, choć pojedyncze przykłady takich prób w rękopisach odnajdujemy. Analogia symbol-melodia, a nie symbol-dźwięk ograniczała możliwość wykorzystywania znamion jako uniwersalnego systemu zapisu dowolnej melodii⁵⁵. Możliwość taka pojawiła się dopiero z wprowadzeniem zapisu nutowo-liniowego. Nie musi to jednak oznaczać, że melodie grecko-bizantyńskie były w okresie dominacji zapisu znamiennego nieznanne. Bizantyńscy i bałkańscy śpiewacy, regularnie przybywający na nasze ziemie, przynosili ze sobą repertuar, który musiał funkcjonować w sferze pamięciowo-ustnej. Dyferencje i brak bezpośredniego przełożenia oryginalnych melodii greckich na melodie zapisane w irmologionach, mogą świadczyć o długim bytowaniu tychże melodii w praktyce ustnej. Ulegały one wtedy naturalnym przeobrażeniom, a zapisane zostały dopiero, kiedy pojawiła się taka możliwość. Muzyczny symbol graficzny przekazywany był w formie pisanej, zaś jego interpretacja, a dokładniej przynależny mu melizmat – w formie ustnej. Przy takiej samej metrofonii, melos mógł się zasadniczo różnić⁵⁶. Dowodem na słuszność takiego przypuszczenia jest fakt, że pośród nierozpoznawalnych struktur melodycznych, pojawiają się muzycz-

⁵³ *Ibidem*, s. 117.

⁵⁴ О. Цалай-Якименко, *Стилістичні наверствування...*, s. 49.

⁵⁵ Dodatkowo, przed wprowadzeniem *kinowarnych pomiet*, notacja znamienna nie była notacją ściśle interwałową. Znaki wskazywały ruch melodii, ale bez jasnych i powtarzalnych wartości interwałowych.

⁵⁶ Metrofonia to termin bizantyjskiej muzykologii oznaczający dosłowne odczytywanie znaków muzycznych, traktowanych jako pojedyncza nuta-dźwięk. Poznawano w ten sposób szkielet melodii, rozpiętość melodyczną hymnu oraz dźwięki główne. Melosem określa się melodyczną interpretację każdego ze znaków z przynależną mu wokalizą. Zbiór owych wokaliz składał się na ostateczny kształt melodii. Taki sam tok myślenia charakterystyczny był dla melodii staroruskich – znamiennych. Każdy ton-głas, to przede wszystkim zbiór przynależnych mu formuł melodycznych – *popiewek*.

ne frazy zachowane w sposób niezmieniony i tożsame są z bizantyńską egzegezą odczytywaną w sposób całkowicie prawdopodobny.

Kolejny ślad bizantyńskich praktyk śpiewaczych odnajdujemy na stronach 555–557 *Irmologionu* Onisimowicza, w zamieszczonych tam przyśpiewach Teofila Logotety na *wieliczanija*. Tekst jest pozbawiony nut, ale we wszystkich przyśpiewach po wersecie psalmu, przed alleluja, wstawiona zostaje bizantyńska wokaliza *lege*⁵⁷. Rozdział ten stanowi integralną część rękopisu i znalazł się w kodeksie na pewno jeszcze w monasterze w Supraślu.

Korpus melodii grecko-bizantyńskich w *Irmologionie* Onisimowicza nie został ujęty w osobny rozdział. Nie jest to ewenement, bowiem w większości rękopisów wieku XVII kompozycje te pojawiają się jako repertuar dodatkowy. Niezmiennie dominującą tradycją śpiewu liturgicznego na tych ziemiach pozostawał nadal *znamiennyj raspiew* w wydaniu kijowskim, lokalnym, swoisty nie tylko w sferze muzycznej, ale także językowej. Dlatego też irmologiony zachodnioruskie nie znajdowały zastosowania w państwie moskiewskim⁵⁸. Niezwykle istotny jest fakt, że ani jedna grecka kompozycja w *Irmologionie* Onisimowicza nie została zapisana w głównym korpusie księgi. Wszystkie tego typu utwory zapisano na pustych stronach zeszytów, które po zszytciu i oprawie intrologatorskiej złożyły się na całość kodeksu. Rozproszone są one po całym rękopisie i w żadnym stopniu nie odnoszą się tematycznie do rozdziałów, na końcach których się pojawiają. Ta przypadkowość potwierdza, że dopisane zostały do rękopisu prawdopodobnie już po zakończeniu prac nad głównym korpusem⁵⁹. Właśnie puste strony decydowały o tym, gdzie utwory mogły być wpisane. Nie wiadomo, czy stało się to jeszcze w Monasterze Supraskim, czy w Ławrze Kijowsko-Peczerskiej, czy w innym miejscu⁶⁰. Porównując sposób zapisu melodii w najdawniejszych zachowanych zabytkach nutowych (*Irmologiony supraski i lwowski* – obydwu końca XVI w.) z późniejszymi, datowanymi na połowę wieku XVII, zauważyć należy, że w pierwszej grupie wartości nutowe są często dwa razy dłuższe niż w rękopisach późniejszych. Grecko-bizantyńskie kompozycje w *Irmologionie* Onisimowicza wskazują raczej na ich przynależność do drugiej grupy, co sugerowałoby datowanie bliżej połowy XVII stulecia. Nie zapominajmy, że *Irmologion* znika z monasteru około roku 1630, kiedy to również

⁵⁷ Ю. Ясіновський, *Супрасльський ірмолой Богдана Онисимовича як пам'ятка Київської митрополії*, „КАЛОФОНІА”, 2016, t. 8, s. 87.

⁵⁸ И. Герасимова, *Украинско-белорусские нотнотлинейные ирмологионы в контексте русских певческих книг (последняя треть XVII–XVIII вв.)*, „КАЛОФОНІА” 2008, t. 4, s. 86.

⁵⁹ Ю. Ясіновський, *Супрасльський ірмолой Богдана Онисимовича...*, s. 59.

⁶⁰ *Ibidem*.

Onisimowicz opuszcza monaster⁶¹. Fakt, że w opisie bibliotecznym z lat 1645–1654 znajdujemy wzmiankę o trzech „irmołojach notowanych” i „siedmiu moskiewskich” nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, że *Irmologion* Onisimowicza pozostawał w monasterze po jego odejściu, tym bardziej, że w połowie XVII wieku był już w Ławrze kijowskiej⁶². Porównując *Irmologion* Onisimowicza z powstałym w Monasterze Supraskim w latach 1638–1639 *Irmologionem* Fiodora Siemionowicza zauważymy, że pierwszy nie był protografem dla drugiego. Nie pojawiają się w nim melodie lokalne, tak wyróżnione u Onisimowicza, a melodyka kompozycji całego korpusu nie kopiuje bezwzględnie melodyki jego rękopisu. Wniosek z tego może być taki, że kiedy w latach 1638–1639 powstawał *Irmologion* Siemionowicza, w monasterze nie było już rękopisu Onisimowicza. Poza tym wątpliwe było zainteresowanie unickich już mnichów, ciężących ku Zachodowi, spuścizną grecko-bizantyńską. W *Irmologionie* Siemionowicza pojawiają się już bowiem kompozycje wielołosowe. Biorąc pod uwagę tak wiele przesłanek, zmuszających do datowania korpusu kompozycji grecko-bizantyńskich o kilka dekad później, nie jesteśmy w stanie stwierdzić jednoznacznie, czy utwory te pojawiły się w rękopisie jeszcze w Monasterze Supraskim. Znamienne jest też, że u Siemionowicza nie znajdujemy żadnego utworu grecko-bizantyńskiego⁶³.

Na słuszność późniejszego datowania korpusu grecko-bizantyńskiego w *Irmologionie* Onisimowicza wskazują także grafologiczne badania Ljubow Dubrowiny, która zwraca uwagę na odmienne charaktery pisma korpusu grecko-bizantyńskiego, datując je na połowę XVII wieku⁶⁴. Utwory te zostały dopisane później i przez różne osoby (inne niż te, których pismo pojawia się w głównym, pierwotnym korpusie), ale nie wiadomo, gdzie i czy wszystkie w jednym miejscu.

Greckie teksty w zachodnioruskich irmologionach nutowych zapisywane były zawsze w cyrylickiej transliteracji. Jest to cecha niezwykle charakterystyczna i wspólna dla całej tradycji grecko-bizantyńskich melodii w tego typu rękopisach⁶⁵. To ważne również dla językoznawców – transkrypcja ujawnia fonetykę języka greckiego wieków XVI i XVII. Nie jest to jednak zabieg nowy, już w *Włagowieszczenskim*

⁶¹ M. Abijski, *Bogdan Onisimowicz – śpiewak rodem z Pińska*, „Latomisy Akademii Supraskiej”, 2010, t. 1, s. 49–58.

⁶² А. Конотоп, *Супрасльський ирмологий 1639–1638 гг.*, „Памятники культуры: новые открытия” 1981, s. 234.

⁶³ БАН, F-19–116; Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські нотолінійні ирмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996, s. 46.

⁶⁴ Л.А. Дубровіна, *Супрасльський Ирмолой 1601 року: деякі аспекти кодикологічного дослідження*, „Рукописна та книжкова спадщина України” 1993, t. 1, s. 13–20.

⁶⁵ А. Вовк, *Грекоязычные песнопения в западнорусских нотолінійных рукописах*, „Opera Musicologica” 2011, t. 2 (8), s. 35.

kondakarionie z XII wieku, który reprezentuje zabytek śpiewów melizmatycznych bezpośrednio związanych z tradycją bizantyńską, odnajdujemy transkrypcje tego typu⁶⁶. Transliteracja sugeruje, że zapis skierowany był do śpiewaków nieznających języka greckiego bądź znających go jedynie w mowie, pozwalał bowiem wymawiać tekst w sposób poprawny fonetycznie.

Poniżej przedstawiony jest korpus kompozycji grecko-bizantyńskich w *Irmologionie* Bogdana Onisimowicza 1598–1601. Zestawienie obejmuje utwory z tekstem greckim oraz jeden zaczynający się po grecku, a kończący po cerkiewnosłowiańsku. Celowo pominięto kompozycje w języku cerkiewnosłowiańskim, kompozycje sygnowane jako bułgarskie oraz niesygnowane, ale odnoszące się melodycznie do tradycji bałkańskich. Będą one stanowić materiał do oddzielnych badań.

1. Koinonikon niedzielny, k. 217

Kompozycja opisana jest jako „kinonik hreczeskij”. Brak wskazania autora. Jest to werset śpiewany w czasie niedzielnych liturgii. Brak wskazania tonu i brak wokalizy tonu (ήχημα). Transkrypcja jest zgodna z tekstem greckim. Nie ma w niej błędów fonetycznych. Słowo „uranon” powtarza się. Przyśpiew alleluja jest bardzo melizmatyczny, pojawiają się w nim wstawki fonetyczne (na), ale brak kratematu. Występują mutacje modalne, ale kompozycja kończy się w innym kluczu niż wskazany na początku. Jewhenija Ignatenko oryginalną kompozycję przypisuje mnichowi Joachimowi Charsianitowi, w wielu źródłach pojawiającemu się z przydomkiem „domestyk Serbii”. Mikołaj Velimirović twierdzi, że był on Grekiem, który w połowie XV wieku przybył z poselstwem do Serbii, gdzie został przy dworze władców jako domestyk, czyli mistrz śpiewu⁶⁷.

2. Pieśń Cherubinów (poranna), k. 219v

Kompozycja opisana jako *chieruwik utrennij*, czyli *Pieśń Cherubinów* poranna. Brak wskazania autora. Transkrypcja poprawna fonetycznie. Rozpoczyna się od krótkiej wokalizy na sylabach „ne-a-nes” wskazującej na przynależność do tonu drugiego. W całym przebiegu utworu brak mutacji modalnych – cały śpiewany jest w tonie drugim. Użycie słowa „nin” zamiast „tin”⁶⁸. W tekście pojawiają się pojedyncze łacińskie litery „k”, „i” oraz „A”, jak też grecka litera „γ”. W drugim systemie na karcie 220v pojawia się okrągła i pusta półnuta z kropką, której zastosowanie może wskazywać na znajomość przez autora zachodniej notacji menzuralnej.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Є. Ігнатенко, *Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських ірмологів кінця XVI–XVIII століть: Театр, Музика, Кіно*, „Студії мистецтвознавчі”, 2019, t. 1 (65), s. 35.

⁶⁸ Znaczenie użycia jednej z dwóch wersji omówione zostanie niżej.

W kompozycji nie pojawia się kratemat. Melodia o stabilnym rytmie w przeważającej części złożona z nut o długich wartościach.

3. *Pieśń Cherubinów*, ton 5, k. 222

Kompozycja nieopisana. Adnotacja wskazuje na ton 5 (odpowiednik bizantyńskiego 1 tonu plagalnego). Brak autora. Wokaliza średnio rozbudowana, zbudowana z niespotykanych w muzyce bizantyńskiej sylab „taj-taj, być może będących próbą przełożenia greckich sylab „a-ne-a-nes” lub też nawiązująca do słowiańskiego słowa „tajno”. Zdarzają się błędy gramatyczne (tin trisagion zamiast ton trisagion) i fonetyczne (-akion, zaraz po poprawnym -ahion). Występują trzy mutacje modalne, a kompozycja kończy się w innym kluczu, niż się zaczęła. Na końcu bardzo krótkie alleluja. Ignatenko autorstwo pierwowzoru kompozycji przypisuje athoskiemu mnichowi Antemowi (Anfimowi) tworzącemu w XV wieku w Wielkiej Ławrze na św. Górze Athos. Dodatkowo, dzięki porównaniu greckiego źródła z kompozycją zapisaną w czterech innych irmologionach zauważa ona, że suprascki rękopis błędnie podaje ton. Faktycznie kompozycja napisana jest w tonie 4⁶⁹.

4. Koinonikon środy i świąt maryjnych, ton 2 (5), k. 224

Trzy wymienione wyżej kompozycje umieszczone są na końcu tego samego zeszytu i zapisane *in continuo*, jedna po drugiej innym charakterem pisma. Koinonikon posiada opis wskazujący na kompozycję w tonie piątym lub drugim – poprawiona cyfra nie daje jednoznacznego odczytu. Brak autora. Brak wokalizy modalnej. Transkrypcja fonetyczna w zasadzie poprawna. Brak kratematu. Melizmatyczne alleluja z fonetycznymi wstawkami „na”. Brak mutacji modalnych. Ignatenko za autora pierwowzoru kompozycji uważa bizantyńskiego mistrza Jana Kladasa (XIV/XV w.), zwracając uwagę, że hymn skomponowany jest w tonie 1 wysokim (prawdopodobnie ma na myśli jego tetrafoniczny wariant)⁷⁰.

5. Koinonikon wtorku, ku czci świętych proroków, biskupów, kapłanów i mnichów, ton 5, k. 396

W tytule podany jest cały tekst koinonikonu. Wskazanie na ton 5. Brak wokalizy modalnej. Tekst rozpoczyna się błędnym fonetycznie słowem greckim (niepełnym) – *Iz mej mos...* (powinno być *Iz mnimosinon*) i kontynuowany jest w języku słowiańskim. Występują mutacje modalne. Ignatenko autorstwo pierwowzoru kom-

⁶⁹ Є. Ігнатенко, *Атрибуція грецьких співів...*, s. 35.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 32–33.

pozycji przypisuje bizantyńskiemu kompozytorowi Manuelowi Dukasowi Chrysafisowi i wskazuje na jej analogiczne wersje w czterech innych irmologionach⁷¹.

6. *Pieśń Cherubinów*, k. 426v

Kompozycja wpisana pomiędzy inne, słowiańskie, umieszczone na pozostałych z poprzedniego rozdziału kartach zeszytu. Brak sygnatury tonu. Wokaliza modalna wskazuje na ton drugi. Kompozycja niepełna. Autor pisze nuty, stwierdza, że się pomylił, przestaje nuty podpisywać tekstem i zarzuca dalsze pisanie. Zachowany fragment tekstu poprawny fonetycznie. Na lewym marginesie skryptor umieszcza informację dla śpiewaka – „tego nie śpiewaj, bo się pomyliłem”.

7. *Pieśń Cherubinów*, ton 1, k. 516

W tytule „*Pieśń Cherubinów tonu 1 po grecku*”. Na prawym marginesie powtórzona informacja o tonie pierwszym. Brak informacji o autorze. Brak wokalizy modalnej. Transkrypcja fonetyczna zgodna z wymową grecką. W słowie „zoopio” łacińska litera „w” zamiast „w”. Często występuje grecka litera „γ”, słowa „nin” zamiast „tin”, mutacje modalne. Duże zróżnicowanie rytmiczne i rozległe melizmaty. Przyśpiew alleluja stosunkowo krótki. Według Ignatenko autorem kompozycji jest bizantyński mistrz śpiewu Manuel Dukas Chrysafigis (XV w.), który po upadku Konstantynopola przebywał również w Serbii, wpływając znacząco na rozwój tamtejszego śpiewu⁷².

8. *Pieśń Cherubinów*, ton 2, k. 517v

Ten sam skryptor, co w poprzedzającej *Pieśni Cherubinów*. Brak autora. Na lewym marginesie wskazanie na ton 2. Wokaliza modalna krótka, niepełna, wskazująca raczej na ton 2 plagalny. Tekst w zasadzie poprawny fonetycznie (jedynie „zoopion” zamiast „zoopio”). Pojawia się grecka litera „γ”. Brak mutacji modalnych. Użycie słowa „nin” zamiast „tin”.

9. *Pieśń Cherubinów*, k. 521

Ten sam charakter pisma co w *Pieśni Cherubinów carogrodzkiej*. Brak tytułu i autora. W ostatnim systemie carogrodzkiej *Pieśni Cherubinów* wpisane zostało oznaczenie tonu opisywanej kompozycji – podano ton 4. Wokaliza modalna stosunkowo długa i wskazuje tekstowo i melodycznie na ton 2 plagalny. Tekst w zasadzie poprawny fonetycznie (jedynie „zoopion” zamiast „zoopio”). Pojawia

⁷¹ *Ibidem*, s. 34.

⁷² *Ibidem*, s. 33–34.

się grecka litera „γ”. Użycie słowa „nin” zamiast „tin”. Pojawia się krótki kratemat. Ignatenko identyfikuje tę *Pieśń Cherubinów* jako kompozycję greckiego mistrza Jana Glikisa (XIV w.), podaje jej analogie w pięciu innych irmologionach, zaznaczając, że ma dwie wersje – dłuższą i krótszą⁷³.

10. Koinonikon liturgii Uprzednio Poświęconych Darów, k. 574

Kompozycja bez opisu. Brak wskazania tonu. Brak wokalizy modalnej. Brak mutacji modalnych. Brak autora. Kompozycja rozpoczyna się cerkiewnosłowiańskim tekstem, ale w pierwszym systemie pod nim zapisany został grecki tekst z innego, niedzielnego koinonikonu z dopiskiem alleluja. Obydwa teksty to tylko jedno słowo cerkiewnosłowiańskie „wkusitie” i greckie „uranon”. Dalej zapisany jest melizmatyczny refren alleluja i pojawia się kratemat (jedyne w korpusie kompozycji grecko-bizantyńskich w irmologionie).

11. Koinonikon niedzielny, k. 575

Kompozycja bez pełnego początku. Brak tytułu. Brak wskazania tonu. Brak wokalizy modalnej. Transkrypcja zgodna z grecką fonetyką. Melizmatycznie zapisany refren alleluja. Występuje jedna mutacja modalna. Ignatenko oryginał kompozycji przypisuje Manuelowi Dukasowi Chrysafisowi⁷⁴. Kompozycja zapisana na ostatniej karcie rękopisu. Na jej końcu znajduje się adnotacja wskazująca na Ławrę Kijowsko-Peczerską, co w połączeniu z analizą grafologiczną pozwala umiejscowić rękopis w tym ośrodku monastycznym około połowy XVII wieku.

Przedstawiony korpus kompozycji grecko-bizantyńskich to wyłącznie utwory melizmatyczne. W większości *Pieśni Cherubinów*. Ich pochodzenie pozostaje do końca nieznane, ale posiadamy szereg przesłanek pozwalających przybliżyć datowanie i atrybucję. Z analogii Jewhenii Ignatenko wynika, że kompozycje te są dużo starsze niż sam *Irmologion* Onisimowicza. Rozbieżności względem analogicznych utworów w innych irmologionach wskazywać mogą na długie funkcjonowanie w tradycji ustnej. Nie ma przesłanek, by twierdzić, że rodzimi śpiewacy dobrze znali notację bizantyńską i korzystali z neumatycznych protografów przed zapisaniem utworów nutą kijowską. Brak informacji o kompozytorach mógłby sugerować przynależność kompozycji do najstarszej bizantyńskiej warstwy melodycznej (XIII–XIV w.)⁷⁵. Jednak wyniki badań Ignatenko zdecydowanie odnoszą je

⁷³ *Ibidem*, s. 31–32.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 34.

⁷⁵ K. Καραγκούνης, *Η παράδοση και εξήγηση του μέλους των χειροβικών της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής μελοποιίας*, „Μελέται” 2003, t. 7, s. 168.

do okresu kompozycji imiennych, czyli pojawiających się od połowy XIV wieku⁷⁶. Reprezentowani w irmologionie kompozytorzy to powszechnie kopiowani w bizantyńskich papadykach mistrzowie, bez wskazania konkretnej lokalnej tradycji. Komponują oni na podstawie wcześniejszych wzorców, przeważnie w tonach chromatycznych (2 i 2 plagalnym), co jest wyróżnikiem tego okresu. Kompozycje *Pieśni Cherubinów* w tych tonach dominują także w irmologionie⁷⁷. Kompozycje mogą nie być homogeniczne. Często zdarzało się wkomponowywanie w utwór fragmentów kompozycji innych mistrzów, przez co dokładne określenie autorstwa może być trudne. Zasadą pozostaje styl kompozycji, analogiczny do staroruskiego, gdzie całość stanowi zbiór gotowych i znanych formuł melodycznych (gr. *thesis*, cs. *popiewki*). Rozbudowany refren alleluja charakterystyczny jest dla wieku XIV, często zajmuje większość kompozycji. Jest to zazwyczaj potrójne alleluja, jednak wskutek wkomponowania w tekst dodatkowych sylab można odnieść wrażenie, że alleluja powtórzone jest więcej razy⁷⁸. Datowanie na wiek XIV potwierdzać może także brak popularnych od wieku XV kratematów, pojawiających się zazwyczaj w drugiej części *Pieśni Cherubinów*. Kompozycje grecko-bizantyńskie w *Irmologionie* Onisimowicza posiadają cechy *eksigisis* oraz bardziej archaicznej metody odczytu zapisu bizantyńskiego⁷⁹. Na konieczność wczesnego datowania kompozycji wskazuje również obecność wariantu *πάσαν νυν βιωτικήν* zamiast *πάσαν την βιωτικήν* w drugiej części hymnu. Bizantyńskie rękopisy do wieku XV zawierają w większości pierwszą wersję. Drugi wariant pojawia się na stałe w wieku XV⁸⁰. Oczywiście, kompozycje te funkcjonowały w greckiej tradycji rękopiśmiennej oraz liturgicznej praktyce jeszcze do wieku XVIII. Nie możemy jednoznacznie stwierdzić, która ich wersja (z jakiego okresu) została zapisana w *Irmologionie* Onisimowicza, ani tym bardziej, czy miało to miejsce w samym monasterze w Supraślu.

Grecko-bizantyński korpus kompozycji w *Irmologionie* Bogdana Onisimowicza 1598–1601 wskazuje na nieprzerwane bytowanie na terenach zachodniej Rusi melodyki nawiązującej do bizantyńskich źródeł. Wprowadzenie zachodniego zapisu nutowego pozwoliło na dokładny zapis melodii pojawiających się sporadycznie w ruskich rękopisach neumatycznych, ale przede wszystkim funkcjonujących w pamięci śpiewaków. Choć kompozycje z irmologionu melodycznie różnią się od bizantyńskich oryginałów, które znamy z przekładów XVIII–XIX wieku, to rdzeń

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 211.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 2012.

⁷⁹ Grecki termin *eksigisis* oznacza odczytywanie znaków jako rozbudowanych fraz melodycznych.

⁸⁰ D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, Thessaloniki 1974, s. 34.

melodyczny pozwala odnieść je do imiennych kompozycji znanych bizantyńskich mistrzów. Powszechność występowania w irmologionach nutowo-liniowych melodii grecko-bizantyńskich bezsprzecznie wskazuje na ich praktyczną, liturgiczną funkcję. Oznacza to, że bizantyńska estetyka i częściowo maniera wykonawcza współistniała, a prawdopodobnie również przenikała do ruskiej. Świadczy to o nieustannym i nieprzerwanym dialogu kultury grecko-bizantyńskiej z kulturą ruską na przestrzeni wieków.

SUMMARY

Marcin Abijski

Greek-Byzantine Repertoire in Bogdan Onisimovich's *Suprasl Irmologion* 1598–1601

Keywords: Suprasl Monastery, Suprasl Irmologion, Liturgical Chant

Greek-Byzantine repertoire in Bogdan Onisimovich's *Suprasl Irmologion* (1598–1601) is an extremely valuable material for musicological and historical studies. The presence of Byzantine compositions in this Slavic manuscript testifies to the constant dialogue of Byzantine and post-Byzantine culture with the Orthodox Church in the lands of Western Ruthenia. Despite the extraordinary importance of Onisimovich's manuscript, we are not able to say whether the Greek-Byzantine melodies appeared in it in the Supraśl monastery, or whether they were added at later stages of the manuscript's journey, which finally found its way to the Kyiv-Pecher Lavra. Studies have shown that these compositions relate directly to the works of the Byzantine masters of the Palaiologan Renaissance period.