

s. Susi Ferfaglia

Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej w Krakowie

Rękopisy adiastrmatyczne jako wyraz tradycji wykonawczej*

Godehard Joppich w ważnym dla badań semiologicznych artykule *La componente retorica nella notazione del codice Einsiedeln 121*¹, pytając się o sensowność badań nad kieszonkowym rękopisem Einsiedeln 121 (o to można byłoby pytać w przypadku każdego rękopisu), stwierdza, że odpowiedź zależy od wyobrażenia, jakie się ma o śpiewie gregoriańskim. Jeśli śpiew gregoriański rozumie się jako oficjalny śpiew Kościoła rzymskiego, który dzięki Pepinowi Krótkiemu został wprowadzony do Francji i rozpowszechniony za przyczyną Karola Wielkiego w całej zachodniej Europie, to według uczonego pierwsze jego zapisy możemy traktować tylko jako pewnego rodzaju *pro memoria* dla śpiewaków, którzy cały repertuar i tak opanowywali pamięciowo. Zapisy te świadczą o istnieniu *tradio romana*, którą darzyło się najwyższym szacunkiem. Z tego punktu widzenia według Joppicha będzie się zwracało uwagę przede wszystkim na jednolitość i związki istniejące pomiędzy najstarszymi zapisami. Jeżeli natomiast śpiew gregoriański rozumiemy jako zbiór tekstów biblijnych, których wybrzmienie było zawsze istotnym elementem służby liturgicznej, i jeżeli istotę rzymskiej kantyleny upatrujemy nie tyle w odtwarzaniu następstwa ujednoczonych dźwięków, ale raczej w entuzjastycznej proklamacji wspólnej wiary, to wtedy każdy zapis rękopiśmienny może znaczyć o wiele więcej niż tylko prosty materiał brzmieniowy².

* Tekst został wygłoszony 20 listopada 2018 roku w opactwie benedyktynów w Tyńcu podczas Międzynarodowej Konferencji naukowej *Słowo – Melodia – Neuma jako podstawa śpiewu gregoriańskiego* zorganizowanej z okazji 50-lecia wydania *Semiologii gregoriańskiej* (Rzym 1968) oraz 10-lecia powstania Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej w Krakowie.

¹ *Składnik retoryczny w notacji kodeksu z Einsiedeln 121* (tłum. własne), G. Joppich, *La componente retorica nella notazione del codice di Einsiedeln 121*, „Note Gregoriane” 2 (1993), s. 7–76. Artykuł oryginalny: G. Joppich, *Die Rhetorische Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln*, w: *Codex 121 Einsiedeln. Kommentar zum Faksimile*, Weinheim 1991, s. 119–188 (Acta Humaniora).

² Por. G. Joppich, *La componente retorica nella notazione del codice di Einsiedeln 121*, s. 7.

W tym ujęciu, czyli w spojrzeniu na rękopisy jako na świadectwo wiary naszych przodków, zawiera się podstawowy cel badań najstarszych adiastrmatycznych (bezliniowych) rękopisów. Są one świadectwem wiary tych, którzy te teksty i melodie nie tylko zapamiętywali, ale przede wszystkim nad nimi medytowali. W tradycji monastycznej uczono się bowiem tekstów na pamięć, deklamując je albo śpiewając, czyli asymilując je jako rzeczywistości brzmieniowe³. W tym tkwi podstawowa zasada monodii liturgicznej: melodia nie podkreśla znaczenia słowa, jak to się stało w późniejszej muzyce, ale je udźwięcznia, „daje słowu dźwięk”, i to taki dźwięk, który przekazuje sens⁴. Skryba reagował na wymogi tekstu, stosując określone znaki, znaki neumatyczne, które umożliwiają poprawną akcentuację i wyrażają wewnętrzny sens tekstu w celu jak najwłaściwszej jego deklamacji.

Podjmując interpretację danego śpiewu, często szukamy tego, co nas interesuje, i tego, co my chcielibyśmy zrozumieć w danym śpiewie. Bardzo ważne jest jednak, aby spojrzeć na zapis melodii z najstarszych źródeł rękopiśmiennych z perspektywy skryby średniowiecznego. To, co widzimy w rękopisie – znaki neumatyczne – to świadectwo sposobu słyszenia utworu przez kopistę; poprzez studium danego rękopisu rozumiemy zatem, co dla tego kopisty i wspólnoty, w której żył, było ważne, jak rozumieli oni medytowany tekst. Każdy rękopis jest w pewnym sensie subiektywnym ujęciem tego, kto dany utwór po usłyszeniu go zapisał. Dlatego należałoby pytać raczej o to, na co kopista zwraca uwagę, co dla niego jest ważne. Dzięki takim pytaniom często dochodzimy do zaskakujących wniosków, które otwierają przed nami bogactwo myślenia ówczesnych ludzi pochodzące z nieustannego *lectio divina*, czyli trwania w Bożym Słowie. Kopista przekazuje nam, w jaki sposób utwór był wykonywany w środowisku, w którym on żył i w jaki sposób należałoby go zinterpretować. Jego wskazówki muzyczne są owocem jego medytacji, jego asymilacji Słowa w codziennym życiu. Nie oznacza to, że rękopis zawiera tylko osobistą interpretację kopisty, bez odniesienia do konwencji i praktyk ogólnie przyjętych. Wręcz przeciwnie – odnajdujemy w nim wiele informacji, które w wyniku badań komparatystycznych wykazują podobne albo wręcz takie same rozumienie tekstu przez różne, czasami bardzo oddalone od siebie ośrodki.

Dlatego do naszych zadań jako wykonawców należy po prostu zobaczenie, co jest zapisane w samym utworze; punktem wyjścia będzie zatem sam rękopis, to,

³ Por. G. Joppich, *La componente retorica nella notazione del codice di Einsiedeln 121*, s. 76.

⁴ Por. G. Joppich, *La componente retorica nella notazione del codice di Einsiedeln 121*, s. 26. Słowo samo w sobie jest ekspresyjne, posiada swoją melodyjność. O tym można się przekonać, deklamując jakiś tekst.

co się w nim znajduje, a nie nasze oczekiwania. Jak mówi prof. Franz Praßl, „tylko wtedy, gdy ufamy kopiście, gdy obserwujemy z cierpliwością i zmieniamy nasz obiektywny wzrok w wewnętrzne słuchanie, pergamin zaczyna mówić i śpiewać, często stając się źródłem radości”⁵.

Trzeba pamiętać, że w średniowieczu śpiewano z pamięci. Notacja nie służyła do nauczania się śpiewów, ponieważ nikt nie uczył się z neum, ale jedynie jako pomoc mnemotechniczna oraz jako środek w rozpowszechnianiu się śpiewów⁶. Śpiewów nauczał *magister chori*. Rękopisy adiastrmatyczne nie pełniły więc takiej samej roli jak dzisiaj partytura muzyczna. Podczas gdy współczesna notacja przekazuje nam w sposób dokładny wysokości dźwięków, notacje adiastrmatyczne nie mają na celu ich przekazania. Można powiedzieć, że pełnią natomiast istotniejszą rolę: mówią o ścisłej relacji, która łączy melodie gregoriańskie z tekstem łacińskim. Śpiew gregoriański jest w zasadzie słowem śpiewanym. Niezależnie od stylu kompozycji melodia zawsze służy tekstowi, nawet wtedy, gdy jest bardzo ozdobiona – czyni to wówczas na głębszym poziomie. W takim przypadku zamiast wiernego podążania za naturalnym rytmem poszczególnych słów rozwijająca się melodia zwraca uwagę na najważniejsze słowa i ma na celu wyrażenie ich wewnętrznego sensu. To tekst zawsze inspiruje melodię, choć bardziej chodzi tu o ducha tekstu, a nie jego literę⁷.

Hucbald z Saint-Amand (około 840–930), chcąc pokazać, że notacja adiastrmatyczna może pomóc w interpretacji śpiewów, napisał takie słowa:

Nie należy traktować znaków [neum] tradycyjnych jako kompletnie niepotrzebnych, raczej przeciwnie, trzeba je uznać za bardzo ważne, ponieważ wskazują szybkość albo powolność melodii, zaznaczają, gdzie dźwięk powinien być śpiewany „głosem wibrowanym”, albo w jaki sposób dźwięki powinny być ze sobą połączone czy oddzielone, a także w jaki sposób, w relacji do znaczenia poszczególnych liter, mogą być one wyższe albo niższe⁸.

⁵ „Soltanto quando ci affidiamo ad un notatore, quando osserviamo con pazienza e trasformiamo il nostro sguardo oggettivo in un ascolto interiore, allora la pergamena comincia a parlare e a cantare, spesso divenendo fonte di gioia”. F. K. Praßl, *Scriptor interpres. Sui notatori e la loro individualità*, w: „Studi Gregoriani” 22 (2006), s. 43.

⁶ Por. A. Turco, *Il neuma e il modo. Le incidenze verbo-modalità sulla notazione neumatica*, Città del Vaticano 2018, s. 51.

⁷ Por. E. Cardine, *Primo anno di canto gregoriano*, Solesmes 2015, s. 30.

⁸ Hucbald z Saint-Amand, *De harmonica*, ed. A. Traub, „Beiträge zur Gregorianik” 7 (1989), s. 3–99; 63, 65 (tłum. własne).

Neumy są zatem naszymi „przewodnikami” w interpretacji śpiewów. Dlatego studium neum to „jedyne sposob na poznawanie śpiewu gregoriańskiego”⁹. Najstarsze rękopisy są najbliższymi świadkami czasu powstania śpiewów gregoriańskich, przekazują nam, tak wiernie jak to tylko możliwe, percepcję ludzi żyjących w środowisku, w którym powstał repertuar gregoriański¹⁰.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie, w jaki sposób studiowanie rękopisów adiatematycznych może nas doprowadzić nie tylko do najwierniejszej interpretacji utworów gregoriańskich, ale także do tego, co najważniejsze – do rozumienia treści duchowo-teologicznej tych śpiewów. W ten sposób dostrzegamy, że śpiew gregoriański jest prawdziwą egzegezą brzmieniową, a semiologia jest tą nauką, która – poprzez pytanie, dlaczego został wykorzystany taki, a nie inny znak nad określoną neumą – otwiera drogę do odzyskania pewnej praktyki wykonawczej, która nie jest kopią przeszłości, ale staje się rzeczywistością liturgiczną dzisiaj. Śpiew gregoriański staje się więc w każdym czasie tą najwspanialszą szkołą, w której Kościół uczy nas, jak uprawiać muzykę w liturgii.

Cel ten spróbujemy zrealizować dzięki analizie porównawczej dwóch śpiewów z formularza mszy o północy na Boże Narodzenie. Pierwszy to *Introitus: Dominus dixit*, drugi natomiast *Communio: In splendoribus sanctorum*. Analiza opiera się na dwóch źródłach powszechnie przyjętych w badaniach semiologicznych, a mianowicie na rękopisie Einsiedeln 121 zawierającym notację sanktgalleńską oraz na rękopisie Laon 239 przekazującym nam notację laońską albo metzeńską.

Po krótkim wstępie dotyczącym kontekstu liturgicznego wybranych śpiewów nastąpi ich szczegółowa analiza neumatyczna. Na jej podstawie spróbujemy nakreślić zamysł postępowania kompozytora gregoriańskiego i w ten sposób ukazać, jak rzutuje on na praktykę wykonawczą.

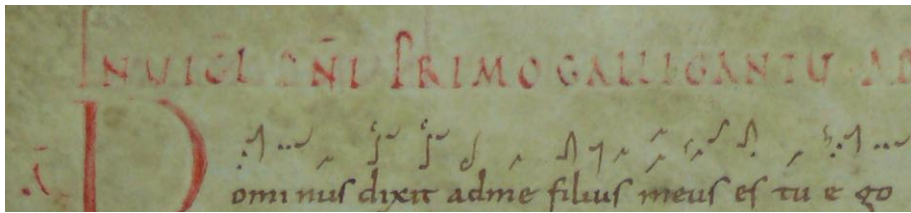
1. *Introitus: Dominus dixit*

Liturgia słowa mszy świętej o północy mówi o narodzeniu Chrystusa z Ojca Niebieskiego¹¹. Teksty śpiewów tej nocy, z wyjątkiem *offertorium*, odnoszą się do

⁹ E. Cardine, *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 6 (2013), s. 14.

¹⁰ J. B. Göschl, *Jedność w wielości: podstawy interpretacji śpiewu gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie” 6 (2011), s. 74.

¹¹ „Tradycja liturgiczna mówi o sprawowaniu trzech mszy św. (...) Mistycy średniowiecza (IX w.) upatrywali w tych mszach św. znaczenie «potrójnych narodzin Chrystusa». Pierwsza msza św. w nocy – narodziny Chrystusa z Ojca Niebieskiego – druga – narodziny Chrystusa w ciele, trzecia – narodziny w sercu człowieka przez łaskę i miłość. Ks. B. Nadolski, *Liturgika*, t. 2, *Liturgia i czas*, Poznań 2013, s. 168.

Rękopis Einsiedeln 121/24¹³Rękopis Laon 239/18¹⁴

wiecznego zrodzenia Syna przez Ojca. Kościół zaprasza nas, abyśmy w małym Dziecięciu kontemplowali Odwieczne Słowo Ojca, drugą Osobę Trójcy Świętej¹².

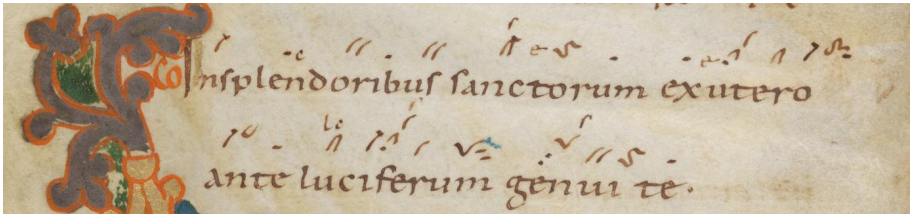
Introitus: Dominus dixit wprowadza w liturgię nocy bożonarodzeniowej. Zachowuje ten sam modus (*protus plagalny*) występujący w graduałach mszy ferialnych od 17 do 24 grudnia, które przygotowują nas do przyjścia Mesjasza. Graduaty tych dni (jak również melodia wielkich antyfon „O” do *Magnificat* w *Nieszporach*) wykorzystują wzorzec modalny w RE. Przypadek czy zamierzenie? Spróbujmy się nad tym zastanowić.

Zachowanie tego samego modusu podpowiada nam, że odwieczne zrodzenie Syna nie dokonuje się w tryumfie, lecz jest wynikiem intymnej relacji z Ojcem, przygotowane i oczekiwane przez pokolenia. Dlatego pierwszy śpiew na Boże Narodzenie – *Introitus: Dominus dixit*, a także drugi śpiew – *graduale Tecum principium* – nie chcą się odróżniać modalnie od tego, co było w dniach poprzedzają-

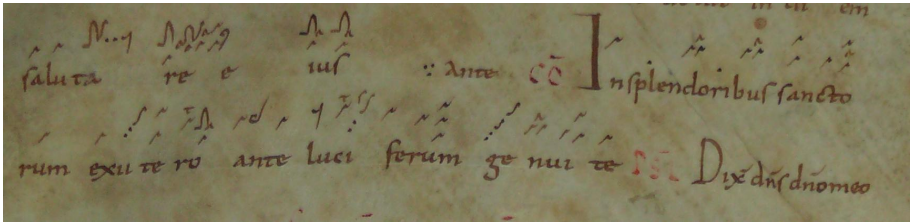
¹² Por. J. Gajard, *Le plus belles mélodies grégoriennes*, Solesmes 1985, s. 43–44.

¹³ Fragmenty z rękopisu Einsiedeln 121: www.ecodices.unifr.ch/en/list/one/sbe/012 (6.12.2018).

¹⁴ Fragmenty z rękopisu Laon 239: www.manuscrit.ville-laon.fr/_app/ms/OEB/Ms239/index.html (6.12.2018).



Rękopis Einsiedeln 121/26



Rękopis Laon 239/19

cych przyjście Mesjasza. Syn Boży wchodzi w zastany świat nie siłą, ale pokornie, przyjmując ludzkie ciało z posłuszeństwa Ojcu, z Jego odwiecznego pragnienia, aby świat został zbawiony.

Warto tu wspomnieć, że graduały w II modusie mają swój wzorzec modalny w graduale niedzieli Zmartwychwstania *Haec dies*, który prawdopodobnie był podstawą dla wszystkich graduałów w II modusie. Z analizy zachodniego repertuaru liturgicznego wynika pewna ogólna zasada: „materiał kompozycyjny” z uroczystości Zmartwychwstania Pańskiego posłużył kompozytorom gregoriańskim do napisania śpiewów na inne uroczystości Pańskie, wśród których uroczystość Bożego Narodzenia była jedną z pierwszych¹⁵.

We wszystkich wymienionych śpiewach możemy dostrzec pewien „symbolizm dźwiękowy”: poprzez konsekwencję modalną, która w nich występuje, ukazuje się przed nami cała tajemnica życia Chrystusa, od Jego odwiecznego przebywania u Ojca poprzez narodzenie w Betlejem aż do śmierci i zmartwychwstania¹⁶. Wszystko jest połączone i ma swój początek w odwiecznym zbawczym planie Ojca.

¹⁵ Por. L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, Roma 1998, s. 32.

¹⁶ L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, s. 32–33.

Intr.
II.

D O- MI- NUS di- xit ad me: Fi- li- us me-
us es tu, e- go hó- di- e gé- nu- i te. *Ps.* Qua-
re fremu- é-runt gentes: * et pópu- li me- di- tá- ti sunt in- á-
ni- a?

Ogólnie możemy powiedzieć, że melodia w omawianym śpiewie jest lekka, żywa, radosna. Z wyjątkiem neum nad **meus**, pierwszego dźwięku na sylabie akcentowanej *hodie* oraz sylaby poakcentowanej *genui* wszystkie neumy są potoczyste.

Szczególną uwagę zwraca wielokrotne wykorzystanie na tak krótkim odcinku neumy *tristrophæ* – występuje ona aż pięć razy (cztery razy na pojedynczej sylabie, jeden raz w złożeniu). Ze swej natury jest to neuma „lekka”. Wykorzystane rozwinięcia unisoniczne nadają utworowi szczególnej ekspresji: jest to noc bożonarodzeniowa, w której dokonuje się największy cud, rodzi się Zbawi-

ciel. Nie w majestacie, lecz w pokorze i ciszy. Wszystko dokonuje się w relacji Ojciec–Syn.

Popatrzmy, gdzie kompozytor umieścił *tristrophę*, i w ten sposób przyczynił się do pewnej amplifikacji słów, nad którymi neuma ta się znajduje:

- nad sylabą poakcentową (posttoniczną) rzeczownika *Dominus*;
- nad sylabą końcową zaimka *ego*;
- nad sylabą akcentowaną przysłówka *hodie* (jest to *tristropa* w złożeniu).

Nad czasownikiem *dixit tristropa* występuje na dwóch różnych stopniach skali. Jest to raczej *distropa*, którą poprzedza *stropa*. Występuje tu pewne podkreślenie emfaticzne, napięcie w relacji dźwięków RE-FA, które są w tym przypadku dźwiękami strukturalnymi. W rękopisie z Laon naszą uwagę zwraca jeszcze jeden szczegół: kopista dodał literkę *c* (= *celeriter*) nad sylabami czasownika *dixit*, co bardzo rzadko występuje przy *strophicusach*.

Przed *tristrophą* przysłówka *hodie* kopista umieścił *tractulus* w notacji sankt-galleńskiej oraz *uncinus* z dodatkową literą *t* (= *tenete*) w notacji laońskiej. Dlaczego? Zwraca uwagę fakt, że *tristropa* w złożeniu z *tractulusem* występuje nad przysłówkiem *hodie*, który w noc bożonarodzeniową nabiera szczególnego znaczenia: dziś narodził się Zbawiciel, dziś się to dokonało. Odsyła nas tu do innego *hodie*, wykorzystanego w antyfonie do *Magnificat* w *II Nieszporach* na Boże Narodzenie: tam występuje ono aż cztery razy i w ten sposób rzeczywiście możemy sobie uświadomić, że cud narodzenia dokonuje się **dziś**. Chodzi tu o podarowany i przyjęty czas łaski, chodzi o dar wypływający z Bożej inicjatywy. On też daje sposoby jego wykorzystania dzięki Duchowi Świętemu¹⁷.

Po *tristrophę* kompozytor sięga między innymi wtedy, gdy znajduje się ona przed dźwiękiem strukturalnie mocnym (w tym przypadku jest to dźwięk FA – dominanta w protusie plagalnym) albo gdy dźwięk strukturalny wykorzystany jest na słowach albo sylabach, które noszą szczególne znaczenie¹⁸.

Sylaba akcentowana *hodie* rozpoczyna się niepotoczystym dźwiękiem jedno-dźwiękowym (*tractulus*), po którym występuje potrójna płynna pulsacja unisoniczna. Rytmiczny *ductus* ukierunkowany jest ku dźwiękowi najwyższemu. W ten sposób dokonuje się pewna amplifikacja ruchu wznoszącego się, którą w pewnym sensie można porównać do tej występującej w neumie *pes*. Intensywność rytmiczna ukierunkowana jest ku drugiemu dźwiękowi, który jest też modalnie ważniejszy. W tym przypadku zwraca naszą uwagę pierwszy dźwięk, który jest

¹⁷ Por. B. Nadolski, *Liturgika*, t. 2. *Liturgia i czas*, Poznań 2013, s. 44..

¹⁸ L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano* AgustoniGöschl, s. 38.

niepotoczysty (w L dodatkowo otrzymał literkę *t* – *tenete*). Dźwięk ten należy rozpatrywać w kategorii jego znaczenia modalnego¹⁹.

W ramach kursu organizowanego przez AISCGre w Arco w lipcu 2019 roku prof. Juan Carlos Asunsio Palacios zauważył, że intensyfikacja napięcia występuje akurat na dźwięku RE. Jest to dźwięk *finalis* protusa plagalnego, w którym zapisany jest omawiany utwór. Intensyfikacja ta pozwala powrócić do dźwięku finalnego. Chce „ogłosić” to, co za chwilę nastąpi: melodia powróci do *finalis*. Znak ten – można tak powiedzieć – ma również znaczenie semi-modalne, czyli nie tylko posiada wartość rytmiczną, ale wskazuje również konkretny dźwięk (w tym przypadku dźwięk *finalis* RE)²⁰. Pamiętajmy, że poruszamy się w obszarach kultury pamięci, w której konkretne znaki pomagały śpiewakom zapamiętywać obszerny repertuar liturgiczny.

Dźwięk RE jest fundamentem dla całej grupy unisonicznej, która już przez swoją amplifikację podkreśla fakt modalny. W naturalny sposób dokonuje się pewna „atrakcja” między dźwiękiem RE a FA. Z powodu tej „instynktownej” atrakcji pierwszy dźwięk mógłby zostać wykonany zbyt szybko, co z kolei mogłoby doprowadzić do zaburzenia równowagi modalnej; kiedy zatracą się proporcja, gubi się konstrukcja modalna melodii²¹. Pierwszy element neumy nie ma artykulacji początkowej, ale jest w służbie następnego dźwięku pulsacyjnego²². Wymaga to od wykonawców świadomej intensyfikacji dynamicznej²³.

Popatrzmy na inne neumy w analizowanym śpiewie. *Scandicus flexus* wykorzystany jest dwa razy: na sylabach akcentowanych *Dominus* i *ego*. Jest to neuma, która wskazuje na rozpęd ruchu i prowadzi nas dalej, ukierunkowując ku temu, co następuje. Nad *Dominus* w notacji sanktgalleńskiej neuma ta dodatkowo jest opatrzona literką *c* – *celeriter* – i wprowadza nas do samej tristrophy. Możemy w niej znaleźć echo owego odwiecznego rodzenia, które jest w sercu Ojca.

Godehard Joppich pisze, że podstawową zasadą retoryczną jest to, że intensywność (natężenie) akcentu na sylabie akcentowanej oraz trwanie dźwięku sylaby finalnej są w ścisłej relacji. Sylaba finalna powinna przyjąć i ograniczyć energię akcentu. Akcent jest o tyle mocny, o ile jasno słyszalne jest rozszerzenie jego wartości. Dlatego każda akcentuacja tworzy strukturę i artykulację mówienia. W znakach neumatycznych widać naturalną logikę traktowania tekstu w śpiewie

¹⁹ Por. L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, s. 370.

²⁰ Teza wygłoszona na kursie monograficznym pt. *La semio-modalità e il suo ruolo nell'interpretazione del repertorio gregoriano*, Kurs AISCGre w Arco (Włochy), 23–28 lipca 2018.

²¹ Por. L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, s. 370.

²² Por. L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, s. 375.

²³ Por. L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, s. 373.

gregoriańskim: wyraża się ona w tym, że poszczególne słowa w ramach frazy są respektowane w porządku ich semantycznej funkcji, czyli ich znaczenia, którego nabierają na przestrzeni całego śpiewu. Oznacza to, że z punktu widzenia brzmieniowego akcent słowa powinien zostać realizowany w sposób adekwatny²⁴. Co to znaczy dla wybranego tekstu?

Spójrzmy na rzeczownik *Dominus*, którym się rozpoczyna wybrany śpiew. Na sylabie akcentowanej ***Dominus*** występuje *scandicus flexus*, który od razu wprawia melodie w ruch na dźwiękach strukturalnych protusa plągalnego: RE i FA. Na sylabie posttonicznej ***Dominus*** występuje *tristropa*, która jakby przedłuża i amplifikuje akcent na dźwięku strukturalnym FA i sprawia, że całe słowo zachowuje pewną równowagę. *Tractulus* na ostatniej sylabie kończy melodię na RE i zamyka słowo.

Fundamentalna reguła retoryczna relacji między sylabą akcentowaną a finalną zostaje podkreślona dodatkowo przez umieszczenie znaku literowego *c* (*celeriter*), który wskazuje, żeby ten *scandicus flexus* zaśpiewać potoczyscie, dążąc do tristropy i doprowadzając energię do ostatniego dźwięku sylaby. Poprzez tristropę tworzy się w pewnym sensie – jak pisze Joppich – *Stau* akcentowe, to jest energia sylaby akcentowanej prawie w całości zostaje skumulowana na tristropie i na sylabie finalnej. W ten sposób zostanie podkreślona moc poprzedniego akcentu. Tworzy się pewna „równowaga” akcentów i poprzez to rzeczownik *Dominus* nabiera większego znaczenia²⁵.

Śpiew ten ma charakter lekki i żywy ze względu na neумы potoczyste, które w nim występują. Jest jednak kilka słów, na których neумы wskazują na rozszerzenie. To: ***meus***, pierwszy dźwięk słowa ***hodie*** (omówiony już powyżej) oraz sylaba posttoniczna nad ***genui***. I znowu możemy zapytać: dlaczego kopista podkreślił akurat te słowa? Chciał zapewne zwrócić na nie uwagę:

- zaimek ***meus*** podkreśla szczególną relację Ojciec–Syn, relację przynależności;
- przysłówek ***hodie*** zwraca uwagę na aktualność sakramentalną wydarzenia; chodzi tutaj o ***hodie*** liturgiczne, w którym uobecnia się tajemnica zbawcza²⁶;
- czasownik ***genui*** podkreśla fakt odwiecznego zrodzenia Syna przez Ojca²⁷.

²⁴ Por. G. Joppich, *La componente retorica nella notazione del codice di Einsiedeln 121*, s. 23.

²⁵ Por. G. Joppich, *La componente retorica nella notazione del codice di Einsiedeln 121*, s. 58.

²⁶ Św. Leon Wielki: *To, co było widzialne w naszym Zbawicielu, zostało teraz zawarte w sakramentach*, Kazanie drugie o Wniebowstąpieniu, w: *Liturgia godzin*, t. 2, s. 738. Więcej na ten temat: W. Świerzawski, *Liturgia uobecnienia i odsłania misterium Chrystusa i Kościoła*, w: *Mysterium Christi 1. Fundamentalne rzeczywistości Liturgii*, Zawichost–Kraków–Sandomierz 2012, s. 53–82.

²⁷ Można w tym sformułowaniu odczuć odpowiedź na herezję Ariusza. Wystąpił on w IV wieku z tezą, że Syn Boży nie jest do końca prawdziwym Bogiem, bo jest Bogiem stworzonym przez Boga Ojca, więc jest od Niego młodszy i niższy. Kościół odrzucił tę tezę na Soborze w Nicei w roku 325, gdy podkreślił bóstwo Chrystusa i wyraził to w słowach *Credo*:

2. *Communio: In splendoribus sanctorum*

Popatrzmy teraz na drugi śpiew z formularza nocnej liturgii bożonarodzeniowej, który jest przedmiotem niniejszej analizy – *Communio: In splendoribus sanctorum*. Tekst tego śpiewu pochodzi z innego psalmu niż tekst introitu, który wykorzystuje werset siódmy z Psalmu 2. Obydwa wykorzystane w śpiewie psalmy (Ps 2 i Ps 109) należą do psalmów mesjańskich. Odnoszą się do Mesjasza, Syna Bożego, zrodzonego odwiecznie przez Ojca.

IN: Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te (Ps 2, 7).

Pan powiedział do mnie: Ty jesteś moim Synem, Ja Ciebie dziś zrodziłem.

CO: In splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te (Ps 109, 3).

W blaskach świętych [które pochodzą od świętych], z łona przed jutrzienką Cię zrodziłem.

Wykorzystane w obu śpiewach znaki adiastratyczne pokazują nam bardzo wyraźnie, że teksty te, choć podobne, są inaczej rozumiane i przedstawione w dwóch śpiewach wykonanych podczas tej samej mszy w nocy. Już pobieżne przejrzanie pozwala zauważyć pewne „kołysanie” się między dźwiękami RE i FA oraz FA i RE. Porównując słowa *dixit* i *in splendoribus*, widzimy, że w *in splendoribus* zamiast *bistrophā* w zapisie sanktgalleńskim znajduje się *bivirga*, w laońskim natomiast *bivirga* opatrzona jest jeszcze znakiem literowym *a* (=augete). Obydwa rękopisy są zgodne: wartości są rozszerzone. Tak jest zresztą w całym utworze *communio*: prawie wszystkie wartości są rozszerzone w przeciwieństwie do *introit*, w którym – jak mówiliśmy – wartości są lekkie i potoczyste. Powstaje pytanie: dlaczego tak jest? Czy kompozytor miał coś na myśli? I znowu – przypadek czy zamierzenie?

Introitus i *communio* mówią o odwiecznym zrodzeniu Logosu przez Ojca. W *introicie* przemawia Syn, który przekazuje słowa Ojca: „Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te”. W *communio* natomiast przemawia sam Ojciec bez żadnego pośrednika; tekst ten jest kontynuacją tekstu z *gradu*łu:

„Wierzę w jednego Pana Jezusa Chrystusa, Syna Bożego Jednorodzonego, który z Ojca jest zrodzony przed wszystkimi wiekami. Bóg z Boga, Światłość ze Światłości, Bóg prawdziwy z Boga prawdziwego; zrodzony, a nie stworzony, współistotny Ojcu, a przez Niego wszystko się stało”.

Comm.
VI.

I
N splen-dó-ri-bus sanctó-rum, ex ú-te-ro an-
te lu-cí-fe-rum gé-nu-i te.

Tecum principium in die virtutis tuae: **in splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.** V: Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis: donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum (Ps 109, 3.1.).

Przy Tobie panowanie w dniu Twej potęgi: W blaskach świętych [które pochodzą od świętych], z łona przed jutrzrenką Cię zrodziłem.

V: Rzekł Pan do Pana mego: siądź po mojej prawicy, aż położę Twych wrogów jako podnózek pod Twoje stopy.

Przed zakończeniem liturgii Kościół powraca w *communio* do tego samego psalmu, żebyśmy raz jeszcze przemyśleli główne przesłanie nocnej liturgii bożonarodzeniowej. Kim jest to Dziecię, które do nas przychodzi? Możemy to zrozumieć w kontekście szerszego fragmentu Psalmu 109, który występuje wcześniej w liturgii w graduale. W ten sposób jedna część liturgii wyjaśnia się w drugiej.

Wykorzystany Psalm 109 (110) był początkowo związany z wprowadzeniem na tron któregoś z królów z rodu Dawida. Ten król, wysłany i ustanowiony przez Boga, uczestniczy w Jego panowaniu, uczestniczy w Jego życiu²⁸. W kontekście

²⁸ Benedykt XVI, *Katecheza podczas audiencji ogólnej w Watykanie*, 16 listopada 2011, www.ekai.pl/dokumenty/katecheza-benedykta-xvi-podczas-audiencji-ogolnej-w-watykanie-16-listopada-2011-r/ (20.10.2018).

całej liturgii bożonarodzeniowej rozumiemy, że ów król to Nowonarodzony Jezus: On jako Syn Boży, odwiecznie zrodzony, zostaje wprowadzony w świat, uczestniczy w panowaniu samego Boga. On, zrodzony z Ojca, pochodzi bezpośrednio od Niego i ma tę samą naturę, co Ojciec.

Popatrzmy, jak kopista w wyborze znaków wyraził wewnętrzne rozumienie tego psalmu. Pierwszy dźwięk zapisany jest virgą z episemą w notacji sanktgallenńskiej, w notacji laońskiej znajduje się *uncinus* powiększony. Pierwszy rozszerzony dźwięk wprowadza nas w cały utwór, ma większą „konsystencję” brzmieniową niż drugi dźwięk, którego celem jest prowadzenie dalej na sylabę toniczną (akcentowaną) rzeczownika *splendoribus*. Fakt ten potwierdzony jest również zapisem bivrigi nad sylabą toniczną. Notacja laońska oprócz *uncinusów* umieszcza literkę *a* (=augete). Ten pierwszy dźwięk gwarantuje swoją intensywnością niejako wewnętrzne napięcie muzycznej ekspresji całego utworu. Trzeba się dobrze oprzeć na przyimku *in*, żeby doprowadzić intensywność ruchu przez sylabę przedakcentowaną (pretoniczną) *splendoribus*, która nie zatrzymuje uwagi na sobie, lecz prowadzi nas dalej, gdzie umieszczona została podwójna *bivirga* na *splendoribus* (w notacji SG i w L z dopiskiem *augete*) aż do *sanctorum*; dzięki *bivirg* na sylabie finalnej *splendoribus* ruch ten jest pięknie prowadzony i wzmacnia intensywność, która znajduje swe ujście w *sanctorum*²⁹. Ruch zatrzymuje się nad rzeczownikiem *splendoribus*, żeby ukierunkować naszą uwagę na kolejny rzeczownik, *sanctorum*, który również występuje w wartościach rozszerzonych. Melodia utrzymana jest na dźwięku *finalis* FA w stylu deklamacyjnym. Intensywność, która zostaje osiągnięta poprzez wartości rozszerzone, ma swoje źródło w tekście: występuje tutaj Ojciec, który wprost mówi o urodzeniu Syna w blaskach świętych.

Główna część wypowiedzi dopiero nastąpi: „ex utero ante **luciferum** genui te”. Napięcie, przygotowane przez melodię krążącą wokół dźwięku finalnego FA (*In splendoribus sanctorum*), prowadzi nas do najważniejszej prawdy tej nocy: „przed jutrenką Cię zrodziłem”, to znaczy przed wszelkim stworzeniem.

Rzeczownik *luciferum* przygotowany jest przez likwescencję wewnątrz przyimka *ante*, dokładnie na spółgłosce „n”, która pozwala na płynne przejście z sylaby akcentowanej na końcową i przygotowuje to słowo, nadając mu właściwe znaczenie. Sylaba toniczna na dominancie LA, rozwój melodii aż do najwyższego w utworze dźwięku DO oraz neuma rozszerzona *pes subbipunctis* na sylabie końcowej wskazują, że z krótkiego, a intensywnego *communio* wyłania się podstawowe przesłanie tej nocy: *ante luciferum* – przed jutrenką, to jest przed wszelkim stworzeniem Ojciec zrodził Syna.

²⁹ Por. G. Joppich, *La componente retorica nella notazione del codice di Einsiedeln 121*, s. 56.

To Jego pochodzenie przepełnione jest blaskiem i tajemnicą, pochodzenie tajne i niepojęte (...). W ten sposób naszkicowana jest nierozzerwalnie związana z realiami nieba postać króla, który rzeczywiście pochodzi od Boga, Mesjasza, który przynosi ludowi życie Boże i jest pośrednikiem świętości i zbawienia³⁰.

Syn Boży jest w łonie Ojca (por. J 1, 18). Być Synem oznacza być z Ojcem w całej wieczności, przed wszystkimi czasami, przed stworzeniem świata, zanim cokolwiek się stało. Owa światłość, która przykuwa naszą uwagę w ostatnim utworze nocy bożonarodzeniowej, rozpoczyna również mszę świętą o poranku i kontynuuje przesłanie Bożego Narodzenia. *Introitus* z tej mszy rozpoczyna się słowami *Lux fulgebit*. Nowonarodzony Jezus, zrodzony z Ojca, jest prawdziwą Światłością, przychodzącą na świat; zrodzony przed jutrzenką, bo sam jest odwieczną Światłością³¹.

Ostatnia neuma na końcowej sylabie *luciferum: pes subbipunctis*, występując w swojej odmianie rozszerzonej, przygotowuje zwrot: *genui te*. Melodia powraca do dźwięku *finalis* FA i utwierdza go poprzez wykorzystanie bivirgi (SG i L) z *augete* (L). Ta pulsacja nad sylabą posttoniczną *genui* wyznacza zwiększenie ekspresji w kontekście melodyczno-werbalnym. Po ożywieniu na *ante luciferum* melodia znowu się uspokaja na zwrocie *genui te*. Zwrot ten występuje w obydwóch analizowanych śpiewach. Na sylabie posttonicznej *genui te* znajduje się pulsacja niepotoczysta, co zdarza się bardzo rzadko w repertuarze gregoriańskim. Kopista chciał nadać temu czasownikowi wielką wagę, starając się przez taki zapis utrzymać „równowagę” rytmiczną wszystkich trzech sylab. *Genui te* jest centralnym zwrotem w tej mszy w nocy, wypowiedzianym przez Ojca: „zrodziłem Cię”. Kościół zaprasza nas do kontemplacji tajemnicy odwiecznego zrodzenia Syna przez Ojca, tajemnicy, która uobecnia się **dziś** w sakramentalnej aktualności Eucharystii, tajemnicy, która dokonuje się w intymnej relacji Ojciec–Syn i do tej intymnej i osobistej relacji także nas zaprasza.

Zakończenie

Poprzez analizę dwóch śpiewów z formularza mszy świętej w nocy na Boże Narodzenie – *Dominus dixit* oraz *In splendoribus* – chcieliśmy ukazać, w jaki sposób znaki adiastratyczne odślaniają nam głębię dawnych śpiewów liturgicznych. Analiza, której przedmiotem jest znak neumatyczny, nie może się zadowo-

³⁰ Por. Benedykt XVI, *Katecheza podczas audiencji ogólnej w Watykanie*.

³¹ W *Credo* wyznajemy „Światłość ze światłości”.

In. *Dominus dixit*Co: *In splendoribus*

lić tylko badaniami materialnymi – musi ona doprowadzić do zadawania bardziej podstawowych pytań o sens. Tylko w ten sposób zrozumiemy fenomen śpiewu gregoriańskiego, który polega na tym, że znak adiastratyczny odśłania przed nami prawdziwą egzegezę biblijną, realizującą się w fakcie brzmieniowym. Kopista kreślił znak, żeby śpiewak mógł „uchwycić” „hermeneutyczną intencję” kompozytora i ją wyrazić. Znak neumatyczny jest symbolem pewnej myśli o danym tekście. Dlatego nie ma właściwej interpretacji bez zgłębiania znaków neumatycznych, bez rozumienia kontekstu, w którym się one znajdują, bez świadomości i wyznawania wiary Kościoła. Analiza prowadzi do zrozumienia, że w śpiewie gregoriańskim – jak mówi Göschl – „nie istnieje *a priori* jakaś gradacja wartości stałych, lecz przeciwnie: istnieje szeroki zakres odcieni wartości, który bierze pod uwagę różne konteksty i je szanuje; ostatecznie trzeba wartości dźwięków albo znaków paleograficznych sprowadzić do tekstu, który określa formę i miarę”³². Śpiew gregoriański nie jest muzyką samą w sobie, lecz jest przede wszystkim rzeczywistością duchową, mającą swoje źródło w Słowie, i to w Słowie w liturgii; to w niej i z niej żyje, a nie z wykonania i interpretacji dźwięków. Znaki neumatyczne należy zawsze rozumieć w świetle ich konkretnej funkcji, w odniesieniu do tekstu, który interpretują.

Poprzez śpiew gregoriański Kościół uczy nas, co znaczy zajmować się muzyką w liturgii. Kościół nigdy nie patrzył na śpiew gregoriański jedynie jako na fakt artystyczny, choć jest on jednym z uznanych języków muzycznych, szanowanym i podziwianym jako źródło kultury muzycznej Zachodu, ale zawsze łączył

³² L. Agustoni, J. B. Göschl, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, s. 89.

go z jej największym bogactwem, jakim jest Słowo Boże i Jego przepowiadanie. W śpiewie gregoriańskim Kościół wyraża swą refleksję o danym Słowie, swoją interpretację, swoją egzegezę. Gdy śpiewamy repertuar gregoriański, wchodzimy w myślenie Kościoła o tych tekstach, a śpiewając, mamy „gwarancję”, że oddychamy wraz z Kościołem, że pozwalamy się kształtować przez jego interpretację tegoż Słowa.

W ostateczności należy zawsze pamiętać, że najważniejsze jest, aby śpiewak wewnątrznie zrozumiał i przeżył śpiewane słowa. Tylko do takiego śpiewania Kościół, tak dziś, jak i dawniej, zaprasza. Dlatego jesteśmy wezwani do śpiewania w liturgii dopiero po pokonaniu pewnej drogi, gdy śpiew staje się syntezą myśli, innymi słowy, gdy dźwięk wyraża Słowo uprzednio medytowane i asymilowane w modlitwie.

Abstrakt

Rękopisy adiastrmatyczne jako wyraz tradycji wykonawczej

Artykuł ma na celu ukazanie, w jaki sposób studiowanie rękopisów adiastrmatycznych może nas doprowadzić nie tylko do najwierniejszej interpretacji utworów gregoriańskich, ale do tego, co najważniejsze – do rozumienia treści duchowo-teologicznej tych śpiewów. Śpiew gregoriański jest prawdziwą egzegezą brzmieniową, a semiologia jest tą nauką, która – poprzez pytanie, dlaczego został wykorzystany taki, a nie inny znak nad określoną neumą – otwiera drogę do odzyskania pewnej praktyki wykonawczej, która nie jest kopią przeszłości, ale staje się rzeczywistością liturgiczną dzisiaj. W tym celu zostały poddane analizie porównawczej dwa śpiewy z formularza mszy o północy na Boże Narodzenie: *Introitus: Dominus dixit* oraz *Communio: In splendoribus sanctorum*. Analiza opiera się na dwóch źródłach, powszechnie przyjętych w badaniach semiologicznych, a mianowicie na rękopisie Einsiedeln 121 zawierającym notację sanktgalleńską oraz na rękopisie Laon 239 przekazującym nam notację laońską albo metzeńską. Na tej podstawie został przedstawiony zamysł postępowania kompozytora gregoriańskiego oraz sposób, w jaki rzutuje on na praktykę wykonawczą.

Słowa kluczowe: rękopisy adiastrmatyczne i diastematyczne, semiologia gregoriańska, egzegeza brzmieniowa, neuma, liturgia, notacja sanktgalleńska i notacja laońska czy metzeńska, Einsiedeln 121, Laon 239, praktyka wykonawcza

Abstract

Adiastematic manuscripts as an expression of musical performance's tradition

The article aims to depict how studying adiastematic manuscripts can lead us not only to the most faithful interpretation of Gregorian music, but also to the most relevant thing, which is understanding the spiritual and theological content of plainsong. Gregorian chant is a true sonic exegesis, and semiology is the science that – through the question of why this and not another sign was used over a specific neum – opens the way to regaining some performance practice that is not a copy of the past but becomes a liturgical reality today. In this paper two chants from the Midnight Mass form at Christmas were subjected to a comparative analysis: *Introitus: Dominus dixit* and *Communio: In splendoribus sanctorum*. The analysis is based on two sources, widely accepted in semiological studies, namely the Einsiedeln 121 manuscript containing the Sanctgallen notation, and the Laon manuscript 239, which gives us the Laon or Metzen notation. On this basis, the idea of the Gregorian composer's behaviour and the way it influences musical performance were described.

Keywords: adiastematic and diastematic manuscripts, Gregorian semiology, sonic exegesis, neum, liturgy, Sanktgallen notation and Laon or Metzen notation, Einsiedeln 121, Laon 239, musical performance

Bibliografia

- Agustoni L., Göschl J. B., *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, Roma 1998.
- Benedykt XVI, *Katecheza podczas audiencji ogólnej w Watykanie*, 16 listopada 2011, www.ekai.pl/dokumenty/katecheza-benedykta-xvi-podczas-audiencji-ogolnej-w-watykanie-16-listopada-2011-r/ (20.10.2018).
- Cardine E., *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 6 (2013), s. 9–23.
- Cardine E., *Primo anno di canto gregoriano*, Solesmes 2015.
- Gajard J., *Le plus belles mélodies grégoriennes*, Solesmes 1985.
- Göschl J. B., *Jedność w wielości: podstawy interpretacji śpiewu gregoriańskiego*, tłum. M. Białkowski, „Studia Gregoriańskie” 6 (2011), s. 73–99.
- Joppich G., *Die rhetorische Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln*, w: *Codex 121 Einsiedeln. Kommentar zum Faksimile*, Weinheim 1991, s. 119–188 (Acta Humaniora).

- Hucbald z Saint-Amand, *De harmonica*, ed. A. Traub, „Beiträge zur Gregorianik” 7 (1989), s. 3–99.
- Nadolski B., *Liturgika*, t. 2. *Liturgia i czas*, Poznań 2013.
- Prafl F. K., *Scriptor interpres. Sui notatori e la loro individualità*, „Studi Gregoriani” 22 (2006), s. 41–64.
- Rękopis Einsiedeln 121, www.ecodices.unifr.ch/en/list/one/sbe/012 (6.12.2018).
- Rękopis Laon 239: www.manuscrit.ville-laon.fr/_app/ms/OEB/Ms239/index.html (6.12.2018).
- Świerzawski W., *Liturgia uobecnia i odstania misterium Chrystusa i Kościoła*, w: *Mysterium Christi 1. Fundamentalne rzeczywistości Liturgii*, Zawichost–Kraków–Sandomierz 2012.
- Turco A., *Il neuma e il modo. Le incidenze verbo-modalità sulla notazione neumatica*, Città del Vaticano 2018.