

EWA BIELIŃSKA-GALAS  
Warszawa

## STYL ANTYFON *AD INTROITUM* A PRZEMIANA PERSPEKTYWY MYŚLOWEJ W DRUGIEJ POŁOWIE XIII WIEKU

W dziejach cywilizacji zachodniej wyróżnia się zasadniczo trzy okresy recepcji dziedzictwa grecko-rzymskiej starożytności: renesans karoliński (IX w.), renesans średniowieczny (XII w.) i renesans nowożytny (XV w.). Pierwszy z nich wiązał się z chronologią ustalania organizacji Kościoła na Zachodzie, która przeciągnęła się w istocie do czasów konsolidacji państwa karolińskiego i powstania Państwa Kościelnego (za pontyfikatu papieża Mikołaja I: 858–867), a co za tym idzie, z ujednoliceniem liturgii kościelnej pod przewodnictwem biskupa Rzymu<sup>1</sup>. Inny charakter miał renesans XII w., gdyż jego głównym motorem było przejęcie nauki i filozofii greckiej, w tym zwłaszcza myśli Arystotelesa, która w pełni upowszechniła się w XIII w. Doprowadził on do pierwszych w dziejach Europy prób rozdzielenia fundamentalnych porządków: wiedzy i wiary, Biblii i natury, racjonalności i nadprzyrodzoności, a tym samym do przemian, które z punktu widzenia pierwszego renesansu można uznać za granicę wymuszającą oswojenie się z nieco innym postrzeganiem świata.

Wśród gatunków liturgiczno-muzycznych przejętych przez kantorów frankijskich od Rzymian znalazł się korpus ponad stu czterdziestu introitów. Obraz wyłaniający się z najstarszych kompletnych rękopisów z notacją muzyczną (X–XI w.) pozwala twierdzić, że jest to grupa uderzająco homogeniczna, ale zarazem taka, w której każda melodia antyfon *ad introitum* jest oryginalna, gdyż ściśle odzwierciedla dany tekst<sup>2</sup>. Według Jamesa McKinnona na styl tych utworów wpłynęły dwa czynniki: po pierwsze, introity potrzebowały mniej radykalnych zmian niż inne gatunki, gdyż przechowały swoją formę psalmu z antyfoną, po drugie, ich styl jest efektem świadomego programu weryfikacji, który został zrealizowany w krótkim czasie przez grono utalentowanych indywidualności zafascynowanych ówczesnie ożywio-

---

<sup>1</sup> W. SEŃKO, *Filozofia wczesnego średniowiecza*, w: J. KELLER (red.), *Katolicyzm wczesnośredniowieczny*, Warszawa 1973, s. 268.

<sup>2</sup> D. HILEY, *Western Plainchant: a handbook*, Oxford 1993, s. 109–116.

nymi ideami<sup>3</sup> Amerykański badacz nie zawahał się przyrównać tego poruszenia do muzyki klasyków wiedeńskich, architektury gotyku, greckiego dramatu klasycznego lub — w czym widział najbliższą analogię — do osiągnięć założonej w 1621 r. kongregacji św. Maura, działającej w oparciu o *Regułę* św. Benedykta, słynącej z wysokiego poziomu pracy dydaktycznej i naukowej.

Mając za przedmiot badań zjawisko, któremu przyznano rangę spełnienia stylistycznego, a zarazem takie, którego fenomen jest niedostatecznie wyjaśniony, koncentruję się nie tyle na zbiorze zjawisk muzycznych w ich czysto przedmiotowych przejawach i transformacjach, co raczej na próbie dostrzeżenia pewnej uniwersalnej zasady, dzięki której antyfony, przekazywane przez kolejne stulecia, łączył jakby wspólny krąg wyobrażeń. Styl muzyczny rozumiem zatem nie tyle jako zespół sklasyfikowanych przejawów i wzorów w obrębie praktyki antyfon, lecz jako pewną stałą wartość związaną z kontekstem historyczno-kulturowym. Ujęciu temu towarzyszy pytanie, czy taka zasada mogła stanowić wspólny mianownik renesansu karolińskiego i średniowiecznego.

## 1. Czasy krystalizacji stylu introitu

Punkt wyjścia dla charakterystyki stylu introitu stanowi fakt rzeczywistego rozwinięcia tego gatunku w liturgii stacyjnej, będącej — jak potwierdzają *Ordines Romani* z początku VIII w. — najbardziej reprezentacyjną częścią liturgii rzymskiej<sup>4</sup> Warto zauważyć, że wykonywanie rozwiniętych kompozycji w ustalone dni i święta roku kościelnego w najważniejszych kościołach Rzymu pokrywa się czasowo z reformą śpiewu realizowaną pomiędzy połową VII a połową VIII w. w Rzymie, polegającą na udoskonaleniu *cantus romanus*. Bruno Stäblein twierdzi, że pierwotne melodie rzymskie, prymitywne i prowincjalne pod względem stylu, zostały wówczas uszlachetnione i nobilitowane do stylu wyższego, odpowiedniego dla dworu papieskiego i liturgii stacyjnej<sup>5</sup>. Z jego tezą współbrzmia ustalenia franciszkańskiego liturgisty Stephena J.P. van Dijka, który mówi, iż w VII stuleciu były w Rzymie dwa ryty łacińskie: miejski, śpiewany w kościołach Rzymu, oraz drugi, przeznaczony dla kaplicy papieskiej, rozwinięty specjalnie dla liturgii stacyjnej, godnej ośrodka pretendującego do roli „siły świata”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> J. MCKINNON, *The Emergence of Gregorian Chant in the Carolingian Era*, w: TENZE (red.), *Antiquity and the Middle Ages*, London 1990, s. 114–115.

<sup>4</sup> J.F. BALDOVIN, *Urban Charakter of Christian Worship. The Origin, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Roma 1987, s. 125–133.

<sup>5</sup> B. STÄBLEIN, *Einführung*, w: M. LANDWEHR-MELNICKI (red.), *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319* (Monumenta Monodica Medii Aevi 2), Kassel 1970, s. 1\*–164\*

<sup>6</sup> S.J.P. VAN DIJK, *The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighthcentury Rome*, SE 12 (1961), s. 411–487. Pomiedzy IV a X w. na Wschodzie i Zachodzie żywa była idea prymatu Rzymu, który był

Sugerowane interakcje pozwalają sądzić, że kościoły stacyjne stały się miejscem swoistego krzyżowania się lokalnych, prostych zwyczajów z wysublimowaną tradycją dworu papieskiego. W ideę tę wpisuje się budowa kompozycji składających się z dwóch opozycyjnych komponentów: wierszy psalmu — najbardziej podstawowej formy modlitwy—śpiewu, i uroczystych antyfon, utrzymanych w stylu łagodnie ozdobnym, powierzonych papieskiemu chórowi (*schola cantorum*). Mimo tej opozycyjności, oba elementy introitu pozostawały w istotowej więzi, gdyż struktura antyfon korespondowała w pewnej mierze ze strukturą tonów psalmowych<sup>7</sup>

Warto zauważyć, że podobne koincydencje można obserwować w liturgii stacyjnej Konstantynopola: wystawnej — z racji regularnego uczestnictwa w niej cesarza ze swoim dworem, a z drugiej strony, jeszcze bardziej niż na Zachodzie, procesyjnej, gdyż przejście do ołtarza nie ograniczało się do orszaku dygnitarzy, lecz wierni wkraczali do świątyni razem z biskupem<sup>8</sup>. Oprócz silnego związku Eucharystii z poprzedzającą ją procesją, dla tradycji wschodniej znamienne było także wykonywanie aż trzech antyfon.

Drugi etap reformy śpiewu liturgicznego przeprowadzono w Galii pomiędzy 754 a 800 r.<sup>9</sup> Za jedną z najważniejszych i najbardziej wiarygodnych relacji o praktyce muzycznej tego okresu uznaje się pisma teoretyczno-pedagogiczne tzw. grupy *enchiriadis*. Pierwsze dzieło tej grupy — traktat *Musica enchiriadis* z drugiej połowy IX w. — zawiera opis systemu muzycznego, powiązanego integralnie z notacyjną osnową w postaci notacji *daseia*<sup>10</sup>. Uwzględnione w nim przykłady antyfon świadczą o próbach kompromisu galijskiego systemu kwintowego z systemem oktawowym, na którym opierała się rzymska praktyka liturgiczno-muzyczna<sup>11</sup>. Inny traktat

---

stolicą Cesarstwa i „domem apostołów” św. Piotra i Pawła. Dokonywał się wówczas także wielki ruch w kierunku wyrównania różnic pomiędzy obu rejonami. Jeśli zachodni Kościół papieski (i biskupi) wywierał wpływ na Wschód w przedmiocie prawa czy wojskowości, to grecki Wschód i bizantyjski Kościół cesarski oddziaływał na łaciński Zachód w filozofii czy teologii. Wyrazem tego drugiego kierunku jest m.in. wyłonienie się zachodniego monastycyzmu bezpośrednio z monastycyzmu wschodniego (i wzorowanie się na nim przez długi czas), wlewający się w krąg myśli europejskiej neoplatonizm, a w czasach karolińskich oddźwięki nurtów mistycznych. Do oddalenia się od siebie Kościołów przyczynił się wzrost wpływu cesarzy niemieckich na wybór papieża, a z drugiej strony działania zmierzające do podniesienia prestiżu papieżstwa. W 1054 r. doszło do konfliktu, będącego skutkiem odmiennego rozwoju ideologii kościelnej w obu światach. Wzajemne związki zahamowało ostatecznie w XIII w. zdobycie Konstantynopola przez łacinników. W. BERSCHIN, *Grecko-łacińskie średniowiecze. Od Hieronima do Mikołaja z Kuzy*, tłum. K. Liman, Gniezno 2003.

<sup>7</sup> T. CONNOLLY, *Introits and Archetypes: Some Archaisms of the Old Roman Chant*, JAMS 25 (1972), nr 2, s. 157–174.

<sup>8</sup> J.F. BALDOVIN, *Urban Charakter*, s. 166, 204–226.

<sup>9</sup> R. BERNAGIEWICZ, *Communiones Graduału rzymskiego: in statu nascendi i w obliczu rodzącej się diastematii*, Lublin 2004, s. 30.

<sup>10</sup> H. SCHMID (red.), *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3), München 1981, s. 1–59.

<sup>11</sup> R. BERNAGIEWICZ, *Musica enchiriadis a praktyka wykonawcza chorału gregoriańskiego*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 2 (2011), nr 2, s. 23.

tej grupy, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*<sup>12</sup>, dostarcza dowodów zainteresowania zjednoczeniem dwóch tradycji w obszarze wersetów psalmowych. Wspomina on o tonach psalmowych opartych na dwóch różnych wzorcach melodycznych i śpiewanych na dwa chóry, dopasowanych modalnie do jednej antyfony<sup>13</sup>. Praktyka ta nie jest znana w późniejszych źródłach, co zapewne należy wiązać z okolicznością wyjścia notacji *daseia* z użycia po X w.

## 2. Struktura X, czyli chiazmy<sup>14</sup>

Przejęte przez Franków starorzymskie antyfony *ad introitum* mieściły się z reguły w „diatonicznym” zakresie galijskiego systemu kwintowego, gdyż nie wykroczyły poza decymę *c-e*<sup>1</sup>. Nierzadkie są jednak przykłady, dla których charakterystyczne było powiązanie w jednym utworze systemu kwintowego i oktawowego. Należy do nich antyfony *De ventre matris meae* na uroczystość Narodzenia św. Jana Chrzciciela<sup>15</sup>, której zakres melodyczny sięgał w pierwotnym karolińskim opracowaniu dźwięku *B*. Jego obecność poświadcza m.in. tonariusz Frutolfa z Michelsbergu, w którym obok incipitu tekstowego śpiewu dopisano literę *S*<sup>16</sup>. Na tle poniższego zestawienia można dostrzec, że antyfona ma budowę paralelną i zarazem koncentryczną na obu płaszczyznach — tekstowej i melodycznej. Transkrypcje utworu odnoszą się do melodii w przekazie graduału starorzymskiego z XII w. (I-R 5319)<sup>17</sup> oraz tonariusza antyfonarza mszalnego z opactwa St. Bénigne z Dijon z XI w. (F-MOf H 159)<sup>18</sup>. Nad nimi umieszczono zapis neumatyczny z rękopisu saint-galleńskiego z X w. (CH-E 121)<sup>19</sup>:

<sup>12</sup> H. SCHMID (red.), *Musica et Scolica Enchiriadis*, s. 157–178.

<sup>13</sup> R. BERNAGIEWICZ, *Musica enchiriadis a praktyka*, s. 28.

<sup>14</sup> Tytuł przejęty od historyków sztuki. Por. D. TABOR, *Retoryczne inspiracje w obrazowych cyklach narracyjnych wieków średnich*, w: A. BADACH, M. JANISZEWSKA, M. TARKOWSKA (red.), *Visibilia et Invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, Warszawa 2009, s. 205–219.

<sup>15</sup> R.-J. HESBERT (red.), *Antiphonale Missarum Sextuplex d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, Rom 1985, poz. 119.

<sup>16</sup> R. MALOY (red.), *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b. The Tonary of Frutolf of Michelsberg [ff. 34-73v]*, Ottawa 2006, s. 40.

<sup>17</sup> Kodeks uważany za najstarszy spośród trzech zachowanych graduałów starorzymskich. B. STÄBLEIN, *Einführung*, s. 24\*–25\*. A. TURCO, *Les antiennes d'introït du chant romain comparées a celles du grégorien & de l'ambrosien* (Subsidia Gregoriana 3), Solesmes 1993.

<sup>18</sup> F.E. HANSEN (red.), *H 159 Montpellier. Tonary of St Bénigne of Dijon*, Copenhagen 1974, poz. 337. Rękopis zawiera podwójną notację: neumatyczną adiastratyczną i alfabetyczną diastematyczną.

<sup>19</sup> A. MOCQUEREAU (red.), *Le Codex 121 d'Einsiedeln (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle). Antiphonale Missarum sancti Gregorii*, w: *Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes*, 1/4, Berne 1974, f. 267.



W tej drugiej perspektywie, charakterystycznej dla stylu pisanego, tekst jawi się jako kilkustopniowa zależność jednostek, wśród których miejsce centralne zajmują wyrażenia czasownikowe, znaczeniowo i składniowo należące do siebie, mające za punkt wyjścia wyrażenie *vocavit me Dominus nomine meo* (najdłuższe z nich, w którym słowo *Dominus* integruje wyrażenie czasownikowe z rzeczownikowym; zaznaczone ramką).

Rozwiązanie stylistyczno-składniowe, polegające na powiązaniu paralelizmu z chiazmem w jednym utworze, występuje często w tekstach antyfon, które — tak jak większość śpiewów chorału — pochodzi z Psalterza Rzymskiego, będącego jednym ze starołacińskich przekładów biblijnych, zwanych *Vetus Latina*<sup>20</sup>. Okoliczności te pozwalają sądzić, że na płaszczyźnie tekstowej śpiewów mamy do czynienia z oddźwiękiem nurtu łączenia i wzajemnego warunkowania się potrzeb praktycznych i poznawczych<sup>21</sup>. Wydaje się, że w czasach karolińskich za jego wyraz istotny z punktu widzenia tekstów można uznać m.in. powiązanie przez Aureliana z Réôme w traktacie *Musica disciplina* z IX w. Boecjańskiej *Musica humana* (kategorii odpowiadającej muzyce niesłyszalnej, lecz istniejącej realnie) ze starożytnym, klasycznym podziałem na harmonię, rytmikę i metrykę<sup>22</sup>. Na takim tle fakt wiernego odzwierciedlenia w Psalterzu Rzymskim łaciny ludowej<sup>23</sup> jawi się jako wyraz aspektu praktycznego, a środki implikowane kulturą piśmienną, wynikające m.in. z konsolidacji hierarchii kościelnej w III w.<sup>24</sup>, jako przejaw aspektu teologiczno-poznawczego.

Z punktu widzenia melodii antyfona rozczłonkowie się na dwie części wyznaczone przez stereotypowe kadencje na *finalis d*<sup>25</sup>. W tych ramach, nie pokrywających się dokładnie z paralelizmem tekstu, pojawia się kilkakrotnie neuma *pes subbipunctis* (niekiedy z rozszerzeniem o element *resupinus*), dzięki której zaznaczają

<sup>20</sup> M. HUGLO, *Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit*, w: T.F. ERTELT, F. ZAMINER (red.), *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Darmstadt 2000, s. 52–53.

<sup>21</sup> Translacje *Vetus Latina* powstały po fazie charyzmatycznej, którą cechowały liczne próby przekładów, różniących się pod wieloma względami. Wartość „autorytatywnych” wersji, czyli zasadniczo zgadzających się ze sobą, potwierdził w końcu IV w. św. Hieronim, który włączył całe ich partie do swego przekładu, nazwanego później Wulgatą. A. ECKMANN, *Pismo Święte w życiu i nauczaniu Ojców Kościoła*, AK 92 (1979), nr 2, s. 203.

<sup>22</sup> L. GUSHEE (red.), *Aureliani Reomensis Musica disciplina*, t. XXI, Rome 1975, s. 67; zob. też E. BIELIŃSKA-GALAS, *Wiersz figuralny w graduale z Gaillac (F-Pn ms. lat. 776): wokół modelu tekstów śpiewów liturgicznych w wiekach średnich*, w: K. KLAUZA, J. CIEŚLIK-KLAUZA (red.), *Piękno zespolić ze sobą. Korespondencja na styku sztuk*, Białystok 2015, s. 297–308.

<sup>23</sup> R. WEBER (red.), *Le psautier romain et les autres anciens psautiers latins*, Roma 1953, s. VIII.

<sup>24</sup> J. FONTAINE, *Chrześcijańska literatura łacińska. Rys historyczny*, tłum. J. Słomka, Tarnów 1997, s. 22–23.

<sup>25</sup> *Introit De ventre matris meae* jest określany jako utwór oscylujący pomiędzy *protus* autentycznym i plagalnym. M. HUGLO, *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris 1971, s. 402.

się mniejsze jednostki: w części pierwszej dwa zdania, w drugiej trzy zdania, nie zakłócające paralelizmu melodycznego<sup>26</sup>. Do nadania melodii budowy koncentrycznej przyczynia się poszerzenie zakresu melodycznego segmentu końcowego (*quasi sagittam electam*)<sup>27</sup>. Dzięki temu zabiegowi skrajne fragmenty melodii wpasowują się w komórki kwintowe. Ukształtowanie frazy początkowej, będącej zgodnie z konwencją introitów formułą standardową<sup>28</sup>, polega zasadniczo na ruchu od punktu centralnego — dźwięku *f*, w kierunku dźwięku *a*. Struktura ta jest rozszerzona *subfinalis c*, który kończy inicjum i stanowi punkt oparcia dla wzniesienia się melodii na słowie *meae*, gdzie jako najwyższy element pojawia się dźwięk *h*, w większości rękopisów zastąpiony dźwiękiem *b* lub *c*<sup>29</sup>. Ponieważ *finalis* znajduje się u podstawy konstrukcji, a dźwięk środkowy jest początkiem wznoszenia się do dominanty i opadania do *finalis*, melodia części pierwszej ma charakter autentyczny (*fga fed*). Segment końcowy, *quasi sagittam electam*, cechuje się postępowaniem w górę od stopnia najniższego i opadaniem od dźwięku *f* do *finalis* (*Bcd fed*). To otoczenie *finalis* od dołu i od góry nadaje formule melodycznej odcień plagalny. Od XI w., z powodu pojawienia się diastematii, interwał *d–B*, osiągalny w systemie *enchiriadis*, zastępowano kwartą *d–A* lub złożeniem tercji małej i sekundy wielkiej: *d–c–A*<sup>30</sup>.

Zakresy melodyczne środkowych jednostek są zasadniczo tetrachordalne. Zasada ta dotyczy także zdania drugiego, dopełniającego część pierwszą, w którym rola dźwięku *a* została ograniczona do akcentuacji melodycznej słowa *vocavit*, a artykulacyjne podkreślenie otrzymały dźwięki *f*, *g*, *d* i nadto dźwięk *e* (rozdzielenie neumatyczne na słowie *nomine*). W drugiej części melodia kształtowana jest przez przesunięcie dwóch struktur tetrachordalnych: *d–g* (*et posuit os meum*) i *c–f* (*ut gladium acutum*). W wyższym tetrachordzie wyeksponowano stopnie *g* (nuta po *oriscus* w *salicus*, *virga* z epizemą) i *f* (grupa stroficzna), w niższym — *d* i *f* (grupy

<sup>26</sup> Charakter ornamentacyjny dwóch ostatnich elementów neumy *pes subbipunctis* wyklucza jej pełne znaczenie kadencyjne. Zob. A. TURCO, *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Roma 1996, s. 201.

<sup>27</sup> Przez neumy z epizemami (*clivis*), o wartości rytmicznej poszerzonej (*pes quadratus*, *torculus rito*) i zawierające unison (*bivirga*) jest on głównym punktem artykulacji rytmicznej.

<sup>28</sup> D. JOHNER, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953, s. 195.

<sup>29</sup> Dawny kształt frazy można poznać, analizując przekaz w kodeksie bretońskim, którego kopista konsekwentnie zapisywał znak bemola i kasownika. Melizmę na słowie *meae* zakończył on dźwiękiem *h*, a nie jak kodeks z Dijon — dźwiękiem *b*, w którym melodia dopasowana jest do *protus* autentycznego. J.-B. THIBAUT, *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine*, Hildesheim 1984, f. 140v.

<sup>30</sup> Tego rodzaju zmiany, oprócz kodeksu z Dijon, potwierdza m.in. ms. 903 z *Bibliothèque Nationale* w Paryżu z początku XI w. (*Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris [XI siècle]: Graduel de Saint-Yrieix*, w: *Paléographie Musicale*, I/13, Berne 1971, f. 196), ms. 34 z Biblioteki Kapitulnej w Bene-wencie z przełomu XI i XII w. (*Le Codex VI. 34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent [XI–XII<sup>e</sup> siècle]*, *Graduel de Bénévent avec prosaire et tropaire*, w: *Paléographie Musicale*, I/15, Berne 1971, f. 198), ms. 807 z Biblioteki Uniwersyteckiej z Grazu z XII w. (*Le manuscrit 807 Universitätsbibliothek Graz [XIIe siècle]: Graduel de Klosterneuburg*, w: *Paléographie Musicale*, I/19, Berne 1974, f. 133v).

stroficzne, skok tercjowy). W opadaniu melodii uczestniczą także zwroty zakończeniowe, a więc odpowiednio stopnie *fi d* oraz *d i c*. W zdaniu czwartym tetrachordy występują w odwrotnej kolejności: *c-f* (*sub tegumento manus suae*) i *[c]d-[g]* (*protexit me*), jednak w pierwszym z nich wyraźniej niż na słowach *ut gladium acutum* artykułowany jest stopień *f* (podwójna *bivirga*), a w drugim słabiej niż na *et posuit os meum* oddziałuje dźwięk *g* (druga nuta *pes subbipunctis* o charakterze płynnym). W tym ostatnim segmencie, *protexit me*, uwypuklone są w istocie jedynie dźwięki *d* i *f*, podobnie jak na słowie *Dominus* (dźwięk *c* jest nutą pomocniczą), a także we frazie następnej, na słowach *posuit me*. Różnica w opracowaniu tych dwóch bezpośrednio poprzedzających kwintową formułę konstrukcji dostrzegalna jest wyłącznie w zapisie neumatycznym – o ile w *protexit me* ostatni składnik neumy złożonej (*cephalicus*) wskazuje artykulację stopnia *f*, to w *posuit me* dostawiony *oriscus* kieruje uwagę na połączenie z dźwiękiem *D*.

Z przebiegu melodii antyfony wynika, że o nadaniu jej kształtu koncentrycznego decydowały nie tylko skrajne formuły melodyczne, lecz także płynny, cechujący się nielicznymi zmianami położenia, sposób opracowania wnętrza kompozycji, widoczny zwłaszcza w zapisie neumatycznym (częste litery „e” — *equaliter* i „c” — *celeriter*). Segmenty środkowe wpisują się jednak jako całość także w komórkę kwintową, dopełniając oddziaływanie kwinty na trzech poziomach: *d-a* rozszerzonej dźwiękiem *h*, *c-g* rozszerzonej dźwiękiem *a*, *B-f* rozszerzonej dźwiękiem *g*. Należy tutaj zaznaczyć, że źródła teoretyczne czasów karolińskich traktują konsonanse doskonałe (kwartę, kwintę, oktawę) zarówno jako dźwięki w oddzieleniu (skok w dół lub w górę), jak i jako postępek kolejnych tonów<sup>31</sup>.

Konfrontując wersję gregoriańską antyfony ze starorzyską, trzeba sobie zadać pytanie, dlaczego w redakcji śpiewu posłużono się systemem kwintowym. Wydaje się, że nie chodziło tylko o ukazanie zgodności promowanego wówczas śpiewu rzymskiego z galijską tradycją<sup>32</sup>, noszącą znamiona muzyki z różnych stron (w tym prawdopodobnie Jerozolimy i Bizancjum<sup>33</sup>). W połączeniu rzymskiej struktury z systemem kwintowym upatrywać można głębszej przyczyny — pogodzenia wewnątrzkościelnej tradycji praktyki intonowania konsonansów głosem z próbą ich odzwierciedlenia w znakach literowych, czyli, inaczej mówiąc, powiązania aspektu ontologicznego i poznawczego. Nie rozwijając z oczywistych względów tej kwes-

<sup>31</sup> Świadectwem postrzegania konsonansów w taki sposób są definicje i przykłady muzyczne zawarte w *Musica enchiriadis*. Odnoszą się one m.in. do kwarty: *Diatessaron interpretatur ex quattuor, quod vel quartanas ad invicem resonat vocem vel in ordine quattuor sit sonorum compositio*. H. SCHMID (red.), *Musica et Scolica Enchiriadis*, s. 24.

<sup>32</sup> Por. R. BERNAGIEWICZ, *Musica enchiriadis a praktyka*, s. 23.

<sup>33</sup> P. JEFFERY, *Jerusalem and Rome (and Constantinople). The Heritage of Two Great Cities in the Formation of the Medieval Chant Traditions*, w: L. DOBSZY, A. PAPP, F. SEBŐ (red.), *Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary 3–8 September 1990*, Budapest 1992, s. 166.

tii, warto zasygnalizować, że związek systemu kwintowego z praktyką rzymską przywodzi na myśl procedurę matematyczną, w której przedstawienie arytmetyczne interwału poprzedzane było jego doświadczeniem geometryczno-słuchowym, a z drugiej strony praktykę bizantyjską, w której relacje pomiędzy skokiem i krokiem interwałowym regulowały dwie kombinacje: w jednej obie wartości interwałowe dodawano, w drugiej pod uwagę brano wartość interwałową skoku, a rola kroku interwałowego ograniczona była do niuansu ekspresyjnego<sup>34</sup>.

Każdy z sześciu dźwięków rzymskiego zakresu melodii antyfony (*c–a*) winien być w tym kontekście postrzegany niejako w dwoistym spójrywaniu, oświetleniu czy też ucieleśnieniu. Jedynie dźwięki skrajne, które w gregoriańskiej wersji pojawiają się jednokrotnie (*B* i *h*), są niejako pozbawione pełnego urzeczywistnienia. Te właśnie punkty w momencie „tłumaczenia” śpiewów na zapis diastematyczny — i związanego z tym silniejszego przenikania do praktyki liturgicznej sformalizowanych zasad funkcjonowania ośmiu modusów — uległy przekształceniu (aby otrzymać kompozycję „oktawową”, zamiast *B* wprowadzano dźwięk *A*, a nadając jej cechy *protus* autentycznego, *h* obniża się na *b* lub podwyższa na *c*). Argumentując posłużenie się systemem kwintowym w celu racjonalizacji śpiewów, nie można zapominać, że ich teksty są niemal identyczne w tradycji starorzyskiej i gregoriańskiej, a pierwszym widocznym działaniem karolińskich reformatorów było zapisanie tekstów w księgach bez zapisu muzycznego<sup>35</sup>. O ile więc w wersji rzymskiej, charakteryzującej się stylem bardziej ornamentałym, melodia przyciąga uwagę względem złożonej dźwięczności słów, to w opracowaniu frankijskim także niejako strukturalnie współdziałała ona z warstwą słowną. Aby wyrazić ten proces, można dokonać następującego zestawienia: dźwięki wynikające z interwału *B–h* miały, wedle wschodniej terminologii, charakter cheironomiczny, „bezdźwięczny”, czyli były śpiewane, ale niemierzalne<sup>36</sup> (w notacji *daseia* odpowiadają im różne znaki), lecz z drugiej strony, stanowiąc swoiste ramy systemu kwintowego, pełniły wraz z krzyżową strukturą tekstu rolę nośnika sensu.

### 3. Nowe horyzonty

Wczesnym, a zarazem bardzo czytelnym świadectwem dokonywania się zmiany w tradycji przekazu śpiewów jest reforma przeprowadzona przez cystersów w pierwszej połowie XII w. Jak wiadomo, poprzedziła ją próba dotarcia do czystej praktyki, do prawdziwej „rzymskiej” tradycji. W ocenie cystersów ich starania nie

<sup>34</sup> E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1971, s. 15–16.

<sup>35</sup> R.-J. HESBERT (red.), *Antiphonale Missarum Sextuplex*.

<sup>36</sup> E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music*, s. 288.

powiodły się, gdyż kantorom, którzy udali się do Metz — centrum śpiewu rzymskiego w dawnym państwie Franków, tamtejsza tradycja wydała się zniekształcona. Wobec przekonania o „błędności” zastanej wersji, sporządzone zostały odpisy ksiąg liturgicznych, ale właściwą reformę przeprowadzono bardziej z perspektywy czystości ideałów niż ścisłości muzycznej. Racją dla zmian stała się, w pojęciu mnichów, niezgodność praktyki z ówczesną teorią modalną.

Cystersi zatroszczyli się przede wszystkim o zagwarantowanie jednoznacznej klasyfikacji śpiewów w ramach czterech zasadniczych modusów (manerii) oraz o ujednoczenie ich struktury melodycznej, w tym zwłaszcza wykształcenie jasnej przynależności do autentycznej lub plagalnej odmiany modalnej. Przykładem dokonywanych przez nich zmian jest formuła melodyczna w antyfonie *Dicit Dominus Petro*<sup>37</sup>, która — jako kadencja wewnętrzna — nie przypadała na *finalis* i nie stanowiła kwinty modalnej, stwarzając wrażenie podobieństwa do innego modus. W celu dostosowania melodii do standardów *deuterus* plagalnego cystersi poddali tę formułę częściowej transpozycji (o sekundę i tercję w dół)<sup>38</sup>:

CH-E 121  
F-MO/H 159  
EX TEN DES MA NUS TU AS  
cystersi

W ostatnim zdaniu kompozycji, również z przyczyn unifikacji modalnej, występuje przesunięcie zakresu melodycznego: ograniczenie górnej granicy do stopnia *c*<sup>1</sup> (*significans*) i rozszerzenie frazy melodycznej w dół do stopnia *c* (*clarificaturus*). Dzięki tej korekcie struktura utworu dopasowuje się do modelu plagalnego, ale także jest silnie powiązana z ekspresją tekstu (obniżony dźwięk na początku wznoszącej się frazy rozszerza jej ambitus do oktawy *c-c*<sup>1</sup>)<sup>39</sup>. Zabieg ten w istocie zbliża się do poczynań kantorów frankijskich, którzy w celu osiągnięcia efektów wyrazowych kojarzyli momenty zmian modalnych z tekstem:

<sup>37</sup> Wedle teorii cystersów antyfona mieści się w grupie śpiewów nieregularnych, określanych *cantus simplex imperfecti dissoluti per oppositionem*. Por. CH. MEYER, *Die Tonartenlehre im Mittelalter. Die Musiktheorie der Zisterzienser*, w: T.F. ERTELT, F. ZAMINER (red.), *Die Lehre vom einstimmigen*, s. 182–196.

<sup>38</sup> Ponieważ zwrot zapisany na oryginalnej wysokości wymagałby użycia dźwięku *b*, w rękopisach cysterskich cały utwór transponowano o kwintę w górę, zgodnie z zasadą wyrażania w notacji struktury dźwiękowej wyłącznie za pomocą dźwięków naturalnych.

<sup>39</sup> W teorii cystersów tony plagalne rozwijają swój ambitus do seksty nad *finalis* (i do kwinty pod *finalis*). Sygnalizowany wariant występuje także w innych tradycjach: dominikanów, kanoników regularnych przy kościele św. Tomasza w Lipsku – Lipsk, *Bach-Archiv*, ms. 371 (początek XIV w.), w graduale z Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu ms. 1677 (ok. 1480 r.), w graduale z Nisy przechowywanym w Bibliotece Kapitulnej we Wrocławiu ms. 61n (XVI w.), w graduale augsburskim z Biblioteki Seminarium Duchownego w Płocku ms. b.s. (XV w.).

CH-E 121

F-MOF 159

cystersi

hoc in te diximus tibi gloria tuus es deus

Sądzi się, że reforma cysterska przyniosła pewien regres, zubożenie, prowadziła bowiem do zaniku tych cech modalnych, które stanowią o specyfice śpiewów gregoriańskich<sup>40</sup>. Oceniając ją, należy jednak mieć na uwadze dwa nierozdzielne od siebie fakty. Po pierwsze, została ona przeprowadzona z myślą o dopasowaniu śpiewów do zasad teorii modalnej, czyli w imię pragnienia życia zgodnie „z regułami”. Po drugie, łączy się ona z mistycyzmem Bernarda z Clairvaux, zrodzonym w opozycji do zaznaczających się w jego czasach prób uracjonalnienia teologii. Według przewodnika cystersów, teologia winna opierać się nie na racjonalnym poznawaniu tajemnic, lecz na ich doświadczalno-mistycznym przeżywaniu, którego szczytem jest całkowite oderwanie się od świata zmysłów. W kontekście tych dwóch perspektyw reforma cysterska musi być postrzegana jako dążenie do zachowania swoistej interakcji dwóch różnych, lecz ściśle ze sobą powiązanych aspektów, z których jeden rozjaśnia drugi. O ile pierwszy można określić wdrażaniem środków języka i muzyki w zamiarze wyrażenia Boga (aspekt katafatyczny), to drugi jest załamaniem słowa (zawieszeniem znaku), w obliczu Jego niepoznawalności (aspekt apofatyczny)<sup>41</sup>.

Ośrodek w Clairvaux był tylko jednym z wielu ówczesnych miejsc we Francji, i częściowo w Italii, gdzie rozkwit życia umysłowego szedł w parze z ożywioną aktywnością praktyczną i dydaktyczną. W przeciwieństwie do wcześniejszej refleksji, która upatrywała znaków rzeczy niewidzialnych (boskich) w dziełach natury, wzorem i regułą staje się teraz sama natura. Na przewodnika w dziedzinie wiedzy o niej wysuwana jest już nie tyle wizja kosmosu wyrażona w *Timaiosie* Platona, co idea porządkującej świat liczby. Drogę do zasadniczego przełomu otworzyło odkrycie dzieł przyrodniczych Arystotelesa, w tym zwłaszcza traktatu *De caelo et*

<sup>40</sup> J. ŚCIBOR, *Tonalno-modalny aspekt chorału cysterskiego*, MAEO, t. IV, Bydgoszcz 1975, s. 295.

<sup>41</sup> Bliższe wyjaśnienie sensu terminów „katafatyczny” – „apofatyczny” zob. C. GOMBRICH, *Expressions of Inexpressible Truths. Attempts at Descriptions of Mystical and Musical Experiences*, „The World of Music. Readings in Ethnomusicology” 50 (2008), nr 1, s. 89–105.

*mundo*, w którym zaprzeczył on istnieniu harmonii sfer. W jego argumentacji charakterystyczne jest wezwanie na pomoc świadectwa zmysłów (a dokładniej: powołanie się na to, o czym zmysły nie mówią)<sup>42</sup>, otwierające drogę do ujmowania muzyki jako nauki o zjawiskach dźwiękowych poznawalnych w doświadczeniu zmysłowym.

Spośród teoretyków – teologów formułujących swoje koncepcje w dyskusji z myślą Arystotelesa znajduje się przede wszystkim św. Tomasz z Akwinu, który złożenie bytowe wywodzące się z filozofii Stagiryty ściślej powiązał z problematyką istoty i istnienia. Znamienne jest, że porządek ten można zestawić z ciągiem zjawisk akustyczno-harmonicznych, który wskazał Boecjusz<sup>43</sup>, a później w nieco innym świetle zarysował na początku swego traktatu autor *Musica enchiriadis*<sup>44</sup>:

V–X w.	ruch	pobudzenie do drgań	dźwięk	interwał	struktura muzyczna ( <i>modulatio</i> )
XIII w.	możność (niematerialna istota)	akt istnienia	materia	forma	substancja z przypadłościami

W schemacie dwóch porządków uwidacznia się zachowanie charakterystycznej dla natury płynności i złożoności, a tym samym to, że dźwięk jest w obu perspektywach przejawem szeroko pojętego bytu. Różnica polega na tym, że struktura muzyczna, w sensie, jaki Boecjusz określał *modulatio*, traci swą zdolność regulatywną. Cechą nowego ujęcia jest potrzeba, by to, co jest istnieniem, było substancją; substancji przynależne są przypadłości — własności związane z jej istotą, których istnienie jest konieczne, ale nie trzeba ich bezwzględnie konkretyzować<sup>45</sup>. *Continuum* dźwiękowe nie jest w tej perspektywie całością, w której każdy z dźwięków musi być uwyrażniony, lecz całością opartą na stopniach istotnych i tych, które są słabiej zaznaczone<sup>46</sup>. Przykładem nowego podejścia jest m.in. zamiana dźwięku *E* na dźwięk *F* w zwrocie melodycznym na słowach *nomine meo* analizowanej antyfony *De ventre matris meae* w przekazie graduaułu benedyktyków z Tyńca z XV w. (Biblioteka Narodowa ms. b.s. Akc. 10809):

<sup>42</sup> Arystoteles podważył pitagorejską koncepcję, iż harmonia sfer wytwarza słyszalny dźwięk: „nie słyszemy żadnego szumu olbrzymich mas, które są w ruchu”. ARYSTOTELES, *O niebie*, 290b–291a, w: TENŻE, *Dzieła wszystkie*, t. II, tłum. A. Siwek, Warszawa 1990.

<sup>43</sup> G. FRIEDLEIN (red.), *A. M. T. S. Boethii De Institutione Musica libri quinque*, Leipzig 1867, I,3, s. 189: *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quandam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus.*

<sup>44</sup> H. SCHMID (red.), *Musica et Scolica Enchiriadis*, I,3–4, s. 3.

<sup>45</sup> M. HELLER, *Filozofia przyrody. Zarys historyczny*, Kraków 2005.

<sup>46</sup> Teoria średniowieczna mówi o dźwiękach wynikających z reguł modalnych i takich, które z nich bezpośrednio nie wynikają (określanych np. *minus probatus*). W. DOMAŃSKI, *Teoria muzyki w traktatach chorałowych Sebastiana z Felsztyna*, MMAe 7 (1986), s. 236.

F-MO'H 159  
De ven tre ma me se

PL-Wn 10809

CH-E 121  
VO CA VIT ME DO MI NUS NO MI NE ME O:

Wraz z zanegowaniem harmonii sfer znaczenia nabiera pogląd Arystotelesa, iż człowiek nie zna w bezpośrednim doświadczeniu żadnego istnienia, które nie byłoby istnieniem czasowym. Czas — utożsamiany z ruchem i rozumiany szeroko jako zmiana — istnieje zatem i w dźwięku (w brzmieniu, zapisie), i w ciszy; łączy się ze zjawiskami psychicznymi (takimi jak myślenie) i z ilościową stroną ruchu (odmierza ruch). Pomimo że w śpiewach kanonu gregoriańskiego nie pojawiają się elementy systemu menzuralnego, zastąpienie wcześniejszych terminów (*cantus choralis*, *cantilena romana*) pojęciem *musica plana*<sup>47</sup> pozwala sądzić, że odwołanie się do kategorii czasu jako doświadczenia istnienia wpłynęło także na tę grupę repertuarową. Przyczyniło się ono zapewne do osłabienia dawnej pozycji kategorii wysokości dźwięku, rozumianej w sensie swoistego, złożonego procesu dokonującego się w obszarze percepcji duchowo-idealno-zmysłowej, na rzecz słowa potrzymanego jako wehikułu treści znaczeniowych i wartości przestrzenno-czasowych. Związane z tym tendencje ujawniają się zwłaszcza w przekazach diecezjalnych, których jednolitości nie gwarantowały, jak w tradycjach zakonnych, kapituły generalne i praktyka przekazywania przez klasztory macierzyste ksiąg liturgicznych nowo powstającym ośrodkom filialnym. Większość wariantów melodycznych w źródłach późnośredniowiecznych skierowana jest na wyeksponowanie sylab akcentowanych i poszczególnych słów istotnych z punktu widzenia treści. Zmiany te, wraz z zabiegami wynikającymi z dążenia do osadzenia melodii w wyraźnej tonalności (jak wzmożenie ruchu na dźwiękach strukturalnych), prowadzą do zacierania wyrazistości pierwotnej struktury interwałowej i dawnego planu dźwiękowych napięć.

Jednym z pierwszych świadectw kierowania uwagi na perspektywę doświadczania realności dźwięku jest podział muzyki na głos ludzki (*musica circa vocem humanam*) i muzykę wydobywaną sztucznie przy pomocy instrumentu muzycznego (*musica instrumentalis*), dokonany przez Rogera Bacona, wczesnego interpretatora

<sup>47</sup> *Musica plana* jest pojęciem opozycyjnym względem pojęć *musica mensuralis* lub *figurata* (na płaszczyźnie polifonii) i *cantus fractus* (na gruncie monodii), w których zróżnicowanie rytmiczne wartości czasowych nut jest problemem podstawowym.

dział Arystotelesa. XIII-wieczny autor wyraża przekonanie o samoistnej naturze muzyki (jej niezależności od przyczyn), co pozwala skojarzyć obie kategorie podziału z podniesieniem istnienia ruchu do rangi zasady. Konfrontując poglądy obu myślicieli, głos ludzki można odnieść do bytu naturalnego, którego cechą jest podleganie ruchowi, a tym samym naturze jako jego zasadzie wewnętrznej, muzykę sztuczną zaś do bytu, który istnienie otrzymuje „z zewnątrz”, od bytu doskonalszego, zawierającego rację istnienia w samym sobie<sup>48</sup>. To drugie *principium* obrazowo tłumaczą teoretycy, przypisując Pitagorasowi, uważanemu za odkrywcę podstaw liczbowych konsonansów muzycznych w brzmiących dźwiękach, statusu człowieka działającego z woli Bożej<sup>49</sup>. Obie kategorie muzyki mogą być rozważone także w perspektywie arystotelesowskiego systemu wychowania, którego recepcję ujawnia średniowieczna terminologia. Doświadczenie poznawcze opiera się na słuchaniu muzyki, w której mogą uczestniczyć wszyscy, ale dźwięki poddawane są także ocenie intelektu, która wiedzie do zachwyty umysłu (*delectatio intellectualis*)<sup>50</sup>. W tym niejako „zawieszonym” porządku ważne jest podkreślenie intelektualności poznania (*visibilia*), gdyż samo poznanie zmysłowe, emocjonalno-duchowe (*audibilia*), nie jest w stanie operować pojęciem substancji (bytu). Na gruncie późnośredniowiecznych przekazów antyfon za wyraz doświadczenia zmysłowo-emocjonalnego uznać trzeba przede wszystkim tendencje do melodyzacji. Przeciwwagę dla nich stanowiła sfera intelektualna, wypełniona przyznaniem modusom podstawowej roli w kształtowaniu melodyki, ale także solmizacja, której rozwój służył wykształceniu poprawności intonacyjnej w śpiewie. Suma reguł związanych z tymi dwoma dziedzinami, wyrosłych z historycznie i społecznie uwarunkowanego stylu chorałowego, w istocie stała na straży struktury muzycznej jako zjawiska o charakterze całościowym.

Jeśli zatem w czasach karolińskich struktura i rozwój melodii antyfon *ad introitum* były ściśle związane z konceptualizacją leżącą u podstaw tekstów, to w późniejszym średniowieczu dominantą jest aktywność istotnych z punktu widzenia modalności dźwięków oraz podążanie za akcentem tonicznym i znaczeniowym określonych słów. Działanie harmoniczne, rozumiane jako uświadamianie sobie pewnych całości przestrzenno-znaczeniowych, zostaje zarezerwowane dla utworów komponowanych według reguł kontrapunktu, w których elementem porządkującym są następstwa współbrzmień, ściśle powiązane z czasem trwania dźwięków.

Przywołany na wstępie J. McKinnon w celu podkreślenia, jak trudne jest wykrycie czegokolwiek, co miało stałe znaczenie dla historii śpiewu, przypomniał histo-

<sup>48</sup> Por. PH. JESERICH, *Musica naturalis. Speculative Music Theory and Poetics, from Saint Augustine to the Late Middle Ages in France*, Baltimore 2013, s. 226–232.

<sup>49</sup> Pitagoras nazwany jest pierwszym człowiekiem, któremu utajone w naturze konsonanse „raczyły się objawić”. Zob. E. WITKOWSKA-ZAREMBA, *Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej*, Warszawa 1992, s. 58–59, 65.

<sup>50</sup> *Tamże*, s. 52–58.

rię bpa Cesariusza z Arles (VI w.) modlącego się, aby jego kongregacja była w stanie wytrwać w „darze psalmodii”, który w końcu przyszedł do jego diecezji<sup>51</sup>. Spojrzenie przez pryzmat dwóch renesansów na antyfony *ad introitum* również pozwoliło dostrzec pewną stałą wartość determinującą ich styl. Ponieważ w drugim z tych okresów oddziaływała ona już niejako w innych konfiguracjach, można ją uznać za rodzaj dyskursu opartego na wzajemnym utrwalaniu się opozycji elementów, gdzie jeden dla drugiego jest warunkiem i podstawą. Wydaje się, że kluczowym momentem, potwierdzającym ten dyskurs, jest chorał franciszkański, który pojawił się w związku z przełomem XII i XIII w., kiedy słabnie w społeczeństwach wyjątkowa pozycja formacji mniszych i kanonicznych na rzecz kultury niosącej hasła powrotu do pierwotnego Kościoła oraz stworzenia syntezy wiedzy. Zgodnie z takimi dominantami zakon – wyróżniający się szeroko rozumianą cnotą ubóstwa — przyjął i uznał za swoją wytworną liturgię kaplicy papieskiej na Lateranie<sup>52</sup>, podejmując zarazem inicjatywę przepracowania otrzymanych melodii. Wkrótce potem papież Mikołaj III (1277–1280) polecił zastąpić we wszystkich kościołach Rzymu dotychczas w nich używane księgi kodeksami franciszkańskimi. Wydaje się, że jego decyzji nie należy postrzegać w kategoriach ewenementu historycznego<sup>53</sup> lub nawet ograniczać do zamiaru unifikacji obrzędów w całym Rzymie<sup>54</sup>, była to bowiem prawdopodobnie bardziej dalekowzroczna wizja, podyktowana chęcią kultywowania dawnego paradygmatu w nowym środowisku społeczno-kulturowym. Uświadamiamy sobie w tym miejscu, że w średniowiecznej historii chorału istnieją dwa momenty, w których lokalne (ludowe) tradycje związały się z tradycją papieską: jednym jest rzymska liturgia stacyjna, drugim — chorał franciszkański. Można je uznać za punkty graniczne swoistego kręgu wzajemnie relatywizujących się przeciwieństw, pozostającego w zgodzie z arystotelesowską koncepcją nieskończoności czasowej, wedle której nieskończony czas jest nie tyle linią prostą, co zamkniętym okręgiem powtarzającym bieg dziejów ciągle na nowo<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> J. MCKINNON, *The Emergence of Gregorian Chant*, s. 100.

<sup>52</sup> W Bazylice św. Jana na Lateranie wykonywany był śpiew gregoriański mający podstawy w księgach muzycznych, które przekazał papież Grzegorz VII Hildebrand w II połowie XI w., gdy udawał się z Cluny do Rzymu. W pozostałych kościołach Rzymu kultywowano chorał starorzymski.

<sup>53</sup> R. PAROL, *Śpiew w regule franciszkańskiej*, StF 6 (1994), s. 240.

<sup>54</sup> J. PIKULIK, *Franciszkańskie „Ordinarium missae” w średniowiecznej Polsce*, STV 10 (1971), nr 2, s. 113.

<sup>55</sup> „Wszystkie rzeczy przestają się poruszać, skoro osiągnęły swoje właściwe miejsce. Lecz dla ciała poruszającego się ruchem kołowym miejsce, w którym kończy ono ruch, jest miejscem, z którego wyrusza”. ARYSTOTELES, *O niebie*, 279b.

## STRESZCZENIE

Wśród śpiewów zmiennych mszy, które ostatecznie zostały opracowane prawdopodobnie przed 800 r., korpus introitów jest postrzegany jako przedsięwzięcie niezwykle. Powodem tego jest zdumiewający styl melodii antyfon *ad introitum* — uderzająco homogeniczny, ale również różnorodny, gdyż w każdej z nich ściśle odzwierciedla się konkretny łaciński tekst. Artykuł jest próbą wskazania uniwersalnej zasady, która zaważyła na stylistycznej doskonałości antyfon, rozumianej jako pewna stała wartość związana z kontekstem historyczno-kulturowym. Autorka rozważa ten problem odwołując się do dłuższej perspektywy czasowej, obejmującej okresy od krystalizacji stylu antyfon (druga połowa VIII w.) po czasy renesansu średniowiecznego (XII–XIII w.), opierając się w szczególności na analizie jednej z antyfon w wersji starorzymskiej i gregoriańskiej. To podejście pozwala odkryć, że fenomen antyfon można przypisać swoistemu krzyżowaniu się rozmaitych elementów, między innymi z obszaru systemów dźwiękowych i schematów stylistyczno-składniowych.

**Słowa kluczowe:** introity, śpiew gregoriański, średniowieczne tradycje liturgiczno-muzyczne, historia muzyki VIII–XIII w., teoria muzyki VIII–XIII w.

### A style of introit antiphons and a transformation of the thinking perspective during the second half of the 12<sup>th</sup> century

#### Summary

Among the proper chants of the Mass, finally compiled probably before the year 800, the corpus of introits is perceived as a remarkable undertaking. The reason for this is the amazing style of antiphons *ad introitum* melodies — strikingly homogenous, but also diverse because in each of them is closely reflected the Latin particular text. The article is an attempt to indicate a universal principle which may have influenced the stylistic perfection of antiphons, understood as a fixed value associated with historical-cultural context. The authoress considers this problem by referring to a longer time perspective, including periods from the crystallization of antiphons style (2<sup>nd</sup> half of the 8<sup>th</sup> century) to the medieval renaissance (12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries), in particular by basing on the analysis one of the antiphons in Old-Roman and Gregorian versions. This approach allows to reveal that the phenomenon of antiphons can be attributed to a specific crossing of various elements, among others, from the area of sound systems and stylistic-syntax schemes.

**Key words:** Introits, Gregorian chant, medieval musical-liturgical traditions, history of music 8–13 century, theory of music 8–13 century.

#### Bibliografia

- ARYSTOTELES, *O niebie*, tłum. A. Siwek, w: TENŻE, *Dziela wszystkie*, t. II, Warszawa 1990.  
BALDOVIN J.F., *Urban Charakter of Christian Worship. The Origin, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Roma 1987.

- BERNAGIEWICZ R., *Communiones Graduału rzymskiego: in statu nascendi i w obliczu ro-  
dzącej się diastematii*, Lublin 2004.
- BIELIŃSKA-GALAS E., *Wiersz figuralny w graduale z Gaillac (F-Pn ms. lat. 776): wokół mo-  
delu tekstów śpiewów liturgicznych w wiekach średnich*, w: K. KLAUZA,  
J. CIEŚLIK-KLAUZA (red.), *Piękno zespolić ze sobą. Korespondencja na  
styku sztuk*, Białystok 2015, s. 297–308.
- CONNOLLY T., *Introits and Archetypes: Some Archaisms of the Old Roman Chant*, *JAMS*  
25 (1972), nr 2, s. 157–174.
- DIJK S.J.P. VAN, *The Urban and Papal Rites in Seventh- and Eighthcentury Rome*, *SE* 12  
(1961), s. 411–487.
- DOMAŃSKI W., *Teoria muzyki w traktatach chorałowych Sebastiana z Felsztyna*, *MMAe*  
7 (1986), s. 184–249.
- ECKMANN A., *Pismo Święte w życiu i nauczaniu Ojców Kościoła*, *AK* 92 (1979), nr 2,  
s. 201–212.
- FONTAINE J., *Chrześcijańska literatura łacińska. Rys historyczny*, tłum. J. Słomka, Tarnów  
1997.
- FRIEDLEIN G. (wyd.), *A.M.T.S. Boethii De Institutione Musica libri quinque*, Leipzig 1867.
- GOMBRICH C., *Expressions of Inexpressible Truths. Attempts at Descriptions of Mystical  
and Musical Experiences*, „The World of Music. Readings in Ethno-  
musicology” 50 (2008), nr 1, s. 89–105.
- GUSHEE L. (wyd.), *Aureliani Reomensis Musica disciplina*, t. XXI, Rome 1975.
- HANSEN F.E. (wyd.), *H 159 Montpellier. Tonary of St Bénigne of Dijon*, Copenhagen 1974.
- HELLER M., *Filozofia przyrody. Zarys historyczny*, Kraków 2005.
- HESBERT R.-J. (wyd.), *Antiphonale Missarum Sextuplex d’après le graduel de Monza et les  
antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie  
et de Senlis*, Rom 1985.
- HILEY D., *Western Plainchant: a handbook*, Oxford 1993.
- HUGLO M., *Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike  
bis zur Ottonischen Zeit*, w: T.F. ERTELT, F. ZAMINER (wyd.), *Die Lehre  
vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Darmstadt 2000, s. 17–102.
- HUGLO M., *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris 1971.
- JEFFERY P., *Jerusalem and Rome (and Constantinople). The Heritage of Two Great Cities  
in the Formation of the Medieval Chant Traditions*, w: L. DOBSZAY (red.),  
*Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary 3–8  
September 1990*, Budapest 1992, s. 163–175.
- JESERICH PH., *Musica naturalis. Speculative Music Theory and Poetics, from Saint Augu-  
stine to the Late Middle Ages in France*, Baltimore 2013.
- JOHNER D., *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953.
- Le Codex 121 d’Einsiedeln (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle). Antiphonale Missarum sancti Gregorii*, w: *Pa-  
léographie Musicale*, I/4, Berne 1974.
- Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XI siècle): Graduel de Saint-Yrieix*,  
w: *Paléographie Musicale*, I/13, Berne 1971.
- Le manuscrit 807 Universitätsbibliothek Graz (XIIe siècle): Graduel de Klosterneuburg*,  
w: *Paléographie Musicale*, I/19, Berne 1974.

- MALLOY R. (wyd.), *München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b. The Tonary of Frutolf of Michelsberg [ff. 34-73v]*, Ottawa 2006.
- MEYER CH., *Die Tonartenlehre im Mittelalter. Die Musiktheorie der Zisterzienser*, w: T.F. ERTEL, F. ZAMINER (red.), *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Darmstadt 2000, s. 135–216.
- MCKINNON J., *The Emergence of Gregorian Chant in the Carolingian Era*, w: J. MCKINNON (red.), *Antiquity and the Middle Ages*, London 1990, s. 88–119.
- PAROL R., *Śpiew w regule franciszkańskiej*, StF 6 (1994), s. 237–248.
- PIKULIK J., *Franciszkańskie „Ordinarium missae” w średniowiecznej Polsce*, STV 10 (1971), nr 2, s. 111–130.
- SCHMID H. (wyd.), *Musica et Scolica Enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3), München 1981, s. 1–59.
- SEŃKO W., *Filozofia wczesnego średniowiecza*, w: J. KELLER (red.), *Katolicyzm wczesno-średniowieczny*, Warszawa 1973, s. 245–340.
- STÄBLEIN B., *Wprowadzenie*, w: M. LANDWEHR-MELNICKI (wyd.), *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319* (Monumenta Monodica Medii Aevi II), Kassel 1970, s. 1\*–164\*.
- ŚCIBOR J., *Tonalno-modalny aspekt chorału cysterskiego*, „Musica Antiqua Europae Orientalis” 4, Bydgoszcz 1975, s. 287–297.
- TABORD., *Retoryczne inspiracje w obrazowych cyklach narracyjnych wieków średnich*, w: A. BADACH, M. JANISZEWSKA, M. TARKOWSKA (red.), *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, Warszawa 2009, s. 205–219.
- THIBAUT J-B., *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine*, Hildesheim 1984.
- TURCO A., *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Roma 1996.
- TURCO A., *Les antiennes d'introït du chant romain comparées a celles du grégorien & de l'ambrosien* (Subsidia Gregoriana 3), Solesmes 1993.
- WEBER R. (wyd.), *Le psautier romain et les autres anciens psautiers latins*, Roma 1953.
- WELLESZ E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1971.
- WITKOWSKA-ZAREMBA E., *Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej*, Warszawa 1992.

EWA BIELIŃSKA-GALAS — absolwentka muzykologii w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie). Po uzyskaniu stopnia naukowego doktora nauk humanistycznych w zakresie historii pracowała jako adiunkt naukowo-badawczy w Bibliotece Narodowej w Warszawie oraz wykładowca historii muzyki i historii teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Łodzi.