

Ks. ROBERT BERNAGIEWICZ, Lublin

PROBLEM DOLNEGO B GRADUAŁÓW 2. MODUS (PROTUS PLAGALIS) W ŚWIETLE DANYCH PALEOGRAFICZNYCH¹

Melodie śpiewów mszalnych repertuaru gregoriańskiego pod względem kompozycyjnym dzielimy na trzy kategorie: melodie oryginalne, melodie centonizacyjne i wzorce modalne (*timbri modalī*). Wzorzec modalny to utwór w danym *modus* o określonej architektonice melicznej, który ze względu na walory estetyczne wykonywany był z różnymi tekstami, oczywiście z uwzględnieniem koniecznych modyfikacji podyktowanych wymogami zdania i słowa². Jediną grupą utworów, która zachowuje konsekwentnie wzorzec modalny w repertuarze mszalnym, są graduały 2. *modus*. Dlatego są one często przedmiotem refleksji naukowców zajmujących się chorałem gregoriańskim³, a także prowadzących badania porównawcze ze śpiewami innych rodzin liturgicznych⁴.

Według GT do 2. *modus* przynależą następujące graduały:

	<i>initium</i>
1. <i>A summo caelo</i> (GT 27)	<i>Acd</i>
2. <i>Ab occultis meis</i> (GT 101)	<i>Acd</i>
3. <i>Adiutor meus</i> (GT 86)	<i>Acd</i>
4. <i>Angelis suis</i> (GT 72)	<i>ced</i>
5. <i>Dispersit</i> (GT 520)	<i>Acd</i>
6. <i>Domine, Deus virtutum</i> (GT 32)	<i>ced</i>
7. <i>Domine, refugium</i> (GT 347)	<i>ced</i>
8. <i>Excita, Domine</i> (GT 33)	<i>ced</i>
9. <i>Exsultabit cor meum</i> (GT 409)	<i>Acced</i>
10. <i>Exsultabunt sancti</i> (GT 455)	<i>Acced</i>
11. <i>Haec dies</i> (GT 212)	<i>dce</i>

¹ W artykule posłużono się następującymi skrótami: GT = *Graduale Triplex*, M.-C. BILLECOCQ, R. FISCHER (red.); H159 = *Antiphonarium tonale missarum, XI^e siècle: Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*; Yrx903 = *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris, XI^e siècle: Graduel de Saint-Yrieix*; Bv40 = *Benevento, Biblioteca Capitolare 40: Graduale*.

² A. TURCO, *Il canto gregoriano. Toni e modi*, Roma 1996, s. 167.

³ B. RIBAY, *Les graduels en IIA*, EtGr 22 (1988), s. 43–107; A. TURCO, *La versione melodica della formula di intonazione nel timbro modale dei graduali di 2^o modo*, „Studi gregoriani” 4 (1988), s. 65–72.

⁴ H. HUCKE, *Die gregorianische Gradualeweise des 2. Tons und ihre ambrosianischen Parallelen*, AfMw 13 (1956), s. 285–314.

12. <i>In omnem terram</i> (GT 427)	<i>Acd</i>
13. <i>In sole posuit</i> (GT 30)	<i>Acd</i>
14. <i>Iustus ut palma</i> (GT 510)	<i>ced</i>
15. <i>Ne avertas</i> (GT 155)	<i>Acd</i>
16. <i>Nimis honorati sunt</i> (GT 428)	<i>ced</i>
17. <i>Ostende nobis</i> (GT 31)	inna melodia początku responsu
18. <i>Requiem aeternam</i> (GT 670)	<i>ced</i>
19. <i>Tecum principium</i> (GT 42)	<i>dAd</i>
20. <i>Tollite portas</i> (GT 25)	<i>ced</i>
21. <i>Uxor tua</i> (GT 646)	<i>ced</i>

Śśród wymienionych utworów tylko jeden (trzeci) różni się zdecydowanie materiałem melodycznym od pozostałych. Pozostałe graduały (20) tworzą unikalny korpus śpiewów opartych na tym samym wzorcu modalnym (*timbro modale*).

Pierwsze spostrzeżenie, które zwraca uwagę studiującego, to fakt, że tylko jeden odmienny śpiew zanotowany jest w kluczu *f*, pozostałe zaś w kluczu *c*. Jaki jest tego powód? Zarówno bowiem ów jeden, jak i pozostałe graduały rozwijają się w takim samym *ambitus*. Zapis w kluczu *c* zamiast *f* nie zmienia rozmieszczenia znaków na systemie liniowym. Istotną natomiast różnicą spowodowaną zmianą klucza jest inny dźwięk finalny. Graduał zanotowany w kluczu *f* ma *finalis re*, podczas gdy interesująca nas grupa śpiewów w kluczu *c* zapisana jest w *cofinalis la*. Zgodnie z dzisiejszą wiedzą na ten temat, śpiewy 2. *modus* intonowane były nisko, czyli na *finalis re*. Są to bowiem śpiewy w *protus* w odmianie plagalnej, którym z definicji przysługuje niski zakres dźwięków. Charakter wykonywanych w ten sposób śpiewów znajduje potwierdzenie w liturgii: prawie wszystkie graduały przynależą do okresu Adwentu (1, 6, 8, 13, 17, 20), Wielkiego Postu (2, 4, 15), mszy za zmarłych (18), wspólnych poza okresem Wielkanocy (10, 12, 16) i *per annum* (7). Nieliczne pojawiają się w repertuarze Mszy św. w nocy Bożego Narodzenia (19), w oktawie Wielkanocy (11), w śpiewach wspólnych o świętych, wspólnych o NMP i rytualnych (5, 9, 14, 21) — te ostatnie zaś są późniejszymi adaptacjami tradycyjnych melodii, dokonywanymi prawdopodobnie bez pełnego zrozumienia etosu *modus protus* plagalnego. Nasuwa się zatem pytanie: Dlaczego dokonywano transpozycji i zapisywano wszystkie śpiewy naszego *timbro modale* o kwintę wyżej w stosunku do praktyki wykonawczej? Dlaczego nie postąpiono podobnie z graduałem *Adiutor meus* (3)?

Konsekwencja w transponowaniu wszystkich 20 utworów nie pozwala nam dopuścić myśli o jakiegokolwiek arbitralności w wyborze sposobu notacji ze strony skryptora. Mamy tu do czynienia nie z działaniem przypadkowym, ale celowym, a nawet koniecznym. Konieczność zaś wynika z budowy interwałowej melodii wzorca. Przy założeniu, że GT podaje autentyczną wersję melodyczną, schemat struktury dźwiękowej responsu graduału 2. *modus* w utworach, które rozpoczynają się incipitem *ega* (jak np. respons *A summo caelo*), przedstawia się następująco:

Przykład 1. GT 27/5: *e-f-g-a-b/h-c'-d'-(e')-[f]*

A summo cae- lo egres- si- o e- jus:
et occur- sus e- jus usque ad sum- mum e- jus.

Natomiast w utworach, które rozpoczynają się incipitem *gha* (jak np. respons *Domine, Deus virtutum*), schemat jest pomniejszony o jeden dźwięk:

Przykład 2. GT32/5: *f-g-a-b/h-c'-d'-(e')-[f]*

Domine* Deus virtu- tum, conver- te nos:
et osten- de faci-em tu- am, et sal- vi e-ri- mus.

Jedyna różnica pomiędzy schematami widoczna jest w najniższym dźwięku *e*, który pojawia się tylko raz — w początkowej intonacji *ega*. Dźwięk *f* (w nawiasie kwadratowym) odnajdujemy wyłącznie w melizmie końcowej responsu, która jest późniejszym dodatkiem, dlatego nie bierzemy go pod uwagę. Dźwięk *e'* pełni tutaj funkcję ornamentacyjną, stąd umieszczony został w nawiasie zwykłym. Po opuszczeniu dolnego *e* i górnego *f* schemat responsu przedstawia się następująco: *f-g-a-b/h-c'-d'-(e')*.

Gdyby skrytor chciał zanotować melodię o takiej strukturze interwałowej na *finalis d* (zamiast na *cofinalis a*), byłby zmuszony do umieszczania każdorazowo

bemola przy najniższym dźwięku, bowiem bez transpozycji struktura responsu jest taka: *B-c-d-es/e-f-g-(a)*. Ten właśnie najniższy dźwięk — w kontekście całej struktury interwałowej — sprawiał skryptom kłopoty i nie pozwalał notować utworów na oryginalnej wysokości.

Przyjrzyjmy się najstarszym manuskryptom diastematycznym (pierwszym znanym graduałom prezentującym interwałowy zapis repertuaru mszalnego), aby zobaczyć, w jaki sposób skryptom w różnych miejscach Imperium Karolińskiego próbowali zaradzić problemowi dolnego *B*.

1. Świadcstwo kodeksu H159 z Biblioteki Szkoły Medycznej w Montpellier: *Antiphonarium Tonale Missarum* z Dijon

Jednym z najstarszych zapisów muzycznych jest słynny rękopis H159 z Bibliothèque de l'École de Médecine z Montpellier, pochodzący z XI w. z terenów północnej Francji (Normandia)⁵. Posługuje się on podwójną notacją: neumatyczną adia-stematyczną (typu północno-francuskiego) i literową diastematyczną. Ta ostatnia interesuje nas ze względu na możliwość odczytania nie tylko samych interwałów, lecz także bezwzględnych wysokości dźwięków wyrażonych za pomocą „kodu” literowego. Jaka jest zatem wersja melodyczna interesujących nas graduałów w manuskrypcie z Montpellier? Obszerny fragment rękopisu zawierający graduały w *protus* uległ zniszczeniu⁶, dlatego tylko nieliczne, ocalałe śpiewy posłużą nam do analizy. Są nimi:

1. *A summo caelo* (153/1)
4. *Angelis suis* (153/5)
10. *Exsultabunt sancti* (153/10)
11. *Haec dies* (156/1)
15. *Ne avertas* (150/8)
19. *Tecum principium* (157/6)
20. *Tollite portas* (154/12-157/1)

Wszystkie powyższe śpiewy zanotowane zostały w H159 na *cofinalis la*. Wynika stąd, że tradycja takiego ich notowania sięga aż XI w. Potwierdzenie tej tradycji znajdujemy u Gwidona z Arezzo, który radzi, aby utwory w *protus plagalis*, zawie-

⁵ *Antiphonarium tonale missarum, XI siècle: Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier. Phototypies*, Solesmes 1901–1905, w: *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, Solesmes 1889, t. VIII.

⁶ Rękopis H159 jest tonariuszem. Utwory tego samego gatunku (np. graduały) i tej samej manerii (np. *protus*) zgrupowane są w jednym miejscu. Zniszczenie choćby jednej karty powoduje utratę wielu utworów tego samego typu.

rające ditonalny postęp poniżej *finalis* (*in depositione [...] duos tonos*), notować na *cofinalis*⁷. Struktura melodyczna *timbro modale* jest zasadniczo zgodna we wszystkich utworach⁸. Wyjątek stanowią responsy gradualów *Haec dies* i *Ne avertas*.

W responsie gradualu *Haec dies* rozpoznajemy fragmenty responsu wzorca modalnego. Możemy to zobaczyć na przykładzie gradualu *Domine refugium*:

Przykład 3. GT 347.



Dokładnie takimi samymi (jak zaznaczone klamrami) fragmentami melodii zostały „opisane” odpowiednio słowa: *exultemus* oraz *in ea* responsu gradualu *Haec dies*. Jednak jego związek z naszym *timbro modale* jest słaby, bowiem duża część materiału ukształtowana jest odmiennie od reszty repertuaru. Nie jest zatem pewne, czy respons ten jest kompozycją późniejszą, czy też pierwotną w stosunku do wzorca modalnego⁹.

W przypadku gradualu *Ne avertas* sytuacja jest nieco odmienna. Również w nim rozpoznajemy dwa fragmenty wyżej zaznaczone oraz dodatkowo fragment melodii responsu gradualu *In omnem terram*:

Przykład 4. GT427.



⁷ Pragnę wyrazić wdzięczność prof. J. Ściborowi, który zwrócił moją uwagę na VIII rozdział *Micrologus* (*De aliis affinitatibus et .b. et .[sqb].*) i zawarty w nim dowód praktyki transpozycji 2. modus o kwintę w górę: (...) *aut si talis est neuma, quae post .D.E.F. in elevatione vult duos tonos et semitonium, quod ipsa .b. facit, aut post .D.E.F. in depositione vult duos tonos, pro .D.E.F. assume .a.[sqb].c. quae eiusdem sunt modi et praedictas depositiones et elevationes regulariter habent.* („[...] albo jeżeli neuma jest taka, że po D.E.F. wymaga dwóch tonów i półtonu do góry, co daje w rezultacie b, albo po .D.E.F. potrzebuje dwóch tonów w dół, niech weźmie .a.[sqb].c., które są tego samego modus i rzeczoną depozycję i elewację mają regularną”). Por.: J.S. VAN WAESBERGHE (wyd.), *Guidonis Aretini Micrologus*, w: *Corpus scriptorum de musica*, t. IV, Rome 1955, s. 125–126.

⁸ Zagadnienie różnych wersji melodycznych incipitu responsu zostało podjęte przez A. TURCO, *La versione melodica della formula di intonazione nel timbro modale dei gradualis di 2° modo*, „Studi gregoriani” 4 (1988), s. 65–72.

⁹ Pogląd, iż responsy gradualów 2. modus są skomponowane później w stosunku do wersetów, a materiał responsów zaczerpnięty jest prawie w całości z tychże wersetów, prezentuje TURCO, *dz. cyt.*, s. 69.

Powyższe złączone fragmenty przypadają na słowa *faciem tuam a puero tuo* responsu gradualu *Ne avertas*. Ogromna większość materiału melodycznego tego utworu znajduje więc potwierdzenie w responsach innych gradualów tej grupy. Niewielkie zmiany melodyczne (w tym wariant inicjum, będący połączeniem dwóch inicjów modelowych) nie mogą podważyć przynależności responsu *Ne avertas* do omawianego *timbro modale*.

Analiza struktury dźwiękowej gradualów z H159 z konieczności musi ograniczyć się do czterech utworów (1, 15, 19, 20), bowiem gradual *Angelis suis* posiada notację literową tylko w inicjum, *Exsultabunt sancti* ma zmieniony incipit w miejscu, które z punktu widzenia naszej analizy ma istotne znaczenie, a *Haec dies* nie przynależy w pełni do *timbro modale*.

Interesujący nas zwrot melodyczny w każdym gradualu (według GT) ma następującą postać:

Przykład 5.



Posiada on dźwięk *si bemol*, który nie jest możliwy do zapisania na *finalis re* (*mi* nie podlegało bemolizacji). Bemolizacja dźwięku *si* w tym wypadku wydaje się potwierdzać długotrwałą praktykę notowania (funkcjonowania) utworów tego typu na *cofinalis la*. Powód jest prozaiczny — dążność do zniesienia trytonu osiąganego niemal bezpośrednio w pochodzie opadającym: *si-la-sol sol-fa*. Jak ten zwrot melodyczny notuje skryptor H159?

- | | | |
|-------------------------------------|-------------|----------------------|
| 1. <i>A summo caelo</i> (153/1) | „-o e-” | <i>hgihg gfhgh</i> |
| 15. <i>Ne avertas</i> (150/8) | „-e-ro tu-” | <i>hg gihg gfhgh</i> |
| 19. <i>Tecum principium</i> (157/6) | „-tis tu-” | <i>hgihg gfhgh</i> |
| 20. <i>Tollite portas</i> (157/1) | „-pes ve-” | <i>hgihg gfhgh</i> |

Na cztery utwory trzy razy mamy *i rectum*, czyli *si* (przykład 6a) oraz jeden raz *i iusum*, czyli *si bemol* (przykład 6b).

Przykład 6. a) *Ne avertas* (H159, 150/8); b) *Tecum principium* (H159, 157/6)



Wygląda na to, że jesteśmy świadkami momentu przejścia od struktury dawnej (*finalis re* z trytonem *e-d-c-B*), choć notowanej na *cofinalis la* z zachowaniem pierwotnej budowy interwałowej z trytonem (*h-a-g-f*), do struktury nowej z kwartą czystą: *b-a-g-f*.

Bardzo istotne jest podkreślenie tego momentu przejścia. Skoro trzy utwory posiadają strukturę dawną, a tylko jeden nową z *si bemol*, znaczy to, że do XI w. gradualy 2. *modus* musiały funkcjonować w „wersji z trytonem”. Dopiero wtedy, gdy pamięć o właściwym umiejscowieniu owej struktury (na *finalis re*) została zatarta i jej sens zatracony¹⁰ (być może, że przyjęto również wyższą intonację tychże gradualów), rozpoczął się proces bemolizacji, który już wcześniej dokonał się na terenie innych *modi*: np. dźwięk *si bemol* w 1. *modus* pełnił funkcję ornamentacji dominanty *la*¹¹.

Możemy zatem zrekonstruować pierwotną strukturę gradualów 2. *modus* w H159: B-c-d-e-f-g-a. Warto zwrócić uwagę na fakt, że notator H159 zachował pierwotną strukturę dźwiękową za cenę transpozycji, prowadzącej w konsekwencji do późniejszego wypaczenia tejże struktury poprzez nabycie cech 1. *modus* (bemolizacja górnego *si*).

2. Świadectwo kodeksu 903 z Biblioteki Narodowej w Paryżu: Gradual z Saint-Yrieix (Yrx903)

Akwitania, z terenu której pochodzi rękopis Yrx903, wyróżniała się na terenach Imperium Frankońskiego szczególną tendencją do zachowania własnej tożsamości i wiernego przekazu własnej tradycji¹². Sytuacja ta nie była bez znaczenia dla śpiewu liturgicznego, co przejawiało się w słabej asymilacji nowości. Zauważymy to w sposobie rozwiązania „problemu dolnego B”.

Manuskrypt Yrx903 (notacja „akwitańska”), pochodzący z XI w.¹³, stosuje diastematię typu bezliniowego, z jedną słabo widoczną linią środkową znaczącą „na sucho”. Nie znajdujemy w nim także kluczy. Jednak precyzja zapisu jest na tyle duża, że bez trudu możemy poprowadzić linie „domyślne” i z powodzeniem odczytać wszystkie interwały. Jakie zatem informacje niesie z sobą kodeks Yrx903?

¹⁰ Zatrącenie pierwotnego sensu konstrukcji modalnej musiało doprowadzić do zmiany rozumienia funkcji poszczególnych dźwięków tejże konstrukcji. Dawne *mi*, które nie podlegało bemolizacji (jako drugi stopień protusa plagalnego), jako *si* w miejscu, które wydaje się ciężyc w kierunku struktury *fa-la-do* przypominającej tritusa, dopuszcza obniżenie dźwięku.

¹¹ L. AGUSTONI, J.B. GÖSCHL, *Introduzione all'Interpretazione del Canto Gregoriano. I. Principi fondamentali*, Roma 1998, s. 67.

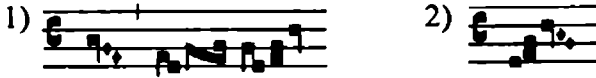
¹² Ta część imperium frankońskiego cieszyła się stosunkowo dużą niezależnością — Karol Wielki w 781 r. ustanowił Królestwo Akwitanii, pobłażając nieco jej separatystycznym zapędom; T. MANTEUFEL, *Historia powszechna. Średniowiecze*, Warszawa 1990, s. 88.

¹³ *Le Codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XI^e siècle): Graduel de Saint-Yrieix*, Solesmes 1925, w: *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, Solesmes 1889, t. XIII.

Do analizy posłuży 17 spośród 20 graduałów należących do *timbro modale*. Skoro w rękopisie nie znajdujemy kluczy wskazujących bezpośrednio na bezwzględną wysokość dźwięku¹⁴, zbadamy najpierw samą strukturę interwałową graduałów.

A oto dwa miejsca szczególnie nas interesujące ze względu na dolne *B*, w postaci najczęściej występującej (niewielkie odchylenia od tego wzorca są wynikiem powtarzania dźwięków przy większej liczbie sylab):

Przykład 7.



Poniżej zostanie podana transkrypcja dwóch formuł (bez dźwięków repetowanych) we wszystkich możliwych utworach w sugerowanym zapisie na *finalis re*, z pominięciem graduału *Ostende nobis* z racji jego nieco odmienniej budowy i transpozycyjnej notacji spowodowanej względami technicznymi (zob. przyp. 13.).

	1	2
1. <i>A summo caelo</i> (Yrx903 10)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
2. <i>Ab occultis meis</i> (Yrx903 81)	<i>edc cAdcd dcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
4. <i>Angelis suis</i> (Yrx903 72-3)	<i>edc cBdcd</i>	<i>dBcdf A cd</i>
5. <i>Dispersit</i> (Yrx903 212)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
6. <i>Domine, Deus virtutum</i> (Yrx903 10)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
7. <i>Domine, refugium</i> (Yrx903 256)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
8. <i>Excita, Domine</i> (Yrx903 10)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
10. <i>Exsultabunt sancti</i> (Yrx903 205)	–	– <i>A cd</i>
11. <i>Haec dies</i> (Yrx903 152)	–	– <i>A cd</i>
13. <i>In sole posuit</i> (Yrx903 10)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
14. <i>Iustus ut palma</i> (Yrx903 195)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
15. <i>Ne avertas</i> (Yrx903 127)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
16. <i>Nimis honorati sunt</i> (Yrx903 54)	<i>edc cAdcd</i>	<i>dAcdf A cd</i>
17. <i>Ostende nobis</i> (Yrx903 9)	[–	– <i>e ga</i>]

¹⁴ Wyjątek stanowią litery *a* i *e* okalające tłoczoną linię „c” znajdujące się w środku graduału *Ostende nobis* (Yrx903 9/8), które sygnalizują przeniesienie zapisu do dołu i jednocześnie wskazują na bezwzględną wysokość dźwięku w całym utworze (transpozycja na *cofinalis la*). Respons tego utworu ma ogromny ambitus (w zapisie GT 31/5-32/4 *c'-f'*) i notacja jego w przestrzeni między liniami tekstu w rękopisie akwitańskim bez przeniesienia zapisu byłaby niemożliwa. Utwór nie jest oryginalny (centonizacja). Pierwsza jego część, oscylująca wokół *fa* z wyraźną dominantą *la*, zdaje się być zaczerpnięta ze śpiewu protusa w odmianie autentycznej. Dopiero na słowach *tuum da nobis* (GT 31/7) melodia łączy się z wzorcem modalnym zapisanym na *cofinalis*. Tak więc notacja w transpozycji jest tutaj koniecznością podyktowaną stosunkowo niskimi dźwiękami w pierwszej części responsu (bez transpozycji melodia sięgałaby *f* w oktawie malej), zaś przeniesienie zapisu spowodowane jest względami technicznymi. Jedynie użycie „klucza” *a-e* potwierdza zatem wyjątkowość sytuacji.

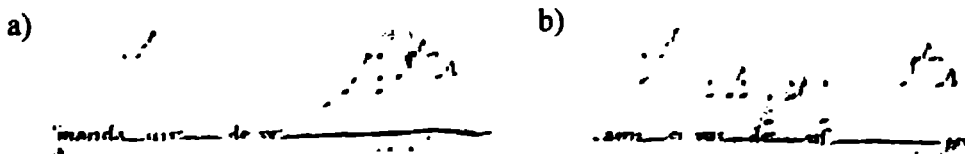
- | | | |
|--|----------------------|-------------------|
| 18. <i>Requiem aeternam</i> (Yrx903 235) | <i>edc cAdcd dcd</i> | <i>dAcdf A cd</i> |
| 19. <i>Tecum principium</i> (Yrx903 14) | <i>edc cAdcd</i> | <i>dAcdf A cd</i> |
| 20. <i>Tollite portas</i> (Yrx903 8) | <i>edc cAdcd</i> | <i>dAcdf A cd</i> |

Wszystkie graduały za wyjątkiem *Ostende nobis* zostały zasugerowane w notacji na *finalis re*, chociaż w manuskrypcie nie ma kluczy, a konstrukcja interwałowa widoczna we wszystkich utworach (z jednym tylko wyjątkiem: *Angelis suis*) możliwa jest do odczytania bez jakichkolwiek znaków chromatycznych zarówno na *finalis re*, jak i *cofinalis la*:

1		2
<i>re: edc cAdcd</i>	<i>dAcdf</i>	<i>A cd</i>
<i>la: hag geaga</i>	<i>aegac'</i>	<i>e ga</i>

Nasuwa się pytanie o powód takiej sugestii. Jest nim owa szczególna cecha graduałów zanotowanych w manuskrypcie z Yrieix: konsekwentne obniżanie tercji pod *finalis* na kwartę, czyli unikanie charakterystycznego dla *protus plagalis* postępu ditonicznego. Wobec ogromnej wierności przekazu wzorca modalnego we wszystkich niemal utworach, dziwi nas systematyczne naruszanie tegoż wzorca w tych samych „problematycznych” miejscach. Postępowanie skryptora stanie się jasne, gdy weźmiemy pod uwagę, że w systemie diastematii liniowej, która w istotnych elementach została w Yrx903 już wprowadzona, poniżej dźwięku *do* jest zawsze *si* — niezależnie od tego, czy linia jest nakreślona, czy też domyślna. Dlatego notowanie dźwięków dwa poziomy niżej od *re* da nam zawsze w efekcie *si* czyste, czyli tercję małą. Tyleż samo oddalony (dwa poziomy) znak neumatyczny od *la* zawsze będzie *fa*, co stanowi tercję wielką. Jasne jest zatem, że w przypadku notacji na *cofinalis* nasze graduały nie musiałyby być naruszone w swojej strukturze, tak jak nietknięte w tych miejscach pozostały w manuskrypcie H159 (zapis na *cofinalis*). Skoro zaś struktura każdorazowo niemal zostaje zmieniona, możemy wnioskować, że dźwiękiem finalnym w tym zapisie jest *re*. Jedyne wyjątek w omawianej grupie graduałów — *Angelis suis* — możemy uznać za niedopatrzenie kopisty, który mógł w tym przypadku zapomnieć o koniecznej korekcie (przykład 8a). Zresztą w tym samym utworze miejsce drugie ma już kwartę poniżej *finalis*. Słuszność takiego rozumowania potwierdza graduał *Nimis honorati sunt*, który w analogicznych miejscach nosi ślady razury dźwięków znajdujących się dwa stopnie poniżej *finalis* (przykład 8b), a więc dowód przeprowadzonej korekty pierwotnej wersji zawierającej *B*.

Przykład 8. a) *Angelis suis* (Yrx903, 73/1); b) *Nimis honorati sunt* (Yrx903, 54/9).



Nasuwają się dwa wnioski:

- 1) Kierunek ewolucji jest jasny: pierwotna struktura ditoniczna (*d-c-B*) za sprawą diastematii została wyparta i zastąpiona złożeniem tercji malej i sekundy wielkiej (*d-c-A*)¹⁵.
- 2) Skryptor przywiązuje większą wagę do zachowania tradycyjnej wysokości śpiewu niż do utrzymania struktury interwałowej. Koryguje więc melodię według nowego systemu notacyjnego, zapisując ją na *finalis re*.

3. Świadectwo kodeksu z Biblioteki Kapitułarnej w Benewencie: Graduał Bv40

Kodeks ten jest jedną z najwcześniejszych prób zapisu diastematycznego bezliniowego na południu Italii¹⁶. Trudno nawet mówić o pełnej diastematii w takim sensie, w jakim mamy z nią do czynienia w Yrx903. Nie ma tu nawet linii znaczonej „na sucho”. Poprowadzenie linii „domyślnej” możliwe jest na znacznych odcinkach, ale nie jest to linia idealnie prosta i wymaga niekiedy korekty (przesunięcia w poziomie). Notacja tego manuskryptu jest dla nas szczególnie istotna, i to z dwóch powodów.

Pierwszym jest ten, że skryptor, nie używając linii, daje jedynie graficzny obraz struktury interwałowej. Nie jest jeszcze skrępowany myśleniem w kategoriach systemu gwidońskiego, który wymagał określenia bezwzględnej wysokości dźwięku (klucze) i uwzględnienia struktury interwałowej określonej relacją „system liniowy – klucz”¹⁷.

Drugim powodem jest wierność Benewentu w zachowywaniu tradycji.

Przyjrzymy się zatem graduałom naszego *timbro modale* zanotowanym w Bv40 (dla przykładu podajemy *facsimile* fragmentu jednego z nich: *Nimis honorati*).

Niestety, jest ich tylko osiem — kodeks zawiera wiele braków. Pozostaniemy przy sugerowanej wcześniej oryginalnej wysokości dźwięków (*finalis re*), podając transkrypcję tych samych miejsc, co w przypadku Yrx903. Tak jak uprzednio, opuścimy dźwięki repetowane nie naruszające konstrukcji utworów.

	1	2
5. <i>Dispersit</i> (Bv40 109v)	<i>edc cBdcd</i>	<i>dBcdf Bcd fed</i>
7. <i>Domine, refugium</i> (Bv40 150)	<i>edc cBdcd</i>	<i>dBcdf Bcd fed</i>

¹⁵ Inny, równie słynny manuskrypt akwitański z XI w., Graduał z Gaillac (Paryż, Bibl. Nat. lat. 776), we wszystkich miejscach poddanych badaniu zachował strukturę ditoniczną; zob.: N. ALBAROSA, H. RUMPHORST, A. TURCO (red.), *Gaillac, Bibliothèque Nationale de France lat. 776: Graduale, Codices Gregoriani III*, Padova 2001.

¹⁶ J. MALLET, A. THIBAUT, *Notes Codicologiques*, w: N. ALBAROSA, H. RUMPHORST, A. TURCO (red.), *Benevento, Biblioteca Capitolare 40: Graduale, Codices Gregoriani I*, Padova 1991, s. VII. Autorzy datują kodeks na pierwsze lata XI w.

¹⁷ Myślenie systemowe zaznaczyło się dosyć wyraźnie u skryptora Yrx903, co mogliśmy zaobserwować w licznych korektach dźwięku *B*. Tutaj wydaje się być ono ciagle nieobecne.

10. <i>Exsultabunt sancti</i> (Bv40 101)	—	—	<i>Bcd fed</i>
11. <i>Haec dies</i> (Bv40 22v)	—	—	<i>Bc dcd fdf</i>
12. <i>In omnem terram</i> (Bv40 91v)	<i>edc cBdcd</i>	<i>dBcdf</i>	<i>Bcd fed</i>
15. <i>Ne avertas</i> (Bv40 2v)	<i>edc cBdcd</i>	<i>dBcdf</i>	<i>Bcd ddf</i>
16. <i>Nimis honorati sunt</i> (Bv40 127)	<i>edc cBdcd</i>	<i>dBcdf</i>	<i>Bcd fed</i>
18. <i>Requiem aeternam</i> (Bv40 156v)	<i>edc cBdcd dcd</i>	<i>dBcdf</i>	<i>Bcd fed</i>

Przykład 9. *Nimis honorati* (Bv40, 127/11–12)



Absolutna zgodność wszystkich ośmiu gradualów nie pozwala wątpić w autentyczność wersji benewentańskiej. Dodatkowym potwierdzeniem wierności tradycji jest stuprocentowa zgodność innych istotnych formuł melodycznych responsu, nie wykazanych w powyższym zestawieniu, które w gradualach francuskich ujawniają pewną zmienność.

* * *

Analiza trzech świadectw pierwotnej diastematii pozwala nam na dotarcie do oryginalnej struktury interwałowej i dźwięku finalnego responsu gradualów protusa plagalnego.

1. Struktura interwałowa ujawnia ditoniczny układ poniżej *finalis* (Bv40, razura w Yrx903, transpozycja w H159) oraz semiditoniczny układ powyżej *finalis* (pierwotne *i rectum* w H159). Cała struktura responsu w zapisie na *finalis re* wygląda następująco: (A)-B-c-d-e-f-g-a (A w nawiasie odnosi się do samego *initium* niektórych utworów).
2. Graduały 2. *modus* wykonywane były w niskim rejestrze. Ich struktura najprawdopodobniej do X w. oparta była na *finalis re*. Wskazuje na to „przejsściowa zmienność” wysokości ich notowania w XI w. w kontekście powszechności transpozycji w kodeksach późniejszych. H159 zna już *cofinalis la*, podczas gdy Yrx903 ma jeszcze *finalis re* — co można wywnioskować z praktyki obniżania tercji wielkiej na kwartę poniżej *finalis*.

3. Kilka uwag na temat budowy i struktury dźwiękowej gradualów w *protus plagalis*

Struktura interwałowa i umiejscowienie jej na *finalis re* implikuje kolejne pytanie: Jaka jest relacja pomiędzy pierwotną strukturą badanych utworów a systemem dźwiękowym obowiązującym w XI w.?

Repertuar liturgiczny powstawał na przestrzeni długiego okresu, podlegał nieuniknionej ewolucji (nawet przy najwierniejszym przekazie ustnym) oraz wielokrotnie był porządkowany i systematyzowany podczas kolejnych reform liturgicznych. Najpoważniejszą w historii Kościoła próbą całościowego usystematyzowania śpiewów była dokonana na przełomie VIII i IX w. reforma w kluczu *oktoechosy*, czyli ośmiu modusów (systemu pochodzącego z kultury muzycznej Bizancjum, a przeniesionego na dwór Karola w II poł. VIII w.)¹⁸ oraz boecjańskiej teorii muzyki¹⁹. System ten od czasów reformy funkcjonuje do dziś w Kościele Zachodnim pod nazwą „ośmiu tonacji kościelnych”, choć jego postać różni się bardzo od pierwotnych elementów składowych.

Jaka jest zatem relacja przedstawionej struktury gradualów w *protus plagalis* do systemu ośmiu modusów? Czy pierwotna wersja utworów mieści się w tym systemie?

W tradycyjnie ujmowanym systemie ośmiu modusów *protus plagalis* reprezentowany jest przez zakres subkwarty modalnej i kwarty powyżej *finalis*, dopełnionej niekiedy kwintą o charakterze ornamentacyjnym²⁰, a więc dźwięki: *A-H-c-d-e-f-g-(a)*. Taki sposób ujmowania struktury z pewnością odpowiada tym utworom, których warstwa muzyczna powstała nie wcześniej niż w połowie VIII w., a więc już w duchu „*oktoechosy zachodniego*” (oraz utworom dawniejszym w ten sposób przekomponowanym). Czy pozostała część repertuaru, która została utworzona wcześniej i pochodzi z innych kultur muzycznych, mieści się w ramach systemu ośmiu modusów? Najlepszą odpowiedzią na to pytanie jest grupa omawianych gradualów w *protus plagalis*. Ich struktura różni się od tradycyjnego 2. *modus* kościelnego budową subkwarty modalnej. Transpozycja jest tylko częściowym rozwiązaniem problemu — w przypadku badanych gradualów pozwala na zapisanie responsu. Ale już w wersecie tych samych utworów transpozycja nie ratuje sytuacji; ambitus melodii jest tu nieco większy od responsu (sięga górnego *h*, zaś w transpozycji — *fis*), wsku-

¹⁸ Oprócz silnego związku dworu karolińskiego z Rzymem, podtrzymywano dobre relacje z Bizancjum jako stolicą kulturalną tamtych czasów poprzez wymianę muzyki i muzyków; por. D.F. WILSON, *Music of the Middle Ages. Style and Structure*, New York 1990, s. 11.

¹⁹ Ta właśnie teoria była głównym obiektem zainteresowania uczących i piszących o muzyce w tamtych czasach; por. J. ŚCIBOR, *Geneza struktur modalnych chorału gregoriańskiego w świetle traktatów enchiriadis*, Lublin 1999, s. 8.

²⁰ AGUSTONI, GÖSCHL., *dz. cyt.*, s. 66–68; TURCO, *dz. cyt.*, s. 230.

tek czego wersetu nie można zanotować w systemie gwidońskim bez znaków chromatycznych, nie naruszając pierwotnego układu interwałów. Jak zatem wytłumaczyć rozpoznaną wyżej strukturę? Widzimy bowiem, że nie jest ona efektem ewolucji modalności późnego średniowiecza, ale przeciwnie — jej pierwotnym stadium. Co więcej, struktura ta stosunkowo późno, bo dopiero w XI w. (z wielkimi oporami) poddaje się systematyzacji *oktoechosy*, i to za cenę naruszenia wewnętrznej budowy: nawet przy zastosowaniu transpozycji, która pozwala zachować dtonalny postęp poniżej *finalis*, modyfikacji podlega górny segment struktury (obniżenie *fis* na *f*).

Na obecnym etapie badań teorii muzyki średniowiecza ostateczna odpowiedź na postawione pytanie nie jest jeszcze możliwa, ale możliwe jest wskazanie na te źródła teoretyczne, które ukazują odmienny od ośmiu modusów system dźwiękowy. Są nimi traktaty grupy *enchiriadis*²¹. Trzy traktaty tej grupy (*Musica Enchiriadis*, *Scholia Enchiriadis*, *Commemoratio brevis*) posługują się notacją dazjalną, która przedstawia strukturę przypominającą bizantyński *Rad-system* (system koła). Struktura ta zbudowana jest z tetrachordów o stałej konstrukcji (ton – półton – ton), które ułożone są na „zasadzie rozłączności”, tzn. ostatni dźwięk tetrachordu niższego oddalony jest zawsze o cały ton od pierwszego dźwięku tetrachordu wyższego²²:

$$\overbrace{G A B c} \quad \overbrace{d e f g} \quad \overbrace{a h c' d'} \quad \overbrace{e' fis' g' a' h' cis''}$$

W takim systemie mieści się nie tylko analizowana struktura responsu gradualów 2. *modus*: (A)-B-c-d-e-f-g-a, lecz także struktura całego utworu z wersetem (powiększony ambitus): (A)-B-c-d-e-f-g-a-h, z dolnym B i górnym h jednocześnie. Dolne A zostało wzięte w nawias, ponieważ występuje jeden raz, i to tylko w tych gradualach, które rozpoczynają się *initium*: A-cd. Pozostałe, których *initium* jest: ced-d, w ogóle nie posiadają tego dźwięku. Prawdopodobnie został on wprowadzony do oryginalnego śpiewu dla podkreślenia subkwarty modalnej i zarazem plagalnej odmiany *protus* w karolińskim systemie ośmiu modusów. Pierwotna wersja *initium* zgodna z logiką struktury całego utworu brzmiałaby: B-cd. Jest to, rzecz jasna, hipoteza. Cały bowiem proces porządkowania chorału według zasad ośmiu modusów dokonał się najprawdopodobniej w IX w., który, jak dotąd, ukrywa przed nami interwałowe zawilości pod adiasmatycznym „pancerzem”.

Gdybyśmy raz jeszcze zechcieli spojrzeć na gradual *A summo caelo* w wersji bez bemola i z sugerowanym wyżej inicjum, wyglądałby on tak (zachowamy tradycyjną wysokość zapisu na *cofinalis la*, lecz stosować będziemy nomenklaturę *finalis re*):

²¹ ŚCIBOR, *dz. cyt.*; zasługą o. J. Ścibora jest ukazanie związków systemu dźwiękowego traktatów *enchiriadis* z repertuarem śpiewów Kościoła Zachodniego. Dzięki temu możliwe jest zrozumienie wielu struktur modalnych, które dotychczas nie były jasne.

²² *Tamże*, s. 20.

Przykład 10. GT 27/5

A sum-mo cae- lo egres- si- o e- jus:
et occur-sus e- jus usque ad sum- mum e- jus.

Nawet po usunięciu końcowej melizmy, która jest późniejszym dodatkiem zaczerpniętym z wersetu, ciągle zostaje nam konstrukcja architektoniczna dosyć rozbudowana, jak na utwór przedkaroliński (*B-a*). Gdy przypatrzymy się dokładnie, zauważymy wyraźny podział melodii na małe odcinki o rozpiętości kwinty (z małymi wyjątkami) z dźwiękiem centralnym w środku i charakterystycznym sposobem kształtowania linii melodycznej. Struktury te umownie nazwiemy komórkami A i B:

Komórka A: ambitus *B-f* z centralnym *d*.

Komórka B: ambitus *d-a* z centralnym *f*.

Charakterystyczny sposób kształtowania linii melodycznej w przypadku odcinków typu A polega na wznoszącym pochodzie od najniższego dźwięku zakresu (*B-c-d*) i opadającym pochodzie od najwyższego dźwięku zakresu w kierunku *finalis* (*f-e-d*). W uproszczeniu moglibyśmy zapisać go w postaci formuły melodycznej:

Przykład 11.

A

Charakterystyczny sposób kształtowania linii melodycznej w przypadku odcinków typu B polega na wznoszącym pochodzie od dźwięku centralnego w kierunku dominanty (*f-g-a*) i opadającym pochodzie od dźwięku centralnego w kierunku *finalis* (*f-e-d*). W uproszczeniu moglibyśmy zapisać go w postaci formuły melodycznej:

Przykład 12.

B

Uwzględniając te zakresy, graduał możemy podzielić następująco:

Przykład 13.

1. A summo cae- lo egressi- 2. o e- 3. jus: 4. et occur- 5. sus e- 6. jus 7. usque ad sum- mum e- jus.

1. Pierwszy odcinek zakresem i rodzajem kształtowania melodii wpisuje się doskonale w komórkę typu A. *Initium* prezentuje pierwszą część wzorca i utrwala dźwięk centralny — *finalis*. Dalej następuje skok na kwintę zakresu — *f*. Ruch opadający jest ornamentowany, z podkreśleniem dźwięków zstępujących: *fde fdc ecde d*.
2. Odcinek drugi zakresem i rodzajem kształtowania melodii odpowiada typowi B. Początek przenosi nas z *finalis* (centralny dźwięk komórki typu A) na *f* (dźwięk centralny komórki B). Warto zwrócić uwagę, że zarówno pierwsze pojawienie się *f*, jak i początek następującego potem ruchu wznoszącego (*f-g-a*) przypadają na sylabę toniczną, a dzieje się tak we wszystkich graduałach, które legitymują się taką formułą. Ruch opadający przypada na sylabę post-toniczną.
3. Odcinek ten ma charakter modulacyjny — połączenie fragmentów B (2.) i A (4.). Tu właśnie występuje ów kłopotliwy pochod trytonowy (*e-d-c-B*), który w XI w. zaczęto „łagodzić” w zapisie na *cofinalis* poprzez bemolizację *si*. Warto zwrócić uwagę na sposób przejścia od *d* do *B*. Ruch opadający pomiędzy tymi dźwiękami nie dokonuje się nigdy bezpośrednio (jak w przypadku ruchu wznoszącego).
4. Powracamy do struktury typu A. Dźwięk centralny komórki (*d*) zaznaczony jest na samym początku tego odcinka, następnie przez dźwięk poprzedzający kwilizmę, na koniec zaś podkreślony przez *torculus*. Ruch wznoszący (*B-c-d*) jest bardzo wyraźny, czytelne jest także osiągnięcie skokiem górnego zakresu komórki (*f*). Ruch opadający staje się tutaj mniej czytelny za sprawą rozwiniętej melizmy o charakterze ornamentalnym (zarówno kwilizma, jak i wychylenie melodii na *g*).
5. Kolejny odcinek rozpoczyna się ekspozycją dźwięku centralnego *f* komórki B. Dźwięk mocno brzmi w całym przebiegu. Ambitus jest bardzo wyraźny (poza

Dźwiękowa struktura gradualów 2. *modus* znajduje w systemie traktatów *enchiridis* pełne uzasadnienie. Pełne, tzn. zarówno w obrębie pentachordu zaznaczonego klamrą dolną (*B-d-f*), jak i górną (*d-f-a*).

Wobec tak czytelnej weryfikacji responsu w „strukturze *enchiridis*” pozostaje zadać pytanie o karolińską klasyfikację modalną naszych gradualów jako „protus plagalny”. O ile bowiem w komórkach typu A rozwój melodii nosi znamiona *protus plagalis*, o tyle użyte dźwięki nie pasują do tego *modus*. Natomiast rozwój melodii w komórkach typu B (pentachord *d-f-a*) przypomina nam raczej *protus* autentyczny, niż plagalny. J. Ścibor, podążając za terminologią średniowiecznych teoretyków, mówi w takich przypadkach o „strukturach medialnych” (*circumaequales*)²³. Wyróżnia on dwa typy pentachordów: finalny — z *finalis* na pierwszym stopniu struktury i medialny — z *finalis* na stopniu trzecim. W naszym przypadku komórka typu B (*d-f-a*) jest pentachordem finalnym, zaś komórka typu A (*B-d-f*) — medialnym. J. Ścibor nazywa go „protusem medialnym lidyjskim”.

Pentachord medialny nie jest niczym innym, jak przestawieniem „połówek” pentachordu finalnego — „przeniesieniem” jego górnego segmentu *f-g-a* o kwintę w dół na *B-c-d*. Widoczne jest to w badanych gradualach doskonale: ruch wstępujący we fragmentach typu A (*B-c-d*) odpowiada dokładnie kształtowaniu melodii w odcinkach typu B (*f-g-a*). Ruch opadający *f-e-d* jest wspólny dla obu modelowych komórek. Trzeba tu podkreślić, że ów ruch wznoszący w kierunku *finalis d* (bądź *cofinalis* czy dominanta *a*) jest cechą charakterystyczną protusa autentycznego, zaś ruch opadający od *f* do *finalis d* — własnością *protus plagalis*. W ten sposób obie komórki wzorcowe zawierają zarówno cechę odmiany autentycznej, jak i plagalnej. Jedyne różnica, która zadecyduje ostatecznie, jak je nazwiemy, „wyraża się w różnych sposobach centralizacji tonalnej”²⁴. Tak więc komórkę A nazwiemy plagalną, ponieważ *finalis* otoczona jest od dołu postępem ditalnym, a od góry semiditalnym, zaś komórkę B nazwiemy autentyczną, gdyż *finalis* znajduje się u podstawy całej konstrukcji, a dźwięk centralny (środkowy) jest tylko początkiem ruchu wznoszącego zmierzającego do dominanta i opadającego zwróconego do *finalis*.

A zatem: czy przeplatanie się i łączenie konstrukcji typu A (plagalnych) i B (autentycznych) nie budzi pewnych wątpliwości co do tradycyjnych kryteriów klasyfikacji modalnej? W analizowanym drugim fragmencie od strony formalnej spełnione są wszystkie wymogi konstrukcji autentycznej. A jednak nie brzmi on jak *protus* autentyczny „*oktoechosus zachodniego*”. Zapewne dużą rolę odgrywa tu słabo zaznaczona obecność dominanta *a* przy jednoczesnym mocnym podkreśleniu dźwięku centralnego tego fragmentu — *f*, który jest zarazem dominantą odmiany plagalnej. Moglibyśmy zaryzykować twierdzenie, że za sprawą tego właśnie dźwięku komór-

²³ ŚCIBOR, *dz. cyt.*, s. 77, 185; zob. też: C.M. ATKINSON, *The »Parapteres«: »Nothik« or Not?*, „Musical Quarterly” 68 (1982), s. 33.

²⁴ ŚCIBOR, *dz. cyt.*, s. 77.

ka B staje się strukturą medialną — *tritusem* doryckim „naokołorównym” (*circum-aequalis*), gdyby nie fakt, że ruch opadający i wznoszący nie zmierzają do centrum tonalnego, ale od niego odchodzą (*f-e-d; f-g-a*). Jak zatem określić strukturę modalną komórki B?

Ktoś mógłby podjąć próbę interpretacji tej struktury — jako rozwinięcie podstawowej komórki A o dwa stopnie ornamentalne: *g* i *a*. Cały czas jednak pozostajemy wobec zagadkowego fenomenu funkcjonowania tychże dźwięków w konstrukcjach pentachordalnych „naokołorównych” *d-a* pozbawionych dwóch najniższych dźwięków (*B-c*). Ponadto jak zinterpretować werset tegoż *graduału 2. modus*, w którym zakres górny melodii rozszerza się do *h* (dźwięk ten w wersecie *A summo caelo* występuje 5 razy), a „ornamentalne” *a* zyskuje mocną, strukturalną pozycję (w samym wersecie pojawia się 22 razy)? Są to pytania, na które nie możemy dać odpowiedzi w oparciu o tradycyjny sposób klasyfikacji modalnej *oktoechosy* karolińskiego.