



Ks. ROBERT BERNAGIEWICZ
Lublin, KUL

NAJSTARSZE ZAPISY WZORCOWYCH MELODII TONÓW I ANTYFON DO KANTYKÓW EWANGELICZNYCH

Jedną z podstawowych trudności w badaniach nad wczesną historią chorału gregoriańskiego jest fakt, iż najstarsze zapisy kompozycji w księgach liturgicznych sięgają przełomu IX i X w., zaś notacja muzyczna stosowana w tamtym czasie (notacja adiastrmatyczna – bezinterwałowa), choć umożliwia nam odczytanie rytmu i artykulacji poszczególnych sylab, słów czy fraz, nie pozwala jednak na rekonstrukcję dokładnej (interwałowej) wersji melodycznej. Dopiero XI w. przynosi zdobycze notacji diastematycznych (interwałowych); z tego okresu pochodzą najstarsze księgi liturgiczne, z których możemy odczytać kompletny rysunek melodyczny kompozycji¹.

Badania nad najstarszymi wersjami melodycznymi kompozycji gregoriańskich możemy jednak przesunąć o dobre sto lat wstecz, jeśli weźmiemy pod uwagę traktaty teoretyczne o muzyce z okresu renesansu karolińskiego. W tamtym czasie zainteresowania wielu teoretyków koncentrowały się na repertuarze liturgicznym Kościoła Zachodniego — repertuarze, który miał spełnić ważną funkcję: stać się gwarantem jedności liturgii na terenach imperium karolińskiego, a pośrednio także jedności sa-

¹ Notacje neumatyczne (adiastrmatyczne) X w. dostarczają nam wprawdzie pewnych „informacji interwałowych”, ale są to informacje zbyt skąpe, aby zrekonstruować choćby jedną formułę melodyczną. Przydatne są one do badań melodii oryginalnych, niemniej zawsze z pomocą zapisów diastematycznych (interwałowych).

meo imperium. W traktatach z II poł. IX w. i I poł. X w. kompozycje liturgiczne (całe lub ich fragmenty) pojawiają się w charakterze przykładów ilustrujących zagadnienia teoretyczne. Jednym z tych zagadnień było nauczanie o modalności śpiewów chorałowych, które dzisiaj popularnie kojarzymy z nauczaniem o „tonacjach kościelnych” Upraszczając nieco skomplikowane zagadnienie, teoria modalności w jej wczesnej postaci (spokrewniona z bizantyjskim *oktoechos*) miała na celu określenie charakterystycznych cech ośmiu *modi*, czyli ośmiu odmiennych sposobów kształtowania melodii. Do ich ilustracji teoretycy karolińscy wykorzystywali kompozycje liturgiczne. Tak powstały pierwsze „tonariusze”, czyli zestawy utworów pogrupowanych według ośmiu tonów: początkowo zestawy utworów wybranych dla celów ilustracji, później pełniejsze rejestry, obejmujące repertuar całościowo. W tych pierwszych znajdujemy zarówno przykłady bez notacji, jak i z notacją muzyczną.

Na szczególną uwagę pośród nich zasługują traktaty tzw. grupy *enchiriadis*, które podejmują zagadnienie ośmiu *modi*. Autorzy tekstów teoretycznych posługują się klasyczną notacją dazjalną i „dazjalną notacją liniową”. Obie notacje są w pełni diastematyczne, a zatem pozwalają na dokładne odczytanie melodii. Dzięki temu traktaty grupy *enchiriadis* są dla nas ważnym źródłem poznania melodii antyfon i tonów psalmowych z okresu poprzedzającego o ponad sto lat wprowadzenie do ksiąg liturgicznych liniowej notacji diastematycznej.

Przedmiotem niniejszego studium są wzorcowe melodie tonów i antyfon do kantyków ewangelicznych, zanotowane w jednym z traktatów grupy *enchiriadis*, mianowicie *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*.

Na początku przedstawimy oba wyżej wspomniane dazjalne systemy notacji. Następnie zaprezentujemy melodie zachowane w *Commemoratio brevis*.

1. Klasyczna notacja dazjalna

Trzy podstawowe traktaty grupy *enchiriadis*: *Musica enchiriadis*, *Schola enchiriadis* i *Commemoratio brevis*, które zostały napisane w II poł. IX w.² w okolicach Saint-Amand, stosują notację dazjalną. Notacja ta związana jest ze specyficznym systemem muzycznym — kwintowym. Zarówno notacja, jak i system zostały wyjaśnione w *Musica enchiriadis*³.

² Wielu za czas powstania traktatów przyjmuje koniec IX bądź przełom IX i X w.; por. choćby bazę *Lexicon Musicum Latinum* sporządzoną przez *Bayerische Akademie der Wissenschaften*: <http://www.lml.badw.de/info/index.htm> (aktualizacja z dnia 11 VII 2007). Niemniej Nancy Phillips w oparciu o analizę treści (kwestia recepcji nauczania Boecjusza) doszła do wniosku, że *Musica enchiriadis* i *Schola enchiriadis* musiały być napisane nie później niż ok. 850 r.; por.: C.V. PALISCA (red.), *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, tł. R. Erickson, New Haven–London 1995, s. XXI.

³ Tekst łaciński: *Musica enchiriadis*, w: H. SCHMID (wyd.), *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München 1981, s. 3–9; tł. ang.: C.V. PALISCA (wyd.), *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, tł. R. Erickson, New Haven–London 1995, s. 1–5.

Autor traktatu zaprezentował system muzyczny złożony z tetrachordów o symetrycznej budowie: ton-półton-ton, „rozszczepionych” w odstępach jednego tonu. Każdy tetrachord ma identyczną budowę interwałową, dlatego też dźwięki każdego z nich nazywają się tak samo: *protos*, *deuteros*, *tritos* i *tetrardos*. Rozpiętość systemu została ustalona na cztery tetrachordy (*gravium*, *finalium*, *superiorum*, *excellentium*) i dwa dźwięki tetrachordu piątego (*remanentes*) — łącznie 18 dźwięków.

Taki właśnie system muzyczny odzwierciedla notacja dazjalna. Każdemu z czterech dźwięków tetrachordu odpowiada inny znak graficzny. Cztery znaki powtarzają się w kolejnych tetrachordach, niemniej z jedną różnicą: symbole analogicznych dźwięków w kolejnych tetrachordach rysowane są inaczej – znaki są rotowane. Położenie (obrócenie) znaku jest informacją, z którego tetrachordu pochodzi dany dźwięk. Rys. 1. przedstawia system z *Musica enchiriadis* zanotowany w notacji współczesnej i za pomocą znaków dazjalnych:

Rys. 1. „System muzyczny *enchiriadis*”

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes on the staff are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6. Above the staff is a sequence of 18 dazjalic symbols: two '7's, an 'N', two 'P's, two 'I's, two 'J's, two 'N's, two 'L's, two 'C's, two 'F's, and two 'H's. Below the staff, the symbols are grouped into five columns corresponding to the tetrachords and the final two notes.

tetrachordum gravium				tetrachordum finalium				tetrachordum superiorum				tetrachordum excellentium				remanentes	
protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros	tritos	tetrardos	protos	deuteros

Wyjątkiem od zasady rotowania tej samej grafiki jest znak dźwięku *tritus*, który w *tetrachordum gravium* i *superiorum* oznaczany jest „literą N”, zaś w *tetrachordum finalium* i *excellentium* — „literą I” (zwyczajną i „przeciętą” w połowie).

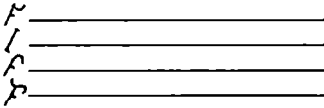
Co do obrazu systemu w notacji współczesnej, wysokość transkrypcji podyktowana została dźwiękami *tetrachordum finalium*, czyli dźwiękami tetrachordu obejmującego cztery *finale*s modalnego systemu „ośmiu tonów”: D-E-F-g.

2. Notacja liniowa

Ze współczesnym zapisem na pięciolinii notacja liniowa traktatów *enchiriadis* nie ma wiele wspólnego (poza samymi liniami). Autor *Musica enchiriadis* porównuje je do strun, na których zapisywane są melodie⁴. Owe „struny” wskazują wysokości dźwięków, które określane są symbolami notacji dazjalnej, umieszczanymi na początku liniatury. Sąsiadujące linie wyobrażają kolejne dźwięki systemu (rys. 2).

⁴ SCHMID (red.), dz. cyt., s. 13–14.

Rys. 2. Dazjalny system liniowy



Poszczególne sylaby tekstu związanego z melodią notowane są na odpowiednich liniach. Jeśli na jedną sylabę przypada więcej niż jeden dźwięk, notator „rozpisuje” sylabę na liniach odpowiednich dźwięków (por. rys. 3.). Ilość zastosowanych linii waha się w *Commemoratio brevis* od czterech do siedmiu — w zależności od zakresu melodii.

3. Melodie z *Commemoratio brevis*

Traktat *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* („Krótkie przypomnienie o kształtowaniu tonów i psalmów”)⁵ dzieli się na trzy zasadnicze części.

W pierwszej części odnajdujemy zestawienie wzorców melodycznych dla ośmiu tonów w postaci tzw. *neumae*, czyli wokaliz śpiewanych na pozbawionych znaczenia sylabach no-e-a-ne itp., oraz melodie doksologii tonów (psalmowych czy kantyków ewangelicznych?)⁶ i przykładowe melodie inicjów antyfon.

Druga część traktatu przynosi zapisy całych antyfon — po jednej dla każdego tonu; bezpośrednio po nich następują szczególne tony psalmowe, które wykonywane były naprzemiennie przez dwa chóry w dwóch różnych wersjach melodycznych.

Trzecią, najobszerniejszą sekwencję traktatu stanowi rejestr dyferencji, czyli różnych zakończeń poszczególnych tonów — ze względu na różne ukształtowanie inicjów antyfon.

Melodie pierwszej części traktatu, którymi zajmujemy się w ramach tego artykułu, stanowią podstawę, fundament ośmiu *modi*⁷. Uwagę naszą skoncentrujemy na

⁵ Tekst krytyczny dostępny jest w: CBrSCH i CBrBAI.

⁶ Kwestia rodzaju tonów nie jest jednoznaczna. Autor *Commemoratio brevis* nigdzie nie mówi wprost, iż cytuje tony kantyków. Obecność antyfon do kantyków ewangelicznych w prezentacjach poszczególnych tonów pozwala nam przypuszczać, iż możemy mieć do czynienia z tonami kantyków, jednak pewności nie mamy. Tym bardziej, że autor doksologię wprowadza za każdym razem słowami: *Sequitur modulatio psalmi...*; por. CBrSCH, s. 158–162. Autor traktatu kończąc prezentację formuł wzorcowych wspomina, że — przy braku innych melodii — te przedstawione są stosowane do śpiewów wykonywanych w wolnym tempie, np. do kantyków ewangelicznych (*ubi morosiori cantu est opus, utpote ad cantica euangeliorum*). Możemy stąd wnioskować, że melodie te miały inne zastosowanie, a w pewnych okolicznościach służyły jako tony kantyków; por. CBrBAI, s. 46; J. Ścibor twierdzi, iż w pierwszej części traktatu znajdujemy „osiem tonów psalmowych o «prostszych melodiach», stosowanych w środowisku autora traktatu również jako kantyk ewangeliczny”; J. Ścibor, *Geneza struktur modalnych chorału gregoriańskiego w świetle traktatów enchiridias*, Lublin 1999, s. 58.

⁷ Podawanie melodii wzorcowych lub melodii przykładowych dla poszczególnych *modi* charakterystyczne jest dla wczesnej koncepcji modalności chorału gregoriańskiego. Dopiero na przełomie X i XI w. pojawi się w pismach teoretycznych kategoria wyraźnie określonego zakresu (*ambitus*).

doksologiach i inicjach antyfon; *neumae* nie miały — rzecz jasna — zastosowania liturgicznego, nie będą zatem brane pod uwagę w naszym studium.

Każdy *modus* otrzymał ilustrację w postaci jednej doksologii i jednego inicjum antyfony. Doksologie zanotowane są w notacji liniowej, zaś inicja — w klasycznej notacji dazjalnej. Pierwszą doksologię oraz pierwsze inicjum antyfony do kantyku zaprezentujemy w notacji oryginalnej i w transkrypcji, następne już tylko w transkrypcji.

4. *Tonus primus*

Rys. 3. Doksologia pierwszego tonu w dazjalnym zapisie liniowym

Doksologia pierwszego tonu zapisana jest w postaci skróconej: formuła inicjalna — *Gloria*, mediantowa — *et nunc et semper* i finalna — *et in secula seculorum amen* (rys. 3.).

Rys. 4. Doksologia pierwszego tonu CBrBAI w zestawieniu ze źródłami drukowanymi

Inicjum w *Commemoratio brevis* ma prostą formę (bez *pes* na „Glo-ri-a”), która nie zachowała się w księgach liturgicznych. Ozdobna formuła mediantowa sugeruje, iż mamy do czynienia raczej z uroczystym tonem kantyków ewangelicznych, niż prostym tonem psalmowym, dlatego też w materiale porównawczym znajdujemy *mediatio sollemnis ad cantica evangelica* (rys. 4, druga linia). Niemniej podobieństwo widoczne jest także do półozdobnego tonu introitalnego (rys. 4, pierwsza linia); może nawet większe, niż do tonu kantyków — wzięwszy pod uwagę formułę mediantową *et nunc et* oraz formułę reintonacji *et in*⁸. Warto zwrócić uwagę na archaiczną wersję melodyczną z *si* w obliczu rozpowszechnionej w późniejszych źród-

⁸ Praktyką współczesną jest rozpoczynanie drugiej połowy wersetu na sposób prosty — tak, jak w tonie psalmowym: *secunda pars [versiculorum] semper in tono psalmodiae cantetur*, AM'2005, s. 518.

łach melodii pierwszego tonu z *sibemol*: zarówno w sylabicznym tonie psalmowym, jak i w uroczystym tonie kantyków.

Antyfona *Euge serve bone et fidelis* (CAO 2732) w większości najstarszych źródeł funkcjonuje jako antyfona do *Benedictus* pośród kompozycji wspólnych o jednym wyznawcy. Jest rzeczą interesującą, iż inicjum antyfony wybranej do prezentacji autentycznego *protus* nie ma rysunku melodycznego wskazującego na odmianę autentyczną, lecz raczej na plagalną (!) — oscylującą wokół *Re* i sięgającą zaledwie do trzeciego stopnia powyżej *finalis* (rys. 5)⁹

Rys. 5. Inicjum antyfony *Euge serve bone et fidelis* w notacji dazjalnej CBrBAI, s. 32.

Ɔ I Ɔ Ɔ Ɔ Ɔ Ɔ I Ɔ Ɔ
E - u - ge ser - ve bo - ne

Rys. 6. Inicjum antyfony *Euge serve bone* w zestawieniu ze źródłami porównawczymi

The image shows three staves of musical notation in G-clef, representing the beginning of the antiphona 'Euge serve bone'. The first staff is labeled 'Graz29 341', the second 'AM'1934 661', and the third 'CBrBAI 32'. Below the staves, the lyrics 'E u - ge ser - ve bo - ne' are written. The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes. The CBrBAI version shows a distinct melodic contour that differs from the other two sources.

W wydaniu krytycznym CBrBAI pomiędzy pierwszym i drugim znakiem na pierwszej sylabie widnieje znak małej fali (tego znaku nie omawia autor *Musica enchiridis*), który odpowiada grafice kwilizmatycznej dźwięku *Mi* w późniejszych źródłach. Zatem pierwsza sylaba z uwzględnieniem elementu kwilizmatycznego miałaby zamiast *Re-Fa-Mi* melodię *Re-Mi-Fa-Mi* (rys. 6, trzecia linia). Warto odnotować, iż melodia z *Commemoratio brevis* na „ser-ve” ma *Fa*; po raz drugi w inicjum podkreślony został jeden z ważniejszych dźwięków strukturalnych pierwszego *modus*. Wersję melodyczną z *Fa* potwierdza cytowany kodeks Graz29 (rys. 6, pierwsza linia)¹⁰.

5. *Tonus secundus, subiugalis primi*

Doksologia tonu drugiego jest zapisana, jak poprzednio, w sposób skrócony (rys. 7, trzecia linia). W formule mediantowej *et nunc et semper* ponownie widzimy

⁹ Por. ŚCIBOR, *dz. cyt.*, s. 59.

¹⁰ Podwyższanie *Mi* na *Fa* i *si* na *do* jest jednym z głównych wyznaczników dialektu germańskiego, którego reprezentantem bez wątpienia jest Graz29. AM' 1934 w *Euge serve* proponuje wersję melodyczną z *si*, którą powszechnie uważa się za archaiczną. Niemniej najstarsze zachowane świadectwo tej melodii z *Commemoratio brevis* z *Fa* nakazuje nam z większą ostrożnością podchodzić do orzekania o dialekcie germańskim w oparciu o obecność dźwięków *Fa* i *do*.

duże podobieństwo do uroczystego tonu kantyków (rys. 7, druga linia), jak i półzdobnego tonu introitalnego (rys. 7, pierwsza linia); w przypadku tego ostatniego melodia zbieżna jest również w formule reintonacji *et in*. Jednak w samym incipicie (*Gloria*) wersja z *Commemoratio brevis* przypomina bardziej nie ornamentowaną melodię prostego tonu psalmowego (*Do-Re-Fa*).

Rys. 7. Doksologia drugiego tonu w CBrBAI i w źródłach drukowanych

The image shows three staves of musical notation for the second tone of the Gloria. The top staff is labeled 'LU 14', the middle 'AR'1924 11* / AM'2005 519', and the bottom 'CBrBAI 34'. The notes are written in a simple, unadorned style. Below the staves, the lyrics are written: 'Glo-ri a et sem-per et in se-cu-la se-cu-lo-rum a-men'.

Jako wzorcową melodię drugiego tonu autor *Commemoratio brevis* podał incipjum *Magnum haereditatis* (CAO 3677) — kompozycji figurującej w większości najstarszych źródeł jako antyfony do *Magnificat* pierwszych bądź drugich niesporów oktawy Bożego Narodzenia (rys. 8).

Rys. 8. Incipjum antyfony *Magnum haereditatis* w CBrBAI i źródłach porównawczych

The image shows three staves of musical notation for the incipit of the antiphona *Magnum haereditatis*. The top staff is labeled 'Graz29 54v', the middle 'Luc 601 66', and the bottom 'CBrBAI 34'. The notes are written in a simple, unadorned style. Below the staves, the lyrics are written: 'Ma gnum'.

W *Commemoratio brevis* nie ma dazjalnego znaku dla czwartego dźwięku *Mi*. Zarówno w wydaniu CBrBAI (s. 34), jak i CBrSCH (s. 159) pomiędzy *Re* i *Fa* widnieje znak fali, czyli elementu kwilizmatycznego. Dlatego w transkrypcji „dodany” został dźwięk *Mi* (rys. 8, ostatnia linia)¹¹.

Cechą odróżniającą melodię z *Commemoratio brevis* od późniejszych przekazów jest repetycja dźwięku *Fa* zamiast zstępującego *Mi* w inicjalnej melizmie. Być może zmiana podyktowana była wzmocnieniem strukturalnego stopnia *Fa*. Sugeruje to notacja Antyfonarza Hartkera: drugi element *climacus* — *Fa* — zanotowany jest za pomocą *tractulus* z epizemą, podczas gdy dwa następne — za pomocą *punctum* (SG390-391 69/14)¹².

¹¹ *Pes quilismaticus* notuje SG390-391 (169/14) z przelomu X i XI w.

¹² Żadna ze znanych nam wersji diastematycznych nie posiada w tym miejscu repetycji *Fa*; por. Graz29, fol. 54v.

Wybrana przez autora kompozycja jest typowym przykładem melodii płagalnego *protus* skomponowanej w muzycznym systemie kwintowym. W końcowym fragmencie antyfony — nie ma go oczywiście w traktacie — czterokrotnie pojawia się dźwięk *tritos z tetrachordum gravium*, czyli *Sibemol* (zob. rys. 1). Rzecz jasna, w gwidońskiej notacji, związanej genetycznie z systemem oktawowym, dźwięku z bemolem w tym miejscu skali nie da się zapisać. Stąd antyfony *Magnum haereditatis* notowana jest w źródłach liturgicznych najczęściej w transpozycji kwintowej, z *finalis la* zamiast *Re*, jak choćby w Luc601 (rys. 8, druga linia). Zdarza się jednak zapis w pozycji oryginalnej, z *finalis Re*, jak w Graz29 (pierwsza linia)¹³. Źródła drukowane w takich przypadkach uciekają się z reguły do notacji transpozycyjnej (por. AM'2005, s. 82, zapis taki sam jak w Luc601).

6. *Tonus tertius, auctoralis secundus*

Doksologia trzeciego tonu zapisana jest w sposób skrócony (rys. 9, trzecia linia). Formuła inicjalna (*Gloria*) ukazuje nie spotykaną w źródłach liturgicznych archaiczną wersję inicjum — bez *pes* na „Glo-ri-a” (podobnie jak w tonie pierwszym) oraz melodię mediantry bez *clivis* na „sem-per”. Obie formuły zdają się być elementami tonu typu *simplex*, nie mają uroczystego charakteru tonu kantykwów. Dlatego też na rys. 9 podano melodię AM'2005 w wersji z *Toni communes*.

Rys. 9. Doksologia trzeciego tonu w CBrBAI i w źródłach drukowanych

The image shows three staves of musical notation for the third tone of the Tonus tertius. The top staff is labeled 'AR'1924 12*' and shows a melody starting on a high note. The middle staff is labeled 'AM'2005 512' and shows a similar melody but with a different starting note. The bottom staff is labeled 'CBrBAI 36' and shows a melody starting on a lower note. Below the staves, the lyrics are written: 'Glo-ri et nunc et sem-per et se-cu-la se-cu-lo-rum a-men'.

Warto zwrócić uwagę, iż w nowym wydaniu AM z 2005 r. (rys. 9, druga linia) przywrócony został archaiczny recytatyw *si* w miejsce szeroko rozpowszechnionego *do* (por. AR'1924, rys. 9, pierwsza linia). Przez to wersja tonu AM'2005 zbliża się do melodii z *Commemoratio brevis*. Wydanie AM'1934 podaje dwie wersje tonu: *Tonus in tenore antiquo* z recytatywem *si* (s. 1212) i *Tonus recentior* z recytatywem *do* (s. 1213).

Antyfona do *Magnificat*: *Qui de terra est de terra loquitur* (CAO 4464), której inicjum wskazane zostało przez autora jako melodia wzorcowa autentycznego *deu-*

¹³ Notator Graz29 zdaje się nie zauważać problemu dźwięku *Si-Sibemol* w końcowym fragmencie antyfony. Zapisuje każdorazowo *Si* i nie ucieka się do pomocy żadnych dodatkowych znaków.

terus, w większości źródeł liturgicznych widnieje pośród kompozycji pierwszych bądź drugich nieszporów oktawy Bożego Narodzenia.

Rys. 10. Inicjum antyfony *Qui de terra* w CBrBAI i w źródłach porównawczych

W inicjum antyfony *Qui de terra* w *Commemoratio brevis* (rys. 10, ostatnia linia) odnajdujemy archaiczny stopień dominanty *si* („*ter-ra est*”). Stopień ten w melodii incipitu zachował jeszcze XII-wieczny tonariusz z brewiarza Köln 215 (rys. 10, trzecia linia). Późniejsze źródła rękopiśmienne, a za nimi także antyfonarze drukowane, podwyższają dominantę na *do* (rys. 10, pierwsza i druga linia: Bam25, Graz29)¹⁴.

Antyfona *Qui de terra*, przywrócona do repertuaru liturgicznego w najnowszym wydaniu AM'2005 (rys. 10, czwarta linia)¹⁵, jest restytucją melodii archaicznej, przez co zbieżna jest z wersją z *Commemoratio brevis*. Niewielka zmiana w grupowaniu dźwięków na „*lo-qui-tur*” może być spowodowana nieprecyzyjnym rozmieszczeniem znaków dazjalnych nad sylabami tekstu w manuskryptach traktatu¹⁶.

7. *Tonus quartus, subiugalis tertii*

Melodia doksologii czwartego tonu w *Commemoratio brevis* zapisana jest w postaci skróconej (rys. 11, ostatnia linia).

Formuła inicjalna ma postać nie ornamentowaną, bez *pes* (na „*Glo-ri-a*”). AR'1924 podaje inicjum od *la* (rys. 11, pierwsza linia), zaś nowy AM'2005 dla tonu kantyku dopuszcza wyłącznie antyczną wersję „oddolną” od *Mi* (druga linia)¹⁷.

¹⁴ Zob. też zestawienie melodii incipitu w: ŚCIBOR, *dz. cyt.*, s. 92.

¹⁵ Antyfony nie znajdujemy w AR'1924 i AM'1934.

¹⁶ W wydaniu CBrSCH (s. 160) sylaby *loquitur* nie są oddzielone kreskami, jak w CBrBAI, zatem w CBrSCH możliwa jest taka lektura, jak w AM'2005.

¹⁷ Wydanie AM'1934 (s. 1221) podaje obie wersje do wyboru.

Inicjum antyfony w traktacie znacznie odbiega zarówno od wersji manuskryptów, jak i źródeł drukowanych (rys. 12, trzecia linia). Najważniejsza różnica tkwi w rozpiętości melodii, która w inicjum osiąga zaledwie *Fa*, zaś we wszystkich znanych nam źródłach — *sol*. Różnica ta jest o tyle istotna i warta odnotowania, że konstrukcja całej antyfony zasadza się na stopniach strukturalnych *Do-Mi-sol* (nie biorąc pod uwagę małego recytatywu na *la*: *est enim Pater*), której to konstrukcji w inicjum w wersji *Commemoratio brevis* nie widać. Najprawdopodobniej nasze, współczesne, rozumienie *modus* różni się znacząco z rozumieniem *modus IX* w. Dla autora przykład takiego właśnie inicjum, w którym ruch powyżej *finalis* jest zaledwie zarysowany (*Mi-Fa*), był nie tylko wystarczający, lecz także reprezentatywny. Mógł on przecież zacytować wiele innych antyfon plagalnego *deuterus*, które znał, a wybrał *Omnes autem*.

Warto w tym miejscu odnotować zmianę w AM'1934 i AM'2005 względem starej melodii z AR'1924 (s. 383). W słowie „om-nes” przywrócono *Mi* (AR'1924 ma w tym miejscu *Fa*), które odnajdujemy też w archaicznej wersji *Commemoratio brevis*.

8. *Tonus quintus, auctoralis tercius*

Melodia doksologii piątego tonu w *Commemoratio brevis* zapisana jest w postaci skróconej (rys. 13, ostatnia linia).

Rys. 13. Doksologia piątego tonu w CBrBAI i w źródłach drukowanych

Inicjum (*Gloria*) w *Commemoratio brevis* jest nie ornamentowane, jednak różne od standardowego inicjum wszystkich rodzajów piątego tonu (*Fa-la-do*), jakie przekazują nam księgi liturgiczne. Podobnie formuła mediantowa (*et nunc et semper*), która w źródłach drukowanych w tym tonie wyjątkowo jest nie ornamentowana (rys. 13, linia pierwsza i druga), w wersji traktatu ukształtowana jest odmiennie. Natomiast melodia *terminatio* zaskakuje nas dyferencją *Fa*, nie spotykaną ani w znanych nam liturgicznych źródłach rękopiśmiennych, ani drukowanych. Jak w przypadku doksologii tonu czwartego, tak i tutaj dyferencja nie wydaje się być melodią dostosowaną do założeń teoretycznych czy też wymogów prezentacji; pojawia się ona

w trzeciej części traktatu pośród dyferencji piątego tonu, w wersji „wypełnionej” dźwiękiem *sol*:

A H men C / (rys. 14, linia druga)²¹.

Patrząc na całość tonu piątego, melodia doksologii w traktacie różni się znacznie od melodii znanych ze źródeł liturgicznych. Biorąc pod uwagę obie wersje dyferencji *Fa* zanotowane w *Commemoratio brevis*, można by zaryzykować hipotezę ewolucji tonu w kierunku melodii stosowanej dzisiaj, niemniej tylko odnośnie *seculorum* (rys. 14)²².

Rys. 14. *Seculorum* piątego tonu w dwóch wersjach CBrBAI i w AM'1934

se - cu - lo - rum a - men

Kierunek ewolucji wyrażony jest przez kolejność linii w przykładzie; „dodane” stopnie o charakterze ornamentacyjnym *si* i *sol* (linia druga) stały się z czasem stopniami artykulacji słowa *seculorum* i *amen* (trzecia linia), przez co zyskały na ważności i zmieniły istotnie brzmienie tonu piątego.

Do prezentacji tonu piątego autor wybrał inicjum antyfony do *Benedictus* na dzień św. Agaty – *Paganorum multitudo* (CAO4208).

Rys. 15. Inicjum antyfony *Paganorum multitudo* w CBrBAI i źródłach porównawczych

Pa - ga - no - rum mul - ti - tu - do fu - gi - ens ad se - pul - crum

Przykład autora *Commemoratio brevis* jest niezwykle problematyczny; nie tyle w inicjum, które nie nastęrcza muzycznych i notacyjnych trudności, ile w dalszym

²¹ CBrBAI, s. 86; CBrSCH, s. 172.

²² Por. zestawienie dyferencji w: ŚCIBOR, *dz. cyt.*, s. 118.

ciągu kompozycji. W znanych nam źródłach rękopiśmiennych i drukowanych kilkakrotnie występuje tam wyraźnie brzmiący interwał trytonu *Fa-si*, który w większości przekazów zamieniany jest na *Fa-sibemol*²³. Niektóre manuskrypty dodają bemol tylko w miejscach „ostro brzmiących”, czyli w miejscach bliskiego kontekstu *Fa* i *si*, pozostawiając inne miejsca nie zmienione; tak jest w przypadku inicjum cytowanej antyfony w Luc601 (rys. 15, linia trzecia). Inne zamieniają *si* na *sibemol* w całej antyfonie. Tak czynią Bam25 i Graz29 (rys. 15, linia pierwsza). Nie wiemy, jaką wersję melodii znał autor traktatu, bowiem zanotował tylko inicjum antyfony. Samo zaś inicjum wykorzystuje *si* bez bemola, co jest oczywiste w systemie *enchiriadis*. AM'1934 wybrał rozwiązanie stosowane w większości źródeł, czyli całkowitą bemolizację antyfony *Paganorum multitudo*.

9. *Tonus sextus, subiugalis quinti*

W prezentacji szóstego tonu brakuje inicjum antyfony. Bailey nie podaje go w ogóle (CBrBAI, s. 42), zaś Schmid notuje jedynie incipit słowny (CBrSCH, s. 161).

Doksologia zapisana jest w sposób skrócony (rys. 16). Inicjum i medianta w traktacie są identyczne, jak w tonie pierwszym (por. rys. 4). Podobnie jest w źródłach drukowanych²⁴. W kontekście incipitu antyfony piątego tonu *Paganorum multitudo* i w kontekście systemu *enchiriadis* nie powinna dziwić formuła mediantowa z *si* bez bemola.

Rys. 16. Doksologia szóstego tonu w CBrBAI i w źródłach drukowanych

10. *Tonus septimus, auctoralis quartus*

Prezentacja tonu siódmego jest jedną z najbardziej zaskakujących dzisiejszego muzyka. Wchodzimy bowiem w zakres dźwięków tetrachordu *excellentium* kwintowego systemu muzycznego, a zatem pojawia się dźwięk *fadiesis* (por. rys. 1). Z formułami zawierającymi *si* bez bemola jesteśmy trochę oswojeni, gdyż dźwięk ten przynależy do diatonicznego systemu oktawowego. Natomiast nie jesteśmy przygotowani do percepcji melodii z *fadiesis*. Pierwszym przykładem takiej „dziwnej melodii” jest doksologia siódmego tonu (rys. 17).

Rys. 17. Doksologia siódmego tonu w CBrBAI, CBrSCH i źródłach drukowanych

AM'1934 1222
AM'2005 523

CBrBAI 44

CBrSCH 162

Glo sem - per se - cu - la se - cu - lo - rum a - men

Doksologia zanotowana w postaci skróconej ukazuje nam trzy istotne elementy tonu. Inicjum jest nie ornamentowane, niemniej jego melodia zawiera dwa stopnie strukturalne ozdobnego inicjum źródeł drukowanych: *do* i *re*²⁵. Formuła mediantowa *et nunc et semper* z *fadiesis* musi budzić zdziwienie, ponieważ wszystkie źródła, które podają mediantę ornamentowaną (czy to w tonie kantyku w wersji *solemnis*, czy to w tonie psalmu introitalnego), są jednomyślne w notowaniu *fa*. Melodia *Commemoratio brevis* brzmi dosyć ostro, szczególnie w kontekście *terminatio sol* zanotowanej w wydaniu CBrSCH (w wydaniu CBrBAI mamy dyferencję *si*). Reintonacja *et in*, podobnie jak w przypadku innych tonów, przywołuje na pamięć półozdobną psalmodię introitalną (por. LU 15–16).

Dla prezentacji siódmego tonu autor wybrał inicjum antyfony do *Benedictus: Joseph fili David noli timere* (CAO3507). W większości źródeł centralnej Europy antyfony przeznaczona jest na jutrznię wigilii Bożego Narodzenia.

Pierwsze słowa antyfony w źródłach drukowanych i rękopiśmiennych (*Joseph fili David noli timere*) mają identyczną melodię (rys. 18, dwie pierwsze linie). W CBrBAI rozbieżność pojawia się na „*ti-me-re*” (rys. 18, linia trzecia), ponieważ w systemie *enchiriadis* i w odpowiadającej mu notacji nie ma dźwięku *fa* w tetrachordzie *excellentium* (nie ma innej możliwości transkrypcji, niż ta w przykładzie). Jednak samo

²⁵ Najnowsze wydanie AM'2005 rozpoczyna melodię tonu siódmego neumą *torculus initio debili*. Oznacza to, że w inicjum dźwiękiem strukturalnym, do którego zmierza ruch melodii, jest *do*, zaś *sol* pełni funkcję ornamentálną.

brevis i w wielu manuskryptach (rys. 20, trzy pierwsze linie)²⁶. AM'2005 (s. 451) proponuje inną wersję.

Rys. 20. Inicjum antyfony *Per viscera* w CBrBAI i w źródłach porównawczych

Luc601 102

Graz29 79v

AR'1924 170
AM'1934 73

CBrBAI 44

Per ra mi se - ri - cor - di - e

Źródła drukowane AR'1924 i AM'1934 mają melodię identyczną z rękopisem włoskim Luc601 (rys. 20, pierwsza i trzecia linia). Inicjum przekazane przez *Commemoratio brevis* (rys. 20, ostatnia linia) w początkowej fazie nie zostało zmienione, poza dodaniem akcentowego *pes* na „vis-cera”

* * *

Reasumując, melodie doksologii z pierwszej części traktatu *Commemoratio brevis* posiadają cechy, które nie pozwalają plasować ich jednoznacznie pośród prostych tonów psalmowych, ozdobnych tonów kantyków, czy też tonów psalmodii introitalnej, bowiem łączą w sobie cechy różnych rodzajów tonów. W porównaniu ze znanymi nam melodiami źródeł, inicja doksologii *Commemoratio brevis* zbliżają się do tonów psalmowych typu *simplex*, medianty do tonów kantyków bądź psalmodii *simplex*, zaś reintonacje najbardziej przypominają półozdobne tony psalmodii introitalnej.

Jeśli zaś chodzi o wzorcowe melodie antyfon, *Commemoratio brevis* potwierdza kierunek prac nad restytucją melodii brewiarza, których owocem są kolejne wydania antyfonarzy drukowanych — najpierw AM'1934, następnie AM'2005. Traktat jest także świadectwem stałości tradycji melodii brewiarzowych, pomimo długiego czasu ustnej formy ich przekazu. Ponadto wybór zaprezentowanych przez autora traktatu wzorcowych inicjów antyfon pozwala nam na uchwycenie pewnej „logiki modalnej” oraz sposobu odbierania muzyki Kościoła w okresie renesansu karolińskiego.

²⁶ Melodię tę przekazuje również jeden z najstarszych antyfonarzy adiestematycznych: SG390-391 423/15.

Skróty:

- CBrSCH *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, w: H. SCHMID (red.), *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München 1981, s. 157–178.
- CBrBAI *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, w: T. BAILEY (red.), *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis: Introduction. Critical Edition. Translation*, Ottawa 1979, s. 26–106.
- AR'1924 *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis*, Parisiis, Tornaci, Romae 1924.
- AM'1934 *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, Solesmes 1934.
- AM'2005 *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, t. I: *De tempore*, Solesmes 2005.
- LU *Liber Usualis Missae et Officii*, Parisiis–Tornaci–Romae 1956.
- SG390–391 *Antiphonaire de l'office monastique transcrit par Hartker: MSS. Saint-Gall 390–391 (980–1011)*, w: PalMus II/1, Solesmes 1992.
- Luc601 *Antiphonaire monastique, XII^e siècle: Codex 601 de la Bibliothèque Capitulare de Lucque*, w: PalMus I/9, Solesmes 1906.
- Köln215 *Köln, Dombibliothek, cod. 215 (XII wiek)*
- Bam25 *Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 25 (Ed.IV.2) (II poł. XIII w.)*
- Graz29 *Graz, Universitätsbibliothek, cod. 29 (XIV w.)*

Le più antiche testimonianze delle melodie-tipi di toni e antifone dei cantici evangelici

Riassunto

L'anonimo trattato *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* è uno degli più importanti trattati teorici della rinascita carolingia. Esso comprende la più antica versione delle melodie di toni e antifone dei cantici evangelici (verso 900). Grazie alla notazione chiamata «dasiana» (una notazione diastematica) le melodie del trattato sono state paragonate con le fonti posteriori per far vedere lo sviluppo della tradizione musicale della Chiesa.