

BEATA BODZIOCH
Lublin, KUL

MELODIE OFICJÓW RYMOWANYCH W ANTYFONARZACH ANDRZEJA PIOTRKOWCZYKA

Andrzej Piotrkowczyk i jego następcy wpisali się w poczet znaczących drukarzy polskich. Uzyskawszy stosowne przywileje, wydawali m.in. księgi liturgiczne służące do sprawowania służby Bożej po Soborze Trydenckim¹. Antyfonarze zawierające śpiewy brewiarza (głównie antyfony i responsoria długie) ukazywały się w latach: 1600, 1607, 1614² oraz 1645.

Bardzo obfity dorobek średniowiecznych oficjów rymowanych został wycofany z użytku po reformie trydenckiej. W *Breviarium Romanum* (1568) zachowano jedynie *Historia de sancta Trinitate*³, którą włączono oczywiście do druków piotrkowskich. Nas jednak interesuje głównie fakt, że antyfonarze wydawcy krakowskiego zamieszczają także wybrane części dawnych oficjów rymowanych o głównych patronach Polski (Wojciech, Florian, Stanisław⁴). Teksty i melodie są identyczne we wszystkich edycjach. Z tego względu antyfonarze piotrkowskie (dalej: AP) będziemy traktować łącznie. Zestaw śpiewów z tekstami rymowanymi wygląda następująco (tab. 1)⁵:

¹ W krakowskiej oficynie Piotrkowczyków wydano kolejno: *Psalterium Romanum* (1599), *Antiphonale Romanum* (1600), *Graduale Romanum* (1600), *Processionale Romanum* (1621), *Rituale Sacramentorum* (1631). Edycje te były kilkakrotnie wznawiane i uzupełniane.

² Wydanie z 1614 r. uchodziło do niedawna za zaginione lub nawet nieistniejące. Autorce udało się jednak dotrzeć do odnośnego egzemplarza przechowywanego obecnie w Bibliotece Klasztoru Benedyktynów w Tyńcu (bez sygn.).

³ Oficjum to nie jest rymowane w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale jedynie rytmizowane i zapewne z tego powodu znalazło się w edycji watykańskiej. Rytmiczną prozą opracowano tylko antyfony do I niesporów (w AP występują jako antyfony do laudesów); zob. *Breviarium Romanum*, Editio princeps 1568, reprint Libreria Editrice Vaticana 1999, s. 447–482.

⁴ Do grona głównych patronów Polski należał też św. Wacław, jednak poświęcone mu średniowieczne oficjum rymowane nie znalazło się w antyfonarzach potrydenckich.

⁵ Badania zostały oparte na następujących egzemplarzach: *Antiphonarium Romanum*, Cracoviae 1600, Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, sygn. 482; *Antiphonarium Romanum*, Cracoviae 1600, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. Cim 8461; *Antiphonarium Romanum*, Cracoviae 1600, Biblioteka Seminarium Duchownego w Płocku (bez sygn.); *Antiphonarium Romanum*, Cracoviae 1607, Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. M. 33; *Antiphonarium Romanum*, Cracoviae 1614, Biblioteka Klasztoru Benedyktynów w Tyńcu (bez sygn.); *Antiphonarium Romanum*, Cracoviae 1645, Biblioteka Seminarium Duchownego w Lublinie, sygn. 1710245; *Antiphonarium Romanum*, Cracoviae 1645, Biblioteka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, sygn. XVII 1890 (oznaczony omyłkowo jako rocznik 1614).

Tab. 1. Śpiewy z tekstami rymowanymi zachowane w AP

Oficjum	Antyfona	Responsorium
O Trójcy Świętej	<i>Gloria tibi, Trinitas Laus et perennis Gloria laudis Laus Deo Patri Ex quo omnia Gratias tibi, Deus</i>	
O św. Wojciechu	<i>Magnificet te, Domine Per merita</i>	<i>O quam praedicanda Alme praesule et beate</i>
O św. Florianie	<i>O Florem Eden Dum aeternae diei Floriane, Dei miles</i>	<i>O quam venerandus Ad pontem Anasi</i>
O św. Stanisławie	<i>O Beate Stanislae Martyr Dei Stanislaus Vir incypte Stanislae</i>	<i>O venerandam martyris Pastor cadit in gregis</i>

Grupa muzycznej twórczości brewiarzowej, jaką stanowią oficja rymowane, nie została jeszcze gruntownie przebadana. Nie dziwi zatem fakt, że trudno znaleźć w literaturze informacje na temat stylu muzycznego tych oficjów. W dostępnym piśmiennictwie wątek melodyczny porusza m.in. A. Haug⁶. Na podstawie szczegółowego omówienia wybranych fragmentów wyprowadza on kilka ciekawych wniosków. Stwierdza przede wszystkim, że melodie oficjów rymowanych nie różnią się w stylu od melodii innych form liturgicznych⁷. Dowiadujemy się też, że oficja komponowane od XIII w., np. o św. Grzegorz, Tomasz z Canterbury, Brunonie i świętych znad Renu, zawierają bardziej określoną konstrukcję, prowadzą mianowicie do punktu kulminacyjnego i zamykają się kadencjami⁸. Ponadto od X w. zakorzenił się zwyczaj numerowania antyfon i responsoriów według kolejnych modusów⁹. Haug porusza jeszcze zagadnienie stosunku melodii do tekstu, wskazując na problem zacierania się różnic pomiędzy formami muzycznymi. Antyfony i responsoria były tekstowo podobne do hymnów i dlatego poszczególne wersety traktowano jak wersety pieśni. Stąd pojawia się niekiedy konflikt pomiędzy formą a treścią muzyczną¹⁰.

Krótką, ale bardzo istotną notatkę znajdujemy w jednym z artykułów W. Irtenkaufa, który stwierdził, iż omawiany przedział średniowiecza charakteryzuje się wytworzeniem tzw. „tonalności kwintowej”¹¹. Na temat oficjów rymowanych pisali też

⁶ A. HAUG, *Versified Office Music*, NGrove XXVI, s. 495–498.

⁷ *Tamże*, s. 495.

⁸ *Tamże*.

⁹ *Tamże*, s. 496.

¹⁰ *Tamże*.

¹¹ W. IRTENKAUF, *Reimoffizium*, MGG¹ 21, k. 174.

m.in.: Z. Falvy¹², czy R. Hankeln¹³, najwięcej jednak uwagi temu zagadnieniu poświęca D. Hiley¹⁴.

Historie rymowane o świętych były również przedmiotem uwagi muzykologów polskich. Pierwsze badania dotyczące świętych: Wojciecha, Stanisława i Wacława prowadził w latach 50-tych ubiegłego wieku H. Feicht¹⁵. W 1977 r. melodie do oficjów opiewających tych samych świętych, zamieszczone w BKapKce ms I, przedstawił T. Miazga¹⁶. W tym samym roku (1977) ukazało się wydanie źródłowe oficjum *Benedic regem cunctorum*¹⁷, a w roku następnym *Fulget in orbe dies* o św. Jadwidze — obydwą przygotowane przez J. Morawskiego¹⁸. Powstały też dwie monografie wydane w 1996 r., poświęcone oficjom o św. Wojciechu¹⁹ i św. Stanisławie²⁰. Widać zatem, że zainteresowanie badaczy oficjami rymowanymi powracało w odstępach mniej więcej 20-letnich.

H. Feicht, T. Miazga i J. Morawski zwracali uwagę na specyfikę tzw. późnego chorału średniowiecznego. Pierwszy z wymienionych autorów stwierdził np. rozszerzenie się *ambitus*, częstsze stosowanie większych skoków interwałowych (kwarta, kwinta), czy poruszanie się po stopniach trójdźwięków²¹. Podobne uwagi uczynił T. Miazga, zauważając ponadto zjawisko seksty małej w kierunku górnym, pojawiającej się jako interwał martwy, oraz pochody trójdźwięku zmniejszonego (*h-d-f*), o którym mówi, że „nie jest przyjęty w klasycznym chorale”²². Na określenie stylu kompozycji późnośredniowiecznych J. Morawski zaproponował precyzyjne okreś-

¹² Z. FALVY, *Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik*, Budapest 1968.

¹³ R. HANKELN, *Historiae Sancti Dionyssii Areopagitae. St. Emmeram, Regensburg, ca 1050/16 Jh*, „Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies” 65 (1998), nr 3; TENŹE, *Antiphonen süddeutscher Heiligen-Offizien des Hochmittelalters*, w: L. DOBSZAY (red.), *International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers read at the 9 th Meeting. Esztergom and Visegrád, 1998*, Budapest 2001, s. 151–172.

¹⁴ Np.: D. HILEY, *The Historia of St. Julian by Laetald of Micy: some coments and questions about a North French office the early eleventh century*, w: M.E. FASSLER, R.A. BALTZER (red.), *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography. Written in Honor of Professor Ruth Steiner*, Oxford 2000, s. 444–462; TENŹE, *Historia Sancti Emmerammi Arnoldi Vohburgensis circa 1030*, „Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies” 65 (1996), nr 2; TENŹE, *Hermanus Contractus (1013–1054): Historia Sancti Wolfgangi Episcopi Ratisbonensis*, „Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies” 65 (2002), nr 7.

¹⁵ H. FEICHT, *Polskie średniowiecze*, SMPŚ, s. 40–104; TENŹE, *Muzyka liturgiczna w polskim średniowieczu*, SMPŚ, s. 270–327; TENŹE, *Patronat polski w „Antyfonarzu pomorskim”*, SMPBR, s. 476–482.

¹⁶ T. MIAZGA, *Antyfonarz kielecki z 1372 roku pod względem muzykologicznym*, Graz 1977.

¹⁷ J. MORAWSKI, *Historia rymowana o św. Wojciechu „Benedic regem cunctorum”*, Kraków 1997.

¹⁸ TENŹE, *Historia rymowana o św. Jadwidze „Fulget in orbe dies”*, Kraków 1978.

¹⁹ J. PIKULIK, *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej*, Warszawa 1996.

²⁰ K. SZYMONIK, *Oficjum rymowane o św. Stanisławie*, Niepokalanów 1996.

²¹ H. FEICHT, *Polski wkład do średniowiecznego chorału gregoriańskiego*, SMPŚ, s. 303.

²² MIAZGA, *dz. cyt.*, s. 235–236n.

lenie „forma parachorałowa”, które, niestety, szerzej się nie przyjęło²³. Stąd nie funkcjonuje jeszcze u nas wyraźne rozróżnienie pomiędzy stylistyką właściwego chorału gregoriańskiego a śpiewami komponowanymi od IX w., których chorałem gregoriańskim nazwać nie można. Niniejszy artykuł stanowi próbę uwypuklenia tej problematyki. Poddamy zatem oglądowi elementy najbardziej charakterystyczne dla „klasycznej” twórczości chorałowej, aby stwierdzić, które z nich uległy znaczącym przemianom, a które pozostały niezmiennie.

Niektóre z badanych melodii powstały na terenie państwa polskiego, zapytamy więc o ich podobieństwo do tego rodzaju utworów powstałych na zachodzie Europy. Chcemy też ustosunkować się do tezy P. Szczanieckiego, głoszącej, że Polska nie wniosła znaczącego wkładu do zwyczajów średniowiecznych, ale przejęła zdobycze innych i przechowała je w swej tradycji, podczas gdy gdzie indziej tradycje te zanikły²⁴

Grupa interesujących nas śpiewów obejmuje 20 pozycji, w skład których wchodzi 14 antyfon i 6 responsoriów (zob. tab. 1). Cechy stylistyczne śpiewów „parachorałowych” omówimy według następujących wyznaczników: kadencja muzyczna a logika wiersza, relacje muzyki do akcentu słowa, budowa kadencji odcinkowych, interwalia, formuły inicjalne antyfon, struktura muzyczna wersetów *responsoria prolixa*, zasada „tonalności kwintowej”

1. Kadencja muzyczna a logika wiersza

W większości omawianych śpiewów logika tekstu odpowiada długości wersów, co sprawiło, że twórcy melodii nie mieli wątpliwości co do wyznaczenia cezur muzycznych. Zasada ta dotyczy 8 antyfon (*Laus et perennis; Gratias, tibi; O Florem Eden; Floriane Dei miles; Dum aeterne diei; O Beate Stanislae; Martyr Dei; Vir inclyte*) i 4 responsoriów (*Alme praesul; O quam venerandam; Ad pontem; Pastor cadit*). W pozostałych utworach zakończenie myśli muzycznej jest trudniejsze do określenia. Charakterystyczny przykład stanowi antyfona *Gloria tibi Trinitas*. Czytając tekst zgodnie z jego treścią, należałoby wyznaczyć następujące cezury:

*Gloria tibi
Trinitas aequalis
una deitas.*

Właściwa postać wiersza wygląda tymczasem zupełnie inaczej:

*Gloria tibi, Trinitas
aequalis una deitas.*

²³ J. MORAWSKI, *Polska liryka muzyczna w średniowieczu*, Warszawa 1973, s. 151. Określenia „forma parachorałowa” użył autor, co prawda, w stosunku do sekwencji, wiadomo jednak, że ze względu na poetycką strukturę tekstu oraz na ten sam czas powstania jest to forma pokrewna oficjom rymowanym.

²⁴ P. SZCZANIECKI, *Służba Boża w dawnej Polsce*, seria II, Poznań 1966, s. 167.

Pytamy zatem, czy cezury melodii znajdują się na *tibi*, *aequalis*, *deitas*, czy też na *Trinitas*, *deitas*. Patrząc na podobieństwo zwrotów melodycznych kończących trzy pierwsze wersy tekstu, można sądzić, że kompozytor wybrał tę drugą możliwość, czyli uzgodnił frazę muzyczną z długością wersów. Koncepcję tę potwierdzają najstarsze przekazy bezliniowe, w których na ostatniej sylabie kończącej kolejne wersy postawiono epizemę równoznaczną z zatrzymaniem śpiewu i zaczerpnięciem oddechu²⁵.

Interpretując zapis kopisty z St. Gallen²⁶, dochodzimy jednak do innych wniosków. Na słowie *tibi* zastosował on „kanciastą” formę *pes*, wskazującą na rozszerzenie obydwu nut²⁷. Następny znak wydłużenia znajduje się dopiero na *aequalis*. W tym przypadku mamy zatem do czynienia ze śpiewem podkreślającym logikę tekstu.

Widzimy więc, że już u początków funkcjonowania oficjum rymowanego istniał „konflikt muzyczny” pomiędzy formą a treścią wiersza. Ta sama melodia mogła być różnie interpretowana przez kopistę czy kantora.

Generalnie jednak możemy stwierdzić, że dla kompozytorów sens myślowy był bardzo ważnym czynnikiem konstrukcyjnym, a niejednokrotnie ważniejszym od metrum wiersza. Przykładem mogą być antyfony *Gloria laudis*, czy *Laus Deo Patri*, w których bez wahania wyznaczamy cezury muzyczne w połowach wersów. Stwierdzenie to posiada dużą wagę, gdyż potwierdza tezę postawioną przez R. Jonsson na temat genezy oficjów rymowanych. Teza ta głosi, że kompozycje wierszowane często wprowadzać do liturgii nie ze względu na ich formę, ale z powodu zapotrzebowania na teksty o określonej tematyce²⁸. Dopiero później wiersz stał się zasadą.

Innym charakterystycznym przypadkiem jest antyfona *Laus et perennis*. Tutaj określenie odcinków muzycznych jest oczywiste, gdyż każdy wers stanowi zamkniętą całość myślową. W ostatnim z nich zachodzi jednak bardzo interesująca sytuacja, a mianowicie przestawienie całego zwrotu tekstowego. W cytowanych rękopisach z Mainz i St. Gallen, jak również w źródłach CAO²⁹, widnieją słowa *in saecula saeculorum*. Tymczasem w AP mamy *in saeculorum saecula*, co wydaje się brzmieć niezręcznie. Okazuje się jednak, że krakowska wersja jest zgodna z pierwotną postacią strofy hymnicznej. Takie właśnie zestawienie słów jest konieczne dla zachowania regularnego metrum i rymu w schemacie a-b-b-a³⁰. W rytmicznym czytaniu pierwszego i ostatniego wersu łatwo słyszalne jest zaburzenie, jakie powoduje odwrócenie kolejności na *saecula saeculorum*. Zastanawiające jest, dlaczego wprowadzono taką nieprawidłowość, której istnienie stwierdza się już w najstarszych, tj. chei-

²⁵ Kodeks z Mainz (II poł. X w.), Austriacka Biblioteka Narodowa w Wiedniu, sygn. 1888, fol. 197; por. G. BJÖRKVALL, A. HAUG, *Text und Musik im Trinitätssoffizium Stephans von Lüttich*, DOF, s. 5.

²⁶ Kodeks Hartkera (ok. 1000 r.), St. Gallen, Biblioteka Kolegiacka 390/391, s. 101; zob. BJÖRKVALL, HAUG, *art. cyt.*, s. 6.

²⁷ E. CARDINE, *Semiologia gregoriańska*, tł. M. Kaziński, M. Siciarek, Kraków 2000, s. 32.

²⁸ R. JONSSON, *Historia: études sur la genèse offices versifiés*, Stockholm 1968, s. 177–183.

²⁹ BJÖRKVALL, HAUG, *art. cyt.*, s. 9.

³⁰ *Tamże*.

ronomicznych źródłach. Można przypuszczać, że już Stefan z Leodium, autor tego oficjum, zmienił brzmienie pierwotnego wiersza, rezygnując z rytmu i rymu na rzecz zastosowania popularnej formuły doksologicznej³¹.

Przed nami pojawia się jednak pytanie trudniejsze, a mianowicie: Dlaczego redaktor polskiego antyfonarza wprowadził prawidłową, tj. *in saeculorum saecula*, postać omawianego wersu? Być może zaczerpnął ją z potrydenckiego wydania typicznego brewiarza rzymskiego³². Tam z kolei mogło dojść do poprawienia niespójności metrorytmicznej, która musiała razić ucho renesansowych znawców liryki greckiej. Inaczej trudno byłoby wytłumaczyć pojawienie się po siedmiu wiekach innej postaci znanego szeroko wersu. W tej formie (*in saeculorum saecula*) utwór przetrwał niemal 400 lat, co potwierdza *Breviarium Romanum* z 1956 r.³³ Dzieje antyfony zakończyła kolejna reforma liturgiczna (*Liturgia horarum*, t. III, 1987), nie wprowadzając jej do nowego formularza.

Wszystko wskazuje zatem na fakt, że redaktorzy AP bardzo sumiennie przystosowali księgi krakowskie do zaleceń Soboru Trydenckiego. Pozostaje jednak pytanie o melodię omawianego odcinka antyfony. Czy twórcy AP dostosowali ją sami, czy zaczerpnęli pomysł od kogoś, kto takiej korekty dokonał przed nimi? Nasuwa się w tym miejscu jeszcze jedno pytanie: Jaką postać muzyczną ma *saecula saeculorum* w innych potrydenckich antyfonarzach polskich i obcych? Odpowiedzi mogą dostarczyć tylko poszerzone badania komparatystyczne.

2. Relacje muzyki do akcentu słowa

Muzyczne opracowanie akcentu wyrazowego w dużym stopniu jest zależne od muzycznego stylu kompozycji. Rozpatrzmy więc najpierw zagadnienie stylu, a potem zależności: melodia – akcent słowa.

2.1. Style muzyczne

Aby precyzyjnie określić rodzaj stylu, należy wprowadzić pewne kryteria. W ocenie melodii będzie nas interesować: ilość odcinków sylabicznych, ilość grup neumatycznych oraz ilość grup melizmatycznych. Aby policzyć te kategorie, musimy określić, co rozumiemy pod pojęciem odcinek sylabiczny, grupa neumatyczna i melizmatyczna. Proponujemy umownie następujący podział: za odcinek sylabiczny uznajemy wystąpienie najmniej 3 nut pojedynczych z rzędu. Neuma prosta dwu- lub trzynutowa nie wymaga komentarza, natomiast za melizmat uznajemy grupę złożoną co najmniej z 4 nut. Aby przyporządkować melodię do jednego ze stylów, ustaliliśmy

³¹ BJÖRKVALL, HAUG, *art. cyt.*, s. 9.

³² *Breviarium Romanum 1568*, s. 481.

³³ *Breviarium Romanum*, Typis Polyglottis Vaticanis 1956, s. 649.

limity procentowe, według których można zakwalifikować dany utwór. Przyjeliśmy podział według ilości odcinków melizmatycznych: 0–15% melizmatów — styl neumatyczny, 16–31% — styl neumatyczno-melizmatyczny, 32–50% — styl melizmatyczno-neumatyczny. Podział ten z całą pewnością nie jest doskonały, gdyż nie uwzględnia np. długości melizm, wystarcza jednak do określenia stylu melodii. Szczegółowe wyniki obliczeń zawiera tab. 2.

Tab. 2. Style muzyczne

Antyfony	Stosunek procentowy			Rodzaj stylu
	Odcinki sylabiczne	Neumy	Melizmy	
<i>Gloria laudis</i>	11,1%	88,9%	00,0%	neumatyczny
<i>Laus Deo Patri</i>	05,2%	89,6%	05,2%	
<i>Laus et perennis</i>	26,7%	66,7%	06,6%	
<i>Gloria tibi Trinitas</i>	00,0%	88,2%	11,8%	
<i>Ex quo omnia</i>	00,0%	86,7%	13,3%	
<i>O Florem Eden</i>	13,9%	69,4%	16,4%	neumatyczno-melizmatyczny
<i>Floriane Dei miles</i>	10,0%	70,0%	20,0%	
<i>Magnificet te</i>	05,3%	73,0%	23,7%	
<i>Dum aeternae</i>	04,9%	70,7%	24,4%	
<i>Per merita</i>	06,7%	66,7%	26,6%	
<i>Gratias tibi, Deus</i>	00,0%	68,2%	31,8%	
<i>Martyr Dei Stanislaus</i>	04,0%	60,0%	36,0%	melizmatyczno-neumatyczny
<i>Vir inclyte Stanislae</i>	00,0%	55,5%	44,5%	
<i>O Beate Stanislae</i>	08,3%	44,4%	47,7%	

Responsoria	Odcinki sylabiczne	Neumy	Melizmy	Rodzaj stylu
<i>Ad pontem Anasi</i>	8,7%	56,2%	34,8%	melizmatyczno-neumatyczny
<i>Alme praesul</i>	5,4%	45,9%	40,5%	
<i>O quam praedicanda</i>	6,9%	52,3%	40,9%	
<i>Quam venerandus</i>	00,0%	57,2%	42,8%	
<i>O venerandam</i>	13,5%	43,2%	43,2%	
<i>Pastor cadit</i>	0,0%	55,8%	44,2%	

Kategoria pierwsza obejmuje 5 antyfon z laudesów o Trójcy Świętej. W stosunku do pozostałych śpiewów (antyfony do kantyków większych) posiadają one prostszą

formę, co odpowiada ich charakterowi (antyfony psalmowe). Porównując je jednak z tradycyjnymi antyfonami psalmowymi, zauważamy odejście od typowego stylu sylabicznego. Zjawisko to obrazują dobrze dwie kompozycje (*Gloria tibi; Ex quo omnia*), które nie mają ani jednego odcinka sylabicznego. Antyfoną najbliższą pierwotnym śpiewom jest *Gloria laudis*, gdzie z kolei brak melizmatów.

Grupa następnych 6 antyfon reprezentuje typowy styl antyfon do kantyków większych. Cechują się one różnorodnością w stosowaniu odcinków sylabicznych, neumatycznych i melizmatycznych, wpisują się zatem w nurt znany już w VIII w., kiedy to niektóre antyfony były tak ozdobne, że mogli je wykonywać tylko kantorzy i schola³⁴.

Dalsze 4 śpiewy, do których należą antyfony o św. Stanisławie, posiadają jeszcze większy od pozostałych stopień ozdobności. Wśród nich najbogatszą stylistycznie jest antyfony *O Beate Stanislae*. Posiada ona 17 melizm długości od 4 do 23 nut oraz 16 neum prostych i tylko 3 odcinki sylabiczne. Taki sposób komponowania jest już bardziej zbliżony do struktury typowego dla responsoriów.

Niemal wszystkie responsoria długie, zgodnie z charakterem tej formy, zachowują bogaty styl melizmatyczny. Najdłuższe łańcuchy nut przypadają na *Alleluia* (np. *Alme praesul*), co w responsoriach jest zasadą³⁵.

Ostatecznie stwierdzamy, że najbogatsze muzycznie jest oficjum o św. Stanisławie, na drugim miejscu znajduje się historia o św. Wojciechu a na trzecim — o św. Florianie. Antyfony oficjum *Gloria tibi Trinitas* reprezentują prostszy styl. Zjawisko to tłumaczymy przede wszystkim faktem, że śpiewy te powstały dużo wcześniej od śpiewów ku czci patronów Polski. Są to ponadto antyfony do psalmów, które z zasady były mniej ozdobne od antyfon poprzedzających kantyki większe oraz od responsoriów. Możemy zatem potwierdzić znaną tezę, że style muzyczne kompozycji późnego średniowiecza nie odbiegają od stylów chorału gregoriańskiego.

2.2. Znaczenie zgłoski akcentowanej

Antyczna Grecja знаła tylko akcent toniczny, czyli muzyczny³⁶, polegający na wypowiedaniu sylaby akcentowanej na wyższym tonie³⁷. W sposób naturalny zasada ta znalazła odbicie w strukturytowaniu interwałowym liturgicznych śpiewów starożytnego Kościoła³⁸. Stosunek muzyki do akcentu słowa, na podstawie antyfonarza Hartkera, jako pierwszy przebadał P. Ferretti³⁹, a zagadnienie to poszerzył D. Johner⁴⁰. Obydwaj badacze doszli do wniosku, że podkreślanie arsyczności zgłoski przez wyż-

³⁴ J. ŚCIBOR, *Antyfony*, EK 1, k. 710.

³⁵ PIKULIK, *dz. cyt.*, s. 65.

³⁶ Łac. *accentus* = *ad + cantus*; zob. Z. BERNAT, *Chorał gregoriański. VI: Estetyka*, EK 3, k. 228.

³⁷ M. PLEZIA, *Najstarsza poezja polsko-łacińska (do połowy XVI w.)*, Wrocław 1952, s. VI.

³⁸ A. HAUG, *Versified Office. Music*, NG 26, s. 495.

³⁹ P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, Roma 1934.

⁴⁰ D. JOHNER, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953.

szy dźwięk dotyczy głównie stylu recytatywnego⁴¹, w którym odnotowano tylko nieliczne odstępstwa od tej normy⁴². W stylu neumatycznym sylaba akcentowana nadal znajduje się w górnym rejestrze i opisana jest grupą nut⁴³. Natomiast w przypadku stylu ozdobnego brakuje jednoznacznej reguły⁴⁴. Spotykamy wiele śpiewów melizmatycznych, w których na akcencie słowa znajduje się nuta pojedyncza położona wyżej od pozostałych, a wokaliza umieszczona jest na sylabie długiej. D. Johner uważa, że takie rozwiązanie jest najbardziej prawidłowe⁴⁵. Jednocześnie możemy obserwować szereg innych rozwiązań; np. melizma znajduje się na sylabie nieakcentowanej, ale wyżej od akcentowanej, albo melizma znajduje się na sylabie akcentowanej w wyższym rejestrze⁴⁶. Ta ostatnia możliwość uznawana jest za poprawną przez Ferrettiego⁴⁷, a w Polsce przez J. Pikulika⁴⁸ i K. Szymonika⁴⁹

Z analizy muzycznej omawianych przez nas śpiewów wynika, że reprezentują one dwa zasadnicze rodzaje stylów: neumatyczny i ozdobny. Pytamy zatem, w jaki sposób opracowano sylaby akcentowane w tych śpiewach. Po przebadaniu wszystkich słów (361) okazało się, że uczyniono to na 8 sposobów. Wymieniamy je poniżej, proponując jednocześnie symbole ułatwiające komentarz:

- ↑ pojedyncza nuta położona wyżej od nut z sylabami nieakcentowanymi,
- ∨↑ neuma prosta umieszczona w wyższym rejestrze lub z wychylonym przynajmniej jednym dźwiękiem powyżej sylab nieakcentowanych,
- ♩↑ melizma umieszczona w wyższym rejestrze,
- ↓ pojedyncza nuta położona niżej od sylab nieakcentowanych,
- ∧↓ neuma prosta położona niżej od sylab nieakcentowanych,
- ≤ neuma prosta, której przynajmniej jedna nuta znajduje się na tym samym poziomie, co pozostałe sylaby w słowie,
- ♩↓ melizma umieszczona w niższym rejestrze,
- = pojedyncza nuta w otoczeniu sylab umieszczonych na tym samym poziomie.

Wymienione elementy można sprowadzić do dwóch podstawowych grup: podkreślanie sylaby akcentowanej na sposób toniczny lub inny. Do grupy pierwszej zaliczamy ↑, ∨↑ oraz ♩↑, w grupie drugiej znajdują się wszystkie pozostałe rozwiązania (↓, ∧↓, ≤, ♩↓, =). Częstotliwość występowania poszczególnych zjawisk w omawianych antyfonach i responsoriach przedstawia tab. 3. Głównym wyznacznikiem dla

⁴¹ *Tamże*, s. 13.

⁴² FERRETTI, *dz. cyt.*, s. 24–25.

⁴³ *Tamże*, s. 17–19.

⁴⁴ JOHNER, *dz. cyt.*, s. 15.

⁴⁵ *Tamże*, s. 39–40.

⁴⁶ Tę różnorodność można obserwować nawet w obrębie jednego utworu; zob. np. gradual *Universi* z I niedzieli Adwentu.

⁴⁷ FERRETTI, *dz. cyt.*, s. 18–19.

⁴⁸ PIKULIK, *dz. cyt.*, s. 38–39n.

⁴⁹ SZYMONIK, *dz. cyt.*, s. 141.

stylu neumatycznego i neumatyczno-melizmatycznego jest położenie neumy na sylabie akcentowanej. Stąd hierarchię śpiewów dla tych stylów ułożyliśmy od wartości największej do najmniejszej według kryterium $v\uparrow$. Analogicznie postąpiliśmy, zestawiając śpiewy melizmatyczno-neumatyczne, uznając za najważniejsze kryterium $\uparrow\uparrow\uparrow$.

Tab. 3. Rodzaje akcentu

Styl neumatyczny — antyfony								
Tytuł	Akcent toniczny (stosunek procentowy)			Inne rodzaje akcentu (stosunek procentowy)				
	\uparrow	$v\uparrow$	$\uparrow\uparrow\uparrow$	\downarrow	$\wedge\downarrow$	$\uparrow\uparrow\downarrow$	\leq	$=$
<i>Ex quo omnia</i>	00,0%	83,3%	00,0%	00,0%	6,7%	00,0%	00,0%	00,0%
<i>Gloria tibi</i>	10,0%	30,0%	10,0%	00,0%	20,0%	00,0%	30,0%	00,0%
<i>Gloria laudis</i>	14,2%	28,7%	00,0%	28,7%	14,2%	00,0%	00,0%	14,2%
<i>Laus et peren.</i>	23,0%	23,0%	23,0%	00,0%	08,0%	00,0%	23,0%	00,0%
<i>Laus Deo Patri</i>	28,5%	14,3%	00,0%	35,7%	07,2%	00,0%	00,0%	14,3%

Styl neumatyczno-melizmatyczny — antyfony								
Tytuł	\uparrow	$v\uparrow$	$\uparrow\uparrow\uparrow$	\downarrow	$\wedge\downarrow$	$\uparrow\uparrow\downarrow$	\leq	$=$
<i>Floriane Dei</i>	25,0%	25,0%	06,2%	25,0%	06,2%	06,2%	06,2%	00,0%
<i>Dum aeternae</i>	00,0%	22,2%	05,5%	11,1%	27,8%	27,8%	05,5%	00,0%
<i>Magnificet te</i>	12,0%	20,0%	16,0%	20,0%	20,0%	00,0%	12,0%	00,0%
<i>Per merita</i>	10,0%	20,0%	20,0%	10,0%	00,0%	10,0%	30,0%	10,0%
<i>O Florem Eden</i>	14,3%	19,0%	09,6%	23,8%	14,3%	19,0%	00,0%	00,0%
<i>Gratias tibi</i>	07,2%	28,6%	21,4%	00,0%	07,2%	00,0%	35,7%	00,0%

Styl melizmatyczno-neumatyczny — antyfony								
Tytuł	\uparrow	$v\uparrow$	$\uparrow\uparrow\uparrow$	\downarrow	$\wedge\downarrow$	$\uparrow\uparrow\downarrow$	\leq	$=$
<i>Vir inclyte</i>	13,3%	06,7%	46,7%	06,7%	20,0%	06,7%	06,7%	06,7%
<i>O Beate</i>	14,3%	17,8%	46,4%	10,75	00,0%	07,1%	03,7%	00,0%
<i>Martyr Dei</i>	23,5%	23,5%	35,3%	11,8%	05,9%	00,0%	00,0%	00,0%

Styl melizmatyczno-neumatyczny — responsoria								
Tytuł	\uparrow	$v\uparrow$	$\uparrow\uparrow\uparrow$	\downarrow	$\wedge\downarrow$	$\uparrow\uparrow\downarrow$	\leq	$=$
<i>O venerandam</i>	18,2%	18,2%	50,0%	04,5%	04,5%	04,5%	00,0%	00,0%
<i>Pastor cadit</i>	08,3%	20,8%	41,7%	16,7%	04,2%	04,2%	04,2%	00,0%

Styl melizmatyczno-neumatyczny — responsoria

Tytuł	↑	v↑	♫↑	↓	^↓	♫↓	≤	=
<i>O quam praed.</i>	13,0%	17,4%	39,1%	13,0%	00,0%	13,0%	00,0%	04,3%
<i>Alme praesul</i>	06,9%	10,3%	37,9%	24,1%	06,9%	06,9%	06,9%	00,0%
<i>Quam veneran.</i>	06,2%	12,5%	37,5%	06,2%	12,5%	00,0%	18,7%	00,0%
<i>Ad pontem</i>	13,3%	06,7%	26,7%	23,3%	13,3%	10,0%	06,7%	00,0%

2.3. Styl neumatyczny

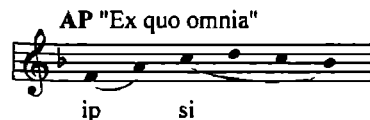
W grupie śpiewów neumatycznych, do których należą antyfony psalmowe o Trójcy Świętej, zastosowano niemal wszystkie z ustalonych kategorii. Zabrakło tylko melizmy położonej w niskim rejestrze melodii, co potwierdza wczesne powstanie kompozycji. Melizmy pojawiają się tylko w dwóch śpiewach, zajmując zawsze miejsce w wyższym rejestrze (przyk. 1).

Przykład 1.



Jednak większość sylab akcentowanych, zgodnie ze stylem, otrzymała neumę, co najlepiej odzwierciedla antyfony *Ex quo omnia*. Śpiew ten wykazuje najbardziej tradycyjne cechy, gdyż na 6 słów aż 5 posiada akcent toniczny. Tylko jeden raz dopatrujemy się przewagi melodii nad tekstem, tzn. neuma sylaby akcentowanej znajduje się w niższym rejestrze niż melizma sylaby nieakcentowanej (przyk. 2).

Przykład 2.



Najbardziej „postępową” antyfoną neumatyczną jest *Laus Deo Patri*, gdzie spotykamy się z przewagą stosowania nuty pojedynczej na sylabie akcentowanej umieszczonej w niskich rejestrach. Ta nuta na sylabie akcentowanej stanowi najczęściej dźwięk przejściowy w sekwencji dźwięków, co wskazuje na myślenie melodią, a nie tekstem (przyk. 3).

Przykład 3.



2.4. Styl neumatyczno-melizmatyczny

Grupa śpiewów skomponowana w stylu neumatyczno-melizmatycznym obejmuje antyfony do kantyków większych oficjum o św. Wojciechu i Florianie. Wykorzystano w nich wszystkie sposoby muzycznego opracowania sylaby akcentowanej, przeważa jednak zasada umieszczania neum i melizm w wyższym rejestrze. W stosunku do antyfon neumatycznych z IX w. zauważamy jednak większą liczbę sytuacji, w których pojedyncza nuta na sylabie akcentowanej znajduje się w sekwencji nut lub w najniższym punkcie melodii. Jako przykład może służyć pierwsza fraza antyfony *Floriane Dei miles*, w której bardzo wyraźnie widać ścieranie się tradycji ze współczesnością. Pierwszy odcinek tej frazy składa się z 3 słów. Akcent na *Floriane* wypada w środku przebiegu muzycznego. Słowo *Dei* zostało potraktowane wyjątkowo skromnie poprzez zastosowanie toku sylabicznego, umieszczenie go w niskim rejestrze odcinka, przy czym sylaba akcentowana stanowi najniższy dźwięk całej kompozycji. Drugi odcinek jest uproszczonym powtórzeniem pierwszego, ale z zastosowaniem tradycyjnych akcentów tonicznych na *mundi* i *vincens* (przyk. 4).

Przykład 4.



Natomiast w antyfonie *Dum aeternae* dostrzegamy wyjątkową sytuację: aż 54% wszystkich omawianych sylab akcentowanych stanowią neumy i melizmy umieszczone w niskim rejestrze melodii.

2.5. Styl melizmatyczno-neumatyczny

Kolejna grupa utworów reprezentuje styl, w którym największe znaczenie mają długie łańcuchy dźwięków. Do śpiewów tych należą antyfony o św. Stanisławie oraz wszystkie responsoria. Cechą charakterystyczną tych melodii jest umieszczanie melizmy zawsze w tym samym miejscu, tj. na sylabie akcentowanej. Należy uznać to za nowość w stosunku do chorału tradycyjnego, w którym melizma znajduje się często na sylabie długiej, nieakcentowanej. Wyjątek znajdujemy tylko w antyfonie *Magnificet te* na słowie *redempta*. Sytuacja ta jest jednak, jak się wydaje, spowodowana bardziej sposobem kształtowania linii melodycznej, niż świadomego działania, ponieważ pojedyncza nuta na sylabie akcentowanej nie posiada charakteru tonicznego, ale pełni funkcję nuty przejściowej (przyk. 5).

Przykład 5.

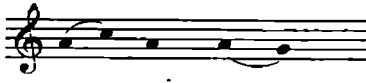


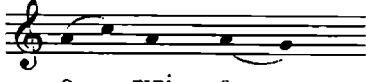
Interesuje nas jeszcze odpowiedź na pytanie: Czy wersje omawianych przez nas śpiewów przedstawione przez Piotrkowczyka zostały nacechowane reformą trydencką, czy też są wierne zapisom rękopiśmiennym? Odpowiedź na to pytanie nie może być pełna bez bardziej szczegółowych badań, jednak kilka porównań z dostępnymi nam źródłami pomocniczymi pozwala stwierdzić brak konsekwencji w podejściu do sylab akcentowanych. Różnice są widoczne już w zapisach cheironomicznych. Za ilustrację niech posłuży fragment antyfony *Gloria tibi*. Na akcencie słowa *omnia* większość manuskryptów podaje nutę pojedynczą (*tractulus*), ale już w C pojawia się *pes*, który znajdujemy również w polskim *Antyfonarzu kieleckim* oraz u Piotrkowczyka (przyk. 6).

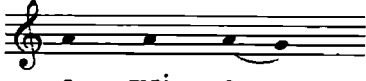
Przykład 6.

MA — — 7^c

C ✓ 1 7

AP 
o mni a

BKapKcc ms.1 
o mni a

BA 
o mni a


Gdy istnieją różnice już w tak dawnych zapisach, trudno się dziwić, że znajdujemy je w źródłach bliższych nam czasowo.


W przyk. 6 dostrzegamy identyczność pomiędzy AP i BKapKcc ms. 1. Jest to zjawisko sporadyczne. *Antyfonarz kielecki* wykazuje bowiem zasadniczo o wiele większą zbieżność z rękopisem BA i S.


Wpływu myślenia renesansowego na melodię możemy dopatrzeć się na akcencie słowa *deitas*. S, BA oraz AK podają w tym miejscu zgodnie *virgę*, podczas gdy AP proponuje *pes* (przyk. 7).

Przykład 7.

S / ✓ /
de i tas

AP 
de i tas

BKapKcc ms.1 
de i tas

BA 
de tas

W innych miejscach spotykamy jednak sytuację odwrotną: Piotrkowczyk stawia akcent toniczny w rozumieniu starożytnym, natomiast inne księgi nie (przyk. 8).

Przykład 8.

The image shows three musical staves for the text "Laus Deo Patri".
 - The top staff, labeled "AP", shows a melism on the syllable "tus" with a tonic accent (indicated by a dot above the note).
 - The middle staff, labeled "BKapKce ms.1", shows a melism on the syllable "ri" with a tonic accent.
 - The bottom staff, labeled "BA", also shows a melism on the syllable "ri" with a tonic accent.

Powyższe rozważania na temat sposobów muzycznego potraktowania akcentów słowa we wczesnych i późniejszych kompozycjach postgregoriańskich pozwalają na wyprowadzenie wniosków natury ogólniejszej. W wymienionych kompozycjach dostrzegamy przede wszystkim wzrost znaczenia akcentu przyciskowego. Przejawia się on w jednostajnym stosowaniu melizm na sylabach akcentowanych, przez co sylaby te zaczęły nabierać cech ciężkości. Pierwotna lekkość zgłoski akcentowanej określana nutą pojedynczą swój toniczny charakter zachowała tylko przez umieszczenie melizmy w wyższym rejestrze.

Innym przejawem odejścia od wcześniejszych założeń jest zejście w niski rejestr nuty pojedynczej i grupy neumatycznej prostej lub złożonej. Postępowanie takie jest uzasadnione w przypadku konieczności wejścia w zwrot kadencyjny, jak np. w *Gloria tibi, Trinitas*.

Większość przykładów muzycznych wskazuje jednak na zmianę, którą można określić jako przewagę muzyki nad tekstem. Zasada ta jest widoczna szczególnie w traktowaniu sylab akcentowanych jako nut przejściowych w danej myśli muzycznej. Potwierdza się ona również w rezygnacji z ilustrowania tekstu muzyką. Tendencje do ilustracyjności u Wincentego z Kielczy badał T. Miazga. Stwierdził on, że wyrazy występujące w tym samym utworze, a mające przeciwne znaczenie, np. *viscera* i *alleluia*, posiadają tę samą melodię. Podobnie słowa tożsame, jak *tyrano* i *tyranus*, raz opracowano w wysokim, raz w niskim rejestrze⁵⁰.

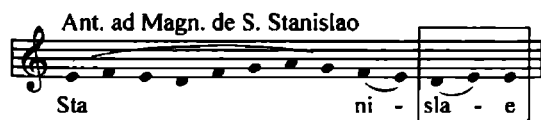
Ostatecznie stwierdzamy, że utworami najbardziej zbliżonymi do śpiewów chorałowych są: antyfona *Ex quo omnia* z historii o Trójcy Świętej, a z responsoriów — *O venerandam* o św. Stanisławie. Do najbardziej oddalonych od estetyki gregoriańskiej należą kompozycje o św. Florianie, a wśród nich antyfona *Dum aeternae diei* i responsorium *Ad pontem Anasi*.

⁵⁰ MIAZGA, dz. cyt., s. 249.

3. Budowa kadencji odcinkowych

Kryterium *finalis* wyłoniło się poprzez utożsamienie ok. IX w. 4 manerii zachodnich z czterema dźwiękami systemu greckiego (*echoi*). Wcześniej kategorie te funkcjonowały niezależnie⁵¹. W chorale rzymskim stopień finalny osiągnano na różne sposoby, podczas gdy dla twórczości postgregoriańskiej stało się zasadą stosowanie tzw. kadencji subtonalnej, zwanej też galijską⁵² (przyk. 9).

Przykład 9.



W tab. 4. przedstawiamy obliczenia, które otrzymaliśmy po zanalizowaniu wszystkich kompozycji pod kątem kadencji.

Tab. 4. Zwroty kadencyjne

Tytuł śpiewu	Kadencja			
	Wartości liczbowe		Stosunek procentowy	
	Galijska	Inna	Galijska	Inna
<i>Gloria tibi</i>	4	0	100%	00,0%
<i>O venerandam</i>	10	0	100%	00,0%
<i>Magnificet, te</i>	7	1	87,5%	12,0%
<i>O quam praed.</i>	10	4	71,4%	28,6%
<i>Ad pontem</i>	5	3	62,5%	37,5%
<i>Gratias tibi</i>	3	2	60,0%	40,0%
<i>Alme praesul</i>	5	4	55,5%	44,5%
<i>Quam veneran.</i>	5	4	55,5%	44,4%
<i>Laus et perennis</i>	2	2	50,0%	50,0%
<i>Per merita</i>	2	2	50,0%	50,0%
<i>Vir inclyte</i>	3	3	50,0%	50,0%
<i>O Beate</i>	5	5	50,0%	50,0%

⁵¹ R. BERNAGIEWICZ, *Communiones Graduału rzymskiego in statu nascendi i w obliczu rodzącej się diastematii*, Lublin 2004, s. 109.

⁵² D. HILEY, *Chorał gregoriański i neogregoriański. Zmiany stylistyczne w śpiewach oficjów ku czci świętych średniowiecznych*, Muz 2 (2003), s. 8.

Tytuł śpiewu	Kadencja			
	Wartości liczbowe		Stosunek procentowy	
	Galijska	Inna	Galijska	Inna
<i>Floriane, Dei</i>	3	3	50,0%	50,0%
<i>Pastor cadit</i>	5	6	45,4%	54,6%
<i>Laus Deo Patri</i>	2	4	33,3%	66,7%
<i>Dum aeternae</i>	2	5	28,0%	71,0%
<i>Martyr Dei</i>	2	6	25,0%	75,0%
<i>O Florem Eden</i>	2	7	22,2%	77,8%
<i>Gloria laudis</i>	0	3	00,0%	100%
<i>Ex quo omnia</i>	0	4	00,0%	100%
Razem	77	68	53,1%	46,9%

Dane z tabeli możemy podzielić na 3 grupy. Pierwsza — to melodie, w których kadencja subtonalna zyskała przewagę nad innymi rodzajami kadencji. Należy do niej 8 utworów: 3 o św. Wojciechu, 2 o św. Florianie, 2 o Trójcy Św. oraz 1 o św. Stanisławie. Ten ostatni śpiew (*O venerandam*), w którym mamy 100% kadencji subtonalnych, jest późniejszym dodatkiem do oficjum o biskupie Stanisławie. Możemy w tym przypadku stwierdzić, że Wincenty z Kielczy był raczej zachowawczy w stosowaniu kadencji galijskiej. Najbardziej „nowoczesne” okazuje się natomiast oficjum *Benedic regem*. Na uwagę zasługuje też antyfona *Gloria tibi, Trinitas*, w której przez pryzmat kadencji dostrzegamy „klasyczny” utwór postgregoriański.

W drugiej grupie znajdują się utwory, w których istnieje równowaga pomiędzy *nova et vetera*. Należą do niej: 2 antyfony do *Magnificat* o św. Stanisławie, po jednej antyfonie do *Magnificat* z oficjum o św. Wojciechu i Florianie oraz jedna antyfona psalmowa z oficjum o Trójcy Świętej.

W ostatniej grupie (7 utworów) znajdują się śpiewy, w których udział kadencji galijskiej jest mniejszy od innych rodzajów zakończeń odcinków. Należą do niej: 3 antyfony psalmowe o Trójcy Świętej, responsorium 2 i antyfona do *Benedictus* o św. Stanisławie oraz antyfona do *Magnificat* z I niesporów i antyfona do *Benedictus* o św. Florianie.

Wynik końcowy naszych obliczeń wskazuje, że na 6 responsoriów aż 5 posiada przewagę kadencji subtonalnej, a na 14 antyfon — tylko 3. Wynika stąd, że głównym polem, na którym dokonywały się zmiany stylistyczne, była forma *responsorium prolixum*.

4. Interwalika

Zagadnienia związane z interwałami w chorale gregoriańskim omawia szczegółowo Johner⁵³, podkreślając, że zasadniczy ruch melodyczny w tych kompozycjach stanowi sekunda mała lub wielka, co wynika z traktatów *enchiriadis*⁵⁴. Taki sposób konstruowania melodii cechuje się dużą płynnością ruchu, której nie zakłóca sporadyczne stosowanie innych odległości z maksymalnym skokiem kwinty w obydwu kierunkach⁵⁵. Większe interwały spotyka się dopiero w późniejszych kompozycjach, np. w sekwencjach⁵⁶. Czy temu procesowi poddały się też oficja rymowane? Częściowej odpowiedzi (ze względu na niezbyt obszerny materiał) udziela tab. 5.

Tab. 5. Interwalika

Tytuł utworu	Procentowy udział interwałów			
	Sekunda	Tercja	Kwarta	Kwinta
<i>Vir inclyte Stanislæe</i>	91,2%	3,9%	3,9%	0,9%
<i>Gratias tibi Deus</i>	89,4%	7,6%	3,0%	0,0%
<i>Floriane Dei miles</i>	86,1%	8,3%	4,2%	1,4%
<i>Alme praesul</i>	84,4%	11,9%	2,4%	1,2%
<i>Per merita</i>	84,6%	11,5%	3,8%	0,0%
<i>Quam venerandus</i>	83,5%	12,6%	2,5%	1,3%
<i>Martyr Dei Stanislaus</i>	83,9%	15,0%	1,1%	0,0%
<i>Gloria tibi, Trinitas</i>	83,8%	13,5%	2,7%	0,0%
<i>O Beate Stanislæe</i>	82,0%	13,2%	3,6%	1,2%
<i>Laus Deo Patri</i>	81,4%	16,3%	2,3%	0,0%
<i>Gloria laudis</i>	81,4%	13,5%	4,6%	0,0%
<i>O venerandam</i>	81,6%	12,5%	3,3%	3,3%
<i>O quam praedicanda</i>	80,8%	16,9%	2,3%	0,0%
<i>Laus et perennis</i>	79,4%	20,6%	0,0%	0,0%
<i>Pastor cadit</i>	78,6%	17,9%	1,7%	1,7%
<i>O Florem Eden</i>	78,6%	13,6%	4,5%	3,2%
<i>Ad pontem Anasi</i>	78,5%	16,7%	4,3%	0,5%

⁵³ JOHNER, *dz. cyt.*, s. 43–57.

⁵⁴ *Tamże*, s. 43.

⁵⁵ FERRETTI, *dz. cyt.*, s. 23.

⁵⁶ *Tamże*.

Tytuł utworu	Procentowy udział interwałów			
	Sekunda	Tercja	Kwarta	Kwinta
<i>Dum aeternae</i>	77,7%	17,3%	4,5%	0,0%
<i>Magnificet te</i>	76,7%	16,5%	3,0%	3,7%
<i>Ex quo omnia</i>	69,2%	30,8%	0,0%	0,0%

We wszystkich śpiewach zdecydowaną większość stanowi ruch sekundowy. Skok kwinty stosowany jest bardzo oszczędnie. W 10 melodiach nie zastosowano jej w ogóle, a największy jej udział odnotowujemy w antyfonie *Magnificet te Domine* o św. Wojciechu. Niezbyt często posługiwano się też kwartą. W dwóch antyfonach zupełnie zrezygnowano z tego skoku, najczęściej zaś pojawia się on w antyfonie *Gloria laudis* o Świętej Trójcy. Interwał tercji (w bardzo zróżnicowanym zakresie) znalazł zastosowanie we wszystkich kompozycjach. Np. w antyfonie *Vir inclyte* stanowi on tylko 3,9% wszystkich interwałów, a w antyfonie *Ex quo omnia* aż 30,8%. Wyjątkową sytuację odnajdujemy w responsorium *O venerandam*, gdzie dostrzegamy wprawdzie skok seksty, ale jako interwał martwy (oddzielony muzyczną kreską zdaniową). Generalnie więc możemy stwierdzić, że w omawianych przez nas utworach bardzo wiernie zachowano tradycyjną zasadę płynności ruchu. W obrębie badanych śpiewów zauważamy jednak zróżnicowanie: częstotliwość stosowania większych interwałów jest większa w oficjach rymowanych późnego średniowiecza (Wojciech, Stanisław, Florian) niż we wczesnej historii postgregoriańskiej (Trójca Święta).

5. Formuły inicjalne antyfon

W dziejach teorii chorału gregoriańskiego ważnym okresem jest IX w., gdyż wtedy powstały pierwsze prace systematyczne opracowane przez Hucbalda oraz inne przypisywane mu dzieła. Do tych ostatnich należą traktaty tzw. grupy *enchiriadis*⁵⁷. W pismach tych odnajdujemy system 8 *modi* rozumianych jako klasyfikacja formuł inicjalnych, czyli poddających ton⁵⁸. Weryfikacja wzorców *enchiriadis* ze strukturami badanych przez nas antyfon wskaże, na ile kompozytorzy odchodzili od ustalonych schematów⁵⁹. Wyniki szczegółowej analizy antyfon ukazuje tab. 6.

⁵⁷ J. MORAWSKI, *Hucbald*, EM [IV], s. 315.

⁵⁸ BERNAGIEWICZ, *dz. cyt.*, s. 103.

⁵⁹ Zestawienia formuł oraz modele struktur modalnych znajdujemy w: J. ŚCIBOR, *Geneza struktur modalnych w świetle traktatów Enchiriadis*, Lublin 1999.

Tab. 6. Formuły inicjalne antyfon

Oficjum	Antyfona	Modus	Formuła
<i>De Trinitate</i>	<i>Gloria tibi</i>	1	Nowa
	<i>Laus et perennis</i>	2	Tradycyjna/Nowa
	<i>Gloria laudis</i>	3	Tradycyjna
	<i>Laus Deo Patri</i>	4	Tradycyjna/Nowa
	<i>Ex quo omnia</i>	5	Tradycyjna
	<i>Gratias tibi</i>	1	Nowa
<i>Benedic regem</i>	<i>Magnificet te</i>	1	Nowa
	<i>Per merita</i>	3	Tradycyjna
<i>Dies adest celebris</i>	<i>O Beate Stanislave</i>	6	Tradycyjna/Nowa
	<i>Martyr Dei</i>	5	Tradycyjna
	<i>Vir inclyte</i>	4	Tradycyjna
<i>Floriane Dei miles</i>	<i>Floriane Dei</i>	4	Nowa
	<i>O Florem Eden</i>	6	Nowa
	<i>Dum aeternae</i>	6	Nowa

Widzimy, że tylko w 6 przypadkach zastosowano nową formułę, z czego połowa przypada na oficjum o św. Florianie. Prawdopodobnie więc jest to kompozycja najpóźniejsza z omawianych. W 3 antyfonach zauważamy ścieranie się tendencji dawniejszych z nowszymi, a 5 śpiewów zachowało tradycyjne schematy formuł inicjalnych. Do grupy tej należą kompozycje Wincentego, co wskazuje na jego znajomość zasadniczego repertuaru gregoriańskiego i umiejętne wprowadzanie współczesnych mu sposobów organizacji dźwięków.

6. Modalność responsoriów

Responsoria postgregoriańskie często stwarzają trudności w jednoznacznym określeniu *modus*. Trudności te odnoszą się również do antyfon, ale tutaj elementem rozstrzygającym może być dyferencja psalmowa. Stawiamy zatem pytanie, czy istnieje zasada, która mogłaby być pomocna w modalnej klasyfikacji późnych responsoriów. Zagadnienie to rozpatrzmy w trzech kategoriach: *ambitus*, struktury wersetów i tzw. zasady „tonalności kwintowej”.

6.1. *Ambitus*

System 8 modi, a w nim kategorie: *ambitus*, *finalis*, „oktawa modalna”, kształtował się, jak już wspomnieliśmy, począwszy od Hucbalda i traktatów grupy *enchi-*

riadis, nie mógł więc być powszechnie znany jeszcze na przełomie IX i X w. Według systemu Hucbalda, *ambitus* został określony interwałem nony powyżej i sekundy poniżej *finalis* dla tonu autentycznego oraz kwinty powyżej i kwarty poniżej *finalis* dla odmiany plagalnej⁶⁰. Sprawdźmy zatem, w jaki sposób kategoria *ambitus* funkcjonuje w responsoriach długich z tekstem rymowanym (tab. 7).

Tab. 7. *Modi* responsoriów długich według kryterium *ambitus*

Tytuł	<i>Finalis</i>	Poniżej	Powyżej	<i>Ambitus</i>	<i>Modus</i>
<i>Pastor cadit</i>	D	2 w.	3 m.	duodecyma c ₁ -f ₂	I
<i>O venerandam</i>	E	3 w.	8 cz.	undecyma c ₁ -e ₂	III-IV
<i>O quam praedicanda</i> <i>Quam venerandus</i> <i>Ad pontem Anasi</i>	F	4 cz.	8 cz.	duodecyma c ¹ -f ²	V-VI
<i>Alme praesul</i>	G	4 cz.	5 cz.	oktawa d ₁ -d ₂	VIII

Badane przez nas responsoria posiadają finały czterech głównych *modi*. Okazuje się jednak, że tylko jeden ze śpiewów (*Alme praesul*) spełnia kryteria postawione przez teoretyków z IX/X w.: kwarta poniżej *finalis* G i kwinta powyżej dźwięku głównego określają plagalną odmianę tetrardusa.

Bardzo blisko założeń teoretycznych znajduje się też *ambitus* responsorium *Pastor cadit*, w którym melodia sięga jeden ton poniżej *finalis*, a górną granicę przekroczyła tylko o pół tonu, sięgając do f². W ten sposób osiągnęła punkt kulminacyjny, który wypada na słowach *gaudet in filio*. W niektórych przekazach (dominikański BDKr ms 33L oraz wrocławski BUWr ms R 503⁶¹) melodia dochodzi tylko do „regulaminowego” mi².

Pozostałe śpiewy wykazują cechy zarówno autentycznych, jak i plagalnych odmian danej skali. Badacze przyjmują na ogół ten stan rzeczy, nie rozstrzygając, dlaczego w jednych śpiewach tryb jest rozpoznawalny, a w innych nie⁶². Być może kompozytorzy późnego średniowiecza wypracowali nowe zasady rozumienia *modus*, dziś jeszcze nie odkryte.

6.2. Wersety responsoriów długich

Responsoria prolixa wczesnego średniowiecza posiadały dwa zasadnicze schematy: rzymski i galijski, różniące się sposobem wykonywania *repetendy*. Tradycja rzymska powtarzała całość responsu (*a capite*), tradycja galijska natomiast tylko

⁶⁰ BERNAGIEWICZ, *dz. cyt.*, s. 103–109.

⁶¹ SZYMONIK, *dz. cyt.*, s. 140.

⁶² *Tamże*, s. 152; HILEY, *Chorał gregoriański*, s. 11.

jego część (*a latere*)⁶³. Ostatecznie w chorale gregoriańskim przyjęła się wersja galijska. Elementami najważniejszymi strukturalnie są dla responsoriów wersety. Posiadają one określone schematy dla ośmiu tonów, tworząc tzw. psalmodię responsorialną⁶⁴. Schemat wersetu składa się z poprzednika i następnika, które z kolei posiadają, zależnie od długości tekstu, *initium*, tenor i kadencję. Porównując schematy gregoriańskie z melodiami późniejszymi, odpowiemy na pytanie, czy formuły gregoriańskie miały zastosowanie w responsoriach późnośredniowiecznych oraz, czy mogą one stanowić kryterium rozpoznania *modus*.

Ze względu na tekst w formie wiersza, werset responsorium *Pastor cadit* posiada 4 odcinki. Charakterystyczne zwroty melodyczne pozwalają jednak wyróżnić podział na poprzednik i następnik. Początkowy zwrot na *cleri* pokrywa się ze schematem psalmodii responsorialnej I tonu; również w kadencji środkowej możemy odnaleźć sporo podobieństw (przyk. 10):

Przykład 10.

AP "Pastor cadit"

Cleri in Patris natalitio.

Wagner, s. 190

initium *tenor* *mediatio*

poprzednik

Następnik w AP jest różny od schematu gregoriańskiego, szczególnie w ukształtowaniu kadencji końcowej. „Klasyczne” tony responsoriów nigdy nie kończą się na *finalis*⁶⁵, podczas gdy w naszym przykładzie melodia zmierza do pierwszego stopnia skali. Mimo to, na podstawie melodii wersetu, musimy potwierdzić przynależność responsorium *Pastor cadit* do I tonu.

Materiał muzyczny wersetu responsorium *O venerandam* w zasadzie jest różny od gregoriańskiego. Przede wszystkim *medianta* i *finalis* kończą się na I stopniu skali modalnej. Brakuje także odcinków recytatywnych. Zwroty, które można uznać za podobne, należą zarówno do schematu tonu III, jak i IV. *Deuterus* autentyczny przejawia się w rozpoczęciu melodii od *c*² (plagalna odmiana wersetu rozpoczyna się od *a*¹). Inne nawiązanie do III tonu można dostrzec na melizmie *filiis*. Przeważają jednak podobieństwa do tonu IV: dwukrotnie użyto zwrotu: *la-sol-fa-mi* występującego w *initium* poprzednika oraz w *finalis* następnika, jak również zwrotu *mi-fa-sol-*

⁶³ BERNAGIEWICZ, dz. cyt., s. 101.

⁶⁴ P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, t. III, Leipzig 1921, s. 190–197; FERRETTI, dz. cyt., s. 270–273; JOHNER, dz. cyt., s. 330–339.

⁶⁵ HILEY, *Chorał gregoriański*, s. 8.

fa-mi rozpoczynającego kadencję gregoriańską. Ponadto na słowie *deficientibus* odnajdujemy szczątki recytatywu na *fa* — typowego dla plagalnego *deuterusa*⁶⁶.

Do *modus V* zaliczyliśmy werset responsorium *Ad pontem*. Melodia wersetu w zasadzie różni się, co prawda, istotnie od schematu gregoriańskiego, zachowuje jednak jego skalę z fragmentami recytatywu na *c*².

Melodię wersetu responsorium *Quam venerandus* można podzielić na poprzednik i następnik. Zawiera ona elementy zarówno tonu V, jak i VI. Inicjum poprzednika nawiązuje do schematu tonu VI, natomiast *initium* następnika wykazuje wyraźne podobieństwo do *initium* następnika w tonie V. Zakończenie następnika przypomina znów ton VI.

Werset responsorium *O quam praedicanda* składa się z trzech odcinków wyznaczonych budową wiersza i kadencjami muzycznymi, brak więc typowego podziału na poprzednik i następnik. Przebieg melodyczny odpowiada jednak charakterowi VI *modus*. Cechy charakterystyczne to: zakres melodii oraz powtórzenia na dźwiękach *c*², *b*¹, *f*¹.

Werset responsorium *Alme praesul* posiada poprzednik i następnik, da się wyróżnić w nich szczątki tenorów. Brakuje jednak inicjów i kadencji. W następniku możemy zauważyć elementy charakterystycznego recytatywu na *G* (przyk. 11):

Przykład 11.

AP "Alme praesul"

glo - ri - e mur in lau de De per pe - tu - o

Wagner, s. 197

initium tenor finalis

następnik

W wersetach responsoryjnych dostrzegamy zatem kilka cech typowych dla późnego średniowiecza. Przede wszystkim stwierdzamy brak wyraźnych tenorów, a *medianta* i *terminatio* zawsze wypadają na *finalis*. Ze względu na strukturę wiersza werset czasami posiada więcej niż dwa odcinki (*O quam praedicanda*). W materiale muzycznym można dostrzec pewne podobieństwa do tradycyjnych schematów psalmodii responsorialnej, generalnie jednak jest on nowy w stosunku do nich.

Strukturowanie wersetu responsorium możemy więc uznać za ważny element określający *modus* responsorium późnego średniowiecza. Potwierdzamy zatem modalność responsoriów: *Pastor cadit* (I) oraz *Alme praesul* (VIII). Największe trudności w klasyfikacji sprawiło responsorium *Quam venerandus* o św. Florianie, które

⁶⁶ WAGNER, dz. cyt., s. 192–193.

wyraźnie miesza autentyczne i plagalne elementy melodyczne schematów gregoriańskich. Pozostałe śpiewy zawierają pewne cechy, dzięki którym można pokusić się o określenie *modus* (tab. 8):

Tab. 8. *Modi* responsoriów długich według strukturywania wersetów

Tytuł	<i>Modus</i>
<i>Pastor cadit</i>	I
<i>O venerandam</i>	IV
<i>Ad pontem</i>	V
<i>O quam praedicanda</i>	VI
<i>Quam venerandus</i>	V–VI
<i>Alme praesul</i>	VIII

6.3. Zasada „tonalności kwintowej”

Specyfikę tej „tonalności” sprecyzował m.in. D. Hiley. Polega ona na schematycznym stosowaniu pierwszego i piątego stopnia *modus* w zakończeniach odcinków i zdań. Nierzadko zasada ta rozciąga się na pojedyncze wyrazy, monosylaby i samogłoski⁶⁷. W badanych przez nas responsoriach powyższa reguła sprawdza się całkowicie, świadcząc niezbiecnie o późnym czasie ich powstania. Nas jednak interesuje odpowiedź na pytanie, czy zjawisko „centralizacji kwintowej” może być pomocne w rozróżnieniu autentycznej i plagalnej odmiany głównego *modus*. Być może tak. Licząc rodzaje zakończeń na ważnych strukturalnie stopniach skali, zauważyliśmy pewne zróżnicowanie. W niektórych kompozycjach stosowanie *finalis* i *kofinalis* jest bliskie równowadze, w innych występuje wyraźna koncentracja tylko na *finalis*. Biorąc pod uwagę omawiane wcześniej cechy *modus*, zakładamy, że melodie pierwszego rodzaju należą do odmian autentycznych, drugiego zaś do plagalnych. Jest to hipoteza, której słuszność może być potwierdzona przez badania przeprowadzone na odpowiednio szerokim materiale analitycznym. Wyniki dla 6 interesujących nas responsoriów przedstawiamy w tab. 9. Dla jasności obrazu uwzględnimy w niej tylko zakończenia odcinków jako najważniejszych elementów konstrukcyjnych melodii.

Tab. 9. „Centralizacja kwintowa” responsoriów

Responsorium	Zakończenia odcinków		Odmiana <i>modus</i>
	Stopień I	Stopień V	
<i>O venerandam</i>	8	2	plagalna (IV)
<i>O quam praedicanda</i>	8	3	plagalna (VI)
<i>Quam venerandus</i>	6	0	plagalna (VI)

⁶⁷ HILEY, *Chorał gregoriański*, s. 5.

Responsorium	Zakończenia odcinków		Odmiana <i>modus</i>
	Stopień I	Stopień V	
<i>Alme praesul</i>	8	0	plagalna (VIII)
<i>Pastor cadit</i>	6	5	autentyczna (I)
<i>Ad pontem</i>	4	3	autentyczna (V)

Wyniki obliczeń potwierdzają wcześniejszą kwalifikację modalną utworów. W poprzednich rozważaniach nie rozstrzygnęliśmy tylko wątpliwości co do responsorium *Quam venerandus*. Z powyższej tabeli wynika natomiast jednoznacznie, że śpiew możemy zaliczyć do plagalnej odmiany *tritusa*. Okazuje się zatem, że zasada „tonalności kwintowej” może być decydująca w ostatecznym określeniu *modus* responsoriów późnego średniowiecza.

Spójrzmy jeszcze syntetycznie na proces weryfikacji modalnej badanych responsoriów (tab. 10).

Tab. 10. Modalność responsoriów

Tytuł responsorium	Kryteria		
	<i>Ambitus</i>	<i>Compositio cantus wersetu</i>	„Centralizacja kwintowa”
<i>Pastor cadit</i>	I	I	I
<i>O venerandam</i>	III–IV	IV	IV
<i>O quam praedicanda</i>	V–VI	VI	VI
<i>Quam venerandus</i>	V–VI	V–VI	VI
<i>Ad pontem Anasi</i>	V	V	V
<i>Alme praesul</i>	VIII	VIII	VIII

Sumując wyniki analiz stwierdzamy zatem, że najważniejszymi elementami responsoriów, według których możemy określić ich *modus*, jest budowa wersetu oraz zasada „tonalności kwintowej”. Stracił natomiast na znaczeniu *ambitus* melodii.

7. Dyferencje psalmowe

Istotnym elementem zawartości antyfonarza są, obok antyfon i responsoriów, dyferencje psalmowe.

Problematyka związana z zakończeniami tonów psalmowych była już przedmiotem zainteresowania muzykologów zachodnich⁶⁸. W ostatnich latach również w Polsce

⁶⁸ O dyferencjach pisali: wymieniany już P. Wagner i D. Johner oraz Z. FALVY, *Zur Frage von Differenzen der Psalmodie*, SMW 25 (1962), s. 160–173; M. HUGLO, *Les Tonaires*, Paris 1971; J. CLAIRE, *Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos*, EtGr 15 (1975), s. 5–192.

zaczęto zajmować się tym zagadnieniem⁶⁹, a pierwsza praca o charakterze syntetycznym ukazała się w 2004 r.⁷⁰

Analizowane przez nas śpiewy reprezentują klauzule należące do dwóch grup: pierwsza obejmuje dyferencje psalmowe, druga — dyferencje kantykwów większych. Podział ten odzwierciedla tab. 11⁷¹.

Tab. 11. Dyferencje psalmowe

Antyfony psalmowe	Dyferencje							
	Ig	ID	II	III	IV	Va	Vg	VIF
<i>Gloria tibi, Trinitas</i>	+							
<i>Laus et perennis</i>			+					
<i>Gloria laudis</i>				+				
<i>Laus Deo Patri</i>					+			
<i>Ex quo omnia</i>						+		

Antyfony do kantykwów większych	Dyferencje							
	Ig	ID	II	III	IV	Va	Vg	VIF
<i>Gratias tibi, Deus</i>		+						
<i>Magnificete te, Domine</i>		+						
<i>Per merita</i>				+				
<i>O Florem Eden</i>								+
<i>Dum aeternae</i>								+
<i>Floriane Dei miles</i>					+			
<i>O Beate Stanislae</i>								+
<i>Martyr Dei Stanislaus</i>							+	
<i>Vir inelyte</i>					+			

Klauzule pierwszej grupy należą do antyfon psalmowych oficjum *De Trinitate*. Zgodnie z zasadą komponowania według porządku modalnego, reprezentują one kolejno *modus*: I, II, III, IV i V.

⁶⁹ Z. KOŁODZIEJCZAK, „Antyfonarz *De Sanctis*” z Biblioteki Kolegiaty w Łasku, „Saeculum Christianum” 9 (2002), nr 2, s. 69–85; K. NIEGOWSKI, *XV-wieczny antyfonarz ms 48 z Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu w świetle tradycji europejskiej*, „Saeculum Christianum” 9 (2002), nr 2, s. 111–129; CZ. GRAJEWSKI, *Dyferencje psalmowe I tonu jako cecha rozpoznawcza proveniencji antyfonarzy polskich*, „Saeculum Christianum” 9 (2002), nr 2, s. 41–66.

⁷⁰ CZ. GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich*, Toruń 2004.

⁷¹ Tam, gdzie to możliwe, przyjęto oznaczenia według LU.

W grupie drugiej znajdują się dyferencje *Magnificat* i *Benedictus*. Zwykło się sądzić, że antyfony do kantyków większych są najczęściej napisane w *modus* I oraz VIII. Z zestawienia tabeli wynika jednak, że ton I zastosowano dwukrotnie, VIII natomiast nie pojawia się wcale. Zjawisko to można tłumaczyć faktem, że niektóre ze śpiewów są późniejszymi dodatkami do oficjum (np. *Per merita*) albo zajmowały wcześniej inne miejsce w liturgii (np. *Floriane, Dei miles*), albo też antyfona stanowi kontynuację numerycznego następstwa modalnego (np. *O Beate*).

Ostatecznie obraz dyferencji w badanych przez nas antyfonach przedstawia się następująco (tab. 12):

Tab. 12. Statystyka terminacji badanych antyfon

<i>Modus</i>	Ilość wystąpień	Procent
I IV VI	3	21,4%
III IV	2	14,3%
II	1	7,4%

Jest rzeczą oczywistą, że dane o rodzajach dyferencji pochodzące z kilkunastu tylko śpiewów nie pozwalają na wyprowadzenie ogólniejszych wniosków na temat terminacji psalmowych. Z tego względu statystykę rozciągniemy na wszystkie dyferencje AP.

3.1. Dyferencje w antyfonarzach piotrkowskich

Ton Ig:



Zakończenie to należy do bardzo popularnych dla antyfonarzy całej Europy, zarówno diecezjalnych, jak i zakonnych⁷², z wyjątkiem manuskryptów czeskich⁷³. W rękopisach polskich również należy do najczęściej używanych⁷⁴, chociaż zdarzają się wyjątki, np. w KKW 48 odnotowano ją tylko 7 razy⁷⁵. Popularność wymienionej klauzuli potwierdza BKapKce ms I, w którym zastosowano ją najczęściej (180 razy)⁷⁶.

⁷² GRAJEWSKI, *Dyferencje psalmowe*, s. 59.

⁷³ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 123.

⁷⁴ GRAJEWSKI, *Dyferencje psalmowe*, s. 65.

⁷⁵ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 123.

⁷⁶ MIAZGA, *dz. cyt.*, s. 192.

Ogromną popularność zakończenia Ig potwierdzają AP, gdzie występuje ono łącznie 162 razy.

Drugim co do częstotliwości występowania jest *terminatio* 1D (*la la sol fa sol-la sol fa mi re*) pojawiające się 50 razy. Również i ta formuła należy do rozwiązań stosowanych powszechnie w całej Europie (z wyjątkiem Szwajcarii⁷⁷). Znajduje się niemal w każdym antyfonarzu, przy czym P. Wagner słusznie zauważa, że łączono ją głównie z kantykami⁷⁸. Ponadto zakończenie to chętniej jest wykorzystywane przez źródła diecezjalne (24%) niż zakonne (10%)⁷⁹.

W badanych przez nas drukach odnajdujemy jeszcze 32 inne formuły kadencyjne I tonu:

16 wystąpień



13 wystąpień



3 wystąpienia



4 wystąpienia



Niemal wszystkie wymienione zakończenia należą do często stosowanych w Europie i Polsce⁸⁰. Wyjątek stanowi ostatnia dyferencja. Brak jej np. w BKapŁ ms.b.s, BKapKr ms. 48 czy w BKapKce ms 1. Badający 132 antyfonarze rękopiśmienne Cz. Grajewski stwierdził, że jest ona typowa dla rodzin franciszkańskich, natomiast w zabytkach innych zakonów oraz w księgach diecezjalnych można odnotować tylko pojedyncze przypadki⁸¹. Taka też sytuacja ma miejsce w drukach piotrkowskich.

⁷⁷ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 123.

⁷⁸ GRAJEWSKI, *Dyferencje psalmowe*, s. 46.

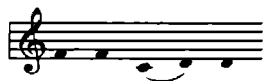
⁷⁹ *Tamże*.

⁸⁰ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 80; NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 123–124.

⁸¹ GRAJEWSKI, *Dyferencje psalmowe*, s. 50–51.

Łącznie odnotowano w nich 246 dyferencji tonu I.

Ton II



Terminacja zastosowana w AP nie występuje w dzisiejszym *Liber usualis*. P. Wagner uważa, że wersja ta była charakterystyczna dla antyfonarzy germańskich⁸². Znajduje się ona też w kodeksach z terenów dzisiejszej Szwajcarii, Czech i Węgier⁸³. Odmiana ta nosi ślady tradycji dawnej w przeciwieństwie do manuskryptów galijskich i pochodzących z Italii stosujących przejściowe *mi*⁸⁴.

Drugi ton psalmowy należy do rzadziej stosowanych i z tego powodu znanych jest niewiele jego klauzul⁸⁵. Regułę tę potwierdzają druki Piotrkowczyka, w których ton II występuje 58 razy z jedną tylko dyferencją.

Ton III



Zakończenie III tonu psalmowego nie figuruje w dzisiejszym zestawie dyferencji rzymskich. Zdaniem Z. Kołodziejczaka, należy ono do bardzo rozpowszechnionych w Polsce, co jednak nie zawsze jest normą, gdyż np. w kodeksie łaskim występuje najczęściej, tj. 24 razy⁸⁶, ale w BKapKr ms. 48 tylko 3 razy⁸⁷.

Dyferencja piotrkowska jest najbliższa tradycji węgierskiej, a także czeskiej i z obszaru współczesnej Szwajcarii⁸⁸, i nie należy do najliczniejszych (10 wystąpień). Najwięcej razy (31) zastosowano rozwiązanie: *do do la do re do*. Ponadto posłużono się klauzulą *do do la do si-la* (29), *do do la do do* (12) oraz *do do la-do la sol* (8). W antyfonarach piotrkowskich znajduje się zatem łącznie 90 dyferencji należących do tonu III.

Ton IV



⁸² Por. KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 81.

⁸³ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 124.

⁸⁴ *Tamże*.

⁸⁵ GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne*, s. 89.

⁸⁶ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 81.

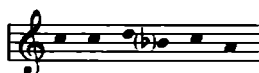
⁸⁷ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 125.

⁸⁸ *Tamże*; KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 81.

Tę klauzulę spotyka się w rękopisach okręgu szwajcarskiego i węgierskich, brak jej natomiast w księgach czeskich⁸⁹ oraz we współczesnej propozycji LU. Należy ona do najczęściej pojawiającej się formuły w niektórych polskich antyfonarzach średniowiecznych, np. BKapKr ms. 48⁹⁰, BKapŁ⁹¹. Również Piotrkowczyk posłużył się niemal wyłącznie tą terminacją, stosując ją 67 razy.

Drugą co do liczby terminacją tonu IV jest odmiana *la sol la do sol mi-sol* (48 wystąpień). Ponadto odnaleziono 4 zakończenia: *la sol la do sol mi-fa* oraz 3 końcówki: *la sol la do sol mi fa re*. W sumie w AP zastosowano 122 dyferencje tonu IV.

Ton Va



Dyferencję tę stosowano powszechnie w całej Europie, również w wersji z bemolem⁹²; taka postać występuje m.in. w BKapKce ms 1⁹³. Natomiast skrytor BKapKr ms. 48 zachował czyste *si*⁹⁴. Ta ostatnia wersja należy do najstarszych tradycji śpiewów rzymskich, stosowanych jeszcze przed ukształtowaniem się *oktoechos*⁹⁵. Taką właśnie postać posiada ogromna większość (25) terminacji AP. Wyjątek stanowi zakończenie Vg (z bemolem) występujące w całym antyfonarzu piotrkowskim tylko jeden raz w połączeniu z antyfoną o św. Stanisławie *Martyr Dei*. Tak rzadkie zastosowanie tej klauzuli nie jest przypadkiem odosobnionym. Identyczna sytuacja zachodzi np. w BKapKr ms. 48⁹⁶, również BKapŁ stosuje ją tylko kilkakrotnie⁹⁷. Jednak większość rękopisów diecezjalnych, w przeciwieństwie do zakonnych, stosuje to zakończenie bardzo często⁹⁸.

Ton VIF



Powyższa formuła jest typowa dla manuskryptów dzisiejszej Francji, Włoch, Szwajcarii i Anglii⁹⁹, we współczesnym LU oznaczono ją jako VIF. Była ona bardzo

⁸⁹ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 81.

⁹⁰ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 125.

⁹¹ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 81.

⁹² KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 82.

⁹³ MIAZGA, *dz. cyt.*, s. 192.

⁹⁴ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 126.

⁹⁵ SZYMONIK, *dz. cyt.*, s. 127.

⁹⁶ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 125.

⁹⁷ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 82.

⁹⁸ GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne*, s. 156.

⁹⁹ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 82.

popularna, stanowi bowiem aż 98,8% spośród pięciu innych dyferencji tonu VI¹⁰⁰. W drukach piotrkowskich spotykamy tylko tę jedną terminację. Występuje ona w nich 37 razy.

Ton VII

W antyfonarzach Piotrkowczyka ton VII posiada 5 różnych dyferencji. Nie jest to sytuacja odosobniona, gdyż podobne proporcje odnajdujemy w zabytkach rękopiśmiennych. Identyczną liczbę i postać klauzul spotykamy w BKapKce ms 1¹⁰¹ i BKapŁ ms. b.s.¹⁰² W BKapKr ms. 52 zanotowano o jedną terminację więcej¹⁰³, a w BKapKr ms. 48 o jedną mniej¹⁰⁴. W stosunku do wszystkich odnalezionych terminacji tego tonu nie jest to jednak duża liczba. W polskich antyfonarzach wyróżniono bowiem łącznie aż 8 kategorii tych zakończeń o łącznej liczbie 22¹⁰⁵.

W AP najczęściej (73 razy) występuje wersja:



oraz (46)



Następnie figuruje końcówka (12)



lub (7)



a także (2)



¹⁰⁰ GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne*, s. 164.

¹⁰¹ MIAZGA, *dz. cyt.*, s. 192.

¹⁰² KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 83.

¹⁰³ MIAZGA, *dz. cyt.*, s. 192.

¹⁰⁴ NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 126–127.

¹⁰⁵ GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne*, s. 169–189.

Wszystkie wymienione rodzaje klauzul występują w kodeksach europejskich¹⁰⁶. W sumie AP zamieszcza 140 dyferencji tonu VII.

Ton VIII

W AP znajdują się tylko 2 dyferencje, podczas gdy w BKapKce ms 1, BKapKr ms. 52 oraz BKapŁ ms. b.s jest ich 5¹⁰⁷, a w BKapKr ms. 48 — 4; łącznie w antyfonarzach polskich — 16¹⁰⁸.

Zdecydowana większość zakończeń (269) posiada wersję:



Tylko kilka razy (12) pojawia się odmiana



Terminacje te stosowano powszechnie w całej Europie¹⁰⁹. AP posłużyło się tonem VIII 281 razy.

Warto też odnotować u Piotrkowczyka brak *tonus peregrinus*, który należał do bardzo rzadko stosowanych. Wiele rękopisów diecezjalnych i zakonnych nie notuje go wcale, inne jeden raz¹¹⁰.

W AP odnaleziono zatem łącznie 1000 dyferencji należących do 8 tonów psalmowych, a częstotliwość ich występowania jest następująca:

VIII	281
I	246
VII	140
IV	122
III	90
II	58
VI	37
V	26

¹⁰⁶ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 83; NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 126–127.

¹⁰⁷ MIAZGA, *dz. cyt.*, s. 192; KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 83–84.

¹⁰⁸ GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne*, s. 191–204.

¹⁰⁹ KOŁODZIEJCZAK, *art. cyt.*, s. 83–84; NIEGOWSKI, *art. cyt.*, s. 127.

¹¹⁰ GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne*, s. 208.

Powyższe liczby skłaniają do postawienia pytania: Czy AP stanowi kontynuację zakresu stosowania poszczególnych terminacji psalmowych typowych dla polskich antyfonarzy średniowiecznych, czy też wprowadza w tym względzie pewne innowacje? Dzięki zestawieniu dokonany przez Cz. Grajewskiego w oparciu o repertuar zawarty w antyfonarzach możliwe jest porównanie danych. Dołączymy do nich również informacje dotyczące druku równoległego do antyfonarza, tj. psalterza piotrkowskiego¹¹¹ (tab. 13):

Tab. 13. Statystyka częstotliwości tonów psalmowych

Ton psalmowy	Antyfonarz piotrkowski	Psałterz piotrkowski	Zabytki diecezjalne i zakonne
VIII	28,1%	29,4%	25,6%
I	24,6%	17,5%	24,3%
VII	14,0%	7,6%	14,3%
IV	12,2%	9,1%	11,4%
III	9,0%	6,2%	6,6%
II	5,8%	11,8%	7,4%
VI	3,7%	13,2%	5,9%
V	2,6%	5,6%	4,4%

Antyfonarze piotrkowskie potwierdzają tezę o największej popularności tonu VIII i I. W stosunku do średniowiecznych manuskryptów diecezjalnych procent ten jest nawet jeszcze nieco większy. Ciekawostką jest, że w grupie współczesnych śpiewów liturgii godzin Triduum Paschalnego również te dwa tony zastosowano w największym wymiarze. Zajmują one też pierwsze miejsca w śpiewach zachowanych w żywej tradycji¹¹².

Procent występowania pozostałych tonów jest również bardzo typowy. Różnica występuje tylko w kolejności *modus II* i *III*. W AP ton II zajął miejsce poniżej tonu III. Tony VI i V zajmują te same, ostatnie miejsca, zauważamy jednak zmniejszenie się częstotliwości ich występowania.

Zestawienia z psalterza piotrkowskiego odbiegają zarówno od antyfonarzy rękopiśmiennych, jak i antyfonarza piotrkowskiego. Zgadza się tylko częstotliwość tonu VIII i I stosowanych najczęściej, chociaż procent ich występowania jest dużo niższy niż w antyfonarzach. Bardzo wysokie miejsce zajmuje tam natomiast ton VI i II. Generalnie możemy stwierdzić, że w dziedzinie stosowania tonów psalmowych

¹¹¹ J. BISZTYGA, *Psałterze piotrkowskie* (niepublikowane materiały do rozprawy doktorskiej), s. 89–90.

¹¹² B. BODZIOCH, *Polskie śpiewy Liturgii godzin Triduum Paschalnego (zarys problematyki)*, LS 7 (2001), nr 1, s. 87.

antyfonarze piotrkowskie stanowią kontynuację tradycji liturgicznych zanotowanych w polskich rękopisach średniowiecznych.

* * *

Omówiliśmy 14 antyfon i 6 responsoriów z tekstem w formie wiersza, skomponowanych w środkowej i końcowej fazie średniowiecza. Śpiewy te należą do 4 różnych oficjów napisanych z okazji ogłoszenia nowych świąt. Celem analiz było uchwycenie zmian stylistycznych, jakie zaszły w melodiach komponowanych już po reformie gregoriańskiej.

Badając zagadnienie miejsca kadencji muzycznej w strukturze wiersza, zauważyliśmy, że kadencje te bardziej uwzględniają logikę tekstu, niż budowę poetycką. Kolejnym problemem było określenie stosunku melodii do akcentów słowa. Możemy stwierdzić, że zasada stosowania tzw. akcentów tonicznycych została zachowana, chociaż zauważamy odchodzenie od pierwotnych reguł. Najbardziej tradycyjne okazało się responsorium *O venerendam*, w którym akcent toniczny stanowi 86,2%, najwięcej innych rozwiązań znalazło się natomiast w antyfonie *Dum aeternae*, która posiada tylko 27,8% akcentów tonicznycych. Biorąc pod uwagę całe oficja, możemy powiedzieć, że akcent toniczny najczęściej jest stosowany w formularzu o św. Stanisławie (76,7% w antyfonach i 78,2% w responsoriach), najrzadziej — w śpiewach ku czci św. Floriana (41,2% — antyfony, 50% — responsoria). Przyczyną odchodzenia od tradycji był być może rozwój w kierunku myślenia frazą muzyczną, która zaczęła górować nad słowem. Wzrasta też znaczenie akcentu rozumianego jako przyciskowy, nie intonacyjny, przygotowując grunt do reformy renesansowej.

Przebadaliśmy również interwalikę wybranych śpiewów, by przekonać się, w jaki sposób zastosowano chorałową zasadę płynności ruchu. Okazało się, że w tym przypadku tradycję zachowano bardzo ściśle. Ruch sekundowy wypełnia 70–80% kompozycji, a skoki tercji ok. 16–20%. Kwarty i kwinty używa się znacznie oszczędniej, w granicach 3%. Tylko w jednym przypadku zastosowano sekstę jako interwał martwy (*O venerendam*).

Jeśli chodzi o *ambitus* melodii, to widzimy jego stopniowe rozszerzanie się. W antyfonach mieści się on w *oktoechos*, a nawet sięga do bardziej pierwotnej tradycji zachodniej przez zastosowanie zakresu kwinty (*Laus et perennis*). Największą odległość zanotowano w antyfonie *O Beate Stanislavie* (duodecyma). Na 6 responsoriów tylko jedno (*Alme praesul*) zachowało *ambitus* oktawy, pozostałe poruszają się w obrębie decymy i undecymy. W jednym przypadku (*Ad pontem Anasi*) melodia rozwija się do duodecymy.

Z *ambitus* melodii łączy się ściśle zagadnienie modalności. Nadal stosowano skale kościelne, ale ze względu na dużą rozpiętość melodii zatraciły one swój pierwotny charakter. Stąd też niejednokrotnie powstają wątpliwości co do identyfikacji

danego *modus*. Wątpliwości te zwykło się rozwiązywać stwierdzeniem, że melodia posiada podwójny zakres, co znajduje wyraz w zapisie typu: *modus* 1–2, 7–8 itd. lub: *modus* *Mi*, *Fa* itp., bez rozróżniania na tryb autentyczny i plagalny¹¹³. Wydaje się jednak, że pomocą w klasyfikacji trybu może być zróżnicowanie w stosowaniu zasady centralizacji kwintowej. W odmianach autentycznych istnieje równowaga w stosowaniu *finalis* i *cofinalis* na zakończeniach odcinków, słów i monosylab. W pozostałych melodiach, które zaliczyliśmy do odmian plagalnych, elementy ważne strukturalnie kończą się wyłącznie lub w przeważającej liczbie na *finalis*. Dodatkowo melodie te sięgają wyraźnie do niższych rejestrów, np. do subkwarty modalnej. Sposzczerzenia te stały się dla nas kryterium pomocniczym w przypadku antyfon¹¹⁴ i kryterium głównym w przypadku responsoriów¹¹⁵.

Do zasad tradycyjnych zaliczamy też różnice w stylu pomiędzy neumatycznymi antyfonami a melizmatycznymi responsoriami. W stosunku do chorału gregoriańskiego obydwie formy, szczególnie zaś antyfony, wykazują wyższy stopień ozdobności.

Ostatecznie należy stwierdzić, że oficjum *Gloria tibi, Trinitas* należy do okresu przejściowego, a wszystkie trzy oficja o świętych polskich reprezentują styl dojrzałego oficjum rymowanego. Poprzez umieszczenie ich w drukach potrydenckich zachowano w Polsce rodzaj estetyki panujący w późnym średniowieczu. W ten sposób potwierdza się teza P. Sczanieckiego, że nie wnieśliśmy nowości do twórczości europejskiej, ale została ona przyjęta i zachowana w naszym kraju, podczas gdy gdzie indziej zanikła.

Spośród omawianych śpiewów jako autora polskiego możemy wskazać tylko Wincentego z Kielczy. Analiza wybranych utworów Wincentego potwierdza fakt, że pod względem poziomu wartości estetycznej polska kultura liturgiczno-muzyczna zajmuje równoprawne miejsce w kręgu kultury zachodnioeuropejskiej¹¹⁶. Twórczość ta nosi cechy uniwersalne, zgodne z ówczesnie panującymi zasadami. Możemy nawet podkreślić większą dbałość o zachowanie akcentów toniczných, większą ozdobność stylu i najśmielsze stosowanie skoków interwałowych.

Przedmiotem naszego zainteresowania stały się też dyferencje psalmowe antyfonarzy piotrkowskich. Wykazaliśmy, że częstotliwość poszczególnych *modi* stanowi kontynuację tradycji funkcjonującej w polskich antyfonarzach średniowiecznych.

Wszystkie wymienione elementy ukazują nam antyfonarze piotrkowskie jako cenne źródła do poznania polskiej kultury muzycznej doby potrydeckiej, przy czym

¹¹³ Np. HILEY, *Chorał gregoriański*, s. 11; SZYMONIK, *dz. cyt.*, s. 152.

¹¹⁴ *Modus* antyfony podajemy zgodnie z trybem dyferencji psalmowej.

¹¹⁵ Element pomocniczy w określaniu *modus* dla responsorium, jakim jest werset, nie funkcjonuje w twórczości późnej, wkładającej w dawną formę zupełnie nową treść muzyczną.

¹¹⁶ Z. KOŁODZIEJCZAK, *Polskie oficja rymowane o św. Wojciechu*, w: J. MASŁOWSKA (red.), *Muzyka sakralna. Materiały z seminarium „Gaude Mater”*, Warszawa 1998, s. 91.

uwagę skupiliśmy wyłącznie na wąskiej grupie śpiewów skomponowanych do tekstów rymowanych oraz na rodzajach terminacji psalmowych. Otwarte pozostają zagadnienia związane z pozostałymi śpiewami *proprium de tempore, de sanctis* i *commune sanctorum*, których przebadanie z pewnością przyniesie interesujące wnioski.

Wykaz skrótów

- AP antyfonarze piotrkowskie.
 BA *Kodeks z Bambergu*, Biblioteka Państwowa, sygn. lit. 25.
 BKapKce ms 1 *Antyfonarz kielecki*, Biblioteka Kapituły Kieleckiej.
 BKapKr ms. 48 *Antiphonarium de sanctis* (1457), Biblioteka Kapituły Krakowskiej na Wawelu.
 BKapKr ms. 52 *Antiphonarium de sanctis* (1320), Biblioteka Kapituły Krakowskiej na Wawelu.
 BKapŁ. ms.b.s *Antiphonarium de sanctis* (1520), Biblioteka Kapituły w Łasku.
 C *Manuskrypt z Corbi*, zbiory prywatne.
 CAO *Corpus Antiphonalium Officii*, t. I–VI, R.J. HESBERT (red.), Roma 1963–1968.
 DOF *Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik*, t. I, W. BERSCHIN, D. HILEY (red.), Regensburg 1999.
 EK *Encyklopedia Katolicka*, t. I, F. GRYGLEWICZ I IN. (red.), Lublin 1973; t. III, R. ŁUKASZYK I IN. (red.), Lublin 1995.
 EM *Encyklopedia muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Część biograficzna*, t. [IV], E. DZIEBOWSKA (red.), Kraków 1993.
 LS „Liturgia Sacra”, Opole 1995–
 MGG¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. I–XVII, F. BLUME I IN. (red.), Basel–Kassel 1949–1998.
 NGrove *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. I–XXVI, S. SADIE (red.), London 1980.
 S *Kodeks Hartkera*, Biblioteka Kolegiacka w St. Gallen, sygn. 390/391.
 SMPŚ H. FEICHT, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Z. Lissa (red.), Kraków 1975.
 SMPRB H. FEICHT, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Z. Lissa (red.), Kraków 1980.

Melodie degli uffici rimati trasmesse negli antifonari di Andrzej Piotrkowczyk

Riassunto

Andrzej Piotrkowczyk ed i suoi successori si sono iscritti al seguito degli stampatori polacchi importanti. Gli antifonari uscivano negli anni: 1600, 1607, 1614, 1647. Si sono conservate 14 antifone e 6 responsori prolissi con il testo in versi, cavati dalla storia di *Gloria tibi, Trinitas* e dagli uffici sui santi: Adalberto, Floriano, Stanislao. Lo scopo delle analisi era di afferrare le modifiche stilistiche che si sono verificate nelle melodie composte a partire dal IX secolo. Si è conservato il principio di utilizzare i così detti accenti tonici ed il movimento agile. L'ambitus delle melodie subiva gradualmente un allargamento fino alla duodecima. Fra i principi tradizionali annoveriamo anche la distinzione nello stile tra le antifone neumatiche ed i responsori melismatici. In confronto al canto gregoriano ambedue le forme,

le antifone in particolare, presentano un grado più alto di addobbo. La modalità si formava secondo il principio di centralizzazione della quinta. Nei modi autentici esiste un equilibrio nell'applicazione di finalis e cofinalis nella fine delle frasi, tratti, parole e nei monosillabi. Nei modi plagali gli elementi strutturalmente importanti finiscono, esclusivamente o in numero prevalente, in finalis. Queste melodie risalgono inoltre ai registri più inferiori, ad esempio al sub quarto. Constatiamo che l'ufficio *Gloria tibi, Trinitas* appartiene al periodo passeggero invece gli uffici sui santi polacchi rappresentano lo stile maturo dell'ufficio rimato. Le differenze salmiche erano anche oggetto del nostro interesse. Abbiamo dimostrato che la frequenza dei modi particolari costituisce la continuazione della tradizione esistente negli antifonari medievali polacchi. Questi ed altri elementi permettono di iscrivere gli antifonari di Andrzej Piotrowczyk al seguito delle fonti importanti per la conoscenza della cultura musicale polacca del periodo postridentino.