



Ks. ROBERT BERNAGIEWICZ
Lublin, KUL

SUBKWARTA MODALNA W FORMUŁACH INICJALNYCH INTROITÓW 2 MODUS

W historii muzyki i historii teoretycznej myśli o niej najczęściej obserwujemy proces, który rozpoczyna się od praktyki muzycznej, od muzyki żywej, a prowadzi nas poprzez teoretyczną refleksję ku definicjom systemu muzycznego, opisom zjawiska muzycznego, analizie kompozycji itp. Zdarza się jednak sytuacja odwrotna — proces wpływu teoretycznych definicji i ustaleń na praktykę muzyczną, na kompozycję czy interpretację. Z takim zjawiskiem mamy do czynienia stosunkowo często w okresie karolińskim, na styku repertuaru liturgicznego Kościoła Zachodniego i teorii muzyki.

Wpływ karolińskiej teorii muzyki na repertuar liturgiczny w ostatnim okresie jego krystalizowania się na terenach Galii (przełom IX i X w.) jest zagadnieniem wciąż mało znanym. Powodem takiego stanu rzeczy są ograniczenia możliwości badania i dowodzenia zmian w konkretnych kompozycjach liturgicznych. Dotykamy bowiem okresu, w którym śpiewy — przekazywane dotąd ustnie — zaczynają być zapisywane na pergaminie, i to notacją muzyczną neumatyczną (bezinterwałową, adiaستمaticzną). Z tej przyczyny orzekanie o zmianach jest niezmiernie trudne i narażone na błędy. Jeśli jest możliwe, to wyłącznie w oparciu o badania porównawcze manuskryptów gregoriańskich (wczesnych i późniejszych) z manuskryptami starorzyskimi.

1. Subkwarta modalna w zachodniej i bizantyjskiej teorii modalności

Zakres badań podjętych w niniejszym artykule ograniczony został do tzw. subkwarty modalnej w formułach inicjalnych introitów *2 modus*.

„Subkwarta modalna” jest sformułowaniem związanym z teorią modalności okresu karolińskiego; termin ten określa dolną granicę skali dla danego *modus* – kwarta poniżej *finalis*. Subkwarta modalna odnosi się, rzecz jasna, do klasyfikacji ośmiu *modi*. Każdy *modus*, począwszy od przełomu IX i X w., charakteryzowany był przez teoretyków poprzez dwie kategorie: *finalis* i zakresu. *Finalis* to dźwięk rządzący danym *modus*; najczęściej kończy on kompozycję. Wyróżniano cztery dźwięki *finales*: *protus* (D), *deuterus* (E), *tritus* (F) i *tetrardus* (G). Zakres dźwięków określany był w odniesieniu do *finalis*. Według Hucbalda (*De harmonica institutione*), kompozycje posługujące się wyższym zakresem dźwięków, tj. od sekundy (tercji) poniżej *finalis* do nony powyżej *finalis*, są kompozycjami autentycznymi, zaś kompozycje posługujące się niższym zakresem dźwięków, tj. od kwarty poniżej *finalis* do kwinty powyżej *finalis*, są kompozycjami plagalnymi¹. I tak, dla przykładu, kompozycja kończąca się na D o rozpiętości dźwięków A–a klasyfikowana była, zgodnie z kryteriami Hucbalda, jako kompozycja w *protus* plagalnym.

Tak w wielkim skrócie wygląda zachodnia teoria ośmiu *modi* w czasach karolińskich. Ale to zbyt mało, by zrozumieć wpływ teorii na praktykę muzyczną w tamtym okresie. To dopiero „jedna strona medalu”. Nie można zapomnieć o pochodzeniu teorii ośmiu *modi*. Jej korzenie tkwią w starszym, bizantyjskim systemie modalnym, zwanym *oktoechos*. W odróżnieniu od teorii zachodniej, bizantyjska koncepcja modalności opierała się nie tyle na kategoriach *finalis* i zakresu skali dźwiękowej, ile na *finalis* i charakterystycznych formułach intonacyjnych. Wellesz odkrył, że strukturę melodii należących do tego samego bizantyjskiego *echos* można opisać pewną liczbą formuł melodycznych, które stanowią szczególną cechę danego *echos*. To nie skala była podstawą kompozycji, lecz grupa formuł, która dostarczała „materiału” dla melodii danego *echos*².

Te charakterystyczne formuły melodyczne przeniknęły do teorii i praktyki muzycznej na Zachodzie, tak iż odnajdujemy je już w najstarszych tonariuszach i traktatach karolińskich. Tonariusze z końca VIII w. (za wyjątkiem tonariusza z Saint-Riquier) zawierają, oprócz list kompozycji, formuły melodyczne zwane echematycznymi, związane z „tajemniczymi słowami”: *Noeane*, *Noeagis*. Są to w rzeczywistości nieco zmodyfikowane melodyczne formuły bizantyjskie, rozszerzone dodatkowo o wo-

¹ *Unusquisque tonus autentus a suo finali usque in nonum sonum ascendit. Descendit autem in sibi vicinum, et aliquando ad semitonium, vel ad tertium. Plagis autem usque in quartum descendens ad quintum ascendit*; HUCBALD, *De harmonica institutione*, w: M. GERBERT (red.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, t. I, Hildesheim 1963, s. 116.

² E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, s. 71.

kalizy zwane *neumae*³. Podobne formuły odnajdujemy w późniejszych traktatach teoretycznych. W jednym z traktatów grupy *enchiriadis* (ok. 900 r.) anonimowy autor zapisał formuły echematyczne (*neuma regularis*) przy pomocy notacji dazjalnej, pomiędzy sylabami owych „tajemniczych słów”⁴.

Rysuje się zatem przed naszymi oczami następujący obraz związku teorii i praktyki muzycznej Kościoła Zachodniego: z jednej strony elementy bizantyjskiej teorii modalnej (starszej), wyrażającej się w charakterystycznych formułach melodycznych, z drugiej zaś strony elementy teorii karolińskiej (młodszej), wyrażającej się w kategoriach *finalis* i zakresu dźwięków. Początkowo (VIII–IX w.) te ostatnie kategorie w teorii i praktyce Kościoła były nieobecne. Z czasem jednak (IX–X w.) wdarły się do niej, tak iż charakterystyczne formuły intonacyjne coraz częściej uwzględniały wymagane przez teoretyków zakresy dźwięków.

2. Formuły echematyczne, melodie typiczne i melodie wzorcowe 2 modus

Dobrym przykładem ilustrującym infiltrację teoretycznych założeń do praktyki muzycznej jest typ melodii 2 modus (plagalnego *protus*). Najstarsze zachodnie formuły echematyczne zbliżone są do formuł bizantyjskich. Ich zakres obejmuje dźwięki od sekundy poniżej *finalis* (subkwarta modalna nie występuje!) do kwarty powyżej tego dźwięku: *Do-Re-sol*⁵. Co więcej, antyfony typiczne cytowane w traktatach nierzadko razem z tymi formułami mają jeszcze węższy *ambitus*: *Do-Re-Fa*. Poniżej podajemy melodię takiej antyfony z *Musica enchiriadis* — antyfonę *Caeli caelorum* — w zapisie oryginalnym i w transkrypcji (rys. 1)⁶:

Rys. 1.

Cae [li f cae f lo] rum f lau f 7 da f te f] De f um f



Cae - li .cae - lo - rum lau da - te De - um.

Tak wygląda melodia antyfony typicznej dla 2 modus na przełomie IX i X w. Co stało się później? Nie będziemy ilustrować poszczególnych etapów całego pro-

³ M. HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris 1971, s. 383.

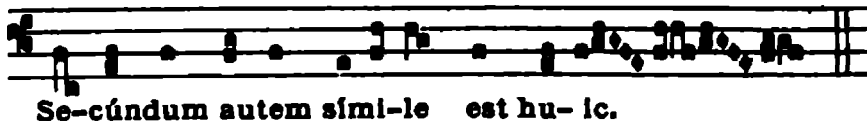
⁴ H. SCHMID (red.), *Scolica enchiriadis de musica*, w: *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München 1981, s. 158–162.

⁵ Zestawienie formuł echematycznych bizantyjskich i zachodnich podaje w swej pracy HUGLO, dz. cyt., tabela pomiędzy s. 386 i 387.

⁶ Przykład zaczerpnięty z: C.V. PALISCA (red.), *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, New Haven – London 1995, s. 10.

cesu, gdyż nie jest to celem niniejszego artykułu. Wystarczy, gdy zaprezentujemy „efekt końcowy”. Melodia wzorcowa *Secundum autem simile est huic*⁷, którą cytujemy poniżej, znajduje się w tonariuszu XI-wiecznego Graduału z Gaillac⁸ i w tonariuszu XII-wiecznego brewiarza z Biblioteki Katedry Kolońskiej⁹. Dom J. Pothier w zestawie antyfon wzorcowych podaje niemal taką samą melodię. Przytaczamy ją poniżej w wersji drukowanej, opracowanej przez benedyktyna (rys. 2)¹⁰.

Rys. 2.



W porównaniu ze starszą antyfoną typiczną *Caeli caelorum*, zakres górny dźwięków (powyżej *finalis Re*) w antyfonie wzorcowej *Secundum autem* nie zmienił się — tercja *Re-Fa*. Natomiast zakres dolny został rozszerzony w samej formule inicjalnej o tercję — do kwarty poniżej *finalis* — *La-Re*¹¹. Kiedy to się stało? Huglo twierdzi, iż antyfony wzorcowe zostały skomponowane w drugim trzydziestolecu X w.¹² Zatem zmiana musiała się dokonać niedługo po skrytalizowaniu na Zachodzie nowych kryteriów modalności (Hucbałd, ok. 900 r.). Już wtedy, gdy układano antyfony wzorcowe, subkwarta modalna musiała być uważana za znak rozpoznawczy czy wyznacznik *2 modus*. Umieszczono ją zatem w inicjum melodii wzorcowej *2 modus*, mimo że stare antyfony typiczne nigdy tak nisko nie schodziły.

Teoretyczna koncepcja modalności z początków X w. okazała się na tyle silna, że wywarła wpływ na kształt antyfony wzorcowej. Ale czy tylko na kształt tej jednej antyfony?

Po przeprowadzonych badaniach porównawczych repertuaru introitów tradycji gregoriańskiej (dalej: GREG) i starorzymskiej (dalej: ROM) możemy odpowiedzieć: nie tylko. Nie ubiegajmy jednak prezentacji materiału porównawczego. Poniżej przedstawimy wybrane przykłady inicjów introitów *2 modus* w obu tradycjach. Porównanie pozwoli nam zaobserwować proces przemian w konkretnych kompozycjach liturgicznych.

⁷ Nie jest to antyfona liturgiczna, lecz melodia wzorcowa, ułożona dla celów identyfikacji danej kompozycji i dopasowania do niej odpowiedniego tonu psalmowego; por. HUGLO, *dz. cyt.*, s. 386.

⁸ GAILLAC, *il cod. Paris, Bibliothèque Nationale de France*, lat. 776, sec. XI, *Graduale*, w: N. ALBAROSA, H. RUMPHORST, A. TURCO (red.), *Codices Gregoriani*, t. III, Verona 2001, s. 151.

⁹ Köln, *Dombibliothek*, cod. 215, *Breviarum Franconicum*, fol. 209v.

¹⁰ J. POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai 1880; reprint Paris 1980, s. 297.

¹¹ Można by powiedzieć, że postulat Hucbalda został zrealizowany częściowo — odnośnie do zakresu dolnego; por. przypis 1.

¹² HUGLO, *dz. cyt.*, s. 388.

2.1. Zmiany w formułach inicjalnych introitów 2 *modus*

Do analizy porównawczej wybrano tylko te spośród najstarszych introitów 2 *modus*¹³, których klasyfikacja modalna jest taka sama w repertuarze GREG i ROM.

W punkcie wyjścia badań przyjmujemy powszechnie akceptowane założenie, że repertuar ROM prezentuje pierwotną postać repertuaru Kościoła Zachodniego, który następnie został opracowany w Galii i dziś znany jest nam jako chorał gregoriański, czyli repertuar GREG. Twórcze opracowanie tego repertuaru rozpoczęło się w połowie VIII w. Czas ukończenia prac trudny jest do ustalenia; wiemy jedynie, że pierwsze kompletne księgi liturgiczne z notacją muzyczną, które ukazują nam gotowy owoc pracy redaktorów, pochodzą z pierwszej połowy X w., a więc z okresu powstania antyfon typicznych.

2.2. *Veni et ostende*

Pierwszym introitem 2 *modus* jest kompozycja przeznaczona na sobotę Suchych Dni Adwentu. Struktura modalna i *ambitus* w obu tradycjach są te same: *La-Do-Re-Fa-(sol)*. *Sol* występuje w nich tylko raz w charakterze ornamentalnym („Cherubim”). Zasadnicza część kompozycji ROM i GREG rozwija się w zakresie kwarty: *Do-Re-Fa*, natomiast na słowach *Domine qui* w obu tradycjach następuje zejście melodii do *La*. Jedynym miejscem, w którym spostrzegamy rozbieżność zakresową pomiędzy tradycjami, jest inicjum antyfony. Oto zestawienie wersji ROM i GREG:

Rys. 3.

Czteroelementowy inicjalny *scandicus* zamiast *punctum* w wersji rzymskiej jest praktycznie jedyną istotną interwencją redaktorów galijskich. Należy zauważyć, że dźwięk subkwarty modalnej *La* w opracowaniu GREG jest nieobecny w oryginale ROM. Formuła melodyczna pierwszego słowa *Veni* jest niejako definicją 2 *modus* — spotkamy ją jeszcze kilkakrotnie w innych kompozycjach.

¹³ Przez „introity najstarsze” rozumiemy te, które znajdują się w sześciu najstarszych antyfonarzach opublikowanych przez R.-J. HESBERT (red.), *Antiphonale missarum sextuplex*, Brussels 1935.

2.3. *Dominus dixit*

Introit I mszy Bożego Narodzenia, celebrowanej „o pianiu koguta”, jest kompozycją szczególną. Jej struktura modalna jest archaiczna, tzn. o jednym dominującym elemencie — jest nim stopień *Fa* (= *Do*). Nie jest to, rzecz jasna, jedyny dźwięk tej kompozycji. Istotną rolę odgrywa też *Re*, które w kontekście mocnego *Fa* zdaje się mieć charakter infleksji. Modalność tego typu McKinnon nazwał modalnością *Re-Fa* i uznał ją za charakterystyczną dla kompozycji Adwentu i Bożego Narodzenia¹⁴. Klasyfikacja modalna *Dominus dixit* jako 2 *modus* jest, można powiedzieć, sprawą drugorzędną. Kompozycje o modalności *Re-Fa* mieszczą się w parametrach zarówno 2, jak i 6 *modus*. Doskonałym przykładem modalnej ambiwalencji jest inna kompozycja z tej samej mszy nocnej — *communio In splendoribus sanctorum*, która ma identyczną strukturę modalną *Re-Fa*, a sklasyfikowana została jako 6 *modus* tylko ze względu na ostatnią kadencję *Fa*. Gdyby introit *Dominus dixit* kończył się dźwiękiem *Fa*, byłby sklasyfikowany prawdopodobnie jako 6 *modus*.

Oto inicjum *Dominus dixit* w dwóch wersjach:

Rys. 4.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bod74 8v' and the bottom staff is labeled 'GT 41'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'Do mi nus di xit ad me' are written below the notes. The Bod74 8v version has a more complex melodic line with many eighth notes, while the GT 41 version is simpler, using mostly quarter notes and half notes.

Struktura modalna *Dominus dixit* w GREG jest oryginalną strukturą rzymską; nie została przez redaktorów zmieniona w istotny sposób w żadnym miejscu. Spostrzeżenie to jest ważne w kontekście stwierdzenia jej archaiczności, bowiem profil modalny archaicznych kompozycji *Fa* (*Re-Fa*) jest z punktu widzenia klasyfikacji ośmiu *modi* ambiwalentny albo nawet nieokreślony. *Dominus dixit* jest kompozycją, która nie kojarzyła się wprost z żadnym z ośmiu *modi*. Fakt ten najprawdopodobniej zadecydował, iż nie dodano w inicjum „kwartowej etykiety” definiującej ją jako 2 *modus*. Nie przeszkadzało to, rzecz jasna, łączyć *Dominus dixit* z psalmem w 2 tonie i umieszczać introit w tonariuszach pomiędzy kompozycjami 2 *modus*.

2.4. *Sacerdotes eius*

Introit ze św. Sylwestra ma tę samą strukturę modalną w obu tradycjach: *Do-Re-Fa-(sol)*. Jedynym wyjątkiem jest inicjum, które zostało rozszerzone w GREG

¹⁴ J. MCKINNON, *The Eighth-Century Frankish-Roman Communion Cycle*, JAMS 45 (1992), nr 2, s. 180.

do dołu, ale nie aż do *La*, lecz do *Sibemol* (to jest przyczyną notowania tej kompozycji w transpozycji kwintowej, na *finalis la*). Sposób opracowania inicjum przypomina typowo galijską strukturę kwintową (*Sibemol-Re-Fa*), znaną choćby z *graduałów 2 modus*. Poniżej prezentujemy inicjum w dwóch tradycjach (bez transpozycji):

Rys. 5.

Bod74 22v

GT 448

Sa - cer do tes ius

Sa - cer do tes e ius

Należy podkreślić, że dźwięk *Sibemol* zbliżony do subkwarty modalnej pojawia się tylko w GREG i tylko w inicjum kompozycji.

2.5. *Ecce advenit*

Kolejna kompozycja introitalna 2 *modus* pochodzi z uroczystości Objawienia Pańskiego. Z modalnego punktu widzenia powtarza się sytuacja z *Sacerdotes eius*. Istotna struktura w obu wersjach sprowadza się do schematu *Do-Re-Fa-(sol)*. Ornamentacja *sol* w ROM została rozszerzona dwukrotnie do dźwięku *la*. Wyjątkiem na przestrzeni całej kompozycji jest inicjum, które w GREG rozszerzone jest do subkwarty modalnej.

Rys. 6.

Bod74 18

GT 56

Ec ce ad ve nit

Ec ce ad ve nit

Warto zwrócić uwagę, że formuła melodyczna inicjum jest dokładnie taka sama, jak w analizowanym wcześniej introicie *Veni et ostende*.

2.6. *Vultum tuum*

Kolejną kompozycją, która legitymuje się przynależnością do 2 *modus* w obu repertuarach, jest introit *Vultum tuum* przynależący do *Commune Sanctorum*. Struktura modalna obu wersji introitu jest taka sama. *Ambitus* pokrywa się z kompozycjami analizowanymi wcześniej: *Do-Re-Fa-(sol)*. W jednym miejscu ornamentacja gór-

na rozszerzona jest do *la* (rozszerzenie to widzimy zarówno w ROM, jak i GREG). Kompozycja gregoriańska byłaby lustrzanym odbiciem kompozycji rzymskiej, gdyby nie inicjum. W GREG pojawia się znany nam już dźwięk subkwartowy *La*, który nie występuje w żadnym innym miejscu kompozycji.

Rys. 7.

Bod74 33
Vul - tum tu um de - pre - ca bun tur

GT 404
Vul - tum tu um de - pre - ca bun tur

Formuła melodyczna intonacji *Vultum* jest charakterystyczna dla kompozycji *2 modus*. Występuje chociażby w analizowanym wcześniej introicie *Veni et ostende*, jako formuła infleksji w zakończeniu pierwszego odcinka melodycznego na słowie *Domine* (GT 27):

Rys. 8.

Do - mi - nc

2.7. *Dominus illuminatio*

Introit IV niedzieli po Pięćdziesiątnicy jest kolejnym przykładem kompozycji, w której wersja ROM i GREG nie odbiegają od siebie. Ornamentacja górna w obu melodiach realizowana jest na *sol*, rzadziej na *la*. W jednym tylko miejscu („tribulant”) w GREG ornament został wzbogacony, a jego *ambitus* rozszerzony o pół tonu w górę — do *sibemol*. Zatem opracowanie galijskie wiernie podąża za rzymskim pierwowzorem. Jedynym wyjątkiem jest formuła inicjalna, w której ponownie zauważamy dźwięk *La*. Tak, jak poprzednio, występuje on tylko w GREG i tylko w tym jednym miejscu kompozycji.

Rys. 9.

Bod74 47
Do mi - nus il - lu - mi na ti o

GREG 288
Do mi - nus il - lu - mi na ti o

Formuła melodyczna znana jest nam już z *Veni et ostende* i *Ecce advenit*. Przebiega w charakterystyczny sposób przez *La-Do-Re-Mi-Re*, z tym, że w inicjum *Dominus illuminatio* zrealizowana jest na całym słowie *Dominus*.

2.8. *Redime me*

Introit poniedziałku 2 tygodnia Wielkiego Postu jest już drugim, obok *Dominus dixit*, z grupy introitów 2 *modus*, który zdradza cechy modalności archaicznej *Fa* (*Re-Fa*), choć nie w tak czystej postaci, jak w *Dominus dixit*. Zauważa się większe znaczenie *sol*, które staje się ważnym stopniem strukturalnym. W odróżnieniu od typowych kompozycji 2 *modus*, których struktura modalna zasadza się na stopniach *Do-Re-Fa-(sol)*, w modalności *Re-Fa* dźwięk *Do* ma znikome znaczenie. Jeśli występuje, to pełni rolę infleksji w zakończeniach odcinków lub spełnia funkcję ornamentálną stopnia *Re*. W wersji ROM *Redime me* dźwięk *Do* pojawia się tylko raz, zaś w wersji GREG — dwa razy i za każdym razem w charakterze ornamentacji stopnia *Re*. Jest to kolejny przykład kompozycji, która ze względu na specyficzny charakter brzmieniowy (praktycznie brak dźwięków poniżej *finalis Re*) „nie skłania się” ku 2 *modus* tradycyjnej, teoretycznej klasyfikacji. Rzecz jasna, w obliczu konieczności przydzielenia jej tonu psalmowego ton 2 jest wyborem najbardziej uzasadnionym.

Najprawdopodobniej archaiczna modalność *Fa* (w tym przypadku: *Re-Fa-sol*) jest przyczyną pozostawienia inicjum introitu GREG bez zmian.

Rys. 10.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Bod74 48' and the bottom staff is labeled 'GT 91'. Both staves use a treble clef and show a melody with lyrics 'Re - di me me Do - mi' written below the notes. The Bod74 48 version has a final note on a higher pitch than the GT 91 version.

Istotnych zmian strukturalnych nie odnotowujemy zresztą w całej melodii GREG.

2.9. *Laetetur cor*

Introit czwartku 4 tygodnia Wielkiego Postu jest kolejną typową kompozycją 2 *modus*. Struktura modalna ROM oparta jest na stopniach *Do-Re-Fa-(sol)*. Redaktorzy galijscy wzbogacili jednak wersję rzymską i dodali dźwięk subkwarty modalnej *La*. Tym razem pojawia się on w formule inicjalnej i dwóch innych miejscach: na *Dominum* i na *quaerite* — w obu miejscach mamy do czynienia z cytowaną już formułą melodyczną, dostrzeżoną w analizowanym wcześniej introicie *Veni et ostende* („*Do-mi-ne*”, zob. rys. 8).

Formuła inicjalna introitu poza dodanym dźwiękiem *La* nie została prawie zmieniona:

Rys. 11.

Two musical staves are shown. The top staff is labeled 'Bod74 61' and the bottom staff is labeled 'GT 268'. Both staves show a melody in G-clef with lyrics 'Lac - te tur cor' written below the notes. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter).

Poza rozszerzeniem struktury modalnej do dołu (*La*), w dwóch miejscach została rozszerzona ornamentacja górna z *sol* na *la* („*quaerenti-um*” i „*e-ius*”). Niemniej ta ostatnia zmiana nie wprowadziła istotnego elementu do konstrukcji modalnej.

2.10. *Multae tribulationes*

Introit pochodzi z repertuaru wspomnień świętych męczenników. Struktura modalna melodii ROM nie odbiega od standardu 2 *modus*, przytaczanego już kilkakrotnie — *Do-Re-Fa-(sol)*. Kompozycja GREG wzmacnia w niektórych odcinkach stopień *sol* (*et de his omnibus, Dominus custodit omnia ossa*), tak iż staje się on strukturalny. W tych miejscach funkcję ornamentacji górnej przejmuje *la*. W dolnym zakresie struktury modalnej zmiana występuje jedynie w formule inicjalnej — rozszerzenie *ambitus* do subkwarty modalnej *La*. Oto zestawienie obu wersji tej formuły:

Rys. 12.

Two musical staves are shown. The top staff is labeled 'Bod74 112' and the bottom staff is labeled 'GT 451'. Both staves show a melody in G-clef with lyrics 'Mul - tae tri - bu - la ti - o nes' written below the notes. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Formuła melodyczna zastosowana przez redaktorów galijskich jest nam dobrze znana — spotkaliśmy ją już w inicjum *Vultum tuum* (rys. 7) oraz w funkcji infleksji kadencyjnej w zakończeniu odcinka melodycznego w introicie *Veni et ostende* (rys. 8), jak też dwukrotnie w introicie *Laetetur cor* (na *Dominum* i na *quaerite*). Należy podkreślić, że w *Multae tribulationes* *La* pojawia się tylko w inicjum i tylko w melodii GREG.

2.11. *Mihi autem nimis*

Kompozycja przeznaczona jest na wspomnienia świętych apostołów (Andrzeja, Szymona, Judy). Melodia introitu charakteryzuje się wzmocnionym stopniem *sol* w obu wersjach, zaś w ROM także wzmocnionym *la*, co jest nietypowe dla 2 *modus*. Strukturę modalną można opisać następującym schematem: *Do-Re-Fa-sol-(la)*, przy czym w ROM *la* miejscami nie pełni funkcji ornamentacyjnej, lecz strukturalną (np. „honorati”). Jak z tą nietypową melodią postąpili redaktorzy galijscy? Nie rozszerzyli inicjum do subkwarty — *Do* pozostało dolną granicą struktury:

Rys. 13.

F22 86
Mi - hi au - tem mis

GT 425
Mi - hi au - tem mis

Warto zwrócić uwagę na obecność w inicjum GREG strukturalnego *sol*. We wszystkich przeanalizowanych introitach, w których inicjum zostało zmodyfikowane poprzez dodanie subkwarty modalnej *La*, dźwięk *sol* w ogóle nie występuje. Tam, gdzie się pojawia (np. w inicjum „Redime me”, rys. 10), nie odnotowujemy modyfikacji poprzez dodanie *La*.

2.12. *Dominus fortitudo*

Ostatnią kompozycją z grupy 2 *modus* jest introit przeznaczony jest na 6 niedzielę po Zesłaniu Ducha Świętego. Jest to kolejna klasyczna — z modalnego punktu widzenia — kompozycja. Schemat *Do-Re-Fa-(sol)* w ROM przestrzegany jest niemal w całej melodii. Jedynym odstępstwem jest wzmocnienie *Mi* na słowach *salvum fac populum*. W tym krótkim odcinku nie jest ono już ornamentem, ale staje się stopniem strukturalnym.

Galijscy redaktorzy dokonali prostego zabiegu rozszerzenia inicjum o dźwięk subkwarty modalnej, co — jak mogliśmy zaobserwować — czynili każdorazowo w analizowanych introitach o prezentowanej wyżej strukturze. Oto dwie wersje melodii inicjum:

Rys. 14.

F22 66v
Do mi - nus for ti tu do

GT 294
Do mi - nus for ti tu do

Formuła melodyczna *La-Do-Re-Mi-Re-Do-Re* (po zredukowaniu dźwięków repetowanych) pojawia się w analizowanych incjach introitów już po raz czwarty. Wcześniej rozpoznaliśmy ją w *Veniet et ostende* (rys. 3), *Ecce advenit* (rys. 6) i *Dominus illuminatio* (rys. 9).

Tym razem formuła inicjalna nie jest jedynym miejscem, w którym autorzy opracowania GREG wprowadzili subkwartę modalną *La*. Dźwięk ten pojawia się czterokrotnie na słowach *est: saluum fac populum*. Rzecz znamienna, że owo „za-gęszczenie” *La* i typowych formuł melodycznych z udziałem subkwarty ma miejsce dokładnie tam, gdzie w wersji ROM znajdujemy mocne *Mi* — stopień, który w kompozycji 2 *modus* spotykamy z reguły w funkcji ornamentalnej.

Rys. 15.

Ewidentne odejście melodii GREG w tym miejscu od rzymskiego pierwowzoru mogło dokonać się w imię przejrzystości modalnej i zachowania teoretycznych kryteriów. Kwestia ta jest jednakowoż uboczna w stosunku do przedmiotu badań niniejszego artykułu — incipitów.

3. Podsumowanie i wnioski

Analizie porównawczej zostało poddanych jedenaście introitów 2 *modus*, które mają taką samą klasyfikację modalną w GREG i ROM. Szczególna uwaga została zwrócona na ich formuły inicjalne. Najważniejsze dane zostały zawarte w poniższej tabeli (rys. 16). W drugiej kolumnie został umieszczony schemat struktury modalnej introitu (stopnie strukturalne, w nawiasie stopnie ornamentacji), zaś w trzeciej — skrócona formuła melodii incipitu GREG, jeśli odnotowano w nim zmianę w stosunku do incipitu ROM.

Introit	Struktura ROM (ROM/GREG)	Incipit GREG
1. Veni et ostende	La-Do-Re-Fa-(sol)	La-Do-Re-Mi-Re
2. Dominus dixit	Archaiczna Re-Fa	Nie zmieniony
3. Sacerdotes eius	Do-Re-Fa-(sol)	Re-Sibemol-Do-Re-Fa
4. Ecce advenit	Do-Re-Fa-(sol)	La-Do-Re-Mi-Re

5.	Vultum tuum	Do-Re-Fa-(sol)	Re-Do-Re-Do-La
6.	Dominus illuminatio	Do-Re-Fa-(sol/la)	La-Do-Re-Mi-Re
7.	Redime me	Archaiczna Re-Fa-sol	Nie zmieniony
8.	Laetetur cor	Do-Re-Fa-(sol)	La-Do-Re-Fa-Re
9.	Multae tribulationes	Do-Re-Fa-(sol)	Re-Do-Re-Do-La
10.	Mihi autem nimis	Do-Re-Fa-sol-(la)	Nie zmieniony
11.	Dominus fortitudo	Do-Re-Fa-(sol)	La-Do-Re-Mi-Re

- 1) Na 11 introitów 2 *modus* w ośmiu incipit został zmieniony: w siedmiu poprzez wprowadzenie dźwięku subkwarty modalnej *La*, w jednym *Sibemol*. W trzech przypadkach struktura incipitu nie została zmieniona.
- 2) Dostrzeżono zależność pomiędzy faktem ingerencji bądź nieingerencji w melodię incipitu a strukturą modalną kompozycji oryginalnej, czyli rzymskiej. W przypadku, gdy schemat struktury sprowadzał się do stopni *Do-Re-Fa-(sol)*, każdorazowo redaktorzy poszerzyli inicjum o subkwartę *La* (jeden raz: *Sibemol*), stosując jedną z dwóch standardowych melodii: *La-Do-Re-Mi-Re* lub *Re-Do-Re-Do-La*. Oznacza to, po pierwsze, że tego rodzaju kompozycja rozpoznawana była jako najbliższa standardom 2 *modus* (stopień subfinałny *Do*, dominanta *Fa*); po drugie, że dodanie subkwarty było zabiegiem wzmacniającym czy podkreślającym charakter tegoż *modus*, swego rodzaju znakiem rozpoznawczym umieszczonym w formule incjalnej. W trzech przypadkach, w których struktura modalna była różna od wyżej zaprezentowanej, inicjum nie było modyfikowane: w dwóch z tych przypadków (2 i 7 w tabeli) w strukturze modalnej „zabrakło” subfinałnego *Do*, zaś w trzecim (10 w tabeli) zakres górny struktury jest większy w porównaniu ze standardową kompozycją 2 *modus* — pojawia się mocne, strukturalne *sol*. Te trzy kompozycje nie otrzymały charakterystycznego „znaku rozpoznawczego” 2 *modus*, chociaż później kojarzono je z 2 tonem psalmowym, jako najbardziej im odpowiadającym.
- 3) Osiem z jedenastu introitów rozpoznanych i „muzycznie zdefiniowanych” poprzez subkwartę *La* jako kompozycje 2 *modus* to wystarczająco duża reprezentacja, by stwierdzić wpływ teoretycznej koncepcji tegoż *modus* (wyrażonej później w melodycznym wzorcu antyfony typicznej) na grupę kompozycji liturgicznych. To z pewnością jeden z ciekawszych przykładów infiltracji idei teoretycznych do muzyki doby średniowiecza.

Subquarta modale nelle formule iniziali d'introiti di 2° modo

Riassunto

Nel periodo del rinascimento carolingio certe idee teoriche hanno esercitato un influsso ben chiaro sulle composizioni liturgiche. Il contributo di questa presentazione mostra — sulla base del repertorio limitato agli introiti di 2° modo — i cambiamenti fatti nelle formule iniziali: dall'inizio del IX secolo si introduceva in queste formule una «subquarta modale» — un segno distintivo del 2° modo. A questa conclusione si arriva paragonando i due repertori: ROM (romano, il quale rappresenta una stratificazione modale anteriore dell'octoechos) e GREG (gregoriano, il quale rappresenta una stratificazione posteriore dell'octoechos).