Annales Lublinenses pro Musica Sacra 2 (2011), nr 2, s. 21-35

Ks. Robert Bernagiewicz
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

MUSICA ENCHIRIADIS A PRAKTYKA WYKONAWCZA CHORAŁU GREGORIAŃSKIEGO[1]

Musica Enchiriadis (*ME*)[2] jest traktatem, który zasłynął z opisu unikalnego kwintowego systemu muzycznego oraz wczesnej praktyki śpiewu wielogłosowego. Jest on najważniejszym pismem teoretycznym tzw. grupy traktatów *enchiriadis*, napisanych w drugiej połowie lub pod koniec IX wieku. Traktaty przynależące do tej grupy łączy ten sam kwintowy system muzyczny oraz odpowiadająca mu notacja *daseia*. Oprócz *ME*, dwoma niezwykle istotnymi traktatami tej grupy są *Scolica Enchiriadis* (*SE*)[3] oraz *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (*CB*)[4], czyli „krótkie przypomnienie o kształtowaniu tonów i psalmów". Ten ostatni traktat jest jedynym w swoim rodzaju świadectwem praktyki liturgiczno-muzycznej Kościoła w IX wieku. Nie znamy autorów traktatów *enchiriadis*; prawdopodobnie było ich kilku. Niemniej teksty powstały w przestrzeni tej samej kultury muzycznej. Przeto omawiając zagadnienie praktyki wykonawczej drugiej połowy IX wieku będziemy się odwoływać nie tylko do ME, ale także do pozostałych dwóch traktatów.

1. Teoria a praktyka

Konfrontacja teorii z praktyką jest tematem niezwykle inspirującym. Implikuje wiele pytań, z których podstawowym jest pytanie o relację pomiędzy teorią i praktyką. W historii muzyki obserwujemy najczęściej, że refleksja teoretyczna

[1] Tekst artykułu jest tłumaczeniem autora na język polski referatu „*Musica Enchiriadis* e la prassi esecutiva del canto gregoriano" wygłoszonego podczas IX Międzynarodowego Kongresu Śpiewu Gregoriańskiego AISCGre w Poznaniu 1 VI 2011 roku.

[2] *Musica Enchiriadis*, w: *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, H. Schmid (red.), München 1981 s. 1-59.

[3] *Scolica enchiriadis de musica*, w: Schmid, s. 60-156.

[4] *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, w: Schmid, s. 157-78.

podąża z pewnym opóźnieniem za zjawiskami muzycznymi. Są jednak wyjątki od tej reguły. Bywało nieraz, iż koncepcje teoretyczne wyprzedzały praktykę: wywierały wpływ na środowiska intelektualne i artystyczne, a przez to również na twórczość kompozytorów. Do takich wyjątkowych okresów należał renesans karoliński, choć nie od samego początku. Od czasu powstania *Alia musica* (IX/X wiek), anonimowego traktatu, który ostatecznie określił teoretyczne podstawy śpiewu Kościoła w Państwie Frankońskim, rozpoczął się proces porządkowania i modyfikowania repertuaru liturgicznego. Na skutek działań podejmowanych przez teoretyków i muzyków, oryginalny kształt śpiewów w dużej mierze został utracony.

2. Charakter traktatów *enchiriadis* i ich znaczenie

Traktaty grupy *enchiriadis* powstały nieco wcześniej niż *Alia musica*. Prezentowana w nich teoria chorałowa nie jest jeszcze ukształtowana w pełni, nie ma tego dogmatycznego charakteru, co traktaty późniejsze. Dlatego teksty *enchiriadis* należy czytać i rozumieć raczej jak wiarygodną relację o dobrze znanych zjawiskach muzycznych, niż postulat nowego porządku w śpiewie Kościoła. Potwierdzeniem takiego charakteru traktatów jest m.in. dobrze znana definicja *organum*, z której wynika, że opisywana w traktacie praktyka śpiewu wielogłosowego nie jest niczym nowym: „Nazywamy to diafonią, albo zazwyczaj *organum*".[5]

Przyjęcie tekstu *Musica Enchiriadis* za punkt odniesienia wyznacza granice czasowe dla naszej refleksji na drugą połowę IX wieku. Gdyby nie traktaty grupy *enchiriadis*, praktyka muzyczna tego okresu byłaby prawie zupełnie nieznana. Wystarczy przypomnieć, że pierwsze kompletne rękopisy liturgiczne z notacją muzyczną pojawiają się dopiero na przełomie IX/X wieku (Cantatorium SG359[6] – ok. 900 rok) i w pierwszych dekadach wieku X (La239,[7] Ch47[8], Ein121[9]), a więc kilkadziesiąt lat później w stosunku do rzeczywistości opisywanej w *ME*. Natomiast przykłady z notacją muzyczną w pismach teoretycznych z początku X wieku praktycznie są nieobecne (nieliczne znajdujemy u Hucbalda). Toteż śpiewy zanotowane w traktatach *enchiriadis* okazują się być najstarszymi zabytkami liturgicznymi z notacją muzyczną!

---

[5] „Haec namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus", Schmid, s. 37; R. Erickson (tł.), C.V. Palisca (red.), *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, New Haven & London 1995, s. 21.

[6] *Cantatorium (IXe siècle): No 359 de la Bibliothèque de Saint Gall.* W: *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican [premier série, deuxième série]*, Solesmes 1889- II/2, Solesmes 1924.

[7] *Antiphonale missarum sancti Gregorii (IXe-Xe siècle): Codex 239 de la Bibliothèque de Laon.* W: *Paléographie musicale* 10, Solesmes 1909.

[8] *Antiphonale missarum sancti Gregorii (Xe siècle): Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres.* W: *Paléographie musicale* 11, Solesmes 1912.

[9] *Le Codex 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln (IXe-XIe siècle): Antiphonale missarum sancti Gregorii.* W: *Paléographie musicale* 4, Solesmes 1894.

W artykule celowo pomijamy zagadnienia rytmu i tempa, omawiane w *SE* i *CB*. Dyskusja nad argumentacją zawartą w tych traktatach ma już swoją długą historię. W XIX i XX wieku do traktatów tych odwoływali się nierzadko zwolennicy menzuralizmu[10]. Rzetelne i krytyczne odniesienie się do wspomnianej dyskusji wymagałoby osobnego wykładu. Ograniczymy się zatem wyłącznie do problematyki meliki śpiewów i systemu muzycznego leżącego u ich podłoża.

2.1. Główne założenia traktatów

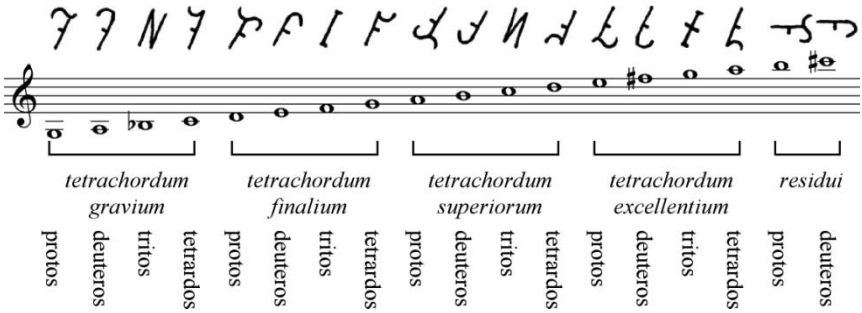
1. Muzyczny system kwintowy, opisany w *Musica Enchiriadis*, był systemem funkcjonującym w galijskim repertuarze liturgicznym do VIII wieku; jego oddziaływanie nie musiało jednak obejmować całego terytorium liturgii galijskiej ani całego repertuaru śpiewów.
2. Po wprowadzeniu liturgii rzymskiej do Galii w połowie VIII wieku, system kwintowy został wyparty wraz z galijskim repertuarem. Ślady tego ostatniego są ledwie widoczne w niektórych kompozycjach chorału gregoriańskiego.
3. Powstanie traktatów *enchiriadis* było owocem podjętych przez muzyków frankońskich starań ukazania zgodności promowanego wówczas śpiewu rzymskiego z rugowanym kwintowym systemem muzycznym. Wydaje się, że nie było innych racji, dla których trzeba by uciekać się do systemu kwintowego; notacja *daseia* nie nadaje się do zapisywania śpiewów rzymskich o *ambitus* wykraczającym poza zakres decymy *C-e*, nie nadaje się też do prezentacji właściwego *organum*.[11]

2.2. Podstawowe elementy systemu kwintowego i notacja *daseia*

Podstawową jednostką systemu muzycznego traktatów *enchiriadis* jest komórka kwintowa (kwartowa + ton rozłączności). Piąte stopnie skali są ze sobą tożsame, podobnie jak ósme w systemie oktawowym. Tożsamość piątych stopni odzwierciedlona jest w notacji w tożsamości znaków. Dla przykładu, dźwięk *deuteros* (A-E-h-fis-cis') we wszystkich tetrachordach notowany jest za pomocą tego samego, odpowiednio obracanego znaku dazjalnego; pozycja znaku wskazuje na tetrachord, w którym dźwięk się znajduje.

[10] Wystarczy wymienić niektóre, bardziej znane pozycje: monografia Antoine'a Dechevrensa, *Composition musicale et composition littéraire*, Paris 1910, t. 2 s. 11; artykuł Ludwiga Bonvina, *The „measure" in gregorian music*, "The Musical Quarterly" 15 (1929), n. 1, s. 16-28; artykuł Dom Francisa de Meeûs, *Le problème de la rythmique grégorienne. A propos de travaux récents*. "Acta musicologica" 28 (1956), n. 4, s. 164-175.

[11] W pierwotnym *organum* interwałami wiodącymi były kwarta i oktawa; tymczasem system kwintowy nadaje się tylko do zapisu wielogłosu w paralelnym ruchu kwintowym. Ruch paralelny w innych interwałach doprowadza do dysonansów.



Cechą, która najbardziej uderza w systemie kwintowym, są dźwięki ze znakami chromatycznymi i brak czystych oktaw w niektórych miejscach skali: *B-h*, *F-fis*, *c-cis'*.

Warto zwrócić uwagę, że „diatoniczny" fragment skali od *C* do *e* jest tożsamy ze skalą powszechnie znanego systemu oktawowego; dlatego w „kwintowej" notacji *daseia* bez trudu mogą być zapisane melodie utworzone w systemie oktawowym, które nie przekraczają zakresu decymy *C-e*.

3. Śpiewy *enchiriadis*

Śpiewy zanotowane w traktatach grupy *enchiriadis* możemy podzielić na dwie grupy: a) śpiewy monodyczne, b) przykłady kompozycji wielogłosowych (*organum* dwu- trzy- i czterogłosowe). Najwięcej śpiewów monodycznych odnajdujemy w *CB*, nieliczne figurują także w *ME*. Przykłady *organum* prezentowane są w *ME* i *SE*.

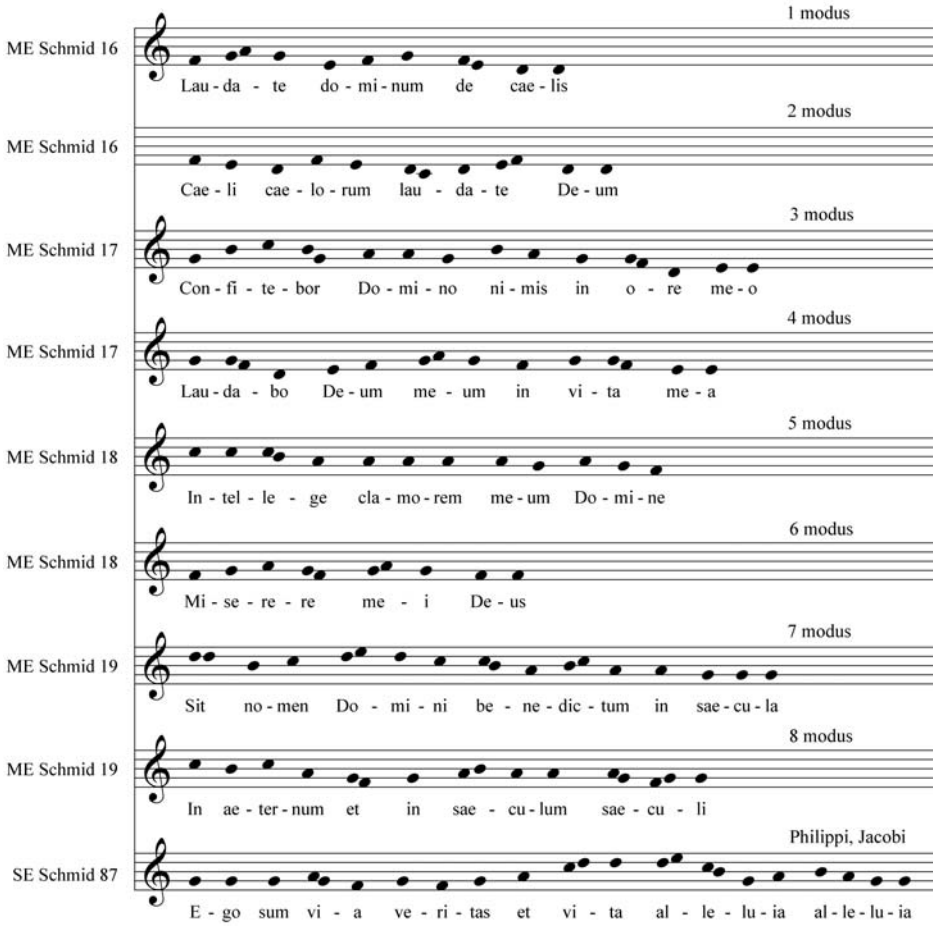
3.1. Śpiewy monodyczne

Nancy Phillips pisze, że „muzyczne przykłady traktatów *enchiriadis* obejmują dziewięć antyfon, dwa tony psalmowe, fragment *Te Deum*, melodię *noannoeane* pierwszego tonu i cztery pierwsze wersety sekwencji *Rex caeli*. Wszystkie – poza dwoma ostatnimi, które nie były przeznaczone do liturgii – są śpiewami oficjum, zaś z wyjątkiem antyfony *Ego sum via* śpiewy te zaczerpnięte są z repertuaru ferialnego"[12]. Spośród śpiewów wymienionych przez autorkę, fragmenty *Te Deum* i sekwencji *Rex caeli* opracowane są w technice organalnej, pozostałe są monodyczne[13]. N. Phillips mówiąc o traktatach *enchiriadis* brała pod uwagę tylko *ME* i *SE*, bowiem trzeci traktat – *CB* – zawiera obszerniejszy repertuar śpiewów.

Najpierw zaprezentujemy transkrypcje 8 antyfon typicznych dla ośmiu *modi* i antyfonę *Ego sum via* (antyfona do *Benedictus* na św. Filipa i Jakuba):

[12] N. Phillips, *Musica and Scolica Enchiriadis: the literary, theoretical and musical sources*, Ann Arbor UMI 1984, s. 420; Erickson, s. XXXVI.

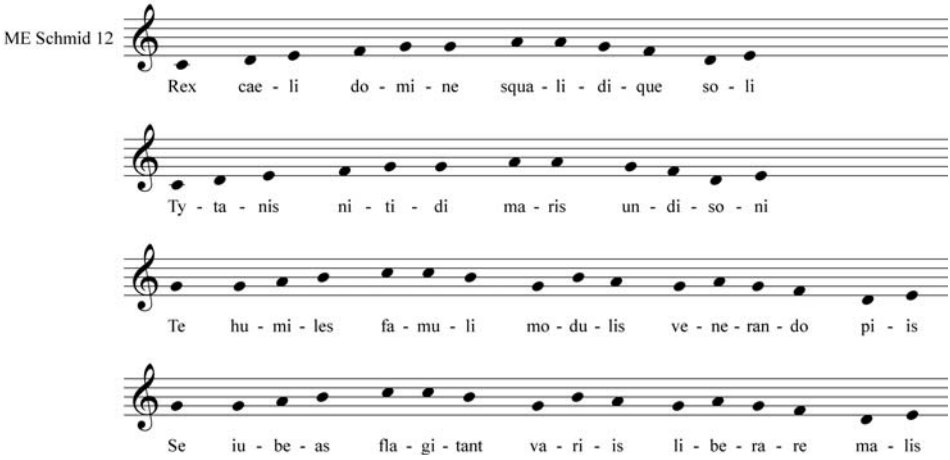
[13] *Rex caeli* występuje także w wersji monodycznej.



Warto zwrócić uwagę, że wszystkie antyfony ferialne, a także świąteczna *Ego sum via*, zostały tak dobrane, iż mieszczą się dokładnie w „diatonicznym" zakresie skali – nie wykraczają poza decymę *C-e*. Dzięki temu, mimo że są starymi śpiewami rzymskimi, wpasowują się doskonale w galijski system kwintowy.

Podobnie jest ze starożytną sekwencją *Rex caeli* (IX wiek)[14], zanotowaną w *ME*. Mieści się ona w zakresie „diatonicznym" skali:

[14] P. Dronke, *The Medieval Poet and his World*, Rzym 1984, s. 116.

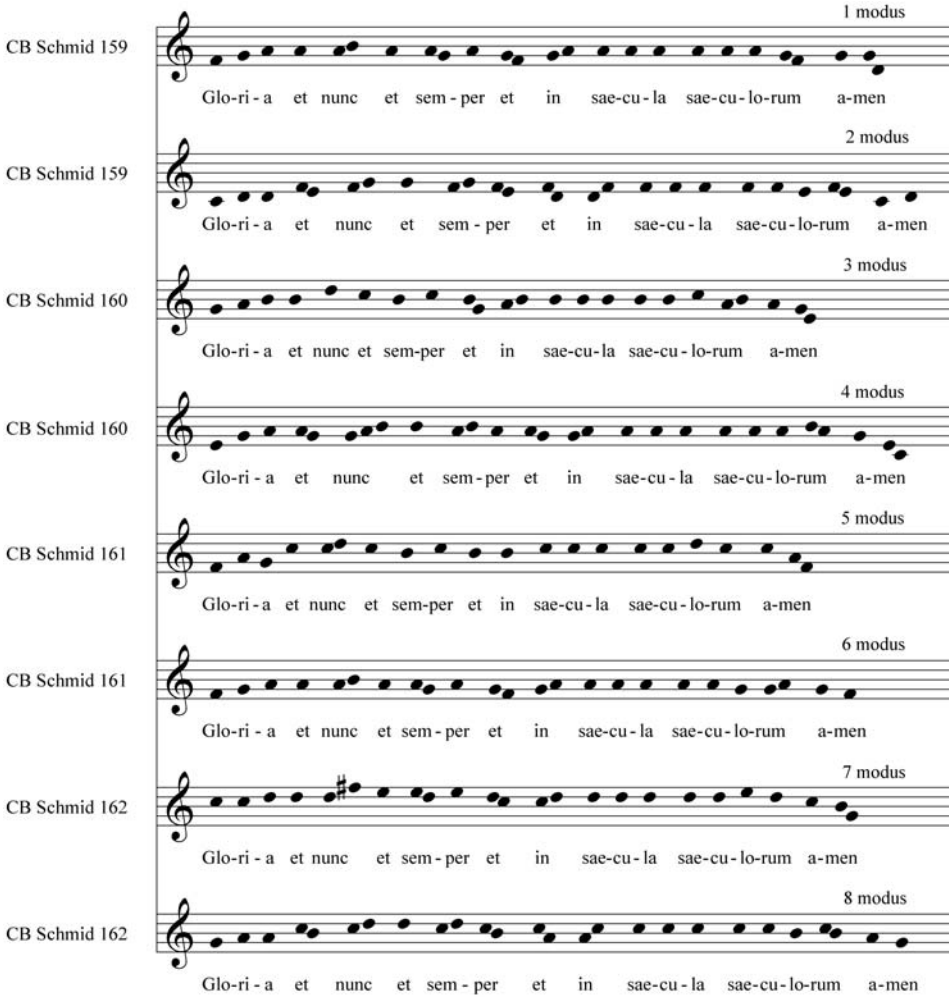


Owo nieprzekraczanie decymy *C-e* jest charakterystyczne dla *ME* i *SE*. Bowiem w *CB* nie wszystkie melodie mieszczą się we wspomnianym zakresie. Przyjrzyjmy się zatem śpiewom zapisanym w *CB*.

Na początku traktatu *CB* autor prezentuje osiem *modi* w podobny sposób, jak miało to miejsce w *ME*, czyli poprzez przykłady melodii. Tym razem są to: 1) formuły echematyczne (pomijamy je, gdyż nie są elementem praktyki liturgicznej), 2) melodie tonów wykorzystywane w responsoriach oraz w psalmodii z „antyfonami większymi", zwłaszcza z introitami i *communiones*; tony te – zgodnie ze słowami autora – były wówczas w użyciu[15].

Tony zanotowane są ze słowami doksologii (*Gloria et nunc et semper et in secula seculorum amen*) w sposób skrócony: na „Gloria" mamy melodię intonacji, na „et nunc et semper" – formułę mediantową, zaś na „et in secula seculorum amen" – reintonację, recytatyw i zakończenie (*terminatio*). Oto melodie ośmiu tonów dla responsoriów, antyfon ewangelicznych, introitów i *communiones*:

[15] *Secundum horum octo tonorum proprietates singulis suis modulationibus ad responsoria nostrates utuntur, suis item ad maiores antiphonas, quae scilicet in introitu ad missas canuntur sive in fine celebrationis ad communionem* (Zgodnie z właściwościami tych ośmiu tonów, poszczególnymi ich wzorcami melodycznymi nasi [kantorzy] posługują się w responsoriach, także w antyfonach większych, które śpiewane są zwłaszcza w introicie do Mszy, albo pod koniec celebry na komunię), *CB* Schmid, s. 158. Sformułowanie „antyfony większe" obejmuje także antyfony do *Magnificat* i *Benedictus*, co wynika z dodawanych każdorazowo po tonach incipitów antyfon do kantyków ewangelicznych, *CB* Schmid, s. 158-162.



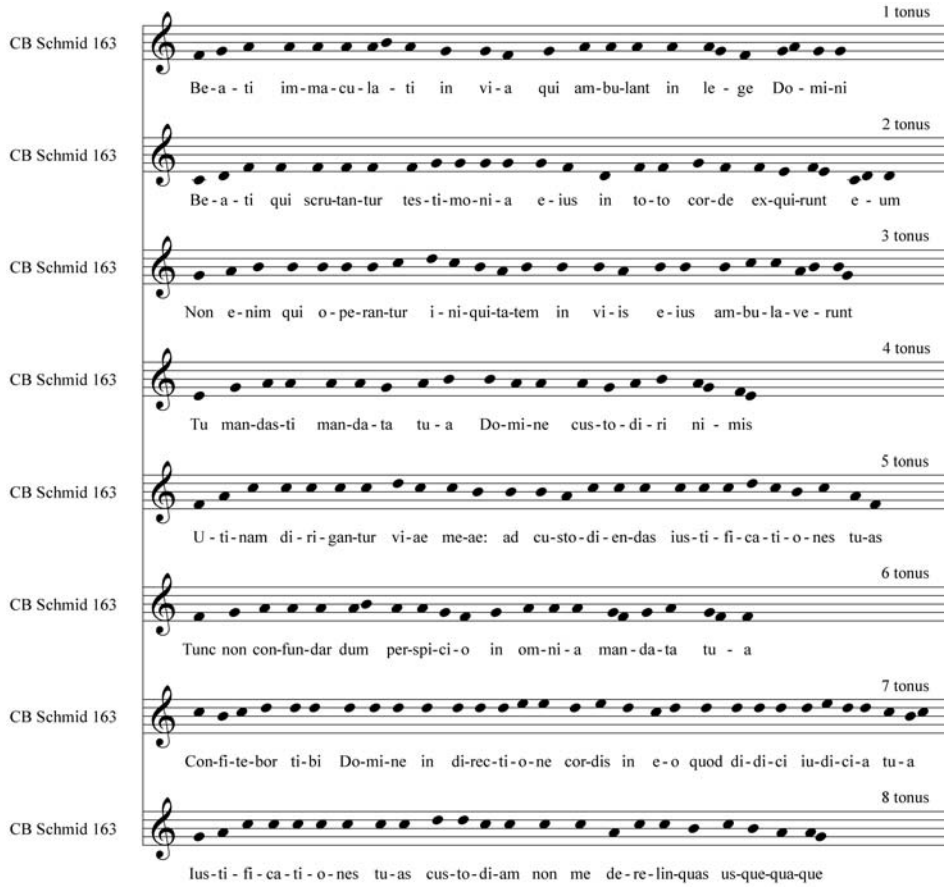
Spostrzeżenia:

1. Tony psalmowe z *CB* posiadają archaiczne cechy, niemniej rozpoznajemy w nich elementy przyszłych tonów psalmodii prostej, psalmodii introitalnej i psalmodii ozdobnej do kantyków.
2. Inicja tonów z *CB* zbliżają się do popularnych tonów psalmodii prostej (w kilku przypadkach są od nich jeszcze prostsze – pozbawione ozdobnego *pes*). Medianty są bardzo podobne do tonów psalmodii introitalnej i kantyków (czasem niemal identyczne). Reintonacje są bardzo podobne do psalmodii introitalnej (czasem identyczne). Zakończenia są generalnie zupełnie inne od uświęconych późniejszą tradycją.
3. Na uwagę zasługuje archaiczny recytatyw *si* w 3 tonie.
4. Uwagę zwraca brak *sibemol* w tonie 1 i 6 oraz obecność *fadiesis* w tonie 7. Te zmiany chromatyczne wynikają z ograniczeń notacji *daseia* (systemu kwinto-

wego); nie świadczą o praktyce wykonawczej IX wieku, lecz jedynie o konflikcie pomiędzy rzymskimi tonami skomponowanymi w systemie oktawowym, a kwintową notacją *daseia*.

5. Wydaje się, że autor *CB* nie był zainteresowany wykazaniem zgodności notowanej muzyki z systemem kwintowym (nie wziął pod uwagę ograniczeń notacji *daseia*) w tym samym stopniu, co autorzy *ME* i *SE*.
6. Zgodnie ze słowami autora *CB*, tony stosowane były do śpiewów wykonywanych wolniej, np. do kantyków ewangelicznych[16].

Po tonach ozdobnych autor przedstawia tony stosowane do „lżejszego śpiewania" (*ad cursim canendum*), odpowiednie dla „szybszych melodii" (*expeditioribus melodiis*), czyli tony do psalmodii ferialnej. Osiem tonów podłożonych jest pod osiem pierwszych wersetów Psalmu 118.

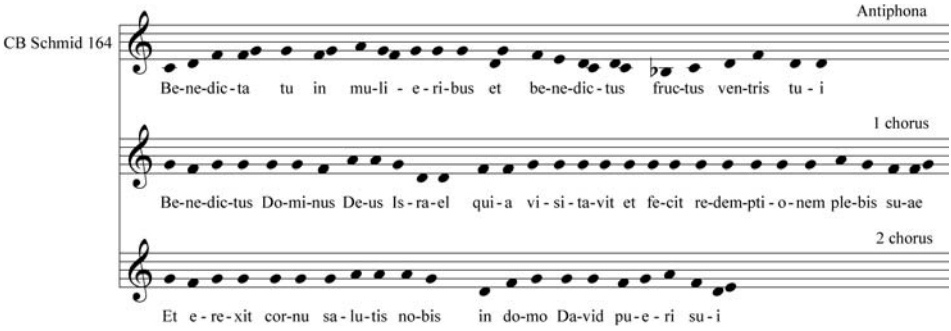


Spostrzeżenia:

[16] *Quas tamen modulationes, ubi morosiori cantu est opus, utpote ad cantica evangeliorum [...] assumere solemus* (Melodie te mamy zwyczaj dołączać, gdy zachodzi potrzeba wolniejszego śpiewu, jak np. w kantykach ewangelicznych), *CB* Schmid, s. 163.

1. Brak *sibemol* w 1 i 6 tonie nie jest wariantem melodycznym, lecz kolejnym efektem konfliktu pomiędzy systemem muzycznym rzymskiej kompozycji i systemem notacji dazjalnej (w obu przypadkach mamy do czynienia z ornamentacją stopnia *la*; zatem prawdopodobnie śpiewano *sibemol*)[17].
2. Inicja melodycznie zbieżne są z późniejszą tradycją, choć pozbawione ozdobnego *pes*. Na uwagę zasługują rozbudowane formuły mediantowe (np. w 2 tonie rozciągnięcie akcentuacji na *sol*). Nietypowe są także *terminationes*, których w większości nie odnajdujemy w klasycznych zestawach dyferencji. Zupełnie zaskakują reintonacje (rozbudowane, jak np. w 5 tonie), których nie ma w ogóle w późniejszych prostych tonach psalmowych.
3. Warto zwrócić uwagę na zachowany archaiczny tenor psalmowy *si* w 3 tonie.

Po prezentacji tonów psalmodii ferialnej autor wspomina o nieznanej w późniejszych źródłach praktyce śpiewania na dwa chóry według tonów o dwóch różnych wzorcach melodycznych. Pierwszy przykład przedstawia „podwójny ton" dla antyfon typu *Benedicta tu in mulieribus* i *Ex Egypto vocavi filium meum*, klasyfikowanych – zgodnie ze świadectwem autora – w 2 *modus*. Oto pierwsza z nich wraz z „podwójnym tonem" kantyku Zachariasza:

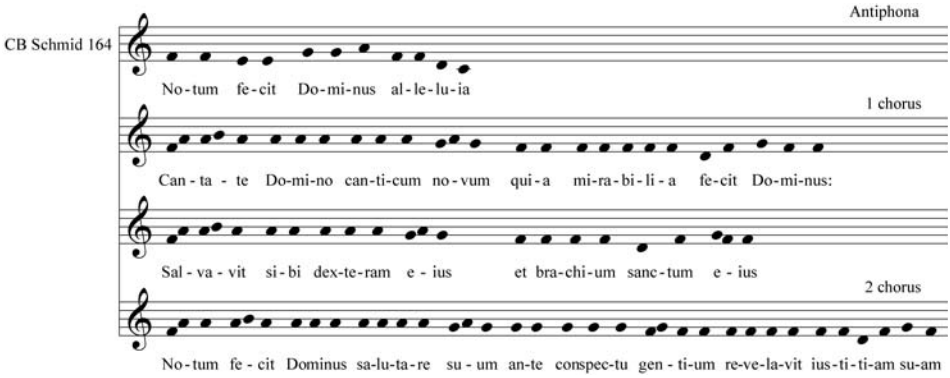


Spostrzeżenia:

1. Antyfona *Benedicta tu* zapisana jest w *CB* w wersji melodycznej, którą podaje nowy antyfonarz (AM2005 13, *modus* II* – *protus* w kwarcie). AM2005, by uniknąć bemola, posługuje się notacją transpozycyjną na *la*. Autor *CB* nie musi transponować, gdyż *B* w *tetrachordum gravium* jest dźwiękiem należącym do systemu muzycznego.
2. Ton kantyku w obu chórach dopasowany jest modalnie do antyfony – tenor na *sol*. Łączy w sobie elementy różnych tonów, jednak najbardziej zbliżony jest do tonu II*, czyli tzw. *protus* w kwarcie.

W drugim przykładzie autor prezentuje ton dla antyfony 6 *modus Notum fecit* (wraz z pierwszymi wersetami Psalmu 97):

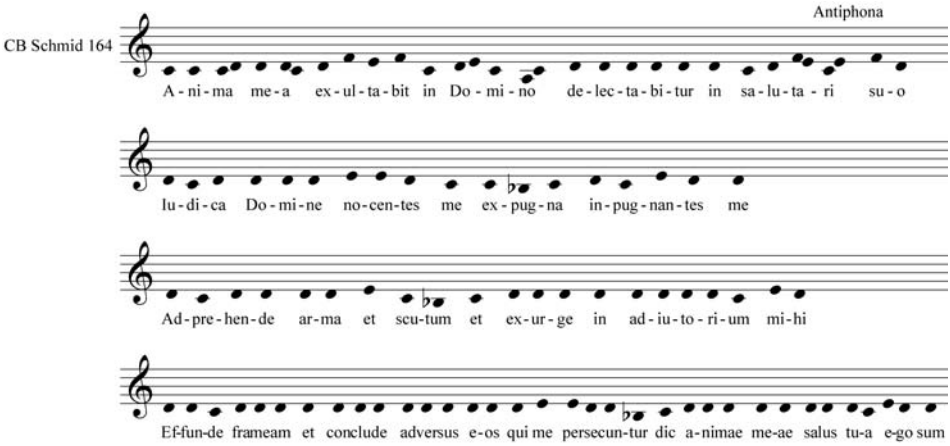
[17] W tonie 7 tym razem nie ma konfliktu, gdyż stopień *fa* jest nieobecny.



Spostrzeżenia:

1. Dwa recytatywy *la* i *Fa* – wspólne dla obu wzorców melodycznych – wskazują na pokrewieństwo z późniejszym tonem psalmodii introitalnej, z charakterystycznym, archaicznym tenorem *Fa* na wysokości *finalis*[18].
2. Drugi chór posługuje się dodatkowym recytatywem *sol*, który w pierwszym chórze nie wystąpił.
3. Brak *sibemol* – problem omówiony wyżej.

Autor *CB* pisze też o antyfonach, które śpiewane są z własnymi tonami psalmowymi[19]. Jako przykład podaje antyfonę 2 *modus Anima mea exultabit in Domino*[20] (wraz z trzema pierwszymi wersetami Psalmu 34):



[18] Por. np. In. *Quasi modo* (*Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117*, tomus I, *De dominicis et festis*, Libreria Editrice Vaticana 2011 (GN), s. 189.

[19] *Sunt etiam propriae ad quasdam antiphonas modulationes suae [...]* (Niektóre antyfony mają też własne wzorce melodyczne [tonów]), *CB* Schmid, s. 164.

[20] Rzadko spotykana antyfona z *officium defunctorum* (Hartker 391 fol. 197/11).

Spostrzeżenia:
1. Ton psalmowy z tenorem *Re* na stopniu *finalis* należy do tonów archaicznych.
2. Dźwięk *Sibemol* w *tetrachordum gravium*, znajdujący się dwa całe tony poniżej *finalis Re*, w tym wypadku wydaje się być dźwiękiem właściwym, należącym do systemu muzycznego, podobnie jak w antyfonie *Benedicta tu*.

Reasumując, przykłady zanotowane w traktatach *enchiriadis* pozwalają na wysnucie dwóch wniosków o charakterze ogólnym:
1) antyfony oficjum w traktatach *enchiriadis* występują w archaicznych wersjach melodycznych, w postaci nie transponowanej (np. *Benedicta tu*); ich melodie w wielu przypadkach są zgodne z późniejszymi źródłami liturgicznymi, co świadczy o wierności przekazu.
2) W porównaniu ze źródłami późnego średniowiecza, tony psalmowe przekazane w *CB* albo nie są jeszcze w pełni ukształtowane, albo w praktyce podchodzono do nich mniej dogmatycznie, a bardziej swobodnie (częściowa improwizacja?); na szczególną uwagę zasługują „tony podwójne" o zróżnicowanych wzorcach melodycznych dla dwóch chórów i tony „własne" dla wybranych antyfon.

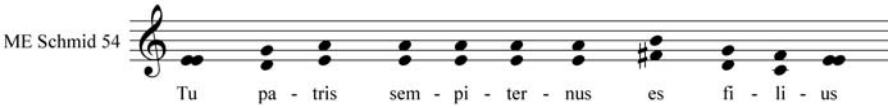
3.2. Przykłady kompozycji wielogłosowych

ME i *SE* słynne są także z najstarszych zapisów kompozycji bądź fragmentów kompozycji polifonicznych – *organum*.Warto uświadomić sobie na początku paradoks traktatów *enchiriadis*. Notacja *daseia*, którą posłużyli się autorzy teoretycznych tekstów, nie jest odpowiednia do notowania kompozycji organalnych. Gdyby interwałem strukturalnym (dominującym) w kompozycjach tego typu była kwinta czysta, notacja *daseia* byłaby doskonałym narzędziem do ich zapisu – równoległe prowadzenie głosów w kwintach czystych odpowiadałoby naturze notacji i naturze muzycznego systemu leżącego u jej podłoża. Tymczasem tak nie jest. Pierwszy etap rozwoju wielogłosowości to paralelne *organum* kwartowe, w którym ruch głosów – poza inicjami i kadencjami (*occursus*) odbywa się w równoległych kwartach. Z tego powodu zapis *organum* w notacji *daseia* z konieczności napotyka tu i ówdzie na przeszkody – kwarty zwiększone. Na podobne przeszkody napotyka ruch głosów w zdwojeniach oktawowych. Pominiemy jednak perturbacje związane z naturą notacji i przyjrzymy się przykładom kompozycji organalnych zanotowanym w traktatach.

ME podaje tylko dwa przykłady właściwego *organum*[21]:

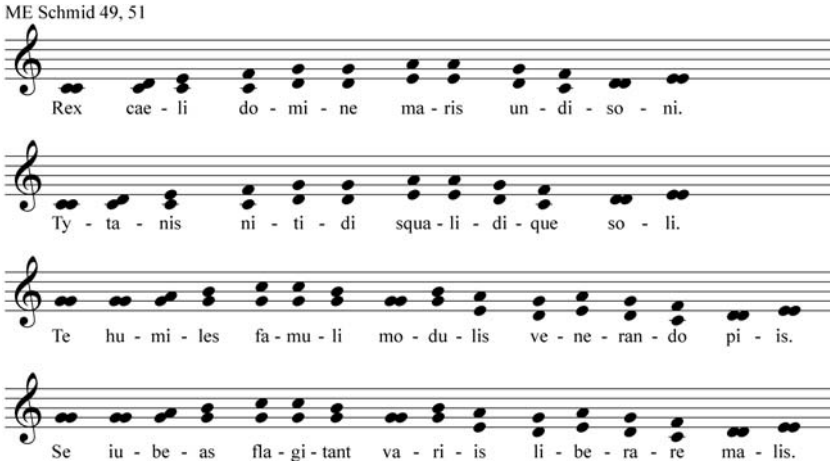
[21] Traktat zawiera wiele przykładów diafonii (dwugłosu). Jednak niektóre przykłady (większość z nich?) nie są właściwymi kompozycjami organalnymi, lecz ilustracjami właściwości różnych współbrzmień (*simphoniae*, *consonantiae*) oraz możliwości zastosowania ich w kompozycji śpiewu dwu- trzy- a nawet czterogłosowego. Wydaje się, iż właściwymi kompozycjami organalnymi są te, których *vox principalis* zanotowany jest na oryginalnej wysokości (wiele przykładów jest transponowanych na różne stopnie skali dla celów ilustracyjnych), i które posiadają formuły inicjalne oraz kadencyjne. To prawda, że przykłady, które formuł tych nie posiadają i stosują ruch paralelny od

Przykład 1. Głosem podstawowym (*vox principalis*) jest fragment hymnu *Te Deum* (AM2007 s. 563) „Tu Patris sempiternus es Filius":



Jest to typ kwartowego *organum* swobodnego (*vox principalis* na górze, *organalis* – o kwartę niżej), którego cechą charakterystyczną jest – obok równoległego – przeciwny bądź ukośny ruch głosów; ruch przeciwny pojawia się tutaj w inicjum i w kadencji. Na „es", zgodnie z notacją dazjalną, winno być *Fa* czyste i w efekcie tryton. Jednak w realizacji *organum Fa* zamienia się – za sprawą *mutatio mirabilis* – w *Fa diesis*, choć tego dźwięku w *tetrachordum finalium* w systemie *enchiriadis* nie ma![22]

Przykład 2. Głosem podstawowym jest cytowana wcześniej sekwencja *Rex caeli*



Jest to rodzaj kwartowego *organum* swobodnego. Ruch ukośny pojawia się nie tylko na początku, ale także w środku trzeciego i czwartego wersetu. Przyczyna jest jasna: w ruchu równoległym na sylabach „famu-**li** mo-**du**-lis" oraz „flagi-**tant** va-**ri**-is" powstałby tryton *Fa-si*.

Bez wątpienia *Te Deum* i sekwencja to momenty uroczyste w liturgii. Nic więc dziwnego, że właśnie te melodie (a nie np. antyfony ferialne) zostały zaprezento-

początku do końca frazy, mogą mieć jedno odniesienie do praktyki liturgicznej: autor *ME* wspomina o zdwojeniach oktawowych wynikających z zestawiania głosów męskich z chłopięcymi. Niemniej wówczas należałoby mówić nie tyle o *organum* w sensie kompozycji, lecz o technice równoległego prowadzenia głosów (*organizare*), *ME* Schmid, s. 40-41.

[22] O *mutatio mirabilis* autor pisze w kontekście śpiewu w równoległych oktawach, ponieważ ósme dźwięki w systemie *enchiriadis* nie zawsze brzmią w oktawie: „za sprawą przedziwnej przemiany ósme względem ósmych stają się tymi samymi dźwiękami" („mutatione mirabili octavi et octavi idem fiunt"), *ME* Schmid 34. Analogiczna „przedziwna przemiana" sprawia, iż w *Tu pater sempiternus* nie ma błędu.

wane przez autora *ME* w opracowaniu organalnym. Jeśli *organum* było stosowane w praktyce liturgicznej, z pewnością aplikowane było w momentach bardziej uroczystych i podniosłych. S. Corbin opisuje, jak mogło wyglądać wykorzystanie *organum* w oficjum monastycznym w IX wieku:

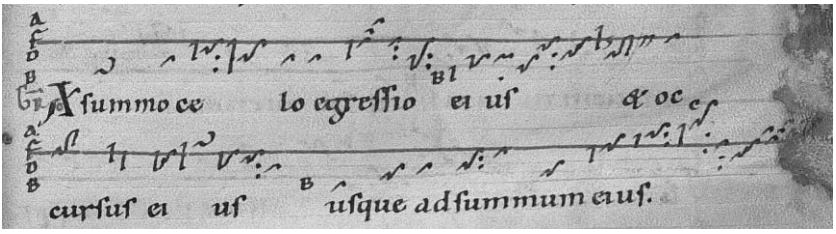
„Wyobraźmy sobie klasztor, albo kościół w Laon na akropolu, i oficjum *matutinum* zwieńczone na końcu każdego nokturnu organalnym *Gloria*. Podobnie na końcu *matutinum* – organalnym *Te Deum*. Ktoś pomyśli, że to muzyka barbarzyńska; faktycznie, współczesne nagrania realizowane są niezwykle ociężale. Jednakowoż, czemu odmawiać chorałowi w tym przypadku radości i lekkości narracji? [...] W rzeczywistości nie chodziło o zniekształcenie chorału gregoriańskiego; *organum* było swego rodzaju dodatkową ozdobą, którą dołączano w rytmie oficjum, w momencie, w którym nie przeszkadzało: w antyfonie, w hymnie, w doksologii."[23]

4. Losy notacji *daseia*

Tyle – w największym skrócie – z „dawnej praktyki muzycznej" IX wieku pozostało w samych traktatach grupy *enchiriadis*. Pozostaje pytanie: czy to wszystko? Skoro notacja *daseia* była nieodpowiednia do zapisu zarówno rzymskich tonów psalmowych, jak i klasycznego *organum* kwartowego, gdzie są kompozycje właściwe dla tej notacji i dla muzycznego systemu *enchiriadis*?

Zostały niemal zupełnie wyparte. Wymienia się dzisiaj wprawdzie kilka kompozycji-reliktów muzyki galijskiej (np. *Collegerunt pontifices*), jednak nie ma pewności, czy ich obecny kształt muzyczny przypomina ich oryginalną postać.

Przykład, który zostanie zaprezentowany, to fragment melodii pochodzący z „rodziny" graduałów 2 *modus* zwanej od jej reprezentanta rodziną *Justus ut palma*. Oryginalna, galijska melodia nie jest widoczna na pierwszy rzut oka, ukryta jest poza zasłoną zmian, jakich dokonano w kompozycji, aby mogła być zapisana na liniach w oktawowym, gwidońskim systemie notacyjnym. Melodia występuje w responsie kilkunastu graduałów; dla prezentacji posłużymy się responsem graduału *A summo caelo* (GT 27). Wersję najbardziej zbliżoną do oryginału odnajdujemy w rękopisie 807 z Biblioteki Uniwersyteckiej w Grazu (Gr807):

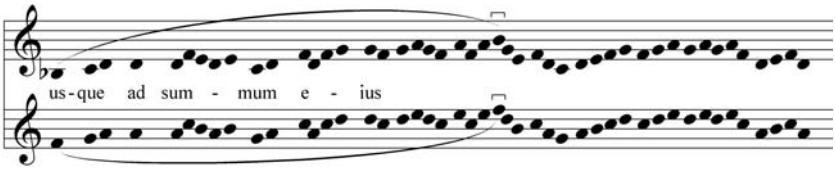


Spośród rękopisów stosujących klucze, graduał z Grazu jest jedynym znanym dokumentem, w którym graduały grupy *Justus ut palma* zanotowane są na ory-

[23] S. Corbin, *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, Milano 1987, s. 204.

ginalnej wysokości: na *finalis Re*. Dlaczego? Powód jest prosty: skryptor zna sposób zapisu *Si-bemol* w *tetrachordum gravium* (najniższym tetrachordzie systemu kwintowego) – tuż przed neumą umieszcza dużą literę *B*. Wszystkie inne rękopisy, które stosują klucze, ale nie notują dźwięku *Si-bemol* w *tetrachordum gravium*, posługują się notacją transpozycyjną w kwincie: zapisują graduały *Justus ut palma* na *finalis la*. W ten sposób rozwiązują problem tercji wielkiej poniżej *finalis Re*, która jest w kwintowym systemie galijskim, ale nie ma jej w oktawowym systemie gwidońskim.

Brzemienne w skutki okazały się konsekwencje owej transpozycji. Graduały *Justus ut palma* zawierają w melizmie zamykającej *respons* stopień *si* (*tetrachordum superiorum*), który w notacji transpozycyjnej w większości rękopisów notowany jest jako *fa*. Oznacza to, że pierwotne stopnie kompozycji: *Sibemol* (*tetrachordum gravium*) i *si* (*tetrachordum superiorum*) w transpozycji zostały sprowadzone do oktawy czystej: *Fa – fa*. W ten sposób kompozycja stworzona w systemie kwintowym została przekształcona w kompozycję „oktawową". Porównajmy wersję oryginalną melizmy responsu (*finalis Re*) z wersją transponowaną (*finalis la*):



Rękopis Gr807 potwierdza hipotetyczną wersję zanotowaną w pierwszej linii, gdyż w miejscu *si* notuje *do*, które w Gr807 jest ekwiwalentem *si* czystego. Jest to niemal reguła: ilekroć w kompozycji pojawia się *sibemol*, notator Gr807 zachowuje *sibemol* (stopień ornamentalny dla *la*); ilekroć pojawia się *si*, w rękopisie znajdujemy *do*.

Historia rodziny graduałów *Justus ut palma* zdaje się potwierdzać galijskie pochodzenie ich responsu. Jeden z najstarszych antyfonarzy *Antiphonale Missarum Sextuplex* – antyfonarz z Mont-Blandin (B) zaświadcza, iż Psalm 117 *Confitemini Domino* wykonywany był w dzień Wielkiej Nocy tak jak *tractus*: kolejne wersety psalmu zapisane są w nim razem (AMS 80); w innych źródłach *Sextuplex* (R, C, K, S) pojedyncze wersety tegoż psalmu przeznaczone są na kolejne dni tygodnia paschalnego; wersety te z dodanym responsem *Haec dies* stały się odrębnymi kompozycjami rodziny *Justus ut palma*. Dodanie responsu i przekomponowanie *tractus* na graduał dokonało się zatem w Galii. W kompozycji responsu posłużono się przypuszczalnie melodią dobrze utrwaloną w galijskiej tradycji liturgicznej, skomponowaną w kwintowym systemie muzycznym – melodią w *modus Re*. Melodia przetrwała, niemniej kilka wieków później została zmodyfikowana, aby mogła być zapisana w oktawowym systemie notacyjnym (w transpozycji *la*). W XI

wieku w inicjum kilku graduałów tej grupy dodano też sygnaturę 2 *modus*: *La-Do-Re* (w transpozycji *Mi-sol-la*) i w ten sposób dawna galijska melodia uzyskała przepustkę do obowiązującego systemu modalnego z etykietą 2 *modus*. Autorzy *Graduale Novum* słusznie skorygowali incipit jednego z nich, mianowicie *Dispersit* (GN 240), i przywrócili go do stanu z X wieku. Czy nie należałoby jednak zastanowić się także nad przywróceniem całej grupy kompozycji do zapisu na *Re*? Umożliwiłoby to odzyskanie pierwotnego ukształtowania melodii responsu.

Oryginalne galijskie źródła liturgiczno-muzyczne nie przetrwały. Nie przetrwała też w tej części Europy żywa tradycja, w której można by stwierdzić ślady obecności dawnej kultury muzycznej opartej na unikalnym systemie *enchiriadis*. Wydaje się jednak, że zachowały się pozostałości muzyki zgodnej z tym systemem w repertuarze gregoriańskim. Należy przypuszczać, że repertuar ten kryje więcej reliktów dawnej muzyki galijskiej, jako że śpiewy brakujące w rocznym cyklu liturgicznym dodawane były w Galii w drugiej połowie VIII i w IX wieku przez śpiewaków galijskich, którzy w kompozycji mogli uciekać się do znanej im dobrze galijskiej tradycji muzycznej.

Musica enchiriadis e la prassi esecutiva del canto gregoriano

(Riassunto)

L'articolo è una traduzione polacca della relazione presentata in Italiano durante il 9º Congresso Internazionale di Canto Gregoriano tenuto a Poznań 30 V - 4 VI 2011. Nella relazione viene presentato da una parte il repertorio gregoriano e polifonico compreso nei trattati *enchiriadis*; d'altra parte le traccie di musica basata sul sistema *enchiriadis*. Come si dimostra esse sono sempre presenti (anche se poco visibili) in alcuni brani gregoriani provenienti dalla cultura musicale gallicana.