

CUM ADHUC IUVENCULUS ESSEM. CO WYNIKA Z LISTU NOTKERA DO BISKUPA LIUTWARDA?

W perspektywie obchodów 1050-lecia chrztu Polski pojawiło się wiele cennych inicjatyw naukowych natury historycznej, wśród których na czoło zdają się wysuwać te dotyczące problematyki źródeł. Samo pojęcie źródła (*fons*), ściśle wiążące się z chrześcijańską inicjacją, taką však problematykę ewokuje przez skojarzenie ze stanem pierwotnym, początkiem nowego, ale także powrotem do źródeł tych, którzy zabrnęli w sytuację kryzysową. Nawoływanie *Ite ad fontem* co jakiś czas rozlega się w rozmaitych dziedzinach życia społecznego, religijnego; nieobce jest także historykom, dla których badania źródłoznawcze są zawsze pierwszoplanowymi, fundamentalnymi. Nie można przecież prowadzić refleksji historycznej bez rozpoznania tego, co pozostało z minionych wieków jako dziedzictwo wielu pokoleń.

Niniejszy artykuł włącza się w program konferencji źródłoznawczej *Fons de domo Domini egreditur* zamyśleniem nad pewnym źródłem, które w historii muzyki kościelnej odegrało niemałą rolę, a i czasowo niemal dokładnie pokrywa się z momentem chrztu Mieszka. Bezpośrednim impulsem do przedstawienia problemu było pewne wydarzenie które miało miejsce wiosną 2015 r. w Częstochowie. Otóż, odbywała się tam wówczas międzynarodowa konferencja naukowa poświęcona zagadnieniu kultury muzycznej w klasztorach od średniowiecza do współczesności. W trakcie dyskusji, jaka wywiązała się po referacie dotyczącym notacji adiastratycznej, padło pytanie, czy obecnie zapis ten jest na tyle precyzyjny, by można było go stosować *a vista*. Pytanie jak najbardziej słuszne, zresztą niejednokrotnie w przeszłości stawiane. I na to właśnie pytanie osoba z dość szerokiego audytorium z wyraźną pewnością w głosie odpowiedziała, że tak, oczywiście można. Znamienną chwilę ciszy, jaka zapanowała po tej nieco buńczucznej odpowiedzi, wykorzystał historyk prowadzący sesję naukową i w kilku słowach przeszedł do następnego punktu programu konferencji. Sam prelegent także sprawiał wrażenie, jakby niespodziewaną interwencją niebios wywinął się z opresji, nie musząc zajmować w tej kwestii stanowiska. A szkoda, bo nadarzyła się wręcz znakomita okazja do zaprezentowania umiejętności czytania *a vista* neum adiastratycznych przez owego anonimowego do dziś słuchacza – uczestnika tamtej konferencji – i to wobec zgromadzonych na sali muzykologów, którzy mogliby śledzić ów zapis bezpośrednio z ekranu¹.

¹ Już Johannes z Affligem potwierdza: *Unde fit, ut unusquisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel diatessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat, et si adhuc tertius adsit, ab utrisque disconveniat. Dicit namque unis: Hoc modo magister Trudo me docuit; subiungit alius: Ego autem a magistro Albino didici; ad hoc tertius: Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne*

Szkoła semiologiczna, która jakkolwiek odniosła spektakularny sukces na polu interpretacji bezliniowych znaków muzycznych obecnych w księgach X w. (i późniejszych także), tym samym przybliżając nas do momentu, w którym – być może – uda się bezbłędnie i jasno odczytać je, nie osiągnęła jeszcze tego poziomu znajomości zagadnienia. I trudno się dziwić – jeżeli zapis melodii nie jest umieszczony na liniach, o interwałach muzycznych można mówić jedynie w większym lub mniejszym przybliżeniu. Sądzić nawet można, że gdyby adiastrację udało się bez wątpliwości odczytać, to wiele źródeł muzycznych centralnego średniowiecza dawno już mielibyśmy przepisane na zapis liniowy. Ot, choćby tonariusz Reginalda z Prüm, ważny dla poznania tradycji śpiewu chorałowego z przełomu VIII i IX w. I nie tylko on: podobnych zabytków czekających na precyzyjne odczytanie zawartych w nich melodii jest wręcz nieprzebrana liczba.

W tak nakreślonym obszarze spekulacji naukowej należy umieścić postać Notkera Balbulusa, ur. ok. 840 r. na terenie obecnej Szwajcarii, zm. 6 kwietnia 912 r.² jako benedyktyński zakonnik w klasztorze St. Gallen. Temu historiografowi, muzykowi i poecie beatyfikowanemu w 1512 r. przypisuje się autorstwo m.in. *Gesta Caroli Magni* – żywotu Karola Wielkiego. Lista dzieł, rzeczywistych i jemu przypisywanych, wciąż rośnie. Niezależnie od tego, warto zwrócić uwagę na – pozornie drobny – ślad jego działalności: tzw. list do Liutwarda, biskupa (880–899 r.) Vercelli w płn. Italii (*Archidioecesis Vercellensis*). Liutward (Liuthard) był znakomitą osobistością; jeszcze przed objęciem biskupstwa cesarz imperium frankońskiego Karol III mianował go na urząd *archicancellarius*a (głównego ministra).

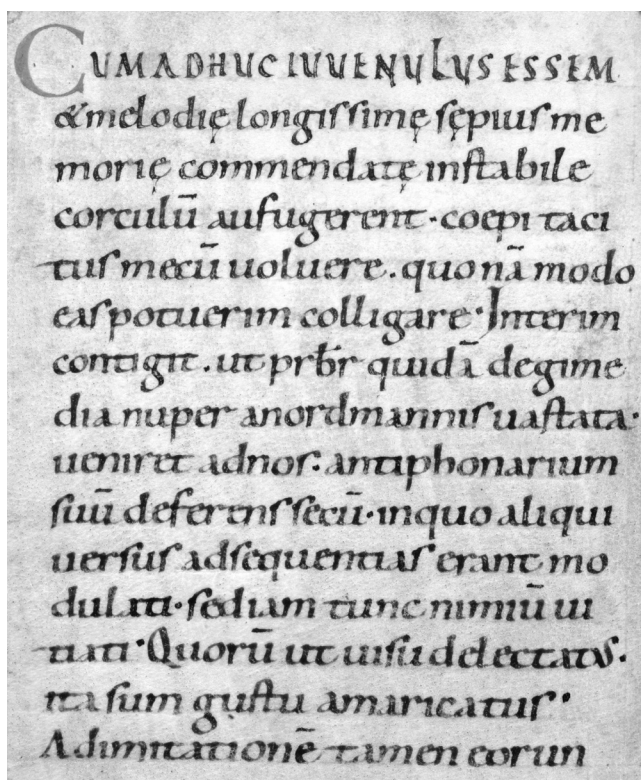
Imperator odwiedził klasztor St. Gallen (zapewne wraz ze swoją świtą, wśród której z dużym prawdopodobieństwem mógł być Liutward) w czasie, gdy rezydował tam Notker. Być może wówczas nawiązali bliższą znajomość, która zaowocowała powstaniem zadedykowanej Liutwardowi *Liber Hymnorum*³ (spisanej między 881 i 887 r.), w której znalazły się utwory jego autorstwa, choć dziś jeszcze nie można ich wyodrębnić w sposób pewny.

te longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne dum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot fiunt divisiones canendi, quot sunt in mundo magistri (Dochodzi do tego, że każdy takie neumy dowolnie wznosi lub obniża i gdzie ty półton lub kwartę śpiewasz, inny tamże tercję lub kwintę wprowadza, a jeśli do tego byłby [ktoś] trzeci, różniłby się od nich obu. Pierwszy powie: tak nauczył mnie mistrz Trudo; drugi doda: ja zaś nauczyłem się od mistrza Albina, do tego trzeci: mistrz Salomon jednak od dawna inaczej śpiewa. I abyś dłużej nie miał wątpliwości [wiedz], że trzech rzadko w jednej pieśni zgadza się, a co dopiero tysiąc. Jest bowiem oczywiste, że kiedy każdy wychwala swojego mistrza, to pojawia się tyle różnic w śpiewie, ilu jest na świecie nauczycieli). JOHANNES AFFIGEMENSIS, *De musica cum tonario*, cap. XXI, J. SMITS VAN WAESBERGHE (red.), Roma 1950, s. 133–134. Cyt. za: G. CONTI, *Średniowieczne źródła dyrygentury*, „Studia Gregoriańskie” 8 (2015), s. 25–26.

² *Anno DCCCC XII Notkerus magister obit*, w: L. D'ACHERY, J. MABILLON (red.), *Acta Sanctorum Ordinis s. Benedicti in saeculorum classes distributa. Beati Notkeri monachi s. Galli elogium historicum*, Paris 1685, s. 17.

³ St. Gallen, *Stiftsbibliothek*, Cod. Sang. 381, ff. 326–498 (ok. 930 r.). Wbrew tytułowi, księga nie zawiera hymnów we właściwym znaczeniu, lecz sekwencje ułożone według klucza kalendarza liturgicznego.

List, o którym mowa, nie jest korespondencją, o jakiej na ogół w takim przypadku się myśli. Jest to wstęp (*prefatio, proemium*) do owej księgi hymnów – można rzec: list dedykacyjny rozpoczynający się słowami hołdu należnemu biskupowi⁴. Bezpośrednio po tej inwokacji następuje właściwy list *Cum adhuc iuuenulus essem*, który znany jest badaczom dziejów średniowiecznej Francji⁵, muzykologom, literaturoznawcom⁶ czy historykom sztuki⁷ z dwóch względów.



St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 381, f. 328 – wersykularz, hymnarz, troparz, sekwencjarz
(<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0381>)

⁴ *Summae sanctitatis merito, summi sacerdotii decore sublimato, domino dilectissimo Liuthardo, incomparabilis viri Eusebii Vercellensis episcopi dignissimo successori, abbati que cenobii sanctissimi Columbani ac defensori cellule discipuli eius mitissimi Galli, necnon et archicapellano gloriosissimi imperatoris Karoli, Notkerus cucullariorum sancti Galli novissimus*, w: L. D'ACHERY, J. MABILLON (red.), *Acta Sanctorum Ordinis s. Benedicti*, s. 18.

⁵ F. PALGRAVE, *The Collected Historical Works of Sir Francis Palgrave, K.H.*, t. I: *The History of Normandy and of England*, R.H.I. PALGRAVE (red.), Cambridge 2013, s. 409.

⁶ K. REICHL, *Plotting the Map of Medieval Oral Literature*, w: TENŽE (red.), *Medieval oral literature*, Berlin 2012, s. 15.

⁷ S. KOBIELUS, *Concordia novi et veteris testamenti w zestawieniach ilustracji: uderzenia młotków Tubal-Kaina oraz wbijania gwoździ w ręce i nogi Chrystusa podczas krzyżowania*, „Roczniki Humanistyczne” 61 (2013), z. 4, s. 19–20.

Po pierwsze, autor poświadcza, że w czasach jego młodości tzw. *longissimae melodiae*, czyli melizmaty dołączane do ostatniej zgłoski słowa *Alleluia* (chodzi o mszalny wiersz allujatyczny), śpiewacy musieli opanować pamięciowo. To jest jasny i czytelny opis rzeczywistości: *Cum adhuc iuvenulus essem, et melodiae longissimae, saepius memoriae commendatae, instabile corculum aufugerent, coepi tacitus mecum volvere, quoniam modo eas potuerim colligare*⁸.

Drugim powodem, dla którego ów list jest cytowany, jest wydarzenie historyczne, które wygenerowało okoliczności sprzyjające rozwojowi nowych form muzycznych – tropów i sekwencji. Tym wydarzeniem był najazd Normanów na północne tereny frankońskie. W następstwie tegoż najazdu, prawdopodobnie w 862 r., przybył do klasztoru St. Gallen (znajdującego się w bezpiecznej odległości od napadniętego terytorium) kapłan ze zniszczonego benedyktyńskiego opactwa Gimedia⁹ (obecnie Jumièges). Jak relacjonuje Notker w swoim liście, zakonnik ten przyniósł ze sobą antyfonarz¹⁰ używany w tamtejszym klasztorze: *Interim vero contingit ut presbyter quodam de Githmedia nuper a Nordemannis vastata veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum*¹¹. Jak wiadomo, powodowany ciekawością Notker przejrzał ów manuskrypt i odnalazł w nim rozwiązanie problemu, który go nurtował¹². Zauważył mianowicie, że benedyktyni z północy stosowali technikę tropowania melizmatów. Generalnie spodobał mu się ten pomysł, choć w szczegółach rozczarował, bowiem napisał w dalszym ciągu listu: *Quorum ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus*¹³. Wobec braku źródeł potwierdzających niemożliwym staje się stwierdzenie, jakie konkretnie teksty posłużyły zakonnikom w Gimedii do opatrzenia melodii jubilusów słowami, oraz czy była to właściwość liturgii tylko tamtejszego klasztoru, czy też stosowano ją szerzej.

Olśnienie, jakiemu w tamtej chwili zapewne uległ Notker, spowodowało, że zaczął komponować utwory na wzór tych, które zobaczył w księdze przyniesionej przez uciekiniera. W tym momencie rozpoczyna się właściwa historia sekwencji. Ale już choćby dotąd poprowadzona refleksja historyczna każe nam odrzucić tezę o Notkerze jako twórcy sekwencji, wbrew niektórym źródłom historycznym, które tę tradycję onegdaj podtrzymywały.

⁸ „Gdy jeszcze byłem młodzieńcem, a *longissimae melodiae*, częściej zadane na pamięć, uciekały z niestałego serduszka, zacząłem sam rozważać w milczeniu, w jaki sposób mógłbym je zatrzymać” (tłumaczenia fragmentów listu Notkera dokonał ks. dr Lucjan Dyka).

⁹ Lub Githmedia (według źródła ms. F III 565, f. 96r-v, Florencja, *Bibliotheca Nazionale*).

¹⁰ Wobec faktu, że Notker relacjonuje dalej o wierszach Alleluja, bardzo prawdopodobne, że chodzi o mszał, który wówczas nazywano *antiphonarium missale*. Por. B. BARTKOWSKI, *Antyfonarz*, w: EK, t. I, Lublin 1973, szp. 711.

¹¹ „Tymczasem jednak zdarzyło się, że jakiś kapłan z Githmedia niedawno zniszczonej przez Normanów przybył do nas, przynosząc ze sobą swój antyfonarz”.

¹² W. SMITH, *The Use of Hereford. The Sources of a Medieval English Diocesan Rite*, Farnham 2015, s. 531–532.

¹³ „Jak ucieszyłem się ich widokiem, tak zniechęciłem się smakiem”.

Ekkehard IV, kronikarz klasztoru St. Gallen (zm. po 1057 r.), zanotował w *Casus Santi Galli* (ok. 1040–1050), że sam Notker skomponował pięćdziesiąt sekwencji, stąd zapewne był on wcześniej uważany za twórcę tego nowego gatunku liryki religijnej. Dziś jest już pewne, że Ekkehard dość niefrasobliwie stosował metodologię historyczną, stąd rzeczywiście jego kronikę traktować należy ze wzmożoną uwagą. Głównie z tego powodu teza o notkerowskim autorstwie sekwencji uważana jest za problematyczną, choć niewątpliwie jego zasługą jest wprowadzenie tego gatunku na tereny germańskie. Prawdą natomiast jest, że Notkera można traktować jako pierwszego znanego z imienia autora sekwencji.

Nie tylko Notker wykorzystał okoliczność przybycia nieznanego z imienia zakonika do St. Gallen. Inny zakonnik tamtejszego klasztoru, Tuotilo (ok. 850 – ok. 915 r.), z pochodzenia Irlandczyk, przyjaciel Notkera, z którym razem studiowali w szkole klasztornej pod kierownictwem Marcella (Irlandczyk Moengal¹⁴), także wpadł na pomysł podtekstowania długich łańcuchów nut w wokalizach. Różnica między dokonaniem Notkera i Tuotilo jest taka, że Notker dokonał tego na polu wiersza allelujacyjnego, dając znaczący impuls do rozwoju sekwencji, Tuotilo natomiast postąpił podobnie z antyfonami. I ponownie ów samorodny historyk klasztorny Ekkehardt IV zeznaje w kronice, że Tuotilo jest twórcą tropu do antyfony introitalnej na Boże Narodzenie, *Hodie cantandus est puer nobis*, co akurat może odpowiadać prawdzie.

Byłoby jednak ciężką obrazą intelektu, gdyby ktoś utrzymywał, iż w jednym czasie, w jednym miejscu, niezależnie od siebie powstały dwie idee twórcze – sekwencje i tropy – wyrosłe z jednej techniki tropowania. Rzecz jasna, obaj kompozytorzy (Notker i Tuotilo) musieli dyskutować na temat pomysłu, który podpatrzyli w tym szczęśliwym zbiegim okoliczności otrzymanym manuskrypcie. Tak więc początku zarówno sekwencji, jak i tropów upatrywać należy w północnofrancuskich kręgach benedyktyńskich (Jumièges?) około połowy IX w. (na pewno przed 862 r.).

Po nakreśleniu panoramy historycznej i okoliczności powstania obu form monodii liturgicznej wrócić należy do listu Notkera, by wyluskać jeszcze jedną informację, dość chytrze skrywającą się w dalszych zdaniach. Otóż Notker stwierdza, że skomponował dwa inne wiersze allelujacyjne techniką, którą zobaczył w manuskrypcie z Gimedii: *ad imitationem tamen eorumdem coepi scribere: „Laudes Deo concinat, orbis undique totus, qui gratias est et liberator”*. *Et infra: „Coluber Ade deceptor”*¹⁵.

I w tym świetle uwidacznia się sedno sprawy. Notker – dzisiejszym językiem mówiąc – poprosił swego nauczyciela, Isona, by wcielił się w rolę krytyka i zrecenzował jego pierwsze próby kompozytorskie: *Quos cum magistro meo Hysoni optulisset, ille studio meo gratulatus, imperitique aeque compassus, que placuerant laudavit, que au-*

¹⁴ S. RANKIN, *The earliest sources of Notker's sequences. St. Gallen, Vadiana 317, and Paris, Bibliothèque Nationale Lat. 10587*, w: I. FENLON (red.), *Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music*, t. X, Cambridge 1991, s. 202.

¹⁵ „Na ich podobieństwo jednak zacząłem pisać *Laudes Deo concinat, orbis undique totus, qui gratias est et liberator*. A następnie: *Coluber Ade deceptor*”.

*tem minus emendare curavit*¹⁶. Jak z treści wynika, Ison pochwalił kompozycje w tych miejscach, które były, jego zdaniem, dobre, natomiast doradził korekty w miejscach słabszych warsztatowo. Jak wiadomo, chodziło o zastosowanie zasady *singuli motus cantilena singulas syllabas debent habere*¹⁷, tzn. by jednej nucie melodii odpowiadała jedna sylaba tekstu. Zasady tej Notker będzie trzymać się już do końca.

Jako że były to czasy daleko większej pokory ucznia wobec nauczyciela niż obecnie, Notker wzięwszy do serca uwagi Isona, skomponował na próbę następane dwa wiersze: *Dominus in Syna, in sancto et mater* oraz *Psallat Ecclesia mater illibata*. Co zaskakujące, obie próby pokazał innemu swemu nauczycielowi, Marcellowi (być może Isona nie było wówczas w klasztorze lub doszło do zmiany na stanowisku *magistra chori*): *Quos versiculos cum magistro meo Marcello presentarem, ille gaudio repletus*¹⁸ – nauczyciel musiał być naprawdę uradowany.

Na pozór niczego niezwykłego w tej narracji nie da się odnaleźć; można podziwiać talent Notkera, którego pierwsze kompozycje zyskały z miejsca uznanie w oczach nauczycieli, ale przecież historia muzyki zna takie przypadki. Na ogół umyka uwadze jeden szczegół: Notker nigdzie w liście nie napisał, że swoje kompozycje zaśpiewał już to Isonowi, już to później Marcellowi. On je podarował, ofiarował (*optulisse, obtulisse*) w przypadku pierwszego nauczyciela, a w przypadku drugiego – pokazał (*presentare*). Skoro jednak w takich szczegółach opisał te wydarzenia, równie dobrze mógł zanotować, że pokazując je swym nauczycielom, jednocześnie zaśpiewał (*cantare*). Gdyby tak się rzeczywiście stało.

Co wynika z tego? Otóż, po pierwsze: Notker musiał posłużyć się jakąś notacją muzyczną. To logiczny wniosek i nie ma cienia wątpliwości, że była to sanktgalleńska notacja typu adiastematycznego (bezliniowa), bo taką wówczas w tamtym klasztorze używano i zachowały się do dziś źródła potwierdzające, w tym choćby najślawniejszy, czy jeden z najślawniejszych przykładów – dwutomowy antyfonarz Hartkera (ok. 980 r.)¹⁹. Po drugie i chyba ważniejsze: opisana sytuacja potwierdzałaby możliwość lektury *a vista* takiego zapisu, zgodnie ze stanowiskiem przedstawionym przez wspomnianego na początku uczestnika częstochowskiej konferencji. Nader bowiem często bezrefleksyjnie przyjmuje się, że zapis bezliniowy nie odzwierciedla dokładnie melodii, a jedynie ogólnie podpowiada kantorowi jej przebieg. Jednak gdyby tak było, Ison i Marcella nie byłiby w stanie rzetelnie ocenić kompozycji, których przecież wcześniej nie znali.

Istnieją, jak się wydaje, dwie możliwości usunięcia tej sprzeczności. Pierwsza to zasugerowana wyżej możliwość wokalnejszej prezentacji własnych kompozycji przed nauczycielami, Isonem i Marcellusem, by ci mogli zorientować się w wartości zarówno

¹⁶ „Gdy podarowałem je mojemu nauczycielowi, Isonowi, ucieszył się moją pracą, niezręczne życzliwie przebaczył, te, które się podobały, pochwalił, które zaś mniej [się podobały], kazał poprawić”.

¹⁷ „Pojedyncze ruchy melodii powinny otrzymać pojedyncze sylaby”.

¹⁸ „Gdy te wersety pokazałem mojemu nauczycielowi, Marcellowi, był pełen radości”.

¹⁹ St. Gallen, *Stiftsbibliothek*, ms. 390–391.

samej muzyki, jak i techniki tropowania – powtórzyć trzeba – nie przez Notkera i Tutotilo stworzonej, lecz przejętej z północy Francji i niezwykle twórczo przetworzonej. Tak więc wydaje się, choć Notker tego nie zaznaczył wyraźnie, musiał to, co skomponował, zaśpiewać swoim nauczycielom w momencie prezentacji. W takim przypadku wszystko wydaje się być logicznie uporządkowanym ciągiem wydarzeń. Teoria ta ma jednak jedną słabą stronę: wobec milczenia źródeł nie można jej udowodnić. A jak wiadomo, łańcuch naukowych dowodów jest tak silny, jak jego najsłabsze ogniwo. I choć ten argument pozbawiony jest waloru naukowości, a oparty jedynie na logicznym wnioskowaniu, w świetle naukowym, tj. najnowszych zdobyczy semiologii, mimo wszystko nie należy go odrzucać tylko dlatego, że nie potrafimy dzisiaj udowodnić tej teorii. Wystarczy, jeśli potraktowana zostanie jako alternatywne, hipotetyczne wyjaśnienie zagadki.

Druga możliwość wydaje się bardziej naukowa: mimo wszystko zapis adiaSTEMATYCZNY był na tyle precyzyjny, że pozwalał na dokładne odczytanie melodii *a vista*. Przy takim założeniu wszystko, co napisał Notker w liście, jest zgodne z rzeczywistością. Muzyk XXI w., nie zaznajomiony z notacją X w., widzi rzeczywiście tylko ogólny kierunek melodii, nie jest w stanie natomiast precyzyjnie określić interwałów. Jednakże badacze zajmujący się chorałem zauważają bez trudu powtarzalność formuł melodycznych, które są przecież istotnym budulcem utworów gregoriańskich i neogregoriańskich. Obeznani z tą praktyką kantorzy są w stanie zaśpiewać klasyczny repertuar na podstawie neum bezliniowych z tej przyczyny, że owe formuły mają w pamięci. Wiadomo, że już ponad sto lat temu F.A. Gevaert wyodrębnił w repertuarze antyfonicznym 47 powtarzających się typów melodycznych²⁰. Wiadomo także, że zakończenia psalmowe (*euouae*) to ustalone kadencyjne formuły psalmowe, które znano na pamięć – wystarczył zatem mnemotechniczny zapis, by można było śpiewać chorał bez dokładnego interwałowego odwzorowania na pergaminie.

Problem skrywa się w tym, że notacja muzyczna w jej rozwoju historycznym już w epoce polifonii *ars nova* zaczęła tracić łączność z tradycją neumatyczną, stąd dla dzisiejszego muzyka zapis adiaSTEMATYCZNY wydaje się tylko ogólnym zarysem melodii. Takie zerwanie ciągłości tradycji zapisu muzycznego nie jest przypadkiem w historii odizolowanym. Niektórzy historycy wiedzą, że biskup Sewilli, św. Izydor (zm. 636 r.), w § 15 (*De musica et eius nomine*) trzeciej księgi (*De quatuor disciplinis mathematicis*) jego dzieła *Etymologiarum sive originum libri XX* poświadcza niemożność zapisu melodii: *Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt*²¹. A przecież starożytni Grecy znali sposób na utrwalenie muzyki – posługiwali się alfabetycznymi notacjami, w dodatku odrębnymi dla muzyki wokalne i instrumentalnej. Nie miejsce tu i czas na to, by zastanawiać się nad przyczynami

²⁰ F. GEVAERT, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gand 1895.

²¹ „Muzyka, gdyby nie to, że przechowuje ją pamięć ludzka, musiałaby zaginać, gdyż nie ma sposobu na jej utrwalenie”.

owego zerwania tradycji²², muszą wystarczyć te fakty, które są elementem naukowego, współczesnego, liniowego, a nie – jak dawniej – intuitywnego, cyklicznego postrzegania rozwoju.

Wracając jeszcze do owych formuł gregoriańskich, które tak ułatwiały średniowiecznym kantorom realizację muzyczną w epoce adiaSTEMATII, trzeba wyraźnie podkreślić, że do efektywnego wykonania repertuaru gregoriańskiego konieczna była znajomość tychże formuł: intonacyjnych, centralnych i finalnych. A tę kantory mogli osiąść, ucząc się pamięciowego opanowania antyfon, responsoriów i innych znanych wówczas form muzyki liturgicznej. Tymczasem to, co pokazał Notker swoim nauczycielom, nie było żadną ze znanych dotąd form gregoriańskich. Notker przecież ze swym konfratrem Tuotilo kładli dopiero fundament pod nową twórczość, dziś określaną mianem neogregoriańskiej.

Trudno przesądzać o prawdziwości którejś teorii. Czytelnik może przyjąć za bardziej wiarygodną tę, która do niego bardziej przemawia, niekoniecznie siłą argumentacji naukowej. Piszący te słowa ma jednakowy stosunek do obu prób wyjaśnienia „zagadki Notkera”. Być może rozwój semiologii, nauki, której ustalenia tak bardzo przybliżyły nas do rzeczywistego kształtu śpiewu liturgicznego X w., także i w obszarze teorii pozwoli na jednoznaczne opowiedzenie się po którejś z wyżej opisanych możliwości.

STRESZCZENIE

Artykuł oparty jest na treści tzw. listu Notkera do biskupa Liutwarda. Jest to zabytek piśmiennictwa z końca IX w. napisany w szwajcarskim klasztorze St. Gallen, ważny dla historii muzyki kościelnej. Autor artykułu na podstawie treści tego listu zastanawia się, na ile dokładna była ówczesna notacja muzyczna. Czy Notker, przedstawiając nauczycielom swoje kompozycje do oceny, zaśpiewał je, czy też wystarczył im sam zapis? Pytanie jest ważne, bowiem opisana w liście sytuacja wskazuje, na ile użyteczny w procesie nauczania był zapis muzyczny IX/X w.

SUMMARY

CUM ADHUC IUVENCULUS ESSEM.

WHAT DOES THE LETTER FROM NOTKER TO BISHOP LIUTWARD TELL US?

The article is based on the content of the so called letter from Notker to Bishop Liutward. The letter, written in the Abbey of St. Gall in Switzerland, is a relic of the late 9th century writing. It is an important piece in the history of sacred music. Analyzing the letter, the author of the article reflects on the accuracy of the then musical notation. Did Notker sing his compositions while presenting them to his teachers? Or did the notation alone suffice? Finding the answers to such questions is especially

²² Zob. Cz. GRAJEWSKI, *Psalmodya źródłem religijnej kultury muzycznej Europy*, w: Ż. SZTYLC, D. ZAGÓRSKI, A. RADZIMIŃSKI, R. BISKUP (red.), *Fundamenty średniowiecznej Europy*, Pełplin 2013, s. 330–331.

important, as the situation described in the letter indicates how useful the musical notation was in the process of teaching music in 9th-10th century.

Słowa klucze: Notker Balbulus, biskup Liutward, księga hymnów, sekwencja, chorał gregoriański.

Key words: Notker the Stammer, Bishop Liutward, Liber Hymnorum, sequence, Gregorian Chant.