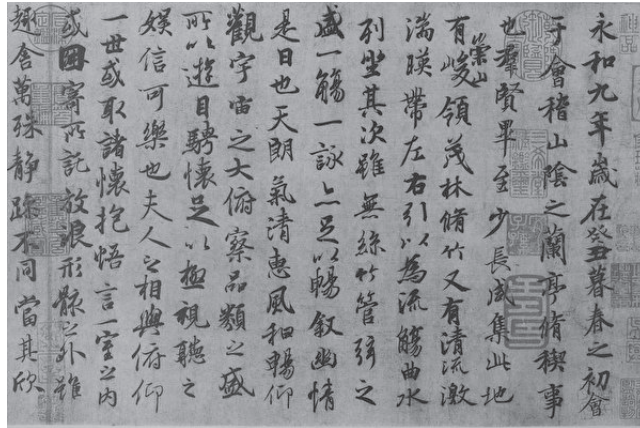


SUSI FERFOGLIA

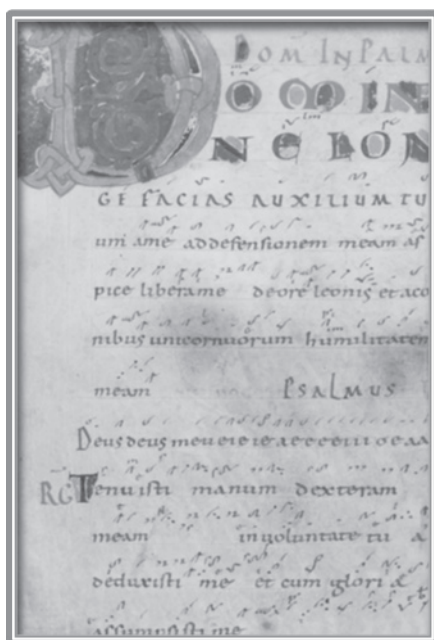
Kraków UPJPII

ORCID: 0000-0001-7230-6648

**Słowo podstawowym narzędziem  
gregoriańskiej techniki kompozytorskiej  
w adaptacji wzorców modalnych do nowych tekstów**



Patrząc na taki albo podobny zapis, większość z nas czuje się zdezorientowana. Z powyższego tekstu nic nie jesteśmy w stanie przeczytać; nawet sobie nie wyobrażamy, jaka treść się kryje za tymi znakami graficznymi. Rozkładamy ręce i stoimy w miejscu. Musimy sobie wprost powiedzieć: nie jesteśmy w stanie nic z tym zrobić!



Sprawa wygląda nieco lepiej, gdy sięgniemy po jakiś zapis z bliższego nam kręgu kulturowego, tak jak w przypadku powyższego rękopisu. Coś w nim jednak rozpoznajemy: literki tekstu, które widzimy, to literki naszego łacińskiego alfabetu. Czujemy się może lepiej, bezpiecznie, choć znajomość łaciny zazwyczaj też pozostawia wiele do życzenia! W tym wypadku jesteśmy w stanie cokolwiek zrozumieć, choćby w bardzo ogólnym zarysie.

Wynika z tego, iż każdy zapis rękopiśmienny wymaga tego, aby go „odszyfrować”, tzn. aby zrozumieć logikę, w której został skodyfikowany. Dotyczy to również zapisu najstarszych melodii. Dogłębne studiowanie prowadzi nas do poszukiwania i zgłębiania tego, „w jaki sposób kompozytorzy rozumieci teksty przeznaczone do umuzycznienia oraz jakie środki aplikowali, aby oddać w poprawnej formie muzycznej przekaz w nich zawarty”<sup>1</sup>. Droga „odszyfrowywania” wiedzie przez studium najstarszych rękopisów, które przekazują nam „sposób widzenia tych, którzy w tamtym czasie znajdowali się bardzo blisko okoliczności powstawania repertuaru gregoriańskiego”<sup>2</sup>.

Im starszy jest dany rękopis, tym więcej napotykamy trudności. Największa zaś z nich polega na tym, że najstarsze rękopisy, które przekazują nam pierwszy

<sup>1</sup> J.B. GÖSCHL, *Jedność w wielości: podstawy interpretacji śpiewu gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie” 4 (2011), s. 73.

<sup>2</sup> Por. *tamże*, s. 74.

zapis melodyczny (odnosimy się tutaj do rękopisów z IX i X w.), nie przekazują nam wysokości dźwięków melodii, która była ówczesnym ludziom dobrze znana i przekazywana ustnie. Są to tzw. rękopisy adiastrmatyczne<sup>3</sup>, w których nad tekstem liturgicznym pióro skryby pozostawiło znaki graficzne ukazujące – można powiedzieć – o wiele więcej niż „tylko” wysokość interwałową melodii. Dzięki tym znakom jesteśmy w stanie dziś, za pomocą badań semiologii gregoriańskiej, poznać sens, jaki został nadany tekstowi. Inaczej mówiąc: znaki graficzne nad tekstem przekazują nam, w jaki sposób kompozytor gregoriański rozumiał słowo i jak je interpretowano w jego otoczeniu klasztornym. Znaki te przekazują nam o wiele więcej niż wszystkie późniejsze zapisy diastematyczne (interwałowe), które były dokładne w przekazywaniu wysokości dźwięków, ale straciły wiele z interpretacji melodii. Zapisy adiastrmatyczne przekazują nam nie tylko słowo w jego materialnym zapisie, ale sposób rozumienia tego słowa, które nadali mu ci, którzy byli u początku powstawania repertuaru gregoriańskiego.

Na pomoc przychodzi nam semiologia gregoriańska, zapoczątkowana przez o. Eugène Cardine’a OSB – nauka, która bada i uczy, jak odczytywać znaki graficzne odsłaniające sens tekstu, aby go przełożyć na śpiew. Sam Cardine tak napisał: „Różne kształty tego samego zapisu nie zostały wykorzystane przypadkowo: zostały one wybrane specjalnie, żeby wyrazić myśl kompozytora, która jest zawarta w pamięci pierwszego notatora”<sup>4</sup>. Alberto Turco podczas niedawnego wystąpienia w Solesmes<sup>5</sup> powiedział, że na neumy trzeba spojrzeć w świetle kontekstu kompozytorskiego. Pismo jest wynikiem faktu twórczego i było pomyślane jako pomoc konieczna w rozpowszechnieniu się melodii, a nie interpretacji, która bazowała na ustnym przekazie. Fakt muzyczny przekazany poprzez paleografię otwiera drzwi interpretacji semiologicznej i tylko przy poszanowaniu tego przejścia historycznego i metodologicznego interpretacja nabiera większej jasności. Semiologia gregoriańska Cardine’a poszerza się dziś o badania semiomodalne<sup>6</sup>, w których neuma i modalność rozpatrywane są jakby

<sup>3</sup> Tzn. takie, które nie precyzują wysokości dźwięków, ponieważ neumy znajdują się *in campo aperto* – na otwartym polu, czyli nie są zapisane na liniach. Więcej na ten temat w: L. AGUSTONI, J.B. GÖSCHL, *Introduzione all’interpretazione del canto gregoriano*, Roma 1998, s. 107nn.

<sup>4</sup> *Le differenti forme di una stessa figura non sono state adoperate per caso: esse sono state intenzionalmente scelte per esprimere il pensiero del compositore, tale e quale esso è conservato nella memoria del primo notatore*. Cyt. Za: A. TURCO, *Semio-modalità: verso la sintesi totale dello stile verbale e della modalità* (materiały z konferencji *La „Sémiologie grégorienne” de Dom Cardine. 50 ans après*, opactwo w Solesmes, 10–12 kwietnia 2018 r.).

<sup>5</sup> Ta sama konferencja, o której mowa w poprzednim przypisie.

<sup>6</sup> Pojęcie to zostało wprowadzone przez ks. prof. Alberta Turco. Przedstawił je w referacie wygłoszonym podczas *IX Międzynarodowego Kongresu Śpiewu Gregoriańskiego AISCGr*, 30 maja – 4 czerwca 2011 r. w Poznaniu. Zob. A. TURCO, *Neuma i modus* (cz. I), „Studia Gregoriańskie”

razem. W tej optyce znak neumatyczny jawi nam się jako synteza stylu werbalnego i estetyczno-modalnego<sup>7</sup>.

Głównym problemem semiologii gregoriańskiej nie jest przywrócenie dawnej praktyki wykonawczej, czy dojście do „najwłaściwszego” sposobu wykonywania, wymawiania łaciny, do skali, która mogła być stosowana, do emisji głosu, w której ten śpiew był przekazywany, itp. Nic pewnego na te tematy nie możemy powiedzieć. W każdym wypadku pozostajemy w sferze hipotez<sup>8</sup>.

Podstawowe pytania semiologii gregoriańskiej brzmią: Dlaczego dana melodia została zapisana w taki, a nie inny sposób? Dlaczego skryba wybrał taki, a nie inny znak przy zapisie tej samej grupy nut? Pole do badań jest tu rzeczywiście bardzo szerokie, zwłaszcza gdy odkrywamy, że kopista miał kilka możliwości wyboru w zapisie podstawowych neum. Wkraczamy tu nie tylko na drogę fascynującej przygody paleograficznej, ale przede wszystkim odkrywania sposobu rozumienia słowa przez ówczesnych kopistów. Neuma połączona z modalnością i z tekstem staje się pewnego rodzaju „egzegezą” brzmieniową.

Semiologia więc poprzez poszukiwanie odpowiedzi na pytanie „dlaczego?” pomaga nam odzyskać pewną praktykę wykonawczą, która nie jest „kserokopią” przeszłości, ale staje się rzeczywistością modlitewną dziś. Jest ona w służbie tekstu i odsłania nam jego sens.

Aby odpowiedzieć na pytanie w jaki sposób to się dzieje, trzeba przede wszystkim starać się przybliżyć do sposobu myślenia kopisty, czyli, innymi słowy, do sposobu komponowania artysty gregoriańskiego i poznać narzędzia, jakimi się posługiwał, aby wyrazić ów sens, ową egzegezę słowa, o której była mowa wyżej.

## 1. Gregoriańskie techniki kompozytorskie

Mówiąc o gregoriańskich technikach kompozytorskich, mamy na myśli przede wszystkim pewną estetykę, która jest własna kompozycjom gregoriańskim i która odzwierciedla myślenie i sposób postępowania notatora gregoriańskiego. W tym kontekście spojrzymy na zjawisko wzorców modalnych i na bazie konkretnych utworów ukażemy, w jaki sposób one się adaptują do nowych tekstów. Zanim jed-

---

4 (2011), s. 9–57. Artykuł o tym samym tytule, poszerzony o część opisową i egzemplifikacyjną, znajduje się w: „Thesaurus Musicae Sacrae” 1 (2018), s. 7–46.

<sup>7</sup> Por. TENZE, *Semio-modalità*.

<sup>8</sup> Takiego zdania jest znany włoski kodykolog prof. Giacomo Baroffio.

nak do tego dojdziemy, jeszcze kilka słów na temat formuł melodycznych i melodii typycznych, których rozwinięcie stanowi wzorzec modalny.

Nikogo nie trzeba przekonywać, że śpiew gregoriański „żyje” z tekstu. On jest właśnie „podstawą *tout court* zarówno kompozycji, jak i interpretacji”<sup>9</sup>. Wiemy również, że śpiew gregoriański to nie tylko tekst w jego treści literalnej, ale przede wszystkim, jak powiedzieliśmy wyżej, pewna „refleksja” nad tekstem. Dlatego nie wystarcza wyraźne powiedzenie owego tekstu<sup>10</sup>, ale przede wszystkim jego głębsze zrozumienie, czyli zrozumienie jego znaczenia najpierw w kontekście liturgicznym, historycznym, biblijnym, jak również filologicznym i modalnym. Gdy weźmiemy pod uwagę tak szerokie spektrum komponentów, dochodzimy do wniosku, że nic pewnego nie możemy na ten temat powiedzieć. Pozostaje nam z wielką pokorą wysuwać jedynie hipotezy, które mogą nas przybliżyć do tego, co miał na myśli skryba, który owe melodie zapisał. Mając świadomość wielkiej niewiadomej, odczuwamy, że podstawową rolę odgrywa zawsze perspektywa duchowa, którą nam sugeruje Kościół, gdy mówi, że „śpiew gregoriański uznaje za własny śpiew liturgii rzymskiej” (KL 116). Ona także jest dziedzictwem pozostawionym nam przez świątynię jerozolimską i synagogi. W tej perspektywie śpiew liturgiczny rozumiany jest w kontekście dialogu między Bogiem a Jego ludem. Słowo Boże objawia serce Boga i daje światło sercu wierzącego; jest prorocstwem zawsze aktualnym. Śpiewak/kantor jest pośrednikiem tego dialogu<sup>11</sup>. Kantorem nie zostaje się, bo ma się „ładny” głos, ale dlatego, że ma się pewną „misję” do spełnienia, ma się do wykonania określoną posługę w Kościele. Misja ta nie polega na odśpiewaniu utworu muzycznego, ale na głoszeniu słowa Bożego w imieniu Kościoła oraz na

<sup>9</sup> J.B. GÖSCHL, *Jedność w wielości*, s. 77.

<sup>10</sup> Często w praktyce wykonawczej kładzie się nacisk na wyraźną dykcję i przejrzystość tekstu. Jest to niewątpliwie bardzo ważne, ale należy również zaznaczyć, że w śpiewie gregoriańskim zatrzymanie się tylko na tym poziomie wykonawstwa może nas zaprowadzić na manowce.

<sup>11</sup> BENEDYKT XVI, *Liturgia jest służbą i uczestnictwem w dziele Bożym* (audiencja generalna z 26 września 2012): „Dobra celebrowanie liturgiczna, po pierwsze, musi być modlitwą, rozmową z Bogiem, przede wszystkim słuchaniem, a potem odpowiedzią. Św. Benedykt, mówiąc w swojej Regule o modlitwie psalmami, zaleca mnichom: *mens concordet voci*, «aby serce było w zgodzie z tym, co głoszą usta». Święty naucza, że w modlitwie psalmami do Boga, podobnymi do Boga. Jak przypomina *Sacrosanctum Concilium*, aby zapewnić pełną skuteczność, «jest rzeczą konieczną, aby wierni przystępowali do liturgii z należytym usposobieniem duszy, aby ich słowa były zgodne z myślami, aby współpracowali z łaską niebiańską, a nie przyjmowali jej na próżno» (n. 11). Podstawowym, zasadniczym elementem dialogu z Bogiem w liturgii jest zgodność tego, co mówimy ustami, z tym, co mamy w sercu. Wnikając w słowa wielkiej historii modlitwy, zostajemy uformowani w duchu tych słów i stajemy się zdolni rozmawiać z Bogiem. [https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt\\_xvi/audiencje/ag\\_26092012.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/audiencje/ag_26092012.html), (28.04.2018).

wzniesieniu do Boga modlitwy ludu. Dlatego jest to rzeczywistość, którą śpiewak powinien żyć w całym swoim życiu, przyjmując postawę całkowitego słuchania słowa Bożego<sup>12</sup>.

Śpiew gregoriański żyje z przyjęcia słowa Bożego, które zostało uprzednio medytowane<sup>13</sup>. Jego wykonanie powinno odzwierciedlać ową treść duchową, którą kompozytor „zasymilował” poprzez medytację i pogłębione życie liturgiczne. Z tego wypływa wniosek, że śpiewak nie może improwizować, ponieważ poprzez swoją misję wchodzi w pewną rzeczywistość duchową. Jej celem, podobnie jak jest w przypadku ikonografa, jest wyrażenie tajemnicy odkupienia<sup>14</sup>. Stąd nie bezpodstawnie mówi się, że śpiew gregoriański jest „ikoną brzmieniową”.

W perspektywie wielkiej niepewności, przed którą stoimy, głównym powodem powrotu do śpiewu gregoriańskiego jest powód duchowy. Przyjmowanie i przekazywanie słowa Bożego potrzebuje pewnej „mediacji”, która powinna iść ponad wyjaśnienie tylko filologiczne czy zastosowanie moralne. Z pomocą przychodzi nam tu dźwięk, który jest w stanie odsłonić rzeczywistość nie do uchwycenia na drodze wyłącznie rozumu i czystej kalkulacji. „Muzyka odsłania zasypaną drogę do serca”<sup>15</sup> – przypomina nam Benedykt XVI. Usłyszeć głos Boga w Jego słowie jest sprawą serca, które z pokorą i otwartością słucha. Muzyka jest uprzywilejowanym językiem serca: Boga i człowieka. Śpiew gregoriański ukierunkowuje nas wprost na Boga, wprowadza nas w adorację i w ciszę. Jego „ojczyzną” jest liturgia, dlatego uczestniczy w jej dynamice, jaką jest oddawanie czci Bogu i uświęcenie człowieka.

---

<sup>12</sup> Więcej na ten temat można znaleźć w: M. Gozzi, „*Vide ut quod ore cantas corde credas*”. *La scordata voce del cantore liturgico*, RIMS 35 (2014), nr 1–2, s. 11–20.

<sup>13</sup> Mnisi znali dwa sposoby medytacji słowa Bożego: *ruminatio* – przetrawianie słowa Bożego poprzez jego ciągle powtarzanie oraz *lectio divina* – Bożą lekturę, w której chodziło o to, aby wszystkie słowa Biblii rozumieć jako drogę do Boga, jako opis drogi duchowej.

<sup>14</sup> Np. ikonograf tajemnicę zmartwychwstania wyraża obrazem zejścia Chrystusa do otchłani. Wszystkie ikony paschalne wyrażają tajemnicę zmartwychwstania w ten sam sposób; model pozostaje niezmienny. Zadaniem artysty/malarza jest znaleźć odpowiednie odcienie kolorów, harmonie kształtów i wprowadzić swoją „interpretację”, która nie może naruszyć podstawowego planu przekazu ikony.

<sup>15</sup> „Do właściwej ludzkiej odpowiedzi na objawienie się Boga, na Jego otwarcie się ku relacji z nami należy wyraz muzyczny. Samo mówienie, samo milczenie, sam czyn – nie wystarczają. Ów całościowy sposób wyrażania przez człowieka radości czy smutku, aprobaty czy skargi, jaki dokonuje się w śpiewie, jest konieczny jako odpowiedź Bogu, który zwraca się do nas właśnie w całości naszego istnienia. (...) w pieśni pochwalnej stworzona zostaje możliwość objawienia się Jezusa, kiedy bowiem przez śpiew psalmów wylana zostaje skrucha, powstaje w nas droga do serca, u której kresu dochodzi się do Jezusa. Jest to najwyższa posługa muzyki (...): odsłania zasypaną drogę do serca, do centrum naszego istnienia, tam, gdzie styka się ono z istnieniem Stwórcy i Zbawiciela, gdziekolwiek to się udaje, muzyka staje się drogą prowadzącą do Jezusa; drogą, na której Bóg ukazuje swoje zbawienie, J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 2005, s. 159, 174.

W celu lepszego zrozumienia i przyjęcia tego powodu duchowego należy poznać, jaka jest logika komponowania zastosowana przez kompozytora gregoriańskiego, pamiętając, że nie jest ona tylko „ćwiczeniem” technicznym czy wyrazem kunsztu artystycznego, lecz prawdziwą szkołą egzegezy słowa Bożego poprzez dźwięk. Zależy nam więc przede wszystkim na ukazaniu, że notacja i tekst stanowią prawdziwą brzmieniową „egzegezę”.

Żeby to osiągnąć, musimy sobie zadać kilka podstawowych pytań dotyczących celowości egzegetycznej śpiewu gregoriańskiego, które pomogą nam rozjaśnić wyżej postawioną tezę i spróbować znaleźć na nie odpowiedzi: Jak powstały melodie gregoriańskie? W jaki sposób zostały one zapisane? Czy zapis może być narzędziem do głębszego zrozumienia tekstu? Albo: Czy zapis graficzny jest pośrednikiem między tekstem a melodią?

Wchodzimy już tutaj w tajniki gregoriańskiej techniki kompozytorskiej. Polega ona przede wszystkim na wykorzystywaniu tych samych formuł albo nawet całych melodii do różnych tekstów. Oczywiście istnieją w repertuarze gregoriańskim melodie oryginalne, tzn. takie, które kompozytor stworzył dla konkretnego tekstu, ale ich jest niewiele. Należy zaznaczyć, że dla artysty gregoriańskiego oryginalność w procesie tworzenia nie była czymś najważniejszym<sup>16</sup>. Poszukiwanie oryginalności (czytaj: wyjątkowości, wyłączości) jest raczej cechą muzyki późniejszych epok. Kompozycja gregoriańska opiera się przede wszystkim na wykorzystywaniu materiału muzycznego, który już istniał w repertuarze. Czy to oznacza, że kompozytor nie miał pomysłów, albo, że nie był zdolny do stworzenia czegoś nowego? Bynajmniej! W wykorzystywaniu tej samej melodii do różnych tekstów wyraźnie widać, że kompozytor gregoriański rzeczywiście „myślał słowem”. Każdy nowy tekst zawiera inny rytm werbalny, wynikający z natury słów, a to nadaje tej samej melodii nowy sens i nowe znaczenie w nowym kontekście słownym. Aby przekonać się o prawdziwości tego stwierdzenia i wyrafinowaniu zabiegu kompozytorskiego, nie wystarczy spojrzeć tylko na notację watykańską, która przekazuje nam wysokość dźwięków. Trzeba sięgnąć do notacji adiastratycznej, która przekazuje rytm przebiegu melodycznego. Porównanie ze sobą tych samych melodii w różnych kontekstach słownych z różnym rytmem pokazuje nam, że ta sama melodia staje się dla kompozytora „pretekstem” do wyrażenia czegoś więcej.

Rozwój i wykorzystanie „narzędzi” kompozycyjnych śpiewu gregoriańskiego możemy prześledzić na podstawie struktur kompozycyjnych i materiału melodycz-

---

<sup>16</sup> Musimy mieć na uwadze rozumienie muzyki u starożytnych. Zobacz w: P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, Roma 1934, s. 89–92.

no-modalnego, który obecny jest w repertuarze oficjum<sup>17</sup>. W nim właśnie możemy zauważyć zasadę: „jedna melodia do wielu tekstów”. Fenomen ten jest typowy dla repertuaru oficjum, chociaż można go okazjonalnie odnotować również w repertuarze *proprium missae*, który powstał dopiero w epoce, kiedy zdecydowana większość śpiewów oficjum była już skomponowana. Rozwój z prostych formuł melodycznych do bardziej rozwiniętych melodii można zauważyć, badając najstarszy rodzaj psalmodii, którą była psalmodia *in directum*. Należy ona do najstarszych kompozycji, które zawierają też pierwsze przykłady melodii typicznych<sup>18</sup>. Poprzez rozwój tenora psalmodycznego albo kadencji finalnej chciano rozwinąć archaiczne melodie typiczne. Prawdopodobnie jednym z powodów była chęć złamania monotonii, wynikającej z usytuowania na tym samym stopniu „matki” bądź dominanty, jak i kadencji finalnej oraz tenora psalmodycznego. Wraz z wprowadzeniem oficjum świątecznego do wszystkich okresów liturgicznych oraz oficjum o świętych (co spowodowało konieczność wykorzystania nowych, dłuższych tekstów, nie zawsze pochodzenia psalmodycznego) można zauważyć kolejny etap rozwoju melodii typicznych<sup>19</sup>. Nowe kompozycje, które w dalszym ciągu wykazywały związek z melodią typiczną<sup>20</sup>, przekształciły się już we wzorce modalne i reprezentują kolejny etap rozwoju melodyczno-modalnego melodii typicznej.

Na tym etapie rozwoju melodii typicznych powstaje repertuar mszalny (*proprium missae*). Ze względu na swoją większą elastyczność w porównaniu do melodii typicznej, wzorzec modalny daje kompozytorowi gregoriańskiemu o wiele więcej możliwości zastosowania. Wzorce modalne towarzyszą całemu rokowi liturgicznemu i wyznaczają pewną drogę chrystologiczną. Jednym z najbardziej znanych i wyrazistych przykładów są graduwały w *protusie* plagalnym, o których już wiele napisano w literaturze przedmiotu<sup>21</sup>.

Za wielkim badaczem-gregorianistą Albertem Turco możemy stwierdzić, że w repertuarze oficjum pierwsze etapy modalności zależą od:

<sup>17</sup> Szerzej na ten temat zob. A. TURCO, *Melodie-tipo e timbri modali nell'Antiphonale Romanum*, „Studi Gregoriani” 3 (1987), s. 191–241.

<sup>18</sup> Psalmodia *in directum* występowała jako określona formuła bazująca na stopniu recytatywu tenora oraz stopniu „matki”. Ponieważ tenory psalmodyczne mogły być tylko trzy – według archaicznej terminologii: Do, Re i Mi – trzy były również na początku formuły, każda ze specyficzną komórką melodyczno-modalną, która się „obracała” wokół każdego stopnia recytatywu. Por. więcej: *tamże*, s. 192.

<sup>19</sup> Z powodów pamięciowych dla kompozytora w dalszym ciągu obowiązywało kryterium przekształcania już istniejącego materiału melodyczno-modalnego. Por. *tamże*, s. 193.

<sup>20</sup> Rozwój melodii typicznych może nastąpić poprzez: a) podwojenie melodii, b) dodawanie nowego fragmentu, c) wykorzystywanie formuł, pochodzących z różnych melodii typicznych (centonizacja). Por. *tamże*, s. 194.

<sup>21</sup> P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, s. 174–181.



- formuł melodycznych albo melodii typycznych archaicznych i ewoluowanych;
- wzorców modalnych;
- centonizacji<sup>22</sup>.

Konkludując, powyższe rozważania można streścić w następujący sposób:

- melodia typyczna jest to formuła bazująca na stopniu recytatywu psalmodycznego ze swoją komórką „matką”, w modalności archaicznej lub ewoluowanej;
- wzorzec modalny stanowi rozwiniętą melodię typyczną. Melodia ta podlega często centonizacji aż do otrzymania bardziej skomplikowanej struktury kompozycyjnej, w której już jest mało widoczny związek z melodią typyczną<sup>23</sup>.

Powróćmy do zasadniczego pytania: Co kompozytor gregoriański miał na myśli, wykorzystując tę samą formułę melodyczną, melodię typyczną, czy wzorzec modalny do różnych tekstów?

Jako przykład weźmiemy (już z repertuaru Mszy) formułę inicjalną pierwszego modusu – *protusa* autentycznego. Sięgnijmy do notacji adiastratycznej, w której w różnych przykładach można zaobserwować wykorzystanie przez skrybę innych znaków graficznych ze względu na inny kontekst werbalny.

Intr.  
I.

R ORA-TE CAELI

<sup>22</sup> Centonizacja to technika kompozycyjna, która jest obecna w repertuarze gregoriańskim. Polega ona na swobodnym „łączeniu formuł pochodzących nawet z różnych modusów”. M. BIAŁKOWSKI, *Zjawiska melodyczne w przebiegach interwałowych w repertuarze gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 5 (2012), s. 79.


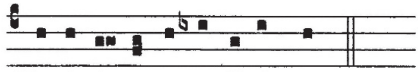

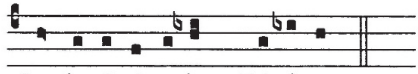

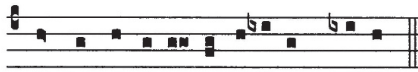
<sup>23</sup> Por. A. TURCO, *Melodie-tipo e timbri modali*, s. 195.

We wszystkich tych przykładach widzimy, że występuje ta sama zasada kompozycyjna: nad sylabą akcentowaną występuje neuma *scandicus*: Re–La–Si z artykulacją neumatyczną na drugim elemencie neumy, po czym melodia stabilizuje się na La. Pomijamy dogłębną analizę wyżej podanych formuł, bo to nie jest celem niniejszego artykułu i odsyłamy czytelnika do istniejącej literatury<sup>24</sup>. Chcemy jedynie zwrócić uwagę na to, że kompozytor, mając do dyspozycji tę samą formułę, może ją stosować nieco inaczej ze względu na inny tekst i inny przez to akcent słowny. Widać to wyraźnie w notacji adiaSTEMATYCZNEJ. Zapis sanktgalleński przekazuje *pes rotundus* oraz *virgę*; to samo pisze skryba laoński (*pes* z *virgą*). W przypadku introitu *Da pacem* sanktgalleński *pes* jest epistemowany; nie tylko ze względu na zachodzącą artykulację – formuła była zbyt powszechna. Niewykluczone, że pragnie zwrócić uwagę na czasownik *da*: pokój jest darem i trzeba prosić o niego. Dlatego na początku introitu kompozytor zwraca uwagę nie tyle na przedmiot prośby, ile bardziej na samą czynność proszenia.

Kolejny etap rozwoju w repertuarze oficjum, jak powyżej zaznaczono, prezentują melodie typiczne. Cechą charakterystyczną takich melodii jest zachowanie niemal niezmiennego przebiegu melodycznego. Niewielkie modyfikacje melodyczne są wynikiem zabiegu adaptacyjnego określonego modelu melodii do nowego tekstu<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Więcej na ten temat zob.: M. BIAŁKOWSKI, *Zjawiska melodyczne*, s. 67–88.

<sup>25</sup> Zabiegi adaptacyjne mogą być następujące: 1) Synereza (gr. *syneresis* – łączyć), która w przypadku zastosowania znanej formuły melodycznej do tekstu mającego mniej sylab powoduje łączenie dźwięków w jedną neumę wielodźwiękową. 2) Dieresa (gr. *dieresis* – separować, oddzielać), która

melodia typiczna	antyfony
	 <p data-bbox="643 363 955 390">Clamá-vi et ex-audí-vit me.</p>
	 <p data-bbox="643 498 984 525">Lauda, Ierú-sa-lem, Dómi-num.</p>
	 <p data-bbox="643 628 1018 655">Unde vé-ni- et auxí-li-um mi-hi.</p>

## 2. Adaptacja wzorca modalnego *tritusa* autentycznego do nowego tekstu

W niniejszym akapicie skupimy się na graduałach, których melodia bazuje na wzorcu modalnym piątego modusu, czyli *tritusa* autentycznego, i które występują w różnych okresach roku liturgicznego<sup>26</sup>. Do analizy zostały wybrane trzy graduały<sup>27</sup>:

rozdziela dźwięki neumy złożonej, przyporządkowując je osobnym sylabom tekstu. 3) Ciekawym jest także dołączenie do formuły lub zwrotu melodycznego krótkiego recytatywu (serii dźwięków na tym samym stopniu), co wskazuje na zjawisko prostety (od gr. *prosthesis* – dołączać przed). 4) Z kolei dołączanie dodatkowego dźwięku do wnętrza formuły nazywane jest epentezą. Por. M. BIAŁKOWSKI, *Zjawiska melodyczne*, s. 77.

<sup>26</sup> W dawnych sanktgalleńskich rękopisach istnieje duża liczba graduałów w *trituse* autentycznym. Według Ferrettiego są to graduały, w których obecny jest na szeroką skalę proces centonizacji. Wynika stąd, że soliście łatwiej było zapamiętać i śpiewać graduały w tym modusie. Stąd też duża liczba graduałów w piątym modusie w repertuarze mszalnym. Wynika z tego również inna prawidłowość, że graduały te z powodu procesu centonizacji należą do najstarszego repertuaru mszalnego. Por. E. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, s. 173.

<sup>27</sup> Graduał to śpiew, który jest wykonywany po pierwszym czytaniu albo po każdym czytaniu, jeżeli czytań jest więcej. Tekst pochodzi ze Starego bądź Nowego Testamentu. Początkowo nazywano go *Responsorium* albo *Responsum*. W późniejszym okresie dopisano do niego *Graduale* z powodu miejsca, z którego kantor solista go śpiewał, czyli ze stopnia (*gradus*) ołtarzowego. W ten sposób powstała nazwa *Responsorium Graduale* albo *Graduale*. Zwyczaj śpiewania solisty ze stopnia ambony ma pochodzenie gallikańskie; chciano przez to odróżnić solistę kantora od diakona, do którego jedynie należy zaszczyt śpiewania Ewangelii z ambony. W Rzymie natomiast było inaczej: diakon, subdiakon i solista śpiewali zawsze z tego samego miejsca, czyli z ambony. Por. *tamże*, s. 170–171.

*Christus factus est*<sup>28</sup>, *Ecce sacerdos magnus*<sup>29</sup> i *Exiit sermo*<sup>30</sup>, które spośród wszystkich gradualów w piątym modusie wykorzystują niemalże identyczną melodię. Spróbujmy na ich przykładzie ukazać, w jaki sposób kompozytor gregoriański postępowal przy adoptowaniu tego samego wzorca modalnego do trzech różnych tekstów.

Grad.  
V.

CHRISTUS factus est pro no-bis ob-e-di-ens

us-que ad mor-tem, mor-tem au-tem cru-cis.

¶. Propter quod De-us ex-altá-vit il-lum,

<sup>28</sup> GrN I 108. Przed Soborem Watykańskim II był to gradual na Wielki Czwartek: *Missa Vespertina in Cena Domini*, dzisiaj jest przeznaczony na Niedzielę Palmową.

<sup>29</sup> GrN II 195, gradual *Commune pastorum*, przed Soborem Watykańskim II: *S. Silvestri* i *S. Simplicii et soc.*

<sup>30</sup> GrNII 314, gradual na *S. Ioannis Evangelisti*.

et de-dit il-li no-

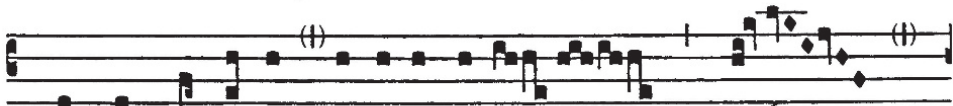
men, quod est su-per om-ne no- men.



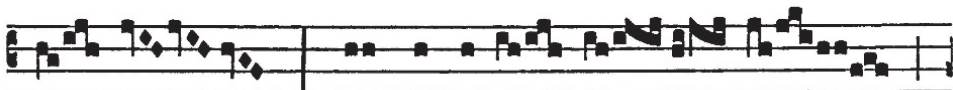
**E** C-CE sacérdos ma- gnus, qui in di-é- bus



su- is plá- cu- it De- o.



¶. Non est invéntus sími- lis il- li,



qui conservá- ret



legem Excél- si.



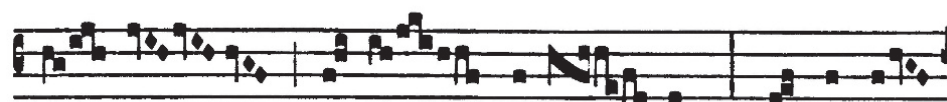
**E** x- i- π sermo inter fra- tres, quod disci-



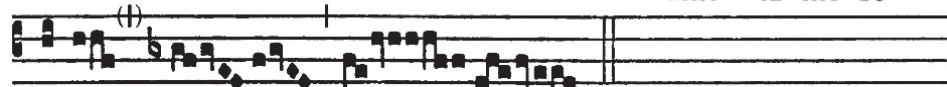
pu- lus il- le non mó- ri- tur.



ψ. Sed: Sic e-um vo-lo mané-re,



do- nec vé- ni- ām: tu me sé-



que-re.

Pierwsza część graduálu, zwana respons, dzieli się na trzy człony we wszystkich trzech badanych utworach, tworząc tym samym jedną frazę.

Fraza		
I człon	II człon	III człon
Christus factus est pro nobis	obediens usque ad mortem	mortem autem crucis.
Ecce sacerdos magnus	qui in diebus suis	placuit Deo.
Exiit sermo inter fratres	quod discipulus ille	non moritur.

Z punktu widzenia modalnego ta pierwsza część oparta jest na następujących dźwiękach strukturalnych *tritusa* autentycznego:

Fa	Do	Fa	Sol	Fa
Christus factus est pro nobis	obediens	usque ad mortem	mortem autem	crucis.
Ecce sacerdos magnus	qui in diebus	suis	Placuit	Deo.
Exiit sermo inter fratres	quod discipulis	ille	Non	Moritur.

Wszystkie trzy śpiewy mają tę samą strukturę modalną, która oparta jest na następujących dźwiękach: Fa–Do–Fa–Sol–Fa. Tworzy się w ten sposób ciekawy schemat modalny, który na stopniach strukturalnych stawia ważniejsze, z punktu widzenia egzegetycznego, słowa. Powrócimy do tego wątku jeszcze w dalszej części naszej analizy.

Wszystkie trzy śpiewy zaczynają się taką samą formułą inicjalną na pierwszym słowie. Akcent słowny wypada na pierwszą sylabę; w notacji adiastratycznej kopista zanotował *virgę* i *pes*. W notacji laońskiej (obecnej tylko w graduale *Christus factus est*) poprzez rozszerzenie pierwszego *uncinus* (na sylabie *Chri-*) literką *t* (*tenete*) kopista jeszcze bardziej zwraca uwagę na akcent pierwszej sylaby; dla sankt-galleńskiego skryptora sprawa ta jest oczywista i nie potrzebuje jej notować, ponieważ zachodzi artykulacja neumatyczna na pierwszym elemencie neumy.

W graduale *Christus factus est* po formule inicjalnej kompozytor na tym samym stopniu strukturalnym ustawia kolejne słowa biblijne: *factus est pro* aż do *nobis*. Na zaimku *nobis* znajduje się grupa neumatyczna o wartościach rozszerzonych w obydwóch notacjach adiastratycznych. Należy zwrócić uwagę, że *pro nobis* jest dodatkiem kompozytora, gdyż w Biblii nie ma tego zaimka<sup>31</sup>. Chciał on przez to zapewne podkreślić, że Chrystus stał się posłusznym dla nas. Myśl tę podkreślił

<sup>31</sup> W Biblii jest: *Christus factus est obediens* (por. Flp. 2,8; V. 2,9).



melodią o wartościach rozszerzonych, która usytuowana jest wokół dźwięku strukturalnego Fa.

Dźwięki sylaby przedakcentowanej i akcentowanej przymiotnika *obediens*, zapisane *tractulusem* oraz *clivis* ze znakiem *celeriter*, od razu wprowadzają nas na najwyższy dźwięk tej pierwszej frazy, na Do, który jest dźwiękiem strukturalnym, dominantą piątego modusu. Na tym dźwięku w notacji sanktgalleńskiej znajdujemy *bivirgę* epizemowaną, ściągającą nas na sylabę toniczną słowa *obediens*, które jest proparoksytoniczne. Melodia w tym wypadku idealnie koresponduje z akcentem słownym.

Przymiotnik *obediens* znajduje się na dominancie modusa, więc na dźwięku modalnie silnym, na Do. Kompozytor chciał jakby zwrócić uwagę, że posłuszeństwo Chrystusa jest tu najważniejsze. *Porrectus flexus* z dopisanym *celeriter* na sylabie postonicznej przymiotnika *obediens* pozwala łagodnie przejść na ostatnią sylabę – *ens*, która kończy się dźwiękiem Sol – stopniem przejściowym do kadencji finalnej członu drugiego. Nie zatrzymuje nas on na sobie, ale ukierunkowuje dalej, ku ostatniemu słowu pierwszej frazy: *usque ad mortem*. Rzeczownik *mortem* kopista zanotował *torculusem* rozszerzonym na dźwięku strukturalnym Fa. Melodia całego drugiego członu doprowadza nas do słowa *mortem*. Chrystus był POSŁUSZNY aż do śmierci.

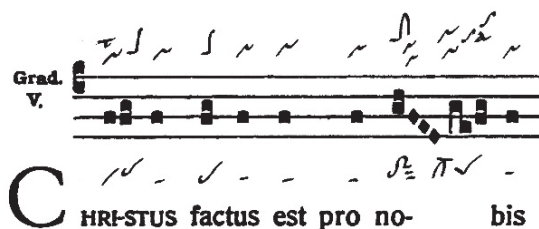
Fraza kontynuuje: *mortem autem crucis*. Rzeczownik *crucis* jest tu najważniejszy: przygotowany został poprzez likwescencję na ostatnim dźwięku grupy neumatycznej łącznika *autem*, która pozwala łagodnie przejść na *crucis*, występujący w wartościach poszerzonych i z dłuższym końcowym melizmatem. Na sylabie końcowej *-cis* rzeczownika *crucis* melodia schodzi najniżej w całym utworze: opada na Re. Na rzeczowniku *crucis* melodia się zatrzymuje, a końcowy melizmat jeszcze bardziej pomaga nam się nad tym zastanowić: posłuszeństwo Chrystusa doprowadziło Go do śmierci na krzyżu.

Podsumowując analizę pierwszej frazy graduau *Christus factus est*, możemy wywnioskować, że analiza semiologiczna pozwala nam uwypuklić trzy najważniejsze słowa tej pierwszej frazy, które zawierają grupy neumatyczne: *nobis*, *obediens*, *crucis*. Melodia na tych słowach usytuowana jest na dźwiękach strukturalnych piątego modusu:

- *nobis* – na tonice Fa;
- *obediens* – dąży do dominanty Do, położonej najwyżej;
- *crucis* – na końcowej kadencji usytuowanej na dźwięku Fa.

Patrząc na całą frazę, można powiedzieć, że napięcie rośnie w kierunku *obediens*, aby znowu dojść do spoczynku na *crucis*. Śmierć Chrystusa na krzyżu wynika z Jego posłuszeństwa.

I jeszcze ciekawostka, którą zauważył Godehard Joppich. Biorąc pod uwagę laońską notację, widzimy bardzo ciekawy przykład: na *factus est* kopista zanotował większe *uncinus* niż na innych dźwiękach. Wskazuje przez to na zamknięcie czasownika *factus est*. W ten sposób kopista podkreślił, że *factus est pro nobis* stał się posłusznym dla nas – w znaczeniu rozumienia z Listu do Hebrajczyków: „Nauczył się posłuszeństwa” (Hbr 5,8)<sup>32</sup>.



Kolejny analizowany przez nas graduał, *Ecce sacerdos magnus*<sup>33</sup>, oparty jest na tym samym wzorcu modalnym. Po formule inicjalnej, o której była mowa już wyżej, melodia jest kontynuowana w nieco zmienionej formie, w porównaniu do *Christus factus est*. Na słowie *magnus* znajduje się *clivis* epizemowana oraz *climacus* poszerzone. Słowo to zostało przygotowane przez likwescencję poprzedniego rzeczownika *sacerdos*, co pozwala rzeczywiście przenieść akcent na najważniejsze słowo pierwszego członu: na przymiotnik *magnus*. Ostatnie dwie neumy grupy neumatycznej są takie same, jak w poprzednim graduale: *clivis* epizemowana oraz *pes quadratus*, które w tym wypadku zawiera również likwescencję na sylabie akcentowanej *magnus*. Przymiotnik *magnus* jest w tym pierwszym odcinku zapisany wartościami poszerzonymi, tak samo jak zaimek *nobis* w poprzednim przykładzie. Kopista wyraźnie chciał zwrócić uwagę na ten przymiotnik opisujący kapłana: „Oto kapłan **wielki**”. Od razu na początku nasza myśl zostaje ukierunkowana ku niemu i wiemy, że ów kapłan wielki to sam Chrystus. Kompozytor zaznaczył to poprzez zastosowanie tej samej formuły inicjalnej, jak na słowie *Christus* w poprzednim graduale.

*Ecce* i *Christus* to ta sama formuła. Śpiewając *Ecce*, od razu myśl kantora szła w kierunku *Christus*<sup>34</sup>. W kulturze, gdzie wszystko było przekazywane pamięć-

<sup>32</sup> Por. G. JOPPICH, *La composizione retorica nella notazione del codice Einsiedeln 121*, „Note Gregoriane” 2 (1993), s. 28–29.

<sup>33</sup> Syr. 45,16. V. 20.

<sup>34</sup> Tak samo rozpoczyna się *communio Quinque prudentes* (GrN I 354). Formuła inicjalna odsyła od razu do tego, który jest głównym podmiotem antyfony, do Chrystusa, prawdziwego i jedynego Oblubieńca.

ciowo, wykorzystanie tych samych formuł w różnych śpiewach od razu obudziło u śpiewaka skojarzenie. Śpiewając *Ecce sacerdos magnus*, śpiewak od razu „czytał” ten gradual w perspektywie chrystologicznej: ów kapłan wielki to Chrystus, który umarł dla nas na krzyżu.

Kolejny człon, *qui in diebus suis*, poprzez potoczyste wartości na pierwszych neumach kieruje nas od razu do dominanty Do, którą osiąga na sylabie akcentowanej rzeczownika *diebus* poprzez dwa potoczyste *porrectusy*, doprowadzając nas do zaimka *suis*. Rozpoczyna go grupa neumatyczna nad sylabą akcentowaną. *Clivis* epizemowana, która w tym graduale jest na początku nowego słowa (zaimka *suis*), w poprzednim graduale zamyka słowo *obediens*. Kopista na *suis* po *trigonie* rozszerzonym zanotował *climacus* z *celeriter* oraz *clivis* i *tractulus* zamykające zaimek i cały drugi człon muzyczny.

Kolejny i zarazem ostatni człon frazy to *placuit Deo*. W zapisie adiaSTEMATYCZNYM jest ona taka sama jak w graduale *Christus factus est* z małym wyjątkiem: w graduale *Christus factus est* rzeczownik *mortem* (*mortem autem*) zamyka się *tractulusem* (dźwięk dodany w stosunku do gradualu *Ecce sacerdos*) poprzedzonym likwescencją na ostatnim członie *salicusa*, która przygotowuje łagodne przejście na sylabę *mortem*. Na *placuit* w graduale *Ecce sacerdos* po *salicusie* melodia wznosi się od razu *pesem* na dominantę Do. Dwie grupy neumatyczne w graduale *Christus factus est* zawierają dwa słowa: *mortem autem*; w *Ecce sacerdos* kopista połączył w jedną grupę neumatyczną czasownik: *placuit*, czyli dokonał zabiegu synerezy. W ten sposób dochodzimy do *Deo*, które jest zanotowane tak samo, jak w poprzednim graduale słowo *crucis*. Na tym słowie melodia również się zatrzymuje i od razu przywołuje nam na myśl, że ten kapłan, który podoba się Bogu (*placuit Deo*), to ten, który umarł dla nas na krzyżu. Także w tym miejscu melodia schodzi najniżej – na Re. Melizmat końcowy, taki sam jak w poprzednim graduale, zaprasza nas do ponownego zastanowienia się nad tym, co przed chwilą usłyszeliśmy.

Analiza semiologiczna pozwala nam uwypuklić najważniejsze momenty w tej pierwszej frazie muzycznej, które zawierają grupy neumatyczne na następujących słowach: *Magnus*, *diebus suis* oraz *Deo*. Ten najwyższy kapłan, to ten, który podobał się Bogu. A ten, który podobał się, Bogu, to ten, który ofiarował swoje życie na krzyżu. Nie jest to już kapłan starotestamentalny, który ofiarował „krew cielców i baranów”, ale ten, który ofiarował samego siebie na śmierć na krzyżu. Graduał ten znajduje się w śpiewach wspólnych o pasterzach. Pasterz, kapłan wielki, to ten, który jest podobny do innego, Wiecznego Pasterza, Chrystusa. I tak jak losem Chrystusa była śmierć na krzyżu, tak drogą każdego pasterza, który Go naśladuje, jest również krzyż. Ponieważ „nie jest uczeń ponad Mistrzem” (Mt 10,24).

Zobaczmy jeszcze trzeci wybrany przez nas graduał zapisanym we wzorcu modalnym piątego modusu: *Exiit sermo*<sup>35</sup>. Formuła inicjalna jest taka sama jak w poprzednich dwóch przykładach. Czasownik *exiit* posiada jedną sylabę więcej (*ex-i-it*), co ma swe odzwierciedlenie w dodaniu jednego dźwięku (Fa) w formule inicjalnej w stosunku do formuł inicjalnych w pozostałych graduałach, pod względem modalnym nie wnosząc istotnej różnicy.

W pierwszym członie frazy *Exiit sermo inter fratrem* można dostrzec dwie likwescencje: jedną na rzeczowniku *sermo*, a drugą na słowie *inter*. Likwescencja na *sermo* (*epiphonus*) chce zwrócić uwagę na dobre połączenie dwóch sylab w tym słowie, co sprawia, że rzeczownik *sermo*, który się znajduje na dźwięku strukturalnym pierwszego członu, nabiera większego znaczenia. Kolejna likwescencja, na *inter*, przygotowuje łagodne wejście na *fratres*. Czasownik *fratres* jest tu rozszerzony, do niego bowiem dąży melodia pierwszego członu.

W drugim członie frazy: *quid discipulis ille*, podobnie jak w poprzednich graduałach, na akcencie słownym *discipulus* melodia idzie ku górze do dominanty modusu Do i doprowadza nas do zaimka *ille*, zwracając przez to naszą uwagę na owego ucznia, który naśladowując Chrystusa, nie umrze. Na podkreślenie zasługuje w tym graduale końcowy człon frazy: *non moritur*. jednosylabowiec *non* przejmuje całą melodię melizmatu. Dzięki końcowej likwescencji przechodzi łagodnie na czasownik *moritur*, który jest przedłużony przez strofy, z których co druga zawiera epizemę. Podkreślenie przez kopistę długiego melizmatu słowa *non* oraz *moritur* jest też bardzo wymowne. Przywołuje nam na myśl inne słowa biblijne: „To jest chleb, który z nieba zstępuje: kto go spożywa, nie umrze”; „Kto spożywa moje Ciało i pije moją Krew, ma życie wieczne, a Ja go wskrzeszę w dniu ostatecznym”; „Kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki” (J 6,50.54.58).

Omawiany graduał przeznaczony jest na święto św. Jana Ewangelisty, przypadające 27 grudnia. Św. Jan, naśladowca Chrystusa, Wiecznego Kapłana, swoją ufność położył w swoim Panu, który dla niego umarł śmiercią krzyżową. Jego Mistrz to Chrystus, który ofiarując samego siebie na krzyżu, pokazuje drogę, którą także uczeń powinien kroczyć. Ten właśnie uczeń, w wymiarze duchowym, nie umiera, a w wymiarze doczesnym nie umiera śmiercią męczeńską, jak pozostali apostołowie. „Trzeba wam się powtórnie narodzić” (J 3,7) umrzeć dla świata, żeby się narodzić dla nieba. To oznacza nie umrzeć duchowo.

Przejdźmy do drugiej części graduału, do wersetu.

<sup>35</sup> J 21,23.

Fraza		
I człon	II człon	III człon
Propter quod Deus exaltavit illum,	et dedit illi nomen	quod est super omne nomen.
Non est inventus similis illi,	qui conservaret	legem Excelsi.
Sed: sic eum volo manere	donec veniam:	tu me sequere.

Pierwszy człon frazy drugiej części wszystkich trzech gradualów jest taki sam; również zapis adiastratyczny zgadza się co do szczegółów. Melodia kończy się długim melizmatem na ważnych słowach:

1. *illum* (w *Christus factus est*);
2. *illi* (w *Ecce sacerdos*);
3. *manere* (w *Exiit sermo*).

Przypatrzmy się wszystkim trzem wersetom po kolei:

#### 1) *Christus factus est*

*Propter quod Deus exaltavit illum* – zaimek *illum*, który znajduje się na długim melizmacie, usytuowanym ponad ambitusem piątego modusu, pozwala nam skojarzyć owo wywyższenie Syna przez Ojca, które przekracza naszą wyobraźnię. Wiele wartości jest w tym melizmacie poszerzonych, co wskazuje, żeby ich nie zaśpiewać zbyt szybko, lecz „smakować” je i pozwolić, aby one zapadły w serce.

#### 2) *Ecce sacerdos*

*Non est inventus similis illi* – mowa tu o kapłanie wielkim. Melizmat na zaimku *illi* odsyła nas do jedyne go prawdziwego Kapłana, którego wywyższenie dopełniło się na krzyżu. W tym przypadku kompozytor na tej samej melodii umieścił również ten sam zaimek.

#### 3) *Exiit sermo*

*Sed: eum volo manere* – na czasowniku *manere* (zatrzymać) długi melizmat dosłownie nas „zatrzymuje”, byśmy przemyśleli te słowa Chrystusa.

Analiza modalna pierwszego członu wersetu doprowadza nas do tego samego wniosku we wszystkich trzech przypadkach: po początkowych dźwiękach przygotowujących melodia wznosi się od razu do góry do dominanty piątego modusu Do, na której się zatrzymuje w recytatywie i przygotowuje wejście ostatniego słowa pierwszego członu. Na tym ostatnim słowie oparty jest cały melizmat końcowy, który wykracza ponad ambitus *tritusa* autentycznego.

Z powyższej analizy wynika, że podłożenie tekstu pod tą samą melodią jest jak najbardziej przemyślane.

Drugi człon muzyczny jest we wszystkich trzech graduałach różny.

1. W wersecie pierwszego graduału *Christus factus est* zwraca uwagę rzeczownik *nomen* z *tristrophą* na sylabie akcentowanej, przygotowany przez wcześniejsze słowa *et dedit illi*. W notacji laońskiej znowu mamy powiększone *unicusy* na *et* oraz na pierwszej sylabie zaimka *illi*. Przywołuje nam to na myśl słowa z Dziejów Apostolskich: „I nie ma w żadnym innym zbawienia, gdyż nie dano ludziom pod niebem żadnego innego imienia, w którym moglibyśmy być zbawieni” (Dz 4,12).



2. W drugim graduale – *Ecce sacerdos* – zwraca uwagę melizmat, który znajduje się nad słowem *conservaret* – zachował. Długość melizmatu sugeruje zachowanie prawa Najwyższego, które trwa na wieki.

3. W trzecim graduale na tym samym członie muzycznym znajduje się melodia usytuowana na La i przygotowuje czasownik *veniam*, z kadencją na *finalis* Fa. Przyjście Pana („[...] dopóki nie przyjdę”) staje się bardziej prawdopodobne, a nawet pewne poprzez usytuowanie go na dźwięku *finalis*.

Trzeci człon muzyczny:

1. (...) *quod est super omne nomen*. Ponownie zwraca uwagę rzeczownik *nomen*, który znajduje się na melizmacie kończącym cały utwór. Słowo *omne* jest również zapisane poszerzonymi wartościami. To imię jest ponad wszystkie.

2. W drugim graduale uwagę przyciąga rzeczownik *Excelsi*. Kapłan wielki to Ten, który zachował prawo Najwyższego. Wołą Ojca było, aby oddał swe życie na krzyżu.

3. W trzecim graduale w ostatnim członie uwagę przyciąga czasownik *sequere* – naśladować. W tym wszystkim najważniejsze jest, aby naśladować Chrystusa, Wielkiego Kapłana, Tego, który oddał siebie aż do śmierci na krzyżu.

### 3. Wnioski

Spróbujmy na podstawie powyższych analiz wyciągnąć ogólne wnioski, które rzucają światło na sposób komponowania w śpiewie gregoriańskim.

W podsumowaniu adaptacji, których dokonał notator, może nam pomóc poniższe zestawienie trzech melodii. Czarnym kolorem zaznaczono melodię, która jest obecna we wszystkich trzech graduałach; puste neумы to te warianty melodii, które są zaadaptowane do nowego tekstu; w drugim członie wersetu zaznaczono cały fragment wariantu melodycznego osobno.

Chri- Ec-ce Ex- i-	stus □ it	fac- □ ser-	tus est pro □ mo in-	no- dos ma- ter fra-	bis gnus tres
□	ob- qui in di- quod di-	é- é- sci-	di- ens us- que bus su- pu- lus il-	ad mor- tem is le	
mor- pla- non	tem □ □	au- tem cu- it	cru- De- mo-ri	cis. o. tur.	

¶ Pro- pter quod De- us ex- al- tá- vit il- lum  
 ¶ Non est in ven- tus si- mi- lis il- li  
 ¶ Sed sic e- um vo- lo ma- ne re

et de- dit il- li no- men,  
 \* do- nec ve- ni- am:  
 \* qui conservá- ret

quod est su- per om- ne no- men.  
 Ex- cel- si.  
 tu me se- que- re.



1. Jak wyżej stwierdzono, gregoriańska technika kompozycyjna polega na wykorzystywaniu już istniejących wzorców melodycznych (formuł, melodii typicznych czy wreszcie wzorców modalnych). Nie jest to znak braku inwencji czy zdolności stworzenia czegoś nowego przez kompozytora gregoriańskiego. Jest to sposób jego myślenia, polegający na tym, że chciał nadać określony sens tekstowi i nie traktować go tylko literalnie, wykorzystując już istniejące wzorce.
2. Interesujące jest porównanie wszystkich trzech przez nas wybranych kompozycji wykorzystujących ten sam wzorec modalny do trzech różnych tekstów. Analiza melodyczna zapisu kwadratowego wykazuje nieduże różnice pomiędzy utworami. Źródłem cennych informacji jest natomiast notacja sanktgalleńska, która jest obecna we wszystkich trzech utworach<sup>36</sup>. Graduał *Christus factus est* jako jedyny znajduje się również w źródle laońskim<sup>37</sup>, co w niektórych przypadkach okazuje się pomocne w głębszym zrozumieniu tekstu.
3. Podsumowując powyższe analizy, możemy porównać wszystkie trzy melodie i wyciągnąć następujące różnice i podobieństwa:
  - a) We wszystkich trzech melodiach możemy zauważyć pewną prawidłowość, którą kompozytor zaadoptował przy modyfikacji melodii: przejście na sylabę dokonuje się w relacji unisonicznej. Popatrzmy na konkretne przykłady:
    - w przypadku *Ecce sacerdos magnus* na styku sylab **dos-ma** zachodzi relacja unisoniczna; drugi dźwięk *epiphonusa* i pierwszy *clivis* epizemowanej znajdują się na stopniu La. Zabieg ten ułatwia śpiew;
    - tak samo jest w graduale *Exiit sermo*. Na przejściu *inter fratres* występuje ten sam zabieg kompozycyjny: sylaba końcowa *-ter* oraz sylaba początkowa akcentowana *fra-* są w relacji unisonicznej;
    - w graduale *Ecce sacerdos* w drugim członie melodycznym **qui in diebus suis** (trzy sylaby) kompozytor na sylabie przedakcentowanej *di-* postawił *pes rotundus*, który jest w relacji unisonicznej z następującym po nim *clivis*. W przypadku, gdy występuje jedna sylaba (rzeczownik **obediens** w *Christus factus est*) albo dwie (tak jest w **quod discipulus** w graduale *Exiit sermo*) zasada relacji unisonicznej nie występuje;
    - kolejny przykład tego samego zabiegu kompozytorskiego znajduje się w pierwszym graduale na połączeniu **usque ad mortem**. Nad łącznikiem *ad* kopista zapisał *pes*, który jest w relacji unisonicznej z poprzed-

<sup>36</sup> Wszystkie trzy przez nas analizowane utwory znajdują się w rękopisie *Cantatorium* 359.

<sup>37</sup> *Laon* 239.

nim *tractulusem* (Fa), kończącym łącznik *usque*. Występuje tu zjawisko synerezy. To samo zjawisko relacji unisonicznej występuje przy połączeniu sylab: *mortem autem*;

- czasownik *moritur* (w *Exiit sermo*) jest przedłużone przez kolejne dwie *strophy* z powodu wystąpienie dwóch sylab *mo-ri*;
- kolejna zmiana występuje w wersecie na drugim członie muzycznym. Graduały *Ecce sacerdos* oraz *Exiit sermo* wprowadzają każdy swoją nową formułę (jest to zabieg centonizacji), które odróżniają się od tej w *Christus factus est* na słowach *et dedit illi nomen*. Nad słowami *qui conservaret* występuje formuła melodyczna, która opiera się na stopniu Do – podobnie jak *et dedit illi*, tylko że bardziej ozdobna. Wszystkie dźwięki na *qui conservaret* są potoczyste, za wyjątkiem pierwszej *bivirgi*, która jest położona na dźwięku strukturalnym;
- ostatni zabieg adaptacyjny w utworze występuje w ostatnim członie: zauważamy, że zasada relacji unisonicznej znowu występuje przy połączeniu *tu me sequere* (mamy znowu trzy sylaby). Natomiast przy połączeniu *omne* (w *Christus factus est*) oraz *legem Excelsi* występuje sekundowy *pes rotundus* ozdabiający stopień Do, co jest również zgodne z zasadami kompozycji gregoriańskiej.

b) Interesujące jest pewne wewnętrzne połączenie trzech graduałów. Wspólna melodia wykorzystana jest po to, by wyrazić głębszą, wspólną treść, która pozwala odczytać te trzy teksty w sposób łączny. Każdy z nich odsyła do pozostałych i pozwala je lepiej i głębiej zrozumieć. Nie wiemy, która z melodii jest najstarsza. Wszystkie trzy znajdują się w rękopisie *Cantatorium 359*. Natomiast przeprowadzona analiza skłania nas do zaryzykowania hipotezy, że *Christus factus est* jest tą melodią, która stała się wzorcem dla pozostałych. Hipoteza ta wymagałaby jednak szerszych badań komparatystycznych.

Początkowo graduał *Christus factus est pro nobis* był śpiewany w liturgii Wielkiego Czwartku<sup>38</sup>. Ten kontekst liturgiczny jest bardzo ważny, gdyż jest to msza *In caena Domini*, dzień ustanowienia Eucharystii. Słowa Chrystusa: „bierzcie i jedzcie” nabierają wtedy szczególnego znaczenia. Słowa „to jest moje Ciało za was (*pro vobis*) wydane” łączą się z owym *pro nobis* dopisanym w graduale. Jezus Chrystus stał się posłusznym aż do śmierci na krzyżu dla naszego zbawienia i dla naszego zbawienia karmi nas w czasie każdej Eucharystii. W perspektywie Chrystusa ofiarowującego się na krzyżu aż do śmierci możemy też „odczytać” graduał o wielkim kapłanie (graduał wspólny o pasterzach) oraz graduał na święto św. Jana, apostoła

<sup>38</sup> Dopiero po Soborze Watykańskim II został on wprowadzony do liturgii Niedzieli Palmowej.

i ewangelisty. Wielki kapłan to Ten, który ofiarowuje siebie na krzyżu; prawdziwy uczeń Chrystusa to ten, który podąża tą samą drogą, co Mistrz.

## Zakończenie

Na zakończenie możemy powrócić do początkowego pytania: Czy zapis graficzny może nam odsłonić głębsze znaczenie tekstu? Zdecydowanie tak! Przeprowadzona analiza wzorców modalnych wykazała, że kompozytorowi chodziło o przekaz słowa, a melodia jest w jego służbie; staje się egzegezą, interpretacją, stwarza możliwość wejścia w głąb słowa, bo przekracza to, co tylko rozumowe czy uczuciowe, przekazuje to, co jest niewypowiedziane. Jest prawdziwym Pięknem, odzwierciedleniem Prawdy. Mimo tego, że tekst jest inny, to melodia, zaadaptowana nieco do nowego tekstu, z nim koresponduje i go interpretuje. Musimy sobie zdać sprawę, że kultura, w której żył kompozytor tych melodii, to kultura ciszy i kultura pamięci. Dla mnicha średniowiecznego przebywanie ze słowem nie było jedną z wielu aktywności, ale sposobem życia. Cały jego dzień był przeniknięty słowem Bożym i, zgodnie z regułą św. Benedykta, oscylował wokół wspólnotowej recytacji psalmów<sup>39</sup>. W tradycji ustnej, gdzie trzeba było opierać się na pamięci, podobne formuły, melodie typiczne oraz wzorce modalne odsłaniały głębsze treści i pozwalały kojarzyć różne fragmenty Pisma Świętego i łączyć je ze sobą. Śpiew był w swej istocie przede wszystkim modlitwą, a nie mającą dać estetyczne zadowolenie muzyką. Muzyka w przypadku śpiewu gregoriańskiego jest w całkowitej służbie słowa. Powtarzanie tych samych melodii może nam się wydawać dziś rutyną; zewsząd jesteśmy bombardowani różnymi dźwiękami, dlatego dźwięk już stracił na swojej sile. Powtarzanie tych samych melodii pozwalało kiedyś ludziom rzeczywiście „przeżuwać” słowo i je zinterioryzować. W ten sposób śpiew liturgiczny stawał się śpiewem, którym się „oddychało”, którym się żyło, a nie interpretowało.

Dlatego Kościół przez wieki śpiewał i nadal zaprasza do śpiewania z sensem i z mądrością. *Psallite sapienter*. Mamy świadomość, że jest to w pełni możliwe dopiero wtedy, gdy już się przeszło pewną drogę formacji, gdy śpiew jest już syntezą myślenia, refleksją nad słowem, relacją między myśleniem a dźwiękiem, ponieważ tylko w taki sposób śpiew może pomagać w odkrywaniu prawdziwego piękna, głębi i szerokości znaczenia języka repertuaru liturgicznego. W tym właśnie procesie odkrywania śpiew gregoriański jest naszym najlepszym przewodnikiem.

<sup>39</sup> ŚW. BENEDYKT, *Regula*, 43,3: „Nic nie może być ważniejsze od Służby Bożej”.

Word as the fundamental tool of the Gregorian compositional technique  
in the adaptation of the modal patterns to new texts.

Abstract

In the article the author asks how the Gregorian melodies were created? How were they written down? Is it possible that the notation may be a tool for a deeper understanding of the text? In this way the author explores the secrets of the Gregorian compositional technique – which is based on using the same formulas or even the whole melodies for different texts. It is clearly visible that the Gregorian composer “thought through the perspective of the word”. Each new text has a different verbal rhythm, resulting from the nature of the words, and this gives the same melody a new sense and a new meaning in a new verbal context. To convince oneself of the truthfulness of this statement and of the sophistication of the composer’s intervention, it is not enough to look only at the Vatican notation; one must reach for adiastematic notation, which conveys the rhythm of the intonation contour. Comparing the same melodies in different verbal contexts with divergent rhythms shows us that the same melody becomes for the composer a “pretext” to express something more. In the article, three melodies (graduals) based on the modal pattern of the fifth modus – plagal tritus – (*Christus factus est, Exiit sermo, Ecce sacerdos magnus*) were analysed. On their example, the author demonstrates how the modal pattern of plagal tritus has been adapted to the new text.

Keywords: formula, “typic melody”, modal pattern, compositional technique, adopting melody to a new text.

Abstrakt

W artykule Autorka pyta się jak powstały melodie gregoriańskie? W jaki sposób zostały one zapisane? Czy zapis może być narzędziem do głębszego zrozumienia tekstu? Autorka wchodzi w ten sposób w tajniki gregoriańskiej techniki kompozytorskiej; polega ona przede wszystkim na wykorzystywaniu tych samych formuł albo nawet całych melodii do różnych tekstów, w czym wyraźnie widać, że kompozytor gregoriański „myślał słowem”. Każdy nowy tekst zawiera inny rytm werbalny, wynikający z natury słów, a to nadaje tej samej melodii nowy sens i nowe znaczenie w nowym kontekście słownym. Aby przekonać się o prawdziwości tego stwierdzenia i wyrafinowaniu zabiegu kompozytorskiego nie wystarczy spojrzeć tylko notację watykańską; trzeba sięgnąć do notacji adiastrumy, która przekazuje rytm przebiegu melodycznego. Porównanie ze sobą tych samych melodii w różnych kontekstach słownych z różnym rytmem pokazuje nam, że ta sama melodia staje się dla kompozytora „pretekstem” do wyrażenia czegoś więcej. W artykule zostały przeanalizowane trzy melodie (graduały) bazujące na wzorcu modalnym piątego modusu, czyli tritusa plagalnego (*Christus factus est, Exiit sermo, Ecce sacerdos magnus*),

Na ich przykładzie Autorka pokazuje, w jaki sposób wzorzec modalny tritusa plagalnego został zaadaptowany do nowego tekstu.

Słowa kluczowe: formuła, melodia typiczna, wzorzec modalny, technika kompozytorska, adoptowanie melodii do nowego tekstu.

## Bibliografia

- AGUSTONI L., GÖSCHL B.J., *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, Roma 1998.
- BIALKOWSKI M., *Zjawiska melodyczne w przebiegach interwałowych w repertuarze gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 5 (2012), s. 67–88.
- FERRETTI P., *Estetica gregoriana*, Roma 1934.
- GÖSCHL B.J., *Jedność w wielości: podstawy interpretacji śpiewu gregoriańskiego*, tłum. Mariusz Białkowski, „Studia Gregoriańskie” 4 (2011), s. 73–99.
- GOZZI M., „*Vide ut quod ore cantas corde credas: la scordata voce del cantore liturgico*”, RIMS 35 (2014), nr 1–2, s. 11–20.
- JOPPICH G., *La composizione retorica nella notazione del codice Einsiedeln 121*, „Note Gregoriane” 2 (1993), s. 7–86.
- RATZINGER J., *Nowa pieśń dla Pana*, tłum. Juliusz Zychowicz, Kraków 2005.
- TURCO A., *Melodie-tipo e timbri modalni nell'Antiphonale Romanum*, „Studi Gregoriani” 3 (1987), s. 191–241.
- TURCO A., *Neuma i modus* (cz. I), tłum. Mariusz Białkowski, „Studia Gregoriańskie” 4 (2011), s. 9–57 (wersja poszerzona o część opisową i egzemplifikacyjną: „Thesaurus Musicae Sacrae” 1 [2018], s. 7–46).
- TURCO A., *Semio-modalità: verso la sintesi totale dello stile verbale e della modalità* (materiały z konferencji *La „Sémiologie grégorienne” de Dom Cardine. 50 ans après*, opactwo w Solesmes, 10–12 kwietnia 2018 r.).
- [https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt\\_xvi/audiencje/ag\\_26092012.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/audiencje/ag_26092012.html), (28.04.2018).
- Źródło przykładów muzycznych: *Graduale Novum. De Dominicis et festis*, t. I, Regensburg 2011.

SUSI FERFOGLIA, prof. UPJPII – nauczyciel akademicki (s. dr hab. UPJPII w Krakowie), organistka, gregorianistka, kierownik artystyczny żeńskiego zespołu wokalnego *Flores Rosarum*. W swojej pracy zajmuję się śpiewem gregoriańskim, łącząc pracę badawczą z wykonawstwem w optyce semiologicznej. Szczególnie miejsce

w jej poszukiwaniach artystyczno-badawczych zajmuje muzyka św. Hildegardy z Bingen oraz śpiewy zawarte w polskich średniowiecznych rękopisach liturgiczno-muzycznych. Od roku akademickiego 2016/2017 jest kierownikiem Studiów Podyplomowych z Monodii Liturgicznej. W latach 2017–2019 uczęszczała na studia z Paleografii i semiologii gregoriańskiej w Conservatorio di Musica w Lugano w Szwajcarii, które ukończyła z wyróżnieniem w 2019 r. W roku 2018 została odznaczona przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Andrzeja Dudę Złotym Krzyżem Zasługi za krzewienie kultury polskiej.