

KS. ROBERT BERNAGIEWICZ  
 Łowicz – Lublin

## ETOS MELODII GREGORIAŃSKICH WEDŁUG ANONIMOWEGO TRAKTATU *DE MODORUM FORMULIS ET TONARIUS*

### 1. Etos w greckiej teorii muzyki

Doktryna etosu pojawia się w teorii muzyki bardzo wcześnie: w traktatach o muzyce (*Ἀρμονικά στοιχεία* Arystoksenosa, *Εἰσαγωγή ἁρμονική* Kleonidesa, *Ἀρμονικά* Ptolemeusza, *Περὶ μουσικῆς* Arystydesa Kwintyliana) oraz w pismach filozofów starożytnej Grecji (Platon, Arystoteles). Etos rozumiany jest przez Greków jako specyficzny charakter danego gatunku melodii bądź danej *harmonia*. Kleonides (II w. po Chr.) wyszczególnia trzy rodzaje etosu *melos*: *ἦθος διασταλτικόν* (etos wzniosły, podniosły, wyrażający wielkość i wzniosłość ludzkiego ducha, czyny bohaterskie), *ἦθος συσταλτικόν* (etos przygnębiający, przez który duch doprowadzany jest do depresji, przygnębienia i zniewieściałości) i *ἦθος ησυχαστικόν* (etos łagodzący, wyrażający wolny i pełen pokoju stan ducha). Opisując je, Kleonides wskazuje bezpośrednio bądź pośrednio na właściwe im gatunki muzyczne: *ἦθος διασταλτικόν* używany jest najczęściej w tragedii oraz w związanych z nią utworach; *ἦθος συσταλτικόν* występuje w utworach wyrażających afekty miłosne, uczucia litości (lamentacje); *ἦθος ησυχαστικόν* pasuje do hymnów i pieśni pochwalnych<sup>1</sup>. Nie konkretyzuje jednak *tropoi* (*harmoniai*), które miałyby być związane z etosami tych *meloi*.

Podobny podział etosów znajdujemy u Arystydesa Kwintyliana w *Περὶ μουσικῆς*. Kompozycje melodyczne dzieli on najpierw według kryterium gatunku (diatoniczny, chromatyczny, enharmoniczny), kryterium skali (*hypatoid*, *mesoid*, *netoid*), kryte-

---

<sup>1</sup> CLEONIDES, *ΕΙΣΑΓΩΓΗ ἈΡΜΟΝΙΚΗ*, w: *Musici scriptores graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Rec. proemiis et indice instr. C. Janus, Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim 1962), s. 206. Tekst w przekładzie angielskim cyt. za Mathiesenem: *The diastaltic is the ethos of melic composition through which are revealed heroic deeds, the grandeur and loftiness of a manly soul, and an affection akin to these. It is most used in tragedy and in however many of the rest as border on this character. The systaltic is the ethos through which the soul is brought into dejection and an effeminate condition. Such a state will fit with erotic affections, dirges, expressions of pity, and things resembling these. The hesychastic is the ethos of melic composition by which quietude of soul and a liberal and peaceful state are accompanied. To it will fit hymns, paeans, encomia, counsels, and things similar to these*; O. STRUNK (wyd.), *Source Readings in Music History* (Revised edition: L. Treitler), t. I: T.J. MATHIESEN (wyd.), *Greek Views of Music*, New York 1998, s. 46; zob. też: E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, s. 52; por. też T.J. MATHIESEN, *Greek music theory*, w: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, s. 129.*

rium *harmonia* (dorycka, frygijska), a w końcu kryterium etosu charakterystycznego dla różnych *meloi*: συσταλτικόν, przez który wyraża się uczucia pełne bólu, διασταλτικόν, przez który podnosi się ducha, i trzeci ησυχαστικόν, przez który doprowadza się ducha do stanu pokoju<sup>2</sup>. Z podziału Arystydesa Kwintyliana nie wynika żadne powiązanie *tonoi* z właściwym dla nich etos.

Najbardziej szczegółową charakterystykę etosów niektórych *harmoniai* greckich znajdujemy nie u teoretyków muzyki (sic!), lecz u starożytnych filozofów: Platona i Arystotelesa.

Platon, zainteresowany muzyką z punktu widzenia wykorzystania jej w procesie edukacyjnym, charakteryzuje niektóre *harmoniai* oraz dokonuje ich podziału na te, które do tego celu się nadają, i te, które z nauczania należy wykluczyć, ze względu na ich niekorzystne oddziaływanie na człowieka. Dopuszczonymi przez Platona *harmoniai* są dorycka i frygijska. Pierwsza z nich wyraża według niego głos i siłę męznego człowieka w działaniu wojennym bądź wytrwałego w doświadczeniu, druga zaś — „głos człowieka, który nie stosuje gwałtu, ale działa pokojowymi środkami po dobremu, więc przekonywa kogoś albo drugich o coś prosi — bogów modlitwą albo ludzi nauczaniem i napominaniem”. Natomiast odrzuconymi przez Platona *harmoniai* są jońska, lidyjska, miksolidyjska i syntonolidyjska. Jońska i lidyjska wyrażają jego zdaniem stan upojenia alkoholowego, miękkość i lenistwo, natomiast miksolidyjska i syntonolidyjska mają charakter płaczliwy i wyrażają „zawodzenia i lamenty”<sup>3</sup>

Charakterystyka *harmoniai*, którą Arystoteles zawarł w *Polityce*, pokrywa się w wielu miejscach z charakterystyką Platona. „Co do tonacji doryckiej to wszyscy zgadzają się na to, że jest ona najspokojniejsza i ma najbardziej męski charakter”<sup>4</sup>. Arystoteles akceptuje ją jako przydatną w nauczaniu. *Harmonia* miksolidyjska jest jego zdaniem zawodząca i powściągliwa<sup>5</sup>. Natomiast frygijska ma charakter orgiastyczny i patetyczny<sup>6</sup>. Tutaj charakterystyka Arystotelesa (jak też innych autorów starożytnej Grecji) różni się od cytowanego wyżej Platona. Ponadto Arystoteles dopuszcza też dla celów edukacyjnych *harmonia* lidyjską, jako stosowną dla wieku chłopięcego.

Poszukiwania zgodności pomiędzy autorami starożytnej Grecji w opisach etosów poszczególnych *meloi* i *harmoniai* napotykać wiele przeszkód, bowiem w grę wchodzi czynniki pozamuzyczne, jak czystość kultowa, uwarunkowania historyczne, polityczne itp. Mogły one skłaniać piszących do argumentacji „za” lub „przeciw” konkretnym *harmoniai* z racji ich pochodzenia bądź zajmowanego miejsca w praktyce muzycznej<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> STRUNK (wyd.), dz. cyt., s. 65–66.

<sup>3</sup> PLATON, *Państwo*, tl. W. Witwicki, Warszawa 1958, 398d–399c.

<sup>4</sup> ARYSTOTELES, *Polityka*, tl. L. Piotrowicz, Wrocław 1953, 1342b.

<sup>5</sup> *Tamże*, 1340a–b.

<sup>6</sup> *Tamże*, 1340b i 1342b.

<sup>7</sup> Odnośnie uwarunkowań historycznych i kultowych zob.: J.G. LANDELS, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tl. M. Kaziński, Kraków 2003, s. 176–177.

## 2. Etos w muzyce liturgicznej Bizancjum i Kościoła zachodniego

W późnym średniowieczu aplikacja greckich nazw *harmoniai* do zachodnich *modi* sprawiła mylne wrażenie, iż te ostatnie, wraz z ich etosami, pochodzą ze starożytnej Grecji. Jednak, jak to wykazał E. Wellesz, zachodnie *modi* wywodzą się z Bizancjum, gdzie funkcjonowały pod nazwą *oktoechos* (ośmiu *modi*). Nazwa ta pierwotnie oznaczała księgę liturgiczną zawierającą hymny przeznaczone na osiem następujących po sobie niedziel, ułożone w ośmiu kolejnych *echoi*. Później zakres semantyczny *oktoechos* objął także liturgiczno-modalne uporządkowanie kompozycji ośmiu niedziel według ośmiu *echoi*. Wellesz twierdzi, że taka organizacja *oktoechos* wykazuje genetyczne związki z 50-dniowym kalendarzem *Pentekontade* (7 tygodni po 7 dni + 1 dzień), sięgającym korzeniami kultur sumeryjskiej i akkadyjskiej. Stamtąd *oktoechos* trafił do liturgii żydowskiej, a za pośrednictwem Bizancjum został wprowadzony do Kościoła wschodniego dla organizacji okresu od Wielkanocy do Zesłania Ducha Świętego<sup>8</sup>.

Dystrybucja *echoi* w liturgii bizantyjskiej związana była z porządkiem liturgicznym (kolejnością niedziel), a nie z treścią danej kompozycji. Inaczej jest w Kościele zachodnim. System ośmiu *modi* nie zna takiego uporządkowania. *Modi* nie wykazują związku z dniami czy okresami liturgicznymi. Nie stwierdza się też numerycznego następstwa *modi* w kolejnych kompozycjach<sup>9</sup>. Wytłumaczenie tej różnicy jest bardzo proste. Organizacja repertuaru liturgicznego w Kościele bizantyjskim według 50-dniowego kalendarza (*Pentekontade*) polegała na przypisywaniu kompozycji o cechach danych *echoi* do kolejnych dni liturgicznych. Natomiast repertuar Kościoła zachodniego został ukonstytuowany, zanim nastąpiło jego spotkanie z systemem klasyfikacji modalnej (repertuar ukończony był w zasadniczych zrębach do połowy VIII w.). Miejsca utworów były już ustalone. Przypisanie ich do ośmiu kategorii modalnych, zgodnie z posiadanymi cechami, dało w efekcie zupełnie przypadkowy porządek *modi*.

Kompozycje repertuaru klasycznego, szczególnie zaś te, które otrzymały melodie oryginalne (nie zapożyczone z innych gatunków, bądź innych utworów należących do tego samego gatunku), wykazują ścisły związek treści z charakterem melodii, czyli z *etos*, korespondującym często z konkretnym *modus*<sup>10</sup>. Związek ten charakterystyczny jest przede wszystkim dla utworów zredagowanych przez Franków na terenach Galii (chorał frankoński); w oryginalnych utworach rzymskich (chorał staro-

<sup>8</sup> WELLESZ, *dz. cyt.*, s. 69.

<sup>9</sup> Niektóre gatunki utworów w pewnych okresach liturgicznych komponowane były w jednym *modus*. Nie jest to jednak skutek jakiegoś „numerycznego” planowania, lecz owoc dopasowania melodii do tekstów. Ponadto w przypadku melodii-typów, które pojawiają się w wielu kompozycjach, nie możemy już mówić o silnych związkach tekstowo-melodycznych.

<sup>10</sup> Nie zawsze *etos* przekłada się na jeden konkretny *modus*. Dzieje się tak wtedy, gdy mamy do czynienia z kompozycjami złożonymi modalnie (modulacje wewnętrzne).

rzymski) jest on dostrzegalny w ograniczonym zakresie. Wynika stąd, że *etos* melodyczny kompozycji liturgicznych Kościoła zachodniego nie jest „spadkiem” antyku, lecz własnością, która pojawia się w opracowaniach redaktorów frankońskich działających w II poł. VIII w.

Skąd wiemy, jak w Kościele zachodnim rozumiano *etos* poszczególnych *modi* kompozycji liturgicznych? Cennym źródłem informacji w tym względzie są pisma teoretyczne o muzyce, choć zagadnienie *etosu* traktowane jest w nich marginalnie<sup>11</sup>. Jednym z najstarszych traktatów, które zawierają mniej lub bardziej dokładną charakterystykę *etosów* ośmiu *modi*, jest anonimowy traktat *De modorum formulis et tonarius*, przypisywany Gwidonowi z Arezzo. Jest on świadectwem bardzo cennym z racji stosunkowo wczesnego czasu powstania: datowany jest na koniec XI w.<sup>12</sup>

### 3. Etos w *De modorum formulis et tonarius*

Oto opis *etosów* poszczególnych *modi* z traktatu *De modorum formulis et tonarius*, który przytaczamy w całości (tł. własne):

*De modorum formulis et tonarius*, s. 120

O formułach *modi* oraz *tonarius*

*Per protum etenim melius ostendimus qualitates vel historias alicujus rei.*

Mianowicie przez *protus* lepiej ukazujemy przyimoty bądź dzieje niejednego bohaterskiego czynu. Za pomocą *plagalnego protus* możemy modlić się bądź o niejedno prosić.

*Per plagin proti orare vel petere aliquid possumus.*

Przez *deuterus* możemy wskazywać wartości moralne lub przyimoty dusz.

*Per deuterum vero dignitates vel qualitates animorum indicare possumus.*

Przez *plagalną [odmianę]* tegoż *deuterus* możemy coś wzniosłe wychwalać.

*Per plagin ejusdem deuteri magnifice aliquid extollere possumus.*

Przez *tritus* wyrażane jest działanie każdego.

*Per tritum autem actio uniuscujusque exprimitur.*

Natomiast przez [odmianę] *plagalną* tegoż *tritus* należy oddawać zawodzenia, płacz.

*Per plagam vero ejusdem triti repietatio ac lamenta oportet fieri.*

Przez *tetrardus* wyrażane jest szczęście, lecz jeszcze obciążone ciałem.

*Per tetrardum autem beatitudo exprimitur, sed qua adhuc carne gravatur.*

Zaś przez jego [odmianę] *subiugalis* wyrażany jest pokój i wieczne szczęście.

*Per ejus vero subjugalem aeterna quies et beatitudo exprimentur.*

<sup>11</sup> Teoretycy karolińscy zainteresowani byli przede wszystkim kwestiami technicznymi systemu ośmiu *modi*: ich nazwami, wewnętrzną budową, dyferencjami, klasyfikacją antyfon. Kwestie wyrazowe były dla nich problematyką drugoplanową. Do pierwszych opisów *etosów modi* należą: GUIDO D'AREZZO, *Micrologus*, w: J.S. van WAESBERGHE (wyd.), *Guidonis Aretini Micrologus. Corpus scriptorum de musica*, t. IV, Rome 1955, s. 158–161 (napisany po 1026 r.); HERMANUS CONTRACTUS, *Musica*, w: L. ELLINWOOD (wyd.), *Musica Hermanni Contracti*, New York 1936, s. 65 (napisany w I poł. XI w.); JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum tonario*, w: J.S. VAN WAESBERGHE (wyd.), *Johannes Affligemensis, De musica cum tonario. Corpus scriptorum de musica*, t. I, Rome 1950, s. 109–112 (napisany ok. 1100 r.).

<sup>12</sup> Datacja za elektroniczną bazą danych: [www.music.indiana.edu/tml](http://www.music.indiana.edu/tml) [aktualizacja: 1 VII 2004 r.].

### 3.1. *Protus* autentyczny

Sformułowanie anonimowego autora: *Per protum etenim melius ostendimus qualitates vel historias alicujus rei* brzmi nieco zagadkowo, lecz w kontekście innych znanych nam wypowiedzi pochodzących z XI w. stanie się jaśniejsze.

Hermanus Contractus określa *protus* autentyczny jako szlachetny bądź poważny (*gravis vel nobilis*)<sup>13</sup>. J. Jeanneteau, komentując termin *gravis*, podkreśla, iż nie znaczy on „ciężki”, lecz „poważny”, „dojrzały”<sup>14</sup>.

Istnieje też inne, bardzo interesujące świadectwo pochodzące z końca XI w.: kapitele z Cluny, na których odnaleziono płaskorzeźby wyobrażające osiem *modi*, jak też korespondujące z nimi inskrypcje<sup>15</sup>. Kapitele pochodzą z chóru benedyktyńskiego kościoła, który konsekrowany był przez papieża Urbana II w 1095 r. (a zatem musiały być wykonane przed 1095 r.). Płaskorzeźby wraz z inskrypcjami umieszczono na dwóch kapitelach: na jednym — wyobrażenia odpowiadające *protus* i *deuterus* w odmianie autentycznej i plagalnej, na drugim — *tritus* i *tetrardus*, również w odmianie autentycznej i plagalnej.

Inskrypcja umieszczona razem z ilustracją pierwszego *modus* nie dostarcza nam żadnych szczególnych informacji: *Hic tonus orditur modulamina primus* („Ten pierwszy ton zaczyna *modi*”). Natomiast sama ilustracja przedstawia młodego człowieka, *à l'âge de procréer*<sup>16</sup>, siedzącego najprawdopodobniej na tronie, trzymającego na kolanach instrument strunowy, choć bez strun (być może w trakcie produkcji). Postawa siedząca wyraża, zdaniem L. Dieu, dominację i władzę (moc)<sup>17</sup>

Cechy przypisane pierwszemu *modus* w traktacie *De modorum formulis et tonariis* korespondują w ogólności z antyczną charakterystyką *harmonia* doryckiej. Platon określa ją jako odpowiadającą człowiekowi męznemu w działaniu wojennym i w ciężkim doświadczeniu<sup>18</sup>. Zgodność widoczna jest zarówno na poziomie etosu, jak i wewnętrznych struktur interwałowych obu struktur.

<sup>13</sup> HERMANUS CONTRACTUS, *dz. cyt.*, s. 65.

<sup>14</sup> D. SAULNIER, *I modi gregoriani*, Solesmes 2000, s. 51.

<sup>15</sup> Słynne kluniackie kapitele były przedmiotem wielu opisów i analiz, spośród których najbardziej aktualną pozycją jest: L. DIEU, *La musique ecclésiastique sur les chapiteaux de Cluny*, EtGr 28 (2000), s. 143–164; por. też: J. CHAILLEY, *Essai d'explication des chapiteaux de Cluny* »*Les huit tons de la musique*«, w D. SAULNIER, M. ALBERT (wyd.), *Requirentes modos musicos*, Solesmes 1995, s. 203–210; TENZE, *Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny*, „Acta Musicologica” 57 (1985), nr 1, s. 73–94; K. MEYER, *The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals*, AB 34 (1952), s. 75–94; L. SCHRADE, *Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*, DVLG 7 (1929), s. 229–266.

<sup>16</sup> CHAILLEY, *Essai*, s. 204.

<sup>17</sup> DIEU, *art. cyt.*, s. 150.

<sup>18</sup> PLATON, *dz. cyt.*, 398d–399c. Trzeba przy tym zaznaczyć, że grecka *harmonia* dorycka jest jedyną, która posiada tę samą strukturę interwałową, co analogiczny terminologicznie *modus* teorii zachodniej. Inne *modi*, z racji odwrócenia porządku wyliczania (w *Alia musica*), „nie spotykają się” z greckimi *harmoniai*. Co do zgodności i rozbieżności greckich *harmoniai* i zachodnich *modi* zob.: J. ŚCIBOR, *Geneza struktur modalnych chóralu gregoriańskiego w świetle traktatów enchiridias*, Lublin 1999, s. 186.

W późnych traktatach o muzyce odnajdujemy charakterystykę etosu *protus* autentycznego, która różni się w sposobie opisu, lecz nie odbiega w istocie od *De modorum formulis et tonarius*. Jerzy Liban w *De musicae laudibus oratio* używa dla określenia pierwszego tonu pojęć: *fortis* i *temperatissimus* („odważny” i „bardzo stateczny”)<sup>19</sup>.

W kontekście powyższych świadectw sformułowanie autora *De modorum formulis et tonarius* opisujące *protus* autentyczny należy rozumieć jako charakterystykę postawy męstwa, dzielności i związanych z nimi przymiotów ducha.

Przykładem etosu autentycznego *protus* może być *introit* na święto św. Szczepana *Etenim sederunt* (GT 632). Tekst antyfony zaczerpnięty jest z Ps 118<sup>20</sup>.

Słowa psalmu (kompilacja wersetów: 23, 86, 23), które są modlitwą człowieka doświadczanego przez niesprawiedliwy osąd i wiernie trwającego przy prawie Boga, zostały niejako „włożone” w usta kamienowanego Szczepana<sup>21</sup>.

*Etenim sederunt principes, et adversum me loquebantur: et iniqui persecuti sunt me: adiuva me, Domine Deus meus, quia servus tuus exercebatur in tuis iustificationibus.*

Choć możni zasiadają, by zmawiać się przeciw mnie, gdy kłamstwem mnie prześladują, pomóż mi, Panie Boże mój, ponieważ Twój sługa rozmyśla o Twoich ustawach.

Introit *Etenim sederunt* jest kompozycją oryginalną, której melodia została skomponowana do konkretnego tekstu.

Ps. 118, 23. 86. 23 et 1; cf. Ps. 108, 26

IN. I  
RBCKS  
E  
T- e- nim • se- dé- runt princi- pes, et advér-  
sum me loquebân- tur: et in- i- qui per- se- cút- ti sunt  
me: ádiu- va me, Dómi- ne De- us me- us, qui- a servus  
tu- us exerce- bá- tur in tu- is iusti- fi- cá- ti- ó-  
ni- bus. Ps. Be- á- ti immacu- lá- ti in vi- a: qui ámbu-

<sup>19</sup> J. LIBAN, *De musicae laudibus oratio*, s. 197: *Viros igitur fortes temperatissimosque decet* („Przystoi ludziom odważnym i bardzo statecznym”).

<sup>20</sup> Tłumaczenie tego cytatu i następných, w oparciu o tekst Biblii Tysiąclecia, Poznań 2000<sup>5</sup>

<sup>21</sup> F. HABERL, *Il canto gregoriano antifonico dell'Introito e del Communio*, Roma 1978, s. 72.

Wybór tworzywa muzycznego, skoncentrowanego wokół stopnia *Fa*, które ciąży ku *Re* i wznosi się do *la* (kompozycja sklasyfikowana później jako *protus* autentyczny), nie jest przypadkowy. Relacja stopni *Fa-Re* daje wrażenie powagi. Warto zwrócić uwagę na melodię *et iniqui persecuti sunt me*: doskonale wyraża ona trudną sytuację prześladowania przez nieprzyjaciół. Z kolei wzniesienie od *Fa* do stopnia *la*, jest wyrazem mocy. Przez taką relację stopni oddane są zarówno słowa *sederunt principes*, jak też wołanie do Boga, który jest mocny: *adiuva me, Domine Deus meus*. Ukształtowanie melodii modlitwy psalmowej w ramach autentycznego *protus* podkreśla wewnętrzne usposobienie św. Szczepana, który był „pełen Ducha Świętego” (Dz 7,55).

### 3.2. *Protus* plagalny

Charakterystyka plagalnego *protus* w *De modorum formulis et tonarius: Per plagin proti orare vel petere aliquid possumus* wskazuje bez wątplenia na etos błagalny, modlitewny. Opis ten dobrze koresponduje z innymi opisami tamtej epoki. Hermanus Contractus określa go terminem *suavis*, czyli „łagodny”<sup>22</sup>.

Kapitele z Cluny ukazują nam postać kobiety, która gra na cymbałach, przywiązanych łańcuchem — oznaka zależności; symbolizuje to „podporządkowanie” *modus* plagalnego względem autentycznego<sup>23</sup>. Inskrypcja: *Subsequitur ptongus numero vel lege secundus* („Następuje ton drugi według liczby bądź prawa”) nie wyraża nic ponad owo podporządkowanie. Sama zaś płaskorzeźba przedstawia kobietę, która stoi ze złączonymi nogami, z lekko ugiętymi kolanami, z głową pochyloną w kierunku mężczyzny symbolizującego *protus* autentyczny<sup>24</sup>. J. Chailley próbował interpretować postawę kobiety jako tancerkę, lecz sam ostatecznie tę interpretację odrzucił<sup>25</sup>.

Późne traktaty nie odbiegają od *De modorum formulis et tonarius*. Jerzy Liban w *De musicae laudibus oratio* mówi o etosie łagodnym i proszącym<sup>26</sup>

J. Jeanneteau, komentując etos plagalnego *protus*, zwraca uwagę, że kompozycje sygnowane tym *modus* wyrażają także dramaturgię ludzkich nieszczęść, pokorę grzesznika wołającego do Boga itp.<sup>27</sup>

Repertuar klasyczny obfituje w utwory oryginalne plagalnego *protus*, które charakteryzuje opisany w *De modorum formulis et tonarius* etos modlitewno-błagalny.

<sup>22</sup> HERMANUS CONTRACTUS, *dz. cyt.*, s. 65.

<sup>23</sup> Zależność *modus* plagalnego od autentycznego przedstawiona jest również przez relację płci: *modus* autentyczny wyobrażony jest przez mężczyznę, plagalny — przez kobietę; CHAILLEY, *Essai*, s. 205.

<sup>24</sup> DIEU, *art. cyt.*, s. 148 i 151.

<sup>25</sup> CHAILLEY, *Les huit tons*, s. 76. Naszym zdaniem, postać kobiety może symbolizować postawę modlitwy.

<sup>26</sup> LIBAN, *dz. cyt.*, s. 198. *Specialiter vero est placabilis, deprecativus* („W szczególności zaś jest łagodny i proszący”).

<sup>27</sup> SAULNIER, *I modi gregoriani*, s. 58.

Przykładem może być introit przeznaczony na sobotę suchych dni adwentu: *Veni et ostende* (GT 27)<sup>28</sup>. Słowa antyfony zaczerpnięte zostały z Ps 80 (79): jest to kompilacja wersetu 2 i 4.

*Veni, et ostende nobis faciem tuam, Domine, qui sedes super Cherubim: et salvi erimus.*

Przybądź i rozjaśnij swoje oblicze, Panie, który zasiadasz na cherubach, abyśmy doznali zbawienia.

Egzegeci przypuszczają, iż modlitwa ta jest wyrazem współczucia Judy dla tragedii królestwa północnego w czasach Jozjasza<sup>29</sup>

IN. II  
RBCMS

Ps. 79, 4, 2

V E-ni, et os-tén-de no-bis fá-ci-em tu-am,  
Dó-mi-ne, qui se-des su-per Ché-ru-bim: et sal-vi  
eri-mus. Ps. Qui re-gis Isra-el, intén-de: qui dedú-clis  
vel-ut o-vem Io-seph.

Analiza melodii introitu wykazuje, iż *Veni et ostende* dzieli częściowo materiał melodyczny z cytowanym wcześniej introitem autentycznego *protus*: *Etenim sederunt*. Materiałem wspólnym są stopnie *Re-Fa*, których relację określiliśmy uprzednio jako wyrażającą powagę. „Wspólny mianownik” *Re-Fa* obu kompozycji (obu *modi*) nie zaciera jednak różnic pomiędzy etosami odmiany autentycznej i plagalnej *protus*. Introit *Veni et ostende* pozbawiony jest kontekstu stopni wyższych, szczególnie zaś *la*, które w *protus* autentycznym daje wrażenie mocy. Natomiast materiał *Re-Fa* poszerzony jest w nim o stopnie poniżej *finalis*: *La* i *Do*. Tym właśnie stopniom zawdzięczamy etos błagalno-modlitewny.

Etos plagalnego *protus* opisany w *De modorum formulis et tonarius* doskonale koresponduje ze słowami introitu *Veni et ostende*. Sytuacja królestwa północnego w niewoli asyryjskiej jest rzeczywiście bardzo poważna. Stąd rodzi się pełne smutku

<sup>28</sup> *De modorum formulis et tonarius*, s. 76. Rzymski introit został przeniesiony przez Franków na IV niedzielę adwentu; J. MCKINNON, *The Advent Project: The Later-Seventh-Century creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley 2000, s. 129.

<sup>29</sup> S. ŁACH, L. STACHOWIAK (red.), *Pismo Święte Starego Testamentu*, t. VII, cz. 2: *Księga Psalmów. Wstęp – przekład z oryginału – komentarz – ekskursy*, Poznań 1990, s. 364–365: „Nauką Ps 80 jest prośba skierowana do Boga o pomoc w nieszczęściu narodowym”

i bólu wołanie do Boga: „Przybądź [...] Panie”, wyrażone stopniami subkwarty modalnej: *La-Do-Re*.

### 3.3. *Deuterus* autentyczny

Charakterystyka etosu autentycznego *deuterus* w *De modorum formulis et tonariis*: *Per deuterum vero dignitates vel qualitates animorum indicare possumus* na poziomie tekstu jest czytelna. Anonimowy autor wskazuje na możliwości wyobrażenia poprzez autentyczny *deuterus* „wartości moralnych lub przymiotów dusz” Niemniej w konfrontacji z innymi świadectwami tamtej epoki opis naszego traktatu jest w pewnej dysharmonii.

Źródła porównawcze oraz ich komentarze nie oferują nam jednej klarownej charakterystyki etosu autentycznego *deuterus*. Wydaje się, że mamy do czynienia z dwiema tradycjami, które funkcjonują niezależnie od siebie. Pierwsza z nich jest tradycją antyczną. Korzeniami swymi sięga ona etosu *harmonia* frygijskiej, który rozumiany był przez Greków jako właściwy dla dithyrambu, kultu Dionizosa i gry na aulos. *Harmonia* ta miała posiadać ekscytujący, a nawet orgiastyczny charakter<sup>30</sup> Nadanie przez karolińskich teoretyków zachodnim *modi* greckich nazw *harmoniai* pociągnęło za sobą asymilację związanych z nimi opisów etosów. I tak, *deuterus* autentyczny w terminologii teoretycznej otrzymał nazwę *modus phrygius*. Należy jednak pamiętać, że nazywanie zachodnich *modi* od najniższego w górę odwróciło grecki porządek gatunków oktaowych. W greckim *ordo* wyliczanie rozpoczynano od najwyższej *harmonia* w dół. W konsekwencji karoliński *deuterus* autentyczny oparty na pentachordzie *Mi-si* (a poszerzony później do oktawy *Mi-mi*) nie pokrywa się zakresowo z frygijską *harmonia sol-sol*<sup>31</sup>. Zatem przypisanie etos greckiej *harmonia* frygijskiej autentycznemu *deuterus* jest błędne.

Przykładem tej pseudoantycznej tradycji jest opis Hermanusa Contractusa, który charakteryzuje *deuterus* autentyczny jako *incitatum vel saltantem* („podniecony” lub „skoczny”)<sup>32</sup> Cytowany już Jerzy Liban wpisuje się w ten sam nurt pseudoantyczny, gdy mówi o trzecim tonie, który *coleram movet et ad iracundiam incitat* („porusza żółć i pobudza do gniewu”)<sup>33</sup>

Kluniackie kapitale dostarczają nam osobliwego świadectwa. *Deuterus* w odmianie autentycznej i plagalnej przedstawiony jest, podobnie jak *protus*, przez dwie postaci: siedzącą i stojącą, z głowami pochylonymi ku sobie. Symbolika tego wy-

<sup>30</sup> „Jeszcze inna wprawia nas przede wszystkim w nastrój pośredni i poważny, co zdaje się wywoływać jedynie tonacja dorycka w przeciwieństwie do frygijskiej, która budzi zachwyty”. ARYSTOTELES, *Polityka*, 1340b.

<sup>31</sup> ŚCIBOR, *dz. cyt.*, s. 186.

<sup>32</sup> HERMANUS CONTRACTUS, *dz. cyt.*, s. 65. Hermanus używa też greckich nazw *modi*: *Frigium incitatum vel saltantem*.

<sup>33</sup> LIBAN, *dz. cyt.*, s. 199.

obrażenia jest podobna jak w *protus*: relacja zależności odmiany plagalnej od autentycznej oraz dominacji autentycznej względem plagalnej<sup>34</sup>.

*Deuterus* autentyczny przedstawiony jest przez mężczyznę siedzącego na tronie i grającego na instrumencie strunowym przypominającym lirę. Mężczyzna jest starszy od pierwszego, ma długie włosy i brodę. Jednym palcem prawej i jednym lewej ręki szarpie dwie z sześciu strun. Inskrypcja towarzysząca płaskorzeźbie jest następująca: *Tertius impingit christumque resurgere fingit* („Trzeci Chrystusa przybija i wyobraża, że zmartwychwstaje”, czyli wyobraża mękę i zmartwychwstanie Chrystusa)<sup>35</sup>. Jest to pierwsza inskrypcja, która odnosi się do mimetycznych własności *modus*. Charakterystykę *modus* autor zaczerpnął przypuszczalnie z traktatu Aribó *De musica*, w którym teoretyk podaje symboliczne znaczenia poszczególnych tetrachordów systemu greckiego<sup>36</sup>: *tetrachordum gravium* odnosi się do ludzkiej natury Chrystusa, *tetrachordum finalium* do wyobrażenia męki i śmierci Zbawiciela, *tetrachordum superiorum* oznacza zmartwychwstanie Chrystusa, zaś *tetrachordum excellentium* — Jego wniebowstąpienie. J. Chailley i L. Dieu komentują tekst oraz ikonę, wiążąc *tetrachordum superiorum* z sześcioma strunami liry (*crwth*, *chrotta*, *rota*), z których grający szarpie trzecią i szóstą; w ten sposób obejmuje zakres tetrachordu. J. Chailley określa strój instrumentu jako heksachord *Mi-do*, natomiast L. Dieu jako heksachord *sol-mi*<sup>37</sup>. Pozostawiając na uboczu kwestię słuszności tych interpretacji, zwracamy uwagę na fakt przypisania „etos zmartwychwstania Chrystusa” autentycznemu *deuterus*, ze względu na symbolikę zaproponowaną przez Aribó. Podstawą symboliki tetrachordów był — co należy podkreślić — rejestr, a nie ich specyficzna struktura wewnętrzna, bowiem każdy z opisanych przez Aribó tetrachordów *systema teleion* jest taki sam (!). A zatem mamy do czynienia z opisem etosu, który jest oparty na założeniach teoretycznych, a nie na specyficznych cechach muzyki<sup>38</sup>.

J. Jeanneteau powołuje się na „starożytnych”, którzy trzeci *modus* określali terminem „mystyczny” (*les Anciens l'appelaient le »mystique«: Tertius, mysticus*). Nie podaje jednak starożytnych źródeł, z których to określenie zaczerpnął. Autor próbuje pogodzić opisy etosu *modus* frygijskiego, pochodzące z nurtu nazwanego przez

<sup>34</sup> DIEU, *art. cyt.*, s. 151.

<sup>35</sup> CHAILLEY, *Essai* s. 205; por. DIEU, *art. cyt.*, s. 152.

<sup>36</sup> ARIBO, *De musica*, w: J.S. van WAESBERGHE (wyd.), *Corpus scriptorum de musica*, t. II, Rome 1951, s. 22: *Quomodo tetrachordum gravium (...) mystice pertineat ad humanitatem Christi; Quomodo tetrachordum finalium salvatoris passioni congruat et morti; Quomodo tetrachordum superiorum Christi significet resurrectionem; Quomodo tetrachordum excellentium Christi significet Ascensionem.*

<sup>37</sup> CHAILLEY, *Essai*, s. 206; DIEU, *art. cyt.*, s. 152–153.

<sup>38</sup> L. Dieu sugeruje, że skojarzenie zmartwychwstania Chrystusa z *deuterus* autentycznym mogło się dokonać ze względu na pierwsze *responsorium* Wielkanocy *Angelus domini descendit de caelo*, które w manuskryptach tradycji benewentańskiej funkcjonowało jako kompozycja w trzecim *modus*; DIEU, *art. cyt.*, s. 152. Niemniej w klasycznym repertuarze brewiarzowym Niedzieli Zmartwychwstania i jej oktawy nie znajdujemy utworów w trzecim *modus* (za wyjątkiem antyfony *Et respicientes*, AM 460). Podobnie w repertuarze mszalnym.

nas wcześniej pseudoantycznym, z opisami etosu *deuterus* autentycznego, które posługują się przymiotnikami „mystyczny” czy „boski”. Jednak mimo obfitej argumentacji, trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z charakterystyką dwóch różnych etosów<sup>39</sup>

Zatem sformułowanie *De modorum formulis et tonarius*, iż *deuterus* autentyczny może wskazywać „wartości moralne lub przymioty dusz”, będzie się mieściło w nurcie charakterystyki *tertius mysticus*. Bowiern cnoty duchowe czerpią z tego co boskie i mistyczne i partycypują w tym.

Repertuar mszalny nie zna wielu kompozycji, dla których oryginalna melodia byłaby utworzona w autentycznym *deuterus*. Np. wiele introitów otrzymało melodię typyczną, która nie zawsze dopasowana jest do treści danej antyfony. Poza tym cechy tego *modus* w wielu utworach zacierają się z racji na podobieństwo melodycznych formuł z plagalnym *tetrardus*<sup>40</sup>. Niemniej możemy wskazać kilka przykładów melodii oryginalnych autentycznego *deuterus*, które dobrze ilustrują etos *mysticus*. Jednym z nich jest introit na sobotę w oktawie Pięćdziesiątnicy *Caritas Dei* (GT 248).

IN. III  
BCKS

Rom. 5. 5; 10, 11; Ps. 102

C A-ri-tas De-i • diffu-sa est in cor-di-bus  
no-stris, al-le-lu-ia: per in-ha-bi-tan-tem  
Spi-ri-tum e-ius in no-bis, alle-lu-ia,  
al-le-lu-ia. Ps. Bé-ne-dic á-ni-ma me-a Dó-mi-

Słowa antyfony zaczerpnięte są z Listu św. Pawła do Rzymian (Rz 5,5; 8,11):

*Caritas Dei diffusa est in cordibus nostris, alleluia:* Miłość Boża rozlana jest w sercach naszych, *alleluja*,  
*per inhabitantem Spiritum eius in nobis, alleluia.* ja, mocą mieszkającego w nas jego Ducha, *alleluja*.

<sup>39</sup> J. Jeanneteau nie był pierwszym, który próbował pogodzić dwie grupy świadectw i podać spójną charakterystykę etos trzeciego *modus*. W swoim artykule przytacza tekst J. Tardifa z: *Méthode élémentaire et pratique de plain-chant* (Angers 1860, s. 84); J. JEANNETEAU, *L'éthos du troisième mode*, w: SAULNIER, ALBERT (wyd.), *dz. cyt.*, s. 195.

<sup>40</sup> Podobieństwo spowodowane jest częstym wykorzystywaniem górnego segmentu skalarnego, tzn. tetrachordu *sol-do*.

Słowa mówiące o zamieszkiwaniu Miłości Boga przez Ducha w sercu człowieka należą bez wątpienia do tekstów przepojonych mistycyzmem w najwyższym stopniu. W autentycznym *deuterus* „mistyczną atmosferę” zawdzięczamy z jednej strony relacji sekundy małej powyżej *finalis*, zaś z drugiej — uprzywilejowanym stopniom heksachordu, który stanowi strukturę *modus: Mi-sol-la-do*. Obserwujemy to doskonale na *diffusa est* oraz *per inhabitantem*. Reasumując, opis etosu autentycznego *deuterus* z *De modorum formulis et tonarius: Per deuterum vero dignitates vel qualitates animorum indicare possumus* zgodny jest z praktyką muzyczną czasów karolińskich, poświadczoną przez oryginalne kompozycje przynależące do tego *modus*.

### 3.4. *Deuterus* plagalny

Opis etosu *deuterus* plagalnego brzmi następująco: *Per plagin ejusdem deuteri magnifice aliquid extollere possumus*. Sformułowanie autora *De modorum formulis et tonarius* skoncentrowane jest na sposobie wyrazu: daną rzeczywistość możemy *magnifice extollere* („wspaniale wychwalać”). Porównanie charakterystyki anonimowego autora z pozostałymi, dostępnymi nam świadectwami epoki ponownie ukazuje rozbieżności.

To, że opis Hermanusa Contractusa nie koresponduje z opisem *De modorum formulis et tonarius*, nie powinno nas dziwić. Wspominaliśmy wcześniej, że Hermanus dla niektórych *modi* czerpie charakterystykę etosów z tradycji greckiej, idąc za greckimi nazwami. Wskutek tego rozmija się z gatunkami oktawowymi Zachodu. Czwarty *modus* (hypofrygijski) jest w jego ujęciu powściągliwy lub ociężały (*modestus vel morosus*)<sup>41</sup>.

Co mówią o *deuterus* plagalnym kapitale z Cluny? Wyobrażeniu czwartego *modus* towarzyszy napis: *Succedit quartus simulans in carmine planctus* („Następuje czwarty, imitując lament [zawodzenie] w pieśni”). Sama ikona, w przeciwieństwie do plagalnej odmiany *protus*, przedstawia idącego mężczyznę (nie: kobietę), pochylonego pod ciężarem pogrzebowego dzwonka zawieszzonego na rękę oraz jarzma z dzwonekami na ramionach. Za pomocą takich dzwoneków ogłaszano w klasztorze śmierć brata. Figura człowieka pochylonego pod jarzmem (*iugum*) wyraża ideę podporządkowania *modus* czwartego względem trzeciego, o czym mówi już sam termin *subiugalis*, równoznaczny z *plagalis*<sup>42</sup>. J. Chailley poddał jednak w wątpliwość, czy *deuterus* plagalny może wyrażać tylko lament i zawodzenie. Zauważył, że tak opisany etos nie zgadza się z „tradycją egzegetyczną”. Zaproponował on interpretację ikony przez pryzmat symboliki numerycznej św. Augustyna, wskazując na ilość

<sup>41</sup> HERMANUS CONTRACTUS, dz. cyt., s. 65.

<sup>42</sup> CHAILLEY, *Essai*, s. 207

dzwonek przyczepionych do jarzma<sup>43</sup> Niemniej trudno odrzucić klarowną wymowę sceny związanej z obrzędami pogrzebowymi oraz treść napisu, który mówi wprost o zawodzeniach czy lamentach w pieśni.

„Tradycja egzegetyczna” odnośnie *deuterus* plagalnego, na którą powołuje się J. Chailley, została opisana przez J. Jeanneteau<sup>44</sup>. Autor opiera się głównie na „starożytnym dystychu” (*distique ancien*), którego źródła nie podaje; dwuwiersz tak charakteryzuje czwarty *modus*: *Quartus harmonicus*. Interpretacja J. Chailley *harmonicus* nie idzie, rzecz jasna, po linii współczesnego rozumienia tego terminu. Odwołuje się on do greckiego znaczenia *harmonia*: interwałowa struktura wewnętrzna *tropos*. Następnie projektuje to znaczenie na cały system ośmiu *modi* i przedstawia *deuterus* plagalny jako niezbywalny element tego systemu, *modus par excellence*. Tłumaczenie to jednak, jak sam zauważył, jest techniczne<sup>45</sup>, a zatem nie wyjaśnia etosu *deuterus* plagalnego. Poza tym nie wiadomo, dlaczego właśnie *deuterus* plagalny, a nie inny *modus*, miałby być *modus par excellence*.

Sprawę etosu plagalnego *deuterus* komplikuje dodatkowo kwestia aplikacji tego *modus* w repertuarze liturgicznym. Okazuje się bowiem, że w kompozycjach *deuterus* plagalnego strukturą dominującą jest *Re-Fa*, zaś struktura *Mi-sol* pojawia się na krótkich odcinkach (w kadencjach) i nadaje im charakter „zawieszony”. Przeważnie utwory plagalnego *deuterus* upodabniają się w dużej mierze do utworów eksploatujących strukturę *Re-Fa*, a więc do kompozycji *protus* i plagalnego *tritius*<sup>46</sup>. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż w *De modorum formulis et tonariis* charakterystyka *deuterus* plagalnego zbliżona jest do charakterystyki autentycznego *protus*:

*protus* autentyczny

*Per protum etenim melius ostendimus qualitates vel historias alicujus rei.*

(Mianowicie przez *protus* lepiej ukazujemy przymioty bądź dzieje niejednego bohaterskiego czynu.)

*deuterus* plagalny

*Per plagin ejusdem deuteri magnifice aliquid extollere possumus.*

(Przez plagalną [odmianę] tegoż *deuterus* możemy coś wzniosłe wychwalać.)

Wspominaliśmy wcześniej, iż opis etosu autentycznego *protus* należy rozumieć jako charakterystykę postawy męstwa, dzielności i związanych z nimi przymiotów ducha. Tak ujęty etos pierwszego *modus* nie jest daleki od etosu *modus* czwartego. Ilustracją kompozycji *deuterus* plagalnego może być introit *In voluntate tua* na XXI niedzielę po Zesłaniu Ducha Świętego. Introit posiada melodię oryginalną (różną od typicznej, charakterystycznej dla wielu introitów czwartego *modus*):

<sup>43</sup> 3. *modus* – zmartwychwstanie Chrystusa; 4. *modus* – 4 dzwonek – zmartwychwstanie Łazarza. J. Chailley widzi tutaj przeciwstawienie nieśmiertelności Boga w 3. *modus* i śmiertelności człowieka w 4. *modus* (Łazarz czwartego dnia cuchnął); *tamże*, s. 207.

<sup>44</sup> J. JEANNETEAU, »*Harmonicus*«: *Le quatrième mode*, EtGr 25 (1997), s. 106–108.

<sup>45</sup> *Tamże*, s. 107.

<sup>46</sup> Prawdopodobnie z racji pokrewieństw strukturalnych brak jest w źródłach zgodności odnośnie charakteru etosu *deuterus* plagalnego.

Esth. 13, 9. 10. 11. Ps. 118

IN. IV  
RB4KS

I N vo-luntá-te tu-á, Dómi-né, u-ni-úersa  
sunt pó-si-ta, et nōn est qui pos-sit re-sis-tē-steré vo-luntá-ti tu-ae: tu e-nim fe-ci-sti  
ó m-ni-a, caelum et terram, et u-ni-úersa  
quae cae-li ámbi-tu conti-nentur:  
Dó-mi-nus u-ni-úersó-rum tu es.  
Ps. Be-á-ti immacu-lá-ti in vi-a: qui ámbu-lant in  
lege Dómi-ni.

Kadencja finalna *Mi* w kontekście całej antyfony, oscylującej wokół *Fa*, wydaje się jakby „doklejona” W konsekwencji dołączony do niej czwarty ton psalmowy staje zupełnie obok modalnej rzeczywistości introitu.

Słowa introitu, zaczerpnięte z Księgi Estery (Est 4,17<sup>b</sup>-17<sup>c</sup>), są początkiem modlitwy Estery przed rozmową z królem Aswerusem. Królowa wychwala moc Boga i Jego dzieło stworzenia.

Zatem opis etosu *deuterus* plagalnego z *De modorum formulis et tonarius: magnifice extollere* jest bardzo bliski kompozycji na poziomie treści. Zakładając, że melodia introitu jest oryginalna, mamy muzyczną ilustrację etosu *magnifice extollere*, w którym istotną rolę odgrywają stopnie *Re-Fa-sol*. Relacja *Re-Fa*, jak już mówiliśmy, nadaje charakteru powagi, zaś *sol* wzmacnia siłę wyrazu (por. słowa *et non est qui possit resistere voluntati tuae*).

### 3.5. Tritus autentyczny

Opis autentycznego *tritus* wskazuje na możliwości wyrażania działań: *Per tritum autem actio uniuscujusque exprimitur*. Sformułowanie to, w przeciwieństwie do opi-

su plagalnego *deuterus*, nie odbiega wiele od sformułowań etosu innych świadectw z tamtego okresu. Hermanus Contractus określa etos autentycznego *tritus* (używa gr. *lidius*) terminem *voluptuosus*, czyli zabawny, rozkoszny<sup>47</sup>. D. Saulnier przytacza wiele sformułowań i opisów autorstwa J. Jeanneteau, który, odwołując się do źródeł (nie cytowanych), podkreśla wesoły (*laetus*) charakter tego *modus*<sup>48</sup>.

Widoczną zbieżność charakterystyki autentycznego *tritus* anonimowego autora *De modorum formulis et tonarius* („działanie, aktywność”) i Hermanusa („wesołość”) zawdzięczamy, być może, tożsamości kwintowych segmentów systemów greckiego i zachodniego. W tym przypadku, mimo odwróconego porządku wyliczania, „spotykają się” one ze sobą<sup>49</sup>.

Drugi z kapiteli kluniackich, na którym znajdują się wyobrażenia *modi* od 5. do 8., został znacznie uszkodzony. Ikona 5. *modus* jest w połowie zniszczona, niemniej zachował się towarzyszący jej napis: *Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus* („Piąty ukazuje, jak niski jest ten, kto się wywyższa”). J. Chailley proponuje interpretację opartą na obserwacji utworów 5. *modus*, dla których charakterystyczną cechą miałyby być (choć nie tylko dla nich) elewacja dominanty i nagłe opadanie *finalis*<sup>50</sup>. Jeśli nawet uznalibyśmy słuszność tego spostrzeżenia, interpretacja J. Chailley tłumaczy etos na poziomie figur retorycznych (wznoszenie – opadanie = wyniosłość – ponizienie), nie dotyczy natomiast rzeczywistego charakteru muzyki. Zatem świadectwo kapiteli kluniackich nie jest osadzone w nurcie żywej muzyki, lecz raczej w nurcie *musica speculativa*; jedną z bardziej charakterystycznych cech tego ostatniego jest poszukiwanie argumentacji na terenie pozamuzycznym, najczęściej w Biblii. L. Dieu odwołuje się do św. Augustyna, który w komentarzach do Psalmów wskazuje na wiele miejsc mówiących o ponizeniu pysznych. Komentarze te mogły być podstawą do utworzenia sentencji opisującej 5. *modus*<sup>51</sup>. Nie trzeba jednak sięgać aż do komentarzy św. Augustyna — samo Pismo Święte (choćby Nowy Testament) dostarcza nam wystarczających podstaw do jej sformułowania<sup>52</sup>.

Powróćmy do etosu autentycznego *tritus* w ujęciu anonimowego autora *De modorum formulis et tonarius*: *actio uniuscujusque exprimitur*. Analiza repertuaru pozwala nam sądzić, że XI-wieczny opis jest zgodny z praktyką muzyczną Karolingów. Kompozycje 5. *modus* repertuaru klasycznego z melodiami oryginalnymi dostarczają nam licznych tego dowodów. Introit *Ecce Deus adiuvat* (GT 307) ukazuje „w dzia-

<sup>47</sup> HERMANNUS CONTRACTUS, *Musica*, w: M. GERBERT (wyd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Hildesheim 1963, s. 148. Wydanie krytyczne Ellinwooda podaje: *volupuosus*; HERMANNUS CONTRACTUS, *Musica*, w: ELLINWOOD (wyd.), *dz. cyt.*, s. 65.

<sup>48</sup> *I numerosi autori che hanno parlato dell'ethos dei modi sono stati tutti concordi nel qualificare il 5° modo lieto: „laetus” Nelle sua gioia esteriore, il 5° modo ci sembra meno interiore, meno confidenziale degli altri*; SAULNIER, *I modi gregoriani*, s. 83.

<sup>49</sup> Chodzi o pentachord *Fa–do*, czyli górny segment oktawowego gatunku greckiego *Do–do* i dolny segment oktawowego gatunku zachodniego *Fa–fa*.

<sup>50</sup> CHAILLEY, *Les huit tons*, s. 83.

<sup>51</sup> DIEU, *art. cyt.*, s. 160.

<sup>52</sup> Por. Łk 1,51; 1 P 5,5; Jk 4,6.

łaniu” Boga, który dopomaga i podtrzymuje życie (*adiuvat me [...] susceptor est anime mee*). Melodie tego *modus* często opisują „działanie” człowieka. *Offertorium Reges Tharsis* (GT 58) zapowiada, iż królowie Tarszisz i wysp przyniosą dary i złożą pokłon. Introit *Verba mea* (GT 83) jest prośbą do Boga o wysłuchanie głosu modlitwy. Przykłady można by mnożyć.

### 3.6. *Tritus* plagalny

Opis etosu plagalnego *tritus* koncentruje się na ekspresji smutku: w *modus* tym należy wyrażać *repietatio ac lamenta* (zawodzenia, płacz). Jak poprzednio, sformułowanie anonimowego autora *De modorum formulis et tonarius* koresponduje z charakterystyką Hermanusa Contractusa: *Ypolidium lamentabilem [...] nominavero*<sup>53</sup>.

*Tritus* plagalny musiał mieć w XI w. ustabilizowaną „reputację”, skoro zgodność widoczna jest także na kapitelach z Cluny. I choć ikona 6. *modus* jest poważnie uszkodzona, zachowany napis jest bardzo czytelny: *Si cupis affectum pietatis, respice sextum* („Jeśli pragniesz uczucia pobożności, spójrz na szósty”)<sup>54</sup>. Oczywiście o zgodności sformułowań możemy mówić przy założeniu, że uczucie pobożności (uspobienie modlitewne, nakierowane na Boga) wyrażane było w XI w. przez płacz i zawodzenia.

Tutaj właśnie rysują się różnice pośród komentatorów. J. Jeanneteau twierdzi, iż w przypadku 6. *modus* wszyscy są zgodni co do jego etosu: *Sextus, devotus. Devotus* opisuje on przymiotnikami: *dolce, soave, tranquillo, semplice*<sup>55</sup>. Podobnie etos 6. *modus* ujmuje J. Chailley. Komentując *affectus pietatis* z Cluny, zwraca uwagę na tercjową relację *Fa-la* dominującą w plagalnym *tritus*. Ma ona według niego charakter pogodny, co nadaje 6. *modus l’atmosphère de douceur*, a zatem nadaje się do wyrażenia uczucia pobożności<sup>56</sup>.

Weryfikacji etosu *modus* dokonujemy w świetle wybranych kompozycji. Tak też czyni J. Jeanneteau<sup>57</sup>. Nie wszystkie jednak utwory przez niego wskazane są charakterystyczne dla plagalnego *tritus*<sup>58</sup>. Ponadto introity *Quasi modo* (GT 216) i *In virtute tua* (GT 512) we fragmencie inicjalnym korzystają z melodii–typu, a więc nie posługują się melodią konstruowaną specjalnie dla wyrażenia danego tekstu (por. inicjum *communio Exsultavit ut gigas* [GT 28], należące do najstarszych kompozycji repertuaru mszalnego). Z tego samego typu melodii, co dwa introity, korzysta też cytowane przez J. Jeanneteau *communio Qui manducat* (GT 383) — ono również nie

<sup>53</sup> HERMANNUS CONTRACTUS, *Musica*, w: ELLINWOOD (wyd.), *dz. cyt.*, s. 65.

<sup>54</sup> DIEU, *art. cyt.*, s. 160.

<sup>55</sup> SAULNIER, *I modi gregoriani*, s. 89–90. D. Saulnier nie podaje źródeł cytatów J. Jeanneteau.

<sup>56</sup> CHAILLEY, *Les huit tons*, s. 83.

<sup>57</sup> SAULNIER, *I modi gregoriani*, s. 90.

<sup>58</sup> Klasyfikacja introitu *Quasi modo* jest czysto teoretyczna. Charakterystyczna tercja *Fa-la* praktycznie nie ma tutaj znaczenia konstrukcyjnego. Istotniejszą rolę odgrywa relacja stopni *Re-Fa*, co upodabnia introit do kompozycji plagalnego *protus*.

zna melodii oryginalnej. Wnioskowanie o etosie na podstawie melodii kompozycji nieoryginalnych jest bardzo ryzykowne.

Klasyczną kompozycją oryginalną, którą możemy wskazać jako przykład plagalnego *tritus*, jest *communio Voce mea* (GT 71). Relacja stopni *Fa-la* wraz z dźwiękami poniżej *finalis* jest bardzo czytelna. Tekst *communio* (Ps 3,5.7) jest modlitewnym wołaniem do Boga (*Voce mea ad Dominum clamavi, et exaudivit me de monte sancto suo*). Charakter modlitwy w pełni zasługuje na określenie *repietatio ac lamenta*, gdyż osoba modląca się wypowiada je w kontekście prześladowań ze strony licznych wrogów (Ps 3,1-3). Zatem opis etosu plagalnego *tritus* anonimowego autora *De modorum formulis et tonarius* wydaje się bliższy pierwotnej praktyce muzycznej Franków, niż interpretacja *affectus pietatis* J. Jeanneteau i J. Chailley.

### 3.7. *Tetrardus* autentyczny

Opis etosu autentycznego *tetrardus* komunikuje o możliwościach wyrażania szczęścia, choć nie pełnego, bowiem przeżywanego w ciele: *beatitudo exprimitur, sed qua adhuc carne gravatur*. Źródła porównawcze ukazują spore rozbieżności. Sformułowanie Hermanusa Contractusa jest chyba najmniej czytelne w porównaniu z jego sześcioma poprzednimi określeniami *modi*: *Mixolidium garrulum nominavero* („Miksolidyjski nazwę gadatliwym”). Być może jest to aluzja do charakteru (narracyjnego?) tego *modus*.

Świadczenie kapiteli z Cluny nie dostarcza nam żadnych informacji odnoszących się do etosu. Wyobrażenie ikoniczne jest w połowie zniszczone. Natomiast zachowana inskrypcja głosi: *Insinuat flatum cum donis septimus alium* („Siódmy wprowadza tchnienie Najwyższego wraz z [Jego] darami”). Znaczenie inskrypcji jest oczywiste: 7. *modus* symbolizuje siedem darów Ducha Świętego. J. Chailley zwraca uwagę, że choć sekwencja *Veni sancte Spiritus* z *sacrum septenarium* pochodzi dopiero z XII w., to hymn *Veni creator* z analogicznym *Tu septiformis munere* datowany jest na IX w. Nie ma zatem wątpliwości, że 7. *modus* wyjaśniony został w nurcie symboliki numerycznej, a nie muzycznej<sup>59</sup>

Do symboliki muzycznej odnoszą się komentarze J. Jeanneteau, który powołuje się na starożytne źródło, w którym czytamy: *septimus angelicus*<sup>60</sup>. *Modus angelicus* rozumie jako zdolny do wyrażenia radości, lekkości, poprzez charakterystyczne dla niego duże interwały „strzelające” w górę. Wskazuje też kilka kompozycji 7. *modus* „z udziałem” aniołów, za sprawą których *tetrardus* autentyczny mógł otrzymać określenie *angelicus*: introit *Puer natus* (GT 47), antyfony *Angelus ad pastorem* (AM 241), introit *Adorate Deum* (GT 264). Rzadkie, jego zdaniem, są kompozycje 7. *modus*, które nie wyrażają entuzjazmu, radości.

<sup>59</sup> CHAILLEY, *Les huit tons*, s. 84; por. DIEU, *art. cyt.*, s. 158. L. Dieu sugeruje, iż inskrypcja odnosi się do siedmiu dźwięków gamy monochordu.

<sup>60</sup> SAULNIER, *I modi gregoriani*, s. 96; autor nie podaje źródła cytatu.

Opis autentycznego *tetrardus* z *De modorum formulis et tonarius* nie odbiega w swej istocie od interpretacji J. Jeanneteau. Szczęście przeżywane w ciele *carne gravatur* (obciążone ciałem) możemy rozumieć jako szczęście przeżywane w sposób typowy dla natury ludzkiej, z jej cielesnością, zmysłowością, emocjonalnością, entuzjazmem itp. *Gravatur* nie należy pojmować w „kategoriach kierunku”, jako ciężenie ku ziemi. Zatem opis etosu w naszym traktacie zgadza się z tradycją muzyczną scharakteryzowaną przez J. Jeanneteau, a potwierdzony jest przez liczne przykłady kompozycji oryginalnych *tetrardus* autentycznego.

Na marginesie warto zauważyć, iż żaden ze wspomnianych opisów nie zaczerpnął z tradycji greckiej, poświadczonej przez Platona i Arystotelesa, wedle której *harmonia* miksolidyjska ma charakter płaczliwy i wyraża smutek<sup>61</sup>.

### 3.8. *Tetrardus* plagalny

W ujęciu autora *De modorum formulis et tonarius* obie odmiany *tetrardus* (autentyczna i plagalna) posiadają możliwości wyrażania szczęścia. W kontekście zdania charakteryzującego *modus authenticus* rozumiemy, iż odmiana *plagalis* (*subiugalis*) ma zdolność wyobrażania szczęścia poza czasem i poza ciałem: *aeterna quies et beatitudo* (pokój i wieczne szczęście). Tradycja, bez wątpienia muzyczna, potwierdzona jest w *Musica Hermanusa Contractusa: Ypomixolidium iocundum vel exultantem [...] nominavero* („Hypomiksolidyjski nazwę szczęśliwym i radosnym”)<sup>62</sup>.

Tradycję muzyczną potwierdzają tym razem kapitule z Cluny. Pomimo zniszczenia ikony 8. *modus*, inskrypcja zachowała się w dobrym stanie. Czytamy na niej: *Octavus sanctos omnes docet esse beatos* („Ósmy naucza, iż wszyscy święci są szczęśliwi [błogosławieni]”). Według J. Chailley skojarzenie 8. *modus* z błogosławieństwami po raz pierwszy nastąpiło w traktacie, o którym piszemy<sup>63</sup>. J. Chailley mówi wprawdzie o Gwidonie z Arezzo, lecz dzisiaj wiemy już, iż nie Gwidon był autorem *De modorum formulis et tonarius*, lecz anonimowy autor piszący pod koniec XI w. Zatem *De modorum formulis et tonarius* byłby pierwszym traktatem, w którym 8. *modus* nadano sens ostatecznego spełnienia, pełnego szczęścia człowieka. J. Jeanneteau, powołując się na antyczny dystych, nazywa go *octavus perfectus* („doskonały”)<sup>64</sup>.

Wydaje się, że wszystkie źródła porównawcze, którymi dysponujemy, charakteryzują *tetrardus* plagalny w ten sam lub bardzo podobny sposób. Weryfikacja etosu *modus* w świetle repertuaru nie jest rzeczą łatwą. Wiele kompozycji, nawet spośród tych, które mają melodie oryginalne, charakteryzuje modalna złożoność i labilność

<sup>61</sup> PLATON, *Państwo*, 398d–399c; ARYSTOTELES, *dz. cyt.*, 1340a–1340b.

<sup>62</sup> HERMANNUS CONTRACTUS, *Musica*, w: ELLINWOOD (wyd.), *dz. cyt.*, s. 65.

<sup>63</sup> CHAILLEY, *Les huit tons*, s. 84.

<sup>64</sup> J. JEANNETEAU, »*Perfectus*«: *Le huitième mode*, EtGr 24 (1992), s. 98; autor nie podaje źródła dystychu. *Perfectus* tłumaczy w odniesieniu do cyfry osiem, która uważana była za doskonałą.

powodowana migrującym centrum tonalnym: *sol-Fa-sol* (zob. introity *Ad te levavi, Lux fulgebit, Dum medium silentium*). Jednym z nielicznych utworów oryginalnych i modalnie stabilnych, utrzymanych w 8. *modus*, który może nam posłużyć jako narzędzie weryfikacji, jest introit *Invocabit me* (GT 71) na I niedzielę wielkiego postu. Słowa antyfony zaczerpnięte są z Ps 91(90) (wersety 15 i 16):

*Invocabit me, et ego exaudiam eum: eripiam eum, Będzie Mnie wzywał, a Ja go wysłucham: wyzwolę et glorificabo eum: longitudine dierum adimplebo eum.* go i sławą obdarzę: nasycę go długim życiem.

Bóg mówi, co uczyni dla tego, który pokłada w Nim ufność. Ostatnie stwierdzenie: *longitudine dierum adimplebo eum* niektórzy egzegeci interpretują jako Bożą obietnicę życia wiecznego<sup>65</sup>. Zatem treść słów introitu *Invocabit me* wydaje się być spójna z opisem etosu plagalnego *tetrardus: aeterna quies et beatitudo exprimuntur*.

#### 4. Podsumowanie

Opis etosów ośmiu *modi* w anonimowym traktacie *De modorum formulis et tonarius* z XI w., przypisywanym niegdyś Gwidonowi z Arezzo, należy z pewnością do najstarszych opisów charakteru *modi* Kościoła zachodniego, zaś opisane etosy zgadzają się z pierwotną praktyką muzyczną w stopniu nie spotykanym w znanych nam źródłach porównawczych XI w.

Jedynymi *modi*, których opisy w źródłach porównawczych: w *Musica Hermanusa Contractusa* i na kapitelach z Cluny, są bardzo podobne do opisów *De modorum formulis et tonarius*, są *protus* autentyczny (męstwo, siła, powaga) i *tetrardus* plagalny (szczęście świętych, szczęście poza ciałem). Zgodność anonimowego traktatu z dziełem Hermanusa Contractusa widoczna jest w mniejszym lub większym stopniu również w autentycznym i plagalnym *tritus*. Poza wymienionymi, opisy etosów *De modorum formulis et tonarius* nie spotykają się z analizowanymi źródłami. Różnice wynikają bądź z niewłaściwej aplikacji opisu etosu greckiej *harmonia* do zachodniego *modus* o innej strukturze interwałowej (jak jest w przypadku autentycznego *deuterus* w *Musica Hermanusa Contractusa*), bądź z uciekania się do pozamuzycznej argumentacji (jak jest w przypadku większości „numerycznych” i „biblijnych” inskrypcji z Cluny).

Weryfikacja opisu etosów z *De modorum formulis et tonarius* w świetle repertuaru mszalnego pozwoliła nam stwierdzić spójność opisu z najstarszymi kompozycjami, o oryginalnych melodiach.

<sup>65</sup> S. Łach i L. Stachowiak piszą o „drugim życiu”; ŁACH, STACHOWIAK (red.), *dz. cyt.*, s. 403.