

Ewa Bielińska-Galas

Msza XI w polskich graduałach przedtrydenckich

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 11/2, 193-221

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EWA BIELIŃSKA-GALAS

MSZA XI W POLSKICH GRADUAŁACH PRZEDTRYDENCKICH

Nova et vetera, naczelną zasadą muzyki religijnej, rozumiana jako łączenie postępu i uświęconej przez wieki tradycji, znajduje szczególne odbicie na gruncie form muzycznych wyrosłych z chorału gregoriańskiego. Zmianą jej przykładem może być cykl mszalny, fundamentalny gatunek muzyki liturgicznej Kościoła katolickiego, komponowany przez wiele stuleci po dzień dzisiejszy, odbijający w swej stylistyce i technice komponowania zmiany zachodzące na przestrzeni mijających epok. Stanowi on świadectwo europejskiego *continuum* kulturowego, którego punktem zakotwiczenia są, przejęte z liturgii wschodnich, średniowieczne jednogłosowe części stałe mszy. Sercem monodycznych i późniejszych wielogłosowych opracowań mszalnych, określonych w XV w. przez J. Tinctorisa jako *cantus magnus*¹, stało się więc pięć podstawowych śpiewów tworzących *ordinarium missae*. Chociaż w czasach działalności franko-flamandzkiego teoretyka doniosłą rolę pełniły już cykle wielogłosowe, nowe jednogłosowe melodie do tekstów *ordinarium missae* powstawały aż do XVIII w. W *Graduale Romanum*, którego wydanie poprzedziły badania paleograficzne prowadzone na przełomie XIX i XX w., m.in. przez oo. Pothier i Mocquereau – benedyktynów z opactwa w Solesmes – pojawiają się one w cyklach zawierających *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei* oraz *Ite missa est*, połączonych w 18 schematów i grupę *ad libitum*².

Specyfika muzycznej kompozycji mszalnej, a przede wszystkim bogactwo i zróżnicowanie jednogłosowych części stałych już we wczesnym okresie rozwoju kultury średniowiecznej³, także w Polsce⁴, skłania do dokładniejszego zbadania tradycji *ordinarium missae* w repertuarze rodzimych ośrodków kultury religijnej. Dogodnym przedmiotem dla takich obserwacji są śpiewy oznaczone

¹ J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*. Treviso 1495, ark. bi r.

² *Kyriale*. Solesmes 1997.

³ D. Hiley, *Ordinary of mass chants in English, North French and Sicilian mss.* „Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society”. 1986, nr 9, s. 1-128.

⁴ J. Pikulik, *Indeks śpiewów ordinarium missae w graduałach polskich do 1600 r.* W: *Muzyka religijna w Polsce*. T. 2. Warszawa 1978, s. 139-271.

przez redaktorów Kyrie rzymskiego numerem XI⁵, występujące w pełnym zestawieniu w rękopiśmiennych księgach zaliczanych do najcenniejszych i najstarszych zachowanych źródeł mszalnych w Polsce. Należą do nich graduały kręgu franciszkańskiego, a przede wszystkim kodeks siostr klarysek krakowskich z ok. 1260 r. (Kklar 205⁶). Zawiera on obszerną instrukcję, rozpoczynającą się słowami *Ista rubrica*, charakterystyczną dla wszystkich ksiąg franciszkańskich we wczesnej fazie rozszerzania się działalności zakonu, z których każda stanowiła wówczas egzemplarz wzorcowy. Wskazówka ta określała zasady sporządzania kopii i główne cechy liturgii zakonu. Jej obecność w rękopisie klarysek krakowskich pozwala przypuszczać, że jest on jednym z najstarszych graduałów franciszkańskich w Europie, w aspekcie badań historii mszy szczególnie cennym, ze względu na bliskie związki tej tradycji z Rzymem. Istotne jest też stwierdzenie obecności pary śpiewów *Kyrie XI* – *Gloria XI* w diecezjalnym mszale polskim, stanowiącym jedno z najstarszych świadectw liturgii mszalne na terenach rodzimych, datowanym na lata 1253-1267, reprezentującym tradycję wrocławską⁷.

Proces rozprzestrzeniania i popularyzacji poszczególnych ogniw mszy XI przebiegał niejednolicie. Ośrodki ich występowania w Europie obejmowały dwa, zróżnicowane pod względem wielkości kręgi terytorialne. Pierwszy, rozleglejszy i bardziej zagęszczony, związany był za śpiewami *Kyrie* i *Gloria*, które w powszechnym użyciu były niemal w całej Europie. Najstarsze przekazy tych kompozycji pochodzą z XI w. z terenów Francji i Włoch. W przypadku *Kyrie* są nimi zapisy w rękopisach francuskich z opactwa Saint-Martial w Limoges (F-Pn lat. 1132 i 1139) oraz w kodeksach włoskich z Monte Cassino (I-Rvat 602) i Sulmony (I-Lg 1781). M. Melnicki zwraca uwagę na fakt uwzględnienia w wydaniu solesmeńskim wcześniejszych bezliniowych rękopisów neumatycznych oraz większej liczby źródeł angielskich, co umożliwiło przesunięcie datowania *Kyrie* na wiek X⁸. Najwcześniejszy zapis *Gloria* odnajdujemy w manuskrypcie z przed 1028 roku z klasztoru Saint-Martial w Limoges (F-Pn lat. 1121) oraz w XI-wiecznym południowo-francuskim kodeksie z Moissac (F-Pn lat. 779). Z tego samego okresu zachowały się włoskie przekazy *Gloria* w graduałach z Vercelli (I-VCd 146), Nursii (I-Rv C 52) i Nonantoli (I-Rn 1343 (Sess. 62)). Oba śpiewy uwzględnione zostały także w rękopisach reprezentujących praktykę zakonną: *Kyrie* szczególnie w kodeksach cystersów, franciszkanów i norbertanów, *Gloria*, głównie w liturgii franciszkańskiej i norbertańskiej.

⁵ Z kompozytorów współczesnych materiału chorałowy mszy XI wykorzystali m.in.: T. Miazga w *Missa Dominicalis* (1957), Z. Bernat w *Missa brevissima* (1980), M. Banach w *Missa gregoriana* (1990).

⁶ Skróty wg: *RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis*. München 1999.

⁷ J. Pikulik, *Rękopis BRA – jeden z najstarszych mszałów polskich. Analiza źródłoznawcza*. W: *Muzyka religijna w Polsce*. T. 4. Warszawa 1980, s. 13-56.

⁸ M. Melnicki, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg 1955, s. 31-32.

Druga para śpiewów *Sanctus* i *Agnus Dei*, włączona do praktyki liturgicznej prawdopodobnie nieco później, należała do mało rozpowszechnionych, a obszar jej występowania ograniczał się głównie do południowych rejonów Europy i liturgii franciszkanów. Tradycja wykonawcza *Sanctus* zataczała przy tym nieco szersze kręgi. Pierwsze zapisy tego śpiewu pochodzą z początku XII w. z terenów francuskich, a ściślej z rękopisów zaliczanych do grupy franko-normańsko-sycylijskiej, pozostającej w bezpośredniej zależności od wzorów północno-francuskich tj. od rękopisu z początku XII w. z rejonu Le Mans (E-Mn 288). Historycy widzą tu pośredniczą rolę Normanów z francuskiej Normandii⁹, którzy w pierwszej połowie XI w. opanowali południowe Włochy i uzyskali niezależność, m.in. na Sycylii. Najstarsze zapisy *Sanctus* w tradycji zakonnej, pochodzące z XIII w., odnotowujemy w graduale cysterskim z Salem (D-HEu Salem 10,7) i w rękopisach franciszkańskich (I-BAsn 88 z Paryża (?), I-Nn VI G 38). Pierwsze rejestracje *Agnus Dei*, datowane na XIII w., znajdują się we Włoszech, m.in.: w północno-włoskim rękopisie z Vercelli (I-VCd 56 Ivrea?), graduale cysterskim z Salem (D-HEu Salem 10,7) oraz w kodeksach franciszkańskich (I-BAsn 88, I-Nn VI G 38).

W Polsce, podobnie jak w całej Europie, największą popularnością, zarówno w praktyce diecezjalnej jak i zakonnej, cieszył się śpiew *Kyrie*. Pozostałe kompozycje, a szczególnie *Sanctus* i *Agnus Dei*, zyskały akceptację tylko w liturgii zakonnej. Przekazy śpiewów zanotowano w rękopisach rozmieszczonych na terytorium całego kraju, przy ilościowej przewadze źródeł z ośrodków południowych, co jest zrozumiałe z racji większej liczby zachowanych tam kodeksów. Należą do nich XIII- i XIV-wieczne przekazy *Kyrie* zapisane w licznie rozrzuconych na tych terenach kodeksach z opactw cysterskich, m.in.: z Lubiąża (WRu IF 415, IF 414, IF 413), Jemielnicy (WRu IF 418), Kamienia Żąbkowickiego (WRu IF 412) i Henrykowa (WRu IF 417, IF 416). W grupie liturgików diecezjalnych najwcześniejsze zapisy melodii *Kyrie* i *Gloria* zachowały się w najstarszym kodeksie tej tradycji, powstałym najprawdopodobniej na początku XIV w. w Krakowie, na zamówienie kolegiaty w Wiślicy (KI 1). Dysponujemy także dwoma graduałami benedyktyńskimi sporządzonymi dla słynnego opactwa tyńckiego. Wcześniejszy z nich – wykonany w okresie sprawowania funkcji opata przez Mściława (1386-1410) – zawiera tylko przekaz *Kyrie* (Wn b. s. I), późniejszy z XV w., rejestruje parę *Kyrie-Gloria* (Wn b. s. II). Pierwsza polska metropolia – Gniezno, stanowiąca poważne centrum uprawiania chorału, legitymuje się niestety również tylko dwoma zachowanymi rękopisami: graduałem Macieja Drzewickiego (*Kyrie*: GNd 195) i kларыskim (*Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus*: GNd 170). Z Wielkopolski zachowały się nadto cysterskie przekazy *Kyrie* z Obry (Pa 76) i Paradyża (Pa 68 i 69).

⁹ P. J. Thannabaur, *Das einstimmige Sanctus der romischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*. München 1962, s. 52.

Większa liczba ksiąg liturgicznych zawierających chorał mszalny, w tym śpiewy cyklu XI, przetrwała w Krakowie (*Kyrie*: KJ 1267; *Kyrie-Gloria*: Kk 44 i 45). Obok dworu królewskiego oraz katedry i związanej z nią kapeli rorantystów – dla której Zygmunt Stary ufundował graduał (*Kyrie*: Kk 46) – działały tutaj tak żywotne ośrodki jak ufundowany przez Kazimierza Wielkiego klasztor augustianów (*Gloria-Sanctus-Agnus*: Wn 3035 i 3036), klasztor dominikanów (*Gloria*: Kd 3L (6) i 2L (7)), norbertanek (*Kyrie-Gloria*: Kn 508) i franciszkanów (*Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus*: SA 173 i 174, Kc 2827, Kb 1 Rl; *Gloria*: Kc 3615; *Kyrie-Sanctus-Agnus*: Kb 14 Rl, Kc 3616). Ostatni z wymienionych, franciszkański zakon obserwantów na Stradomiu, zwanych w Polsce bernardynami, posiadał skryptorium zaopatrujące w liturgiki większość konwentów. Ważne znaczenie pełniły też inne miejscowości położone na obszarach Małopolski, zarówno te bliższe, jak Sandomierz (*Kyrie-Gloria*: SAd 1677), Kalwaria Zebrzydowska (*Kyrie-Sanctus-Agnus*: Kb 78 Rl), Kielce (*Kyrie-Gloria*: KI 8), konwent sióstr klarysek w Starym Sączu (*Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus*: STk 2 i 2a) i norbertanek w Krzyżanowicach (*Kyrie-Gloria*: IMn RM 3), jak i dalsze prowincje południowej części Rzeczypospolitej w metropolii lwowskiej, której powstanie w XIV w. wiązało się z wcieleniem do Polski Rusi Czerwonej. Głównymi nosicielami chrześcijaństwa na tych terenach byli franciszkanie i dominikanie. Podobnie jak w Krakowie, bernardyni w klasztorze lwowskim (*Kyrie-Sanctus-Agnus*: Kb 7 Rl; *Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus Dei*: Kb 2 Rl i 3 Rl; *Gloria*: Kb 11 Rl), dysponowali własnym skryptorium, skąd zaopatrywano w rękopisy liturgiczne konwenty położone bliżej tego centrum, np. klasztor w Sokalu w diecezji chełmińskiej (*Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus*: Kb 45 Rl). Wśród rękopisów dominikańskich z tego rejonu zachował się graduał ze Lwowa (WRzno 1132/I) oraz księgi z Przemyśla (Kd 7L (753)) i Jarosławia (Kd 1L (b. s.)) w diecezji przemyskiej, przekazujące zapisy *Gloria*.

Kompozycje *XI ordinarium missae* rozpowszechnione były także na Śląsku (*Kyrie*: WRk 56). Oprócz wspomnianych klasztorów cysterskich, śpiewy mszy XI wykonywane były zarówno we Wrocławiu: w katedrze św. Jana Chrzciciela (*Kyrie*: WRu R 504, WRk 47a), kościele pod wezwaniem Marii Magdaleny (*Kyrie*: WRu M 7566, WRu M 1194) oraz norbertańskim klasztorze św. Wincentego (*Kyrie-Gloria*: WRu IF 385, IF 422, IF 423), jak też w mniejszych ośrodkach, jak kościoły kolegiackie: św. Jadwigi w Brzegu (*Kyrie-Gloria*: WRu K 24) i św. Jakuba w Nysie (*Kyrie*: WRk 61n). Przekaz *Kyrie* znajduje się również w kodeksie używanym przez bożogrobców z Nysy, a dokładnie w części ze śpiewami *ordinarium missae*, włączony z innego XV-wiecznego graduału, reprezentującego tradycję śląską (WRu IF 386). Z XV w. zachował się zapis *Gloria* w rękopisie kanoników regularnych z Żagania (WRu IF 387).

Z innych rejonów przetrwały śpiewy *Kyrie* w rękopisach z Pomorza Gdańskiego, które reprezentuje graduał diecezjalny z Chełmna (PE L 2) oraz księgi cysterskie z Oliwy (GD 2168) i Pelplina (PE 119 i PE L 21), a także utwory

z Polski Centralnej, zanotowane w graduale franciszkanów z końca XIII w. używanym przypuszczalnie w Dobrzyniu (*Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus*: PLs 3 IV 5 B) oraz u norbertanek z Czerwińska (*Kyrie-Gloria*: CZs 12). Na treść rękopisów rodzimych oddziaływać mogły również kodeksy pochodzenia obcego używane w polskiej praktyce liturgiczno-muzycznej, o czym świadczą umieszczone w nich dopisy. Przekazy *Kyrie* zawiera więc kodeks o proveniencji prawdopodobnie południowo-niemieckiej przechowywany w Pelplinie (PE L 35), graduał augsburski związany z Płockiem (PLs b. s.) oraz liturgik pochodzenia czeskiego, wykonany dla Pragi lub jednego z kościołów w tamtejszej diecezji, wykorzystywany na Śląsku (WRu B 1714).

W celu poznania przypuszczalnych podstaw powstania koncepcji cyklu XI, przesłedzenia trwałości powiązań między śpiewami oraz wykrycia praw rządzących zasadami ich doboru, skoncentrowano się w pierwszej kolejności na opisanu ich podłoża historycznego, praktyki rejestrowania i przeznaczenia liturgicznego. W części drugiej zwrócono uwagę na właściwości muzyczne poszczególnych utworów, które wyróżniono w oparciu o przekaz najstarszy. Umożliwiło to próbę wskazania elementów tekstowo-melodycznych, które mogły być przyczyną integracji muzycznej cyklu. Zapis klarysek krakowskich stanowił też punkt odniesienia dla zbadania intensywności i charakteru zróżnicowań materiału muzycznego w ramach poszczególnych tradycji i środowisk oraz chronologii zachowanych źródeł.

I. Przesłanki historyczne

Kolejne ogniwa *ordinarium missae*, związane z akcją liturgiczną i całokształtem czynności z nią związanych, pełniące zróżnicowaną funkcję w celebracji nabożeństwa, umieszczone między częściami zmiennymi, modlitwami i czytaniem, występowały oddzielnie w przebiegu mszy. Jedynie śpiew *Gloria* wykonywany był w bezpośrednim sąsiedztwie *Kyrie*. Ten luźny związek poszczególnych części stałych znajdował w średniowieczu początkowo odzwierciedlenie w ich zapisach. W XI w. śpiewy *ordinarium* występowały w ramach formularzy mszalnych *de tempore* i *de sanctis*. Ponieważ we wczesnym okresie dysponowano ograniczoną ich liczbą, w przypadku powtarzania się kompozycji, skrypcy notowali tylko ich incypity. W tym samym stuleciu wykształcił się zwyczaj wyodrębniania osobnej grupy, tworzącej oddzielną część rękopisu, w której łączono *ordinarium* z tropowanymi częściami zmiennymi i najczęściej z sekwencjami. W *prioprium*, w miejscach gdzie się poprzednio śpiewy znajdowały, zachowywano incypity muzyczne, utrzymując w ten sposób więź stałych części mszy z pierwotnym miejscem zapisu. Również w XI w. rozpoczął się proces wyłączania i oddzielania kompozycji wchodzących w skład *ordinarium* z głównej części kodeksu i grupowania ich w jednym miejscu rodzajami w określonej kolejności: najpierw wszystkie *Kyrie*, następnie *Gloria*, *Sanctus* i *Agnus Dei* – po-

czątkowo bez jakichkolwiek wskazówek dotyczących powiązania części w schematy i przeznaczenia ich na określone święta. Dalszym krokiem w kierunku skodyfikowania *ordinarium missae* było rozpowszechnienie w XII w. zwyczaju łączenia śpiewów w pary: *Kyrie-Gloria*, *Sanctus-Agnus Dei*. Reminiscencję poprzednich praktyk stanowiła forma notowania pierwszej pary, podczas gdy śpiewy drugiej występowały rozdzielnie. Pierwsze kompletne cykle *Kyrie-Gloria-Sanctus-Agnus Dei*, wiążące rubrykami poszczególne części, wskazującymi przeznaczenie utworów na określone uroczystości i święta oraz ułatwiające kantorom dobranie właściwych kompozycji w codziennej liturgii, pojawiają się w rękopisach z połowy XIII w. Przykładem może być formularz z paryskiego kościoła Saint-Germain-l'Auxerrois łączący *Kyrie XI*, *Gloria XI*, *Sanctus I*, *Agnus I* i *Ite missa est ad libitum I*, opatrzony notą: *die quinta et minoribus festis IX lectionum simplicium* (F-Pn lat. 830). Najstarsze układy cykliczne odnosiły się do mszy IV, IX, XI, XV i XVIII¹⁰.

Dażność do ujednoczenia w doborze części składowych *ordinarium missae* wykazywały szczególnie rękopisy monastyczne, a wśród nich głównie franciszkańskie¹¹. Najwcześniejszy rękopis tej tradycji, opatrzony znamioną notą *secundum usum fratrum minorum*, z lat 1230-1250, zawiera 4 formularze mszalne (I-Nn VI G 38). Dwa z nich rejestrują *Kyrie XI* zestawione z *Gloria XIV*, *Sanctus XVII* i *Agnus XVII* oraz *Kyrie XIV* lub *XIII* połączone z *Gloria XI*, *Sanctus VIII* i *Agnus IV*. Troskę o nakreślenie własnego profilu liturgicznego daje się zaobserwować już od pierwszych lat istnienia zakonu braci mniejszych. Jego założyciel – Franciszek z Asyżu, w *Epistula ad sacerdotes ordinis*, wskazał na rzymską tradycję śpiewu, której zachowanie powinno zostać rozważone jako zadanie wysokie i pilne¹². Charakterystyczna nota: *secundum ordinem Curiae Romanae*, umieszczana już od XIII w. we franciszkańskich rękopisach mszalnych i brewiarzowych, świadczy o przyłączeniu się do tej tradycji oraz przejęciu przez zakon formy mszy i oficjum używanej w kurii papieskiej. Potwierdzają to także akta kapituły generalnej w Bolonii z 1242 r., na której nakazano przystosowanie franciszkańskich ksiąg liturgicznych do tradycji chorałowej kościoła rzymskiego. Duży wpływ na kształt liturgii zakonu w tym czasie miały też rządy czwartego z kolei opata generalnego – Haymo z Faversham (1240-1244) m.in. autora rubryk liturgicznych. Najwyższy zaszczyt osiągnął chorał franciszkański dzięki papieżowi Mikołajowi III, przedtem franciszkaninowi, który w 1278 r. unieważnił we wszystkich kościołach Rzymu antyfonarze, graduały, mszały i inne księgi chorałowe z repertuarem starorzyskim, zapisane notacją neu-

¹⁰ D. Hiley, *Kyriale*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7. London 1980, s. 331.

¹¹ D. Catta, *Aux origines du Kyriale*, „Revue grégorienne”. R. 34: 1955, nr 5, s. 175.

¹² H. Schmidt, *Franziskaner*. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 3. Kassel 1995, szp. 823.

matyczną, wprowadzając w ich miejsce – za pośrednictwem franciszkanów – księgi reprezentujące tradycję braci mniejszych, z notacją kwadratową. Z powyższych względów uzasadnienia łączenia śpiewów w schematy, tak silnie zaznaczonego w rękopisach franciszkańskich, a także podstaw dla sformułowania kompleksów współczesnego *Liber Usualis*, można dopatrywać się w cyklach z oznaczeniami rubryk wpisanymi w mszale papieskim i franciszkańskim z XIII w.¹³ oraz w wytwornej liturgii dworu papieskiego¹⁴, sprawowanej w bazylice laterańskiej. Była ona do czasów awiniońskich nie tylko siedzibą papieży celebrujących uroczystą liturgię, ale również ośrodkiem działania *Scholi cantorum*, stanowiącej centrum chorału gregoriańskiego, z którego wysyłano śpiewaków do kościołów i klasztorów Europy.

Ścisłe określony dobór repertuaru w ramach struktur monastycznych, łączący śpiewy *ordinarium missae* w schematy, które dla rękopisów poszczególnych zakonów były inne i wykazywały cechy niezmiennie, analogiczny był w źródłach polskich i europejskich¹⁵. Porównanie *Kyriale* kodeksów z XIV i XV w. z terenu Włoch ujawniło 10 identycznych cykli mszalnych¹⁶. Wśród nich występowało zestawienie *XI ordinarium missae*, opatrzone notą rubrycystyczną *dominicale*, w którym *Gloria XI* pojawiała się obok *Gloria XIV*. Cykl taki notowano w rękopisach ze środkowych bądź północnych rejonów Półwyspu Apenińskiego, w większości franciszkańskich. Wśród nich znajdują się m.in. rękopisy XIV-wieczne: mszał z Capui (F-Pn lat. 829), środkowowłoski (I-Rvat Barber. 657), graduał augustiański (CZ-Pu XIV H 27) i graduał franciszkański z Rzymu (I-Rn XX (Var. 290)). Większa liczba rękopisów zawierających śpiewy mszy XI zachowała się z XV w., wśród których dwa są proveniencji czeskiej (CZ-OL Bibl. Seminar. VIII, A-Wn ser. nov. 2659). D. Catta podając listę manuskryptów, które prawdopodobnie służyły Dom Mocquereau w redakcji *Kyriale*¹⁷, wskazał na rękopis z XV/XVI w. z Monza na północy Włoch (I-Milan Berra 21), zawierający śpiewy cyklu XI związane oznaczeniem rubrycystycznym z niedzielnym przeznaczeniem.

Kompletne zestawy śpiewów cyklu XI znajdujemy także w polskich rękopisach franciszkanów, którzy w ciągu całego średniowiecza utrzymywali żywe kontakty ze środowiskiem północnych i środkowych Włoch. Wśród nich można wyróżnić dwie główne konfiguracje. Pierwsza łączy *Gloria XI* z *Kyrie XIV*, *Sanctus VIII* i *Agnus Dei XII*. Charakterystyczna jest ona dla franciszkanów

¹³ S. Van Dijk, J. H. Walker, *The Origins of the Modern Roman Liturgy*. Meryland 1960, s. 328.

¹⁴ J. Pikulik, *Franciszkańskie ordinarium missae w średniowiecznej Polsce*. „Studia Theologica Varsoviensia”. R. 10: 1971, nr 2, s. 115.

¹⁵ J. Pikulik, *Franciszkańskie ordinarium missae...*, s. 115.

¹⁶ K. von Fischer, *Neue Quellen zum einstimmigen Ordinariumszyklus des 14. und 15. Jahrhunderts aus Italien*. W: *Liber Amicorum Charles van den Borren*. Anvers 1964, s. 60-68.

¹⁷ D. Catta, *Aux origines...*, s. 179.

z Dobrzynia, Krakowa (SA 173 i 174, Kc 2827 i 3615) i Kielc, bernardynów sokalskich, lwowskich i krakowskich (Kb 7 R1, 1 R1), a także klarysek i augustianów. Drugi schemat, występujący w większości kodeksów kręgu franciszkańskiego, charakteryzuje się zastosowaniem *Kyrie XI*, *Sanctus XI* i *Agnus Dei XI*, oraz *Gloria XI*, które pojawia się zwykle wymiennie lub wspólnie z *Gloria XIV*. Kompozycje te związane były z mszą niedzielną i uroczystymi świętami. Określenie *de apostolis*, użyte w stosunku do *Gloria XI* w graduale klarysek gnieźnieńskich, wskazywało na wpływy tradycji diecezjalnej.

Rękopisy innych grup zakonnych – cystersów, dominikanów i norbertanów – respektując prawa doboru określonych utworów, uwzględniły w swoich repertuarach tylko niektóre śpiewy cyklu XI. Kodeksy cysterskie ograniczyły się więc do przekazów *Kyrie XI*. W tradycji tej, zgodnie z tendencją do prostoty liturgicznej, z licznych formularzy wybrano tylko trzy. W jednym z nich występuje *Kyrie XI* w połączeniu z *Gloria XIV*, *Sanctus XVII* i *Agnus Dei II*. Dodatkowo jako drugie *Agnus* w gradualach śląskich stosowano śpiew XVIII, a w pozostałych VIII. We wszystkich polskich rękopisach tradycji dominikańskiej zarejestrowano przekazy *Gloria XI*. Znamienne jest przy tym, że badacze niemieccy odnaleźli tylko pojedynczy zapis utworu w dominikańskim kodeksie południowowłoskim z XVI w. (I-Nn VI F 26). W tym wypadku rodzimy repertuar dominikanów, struktury obwarowanej surowymi przepisami kapituł generalnych, został wzbogacony o kompozycję charakterystyczną dla innych tradycji. Dominikanie dysponują dziewięcioma w zasadzie kompletnymi schematami, z których jeden wykorzystuje *Gloria XI* obok *Kyrie XII*, *Sanctus XV* i *Agnus Dei XV*. W rękopisach norbertańskich zarejestrowano *Kyrie XI* i *Gloria XI*. Odmienny od pozostałych tradycji zakonnych jest przy tym sposób notowania śpiewów. Skrypcy manuskryptów norbertańskich grupują kolejno poszczególne części składowe *ordinarium*, umieszczając *Kyrie* i *Gloria* po *proprium de sanctis*, a *Sanctus* i *Agnus* po sekwencjach. Pewne odstępstwa od tradycji zakonnej obserwuje się w graduale norbertanek imbramowickich, czerwińskich i krakowskich¹⁸. W pierwszych dwóch rękopisach *Sanctus* i *Agnus* notowane są na wzór diecezjalny parami, przy czym w drugim *Kyrie* i *Gloria* występują na początku kodeksu. W graduale krakowskim sposób rejestrowania identyczny jest z diecezjalnymi, a więc parami *Kyrie-Gloria* i *Sanctus-Agnus*. Na wpływy tradycji diecezjalnej wskazuje także zastosowane w tym rękopisie w stosunku do *Kyrie XI* i *Gloria XI* określenie rubrycystyczne: *de martyribus* i zapisanie noty częściowo w języku rodzimym. Łacińskie *aliud* lub *ad libitum* zastąpiono w tym wypadku nazwą polską: *abozem chce*.

¹⁸ J. Pikuliak, *Polistrukturalny charakter polskiej kultury muzycznej w średniowieczu na podstawie proprium de tempore, sekwencji i ordinarium missae*. W: *Musica Antiqua*. T. 4. Bydgoszcz 1975, s. 281.

W polskich manuskryptach tradycji diecezjalnej *Kyrie XI* łączone jest z reguły z *Gloria II*. Jedyne w kodeksie z Wrocławia (WRk 56) występuje obok *Gloria I*, a w najstarszym polskim graduale z Wiślicy zestawione jest z *Gloria XI*. W rękopisie z Augsburga śpiew ten rejestrowany jest w parze z *Gloria* rzadko wykorzystywanym w europejskiej praktyce liturgicznej, oznaczonym numerem 10^o. W graduale krakowskim (Kk 45) *Gloria XI* pojawia się obok *Kyrie XV*. W kodeksie wrocławskim (WRk 56), chełmińskim oraz augsburgskim *ordinarium missae* umieszczone jest po *pars de sanctis*, a więc wbrew tradycji diecezjalnej, rejestrującej z reguły stałe części mszy parami na początku księgi. Tylko w rękopisie proveniencji niemieckiej *Kyrie XI* notowane jest w kompletnym zestawieniu z *Gloria II*, *Sanctus* Than. 34 i *Agnus XVII*, co wskazuje na zakonne pochodzenie kodeksu. Wskazania rubrycystyczne w rękopisach diecezjalnych polecały stosować śpiewy w uroczystości męczenników lub odnosiły się do określonego okresu liturgicznego (*aestivale*). Jedyne graduał z Wrocławia (WRk 56) łączył *Kyrie XI* z kultem Matki Bożej, natomiast liturgiki z Sandomierza, Gniezna, Chełmna i Wrocławia (WRk 47a) kojarzyły je z mszą niedzielą. Uwagę zwraca przede wszystkim ostatni z wymienionych graduałów. Obecna w nim nota: *Secundum rubricam romanam dominicis diebus*, poleca wykonywać *Kyrie* w czasie liturgii niedzielnej, nawiązując w ten sposób do praktyki rzymskiej. Oznaczenie takie należało u nas w tym czasie do wyjątków i oprócz informacji kiedy śpiew może mieć zastosowanie, zawierało wskazówkę proveniencyjną.

Obok sposobu zapisu i rubryk dodatkowym czynnikiem integrującym grupy śpiewów *ordinarium missae*, wiążącym cykl z określonym świętem¹⁹ mogła być również, rozpowszechniona w europejskiej tradycji liturgiczno muzycznej, praktyka tropowania. Polegała ona na dodawaniu nowych tekstów do stałych zwrotów kanonu mszalnego w celu ich wzbogacenia, wyjaśnienia i interpretacji. Nazwa mszy pochodziła od tekstu do pierwszego śpiewu – *Kyrie*. W przypadku utworów XI *ordinarium missae*, które tropowano w niewielkim zakresie, był nim tekst *Orbis factor*. Trop rejestrowały głównie rękopisy francuskie, z których najstarszy pochodzi z XI/XII w. z opactwa Saint-Martial w Limoges (F-Pn lat. 1139). Charakterystyczny był przy tym brak przekazów śpiewów w tropowanej formie w rękopisach franciszkańskich. Wiązało się to być może z niechęcią Rzymu wobec poezji śpiewanej w liturgii, co wpłynęło zresztą także na szczupłość zasobu sekwencyjnego w rękopisach tej tradycji. W wydaniu watykańskim, kierując się względami historycznymi, wykorzystano powyższy trop jako podtytuł cyklu XI.

¹⁹ D. Bosse, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis Deo“*. Erlangen 1954, s. 87.

²⁰ P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Bd. 1. Fribourg 1911, s. 285.

II. Muzyczne cechy śpiewów

1. Kyrie

Utwór składa się z czterech zdań (*Kyrie eleison*, *Christe eleison* i 2 ostatnie *Kyrie eleison*). W przeciwieństwie do innych średniowiecznych opracowań tych części mszalnych, dla których przeważającym ukształtowaniem było stosowanie wezwań trzykrotnych (3 razy *Kyrie*, 3 razy *Christe*, 3 razy *Kyrie*), wyróżnia się więc krótszą oprawą muzyczną. Poszczególne zdania mają budowę dwuczłonową: $a+b / c+b' / a'+b / c'+b$. Sposób uformowania melodii utworu zależy jest więc, jak w większości śpiewów *ordinarium missae*, w znacznej mierze od formy, treści i właściwości syntaktycznych tekstu kanonu mszalnego, który ustalał się od końca IV w., by upowszechnić się u schyłku VIII stulecia²¹. Jego przejrzyste i jasne rozczłonkowanie oraz regularność uporządkowania przeniosła się do struktury melodycznej *Kyrie*, która koreluje z logicznym podziałem tekstu.

The image displays four staves of Gregorian chant notation. The first staff is for 'Kyrie eleison', the second for 'Christe eleison', and the third and fourth for 'Kyrie eleison'. The notation includes rhythmic values (e.g., 'c', 'c', 'c') and structural markers (e.g., 'a', 'b', 'c', 'a'', 'b'', 'c'', 'a'' and 'b'). The lyrics are written below the notes.

Elementem konstytutywnym są dwie formuły melodyczne, uwypuklone już w pierwszej inwokacji, realizowane na wysokości skali modalnej D, połączone płynnie na elizji samogłoski *-e*. Formułę pierwszą, związaną ze słowem *Kyrie*, wyróżnia skok o interwał kwinty

w dół między V i I stopniem, osiągnięty po opisanju predominanty *la* przez jej sekundę górną i dolną. Melodia nie wychodzi przy tym poza bemol, lecz dotknąwszy go powraca na predominantę. Rozpoczęcie kompozycji od apodozis podkreśla jej afirmatywny i uroczysty charakter. Tęgo rodzaju praktyka typowa była dla uroczystej mowy oratorskiej. Nacisk w intonacji na centrum melodyczne w postaci dominanty wskazuje na modus autentyczny. Cechą charakterystyczną drugiej formuły, odpowiadającej słowu *eleison*, są sekundowe pochody melodyczne w obrębie septymy *si-do*. Tworzą one dziewięcionutową melizmę, zbudowaną głównie na predominantach, która płynnie kończy się kadencją na tonice *re*, poprzedzoną dźwiękiem subtonicznym *do*. Akcent toniczny przypadający na sylabę *-lei* nie jest podkreślony wysokością tonu ani rozmiarami figury melodycznej.

Powtarzanie motywów lub dłuższych formuł oraz zmiany wariacyjne były jedną z ważniejszych technik w procesie kształtowania się form monodii gregoriańskiej. Zależność melodyczna poszczególnych inwokacji *Kyrie* jest duża.

²¹ T. Michałowska, *Średniowiecze*. Warszawa 1996, s. 210.

Utwór opiera się przede wszystkim na powrocie formuł melodycznych zaprezentowanych w zdaniu pierwszym. Formuła inicjalna a powtórzona jest, z niewielką rozbudową, w zdaniu trzecim. Materiał melodyczny członu b powtarza się we wszystkich zdaniach kompozycji, jednak w drugim został skrócony i nieznacznie zmieniony. Najbardziej wyeksponowany jest odcinek c, w którym na słowo *Christe* przypada punkt kulminacyjny utworu. Melodia została przeniesiona w nim do wyższego rejestru, tak że po osiągnięciu charakterystycznym skokiem kwinty *sol-re*¹ górnej oktawy toniki, poprzez sekundowe wahnięcie z bieguna przyciągającego *do*¹ ponownie na finalis, opada ruchem łącznym do stopnia dominantowego. Opisany zwrot melodyczny wykorzystany został także w ostatnim zdaniu utworu, przy czym przetransponowano go do niższego rejestru o kwintę w dół.

Melodia, ze względu na zróżnicowany kierunek swego rozwoju, mimo licznych powtórzeń, jest płynna i plastyczna. Wyraźną strukturę utworu podkreśla tekstowo-melodyczny punkt kulminacyjny w zdaniu drugim, którego ambitus jest rozbudowany do interwału nony *do-re*¹. Czynnikiem integrującym kompozycję jest charakter melodii wyznaczony sekundowymi pochodami i charakterystycznymi skokami, podkreślającymi dźwięki o istotnym znaczeniu modalnym, nie przekraczającymi interwału kwinty, a więc granic uznanych w estetyce gregoriańskiej za naturalne. Predominanta *la* odgrywa przy tym większą rolę niż finalis, co w decydujący sposób wpływa na dynamiczny przebieg utworu. Utwór cechuje duża racjonalność struktury kompozycji. Wcześniejsze śpiewy, zaliczane do fazy przednotacyjnej, były w swojej istocie bardziej improwizacyjne i ekspresyjne, natomiast późniejsze, powstałe w X i XI w., a także w następnych stuleciach, raczej wyważone i przemyślane²². Opierały się przy tym na innych przesłankach, a w szczególności na interakcji – dokładnym powtarzaniu melodii lub formalnego segmentu²³. *Kyrie* wyraźnie skłania się do drugiej z wyróżnianych grup śpiewów. Przypuszczalne określenie czasu powstania kompozycji, dokonane na podstawie jej właściwości muzycznych, pokrywa się w tym wypadku z najstarszymi zachowanymi zapisami w zabytkach europejskich.

Wśród wariantów melodycznych *Kyrie*, występujących w poszczególnych wersjach, uwagę zwraca transpozycja o sekundę w górę, obejmująca konsekwentnie całą melodię, zanotowana w graduale z Augsburga:



Wydaje się, że powodem takiego postępowania była chęć zachowania właściwej struktury interwałowej, bez konieczności zastosowania obniżenia dźwię-

²² R. Jackson, *Concerning earlier and later gregorian chant*. W: *Musica Antiqua*. T. 8, z. 1. Bydgoszcz 1988, s. 457.

²³ W. Apel, *Gregorian chant*. Bloomington 1958, s. 507-515.

ku *si*, występującego w innych przekazach. Transpozycje całych melodii stosowano raczej rzadko. W omawianym wypadku świadczy ona o odrębności i obcej proveniencji *Kyrie*, które tylko w źródłach niemieckich występowało w modus E²⁴. Szczególnie obco brzmiało w transponowanej formie wierne przejęcie typowego dla modus D zwrotu końcowego.

Przekształcenia *Kyrie* w poszczególnych rękopisach obejmują wszystkie wyróżnione formuły melodyczne, zdarzając się w toku całej kompozycji. Najmniej zróżnicowana jest formuła inicjalna a, pojawiająca się w większości zapisów w identycznym ukształtowaniu. Drobne warianty obserwujemy jedynie w graduałach z Wiślicy, Augsburga i Krakowa (Kj 1267), w których w zdaniu trzecim powtórzona jest bez zmian, przy czym w rękopisie wiślickim występuje już od początku w wersji urozmaiconej melodycznie. W graduałach norbertańskich natomiast, ten zwrot melodyczny powtórzony jest w wersji uproszczonej, z pominięciem opisywania predominanty *la* w sekundzie górnej.

Strukturę melodyczną formuły b w poszczególnych tradycjach ukazuje przykład muzyczny:

Przekazy diecezjalne i benedyktyńskie charakteryzuje rozbudowanie zwrotu przez dodanie do opadającej melizmy dźwięku *mi*, który w modus D pełni rolę ozdobną, a w tym wypadku jako efekt kompozytorski zamierzony równowagę krokiem o sekundę w górę opadający pochód melodyczny.

Jednocześnie, przez powstały w ten sposób skok tercjowy w dół, podkreśla akcentowaną sylabę *-lei*. W analogiczny sposób ukształtowana jest melodia kończąca trzy następane zdania utworu. W niektórych rejestracjach dźwięk dodany pojawia się w zdwojonej długości trwania. Materiał melodyczny członu b powraca w przekazach tych tradycji w zdaniu drugim bez zmian, w przeciwieństwie do grupy gradułów franciszkańskich, w których formuła ta jest krótsza i ma nieco mniejszy ambitus *do-la*. Diecezjalna opcja estetyczna skłania się w tym wypadku do dokładnego powtarzania członów melodycznych, w przeciwieństwie do wersji franciszkańskiej, w której zwięzłość formuły spowodowana jest prawdopodobnie bezpośrednim sąsiedztwem poprzedzającego ją punktu kulminacyjnego utworu, przypadającego na słowo *Christe*. W formowaniu elementów wersji zakonnej przebiega więc w tym wypadku większa troska o kongruentne wyrażenie tektonicznej struktury tekstu środkami melodycznymi. Taki kształt struktury kompozycji potwierdzały

²⁴ M. Melnicki, *Das einstimmige Kyrie...*, s. 52.

też wcześniejszy czas powstania źródła przekazu klarysek krakowskich od archetypu najstarszego zapisu diecezjalnego. W graduale z Augsburga akcent toniczny przypadający na przedostatnią sylabę został zaznaczony nie tylko przez opisany skok tercji, lecz dodatkowo przez neumę trzynutową *porrectus* płynnie przechodzącą na tonikę. Zdwojeniu uległa w tym przekazie także predominanta *sol*, która wstrzymując nieco opadający ruch melodii w dół łagodzi ostrzejsze brzmienie wyczuwalnego, zapewne i przez średniowiecznych słuchaczy, trytonu. Rejestracja z Augsburga jest przy tym krótsza, gdyż nie zawiera ostatniego zawołania *Kyrie*.

Wariantem melodycznym formuły b wersji bożogrobców, cystersów i norbertanów, w stosunku do przekazu wzorcowego, jest wyeliminowanie VI stopnia modalnego. Znamienne jest, że dźwięk *si* nie został zastąpiony przez *do'*, lecz przez nutę *la*. W ten sposób mocniej podkreślono dominantę, V stopień modus D. Ambitus tego odcinka zostaje ograniczony z septymy do interwału seksty. Najważniejszą modyfikacją odróżniającą wersję cysterską i norbertańską od pozostałych przekazów jest zmiana sposobu prowadzenia linii melodycznej, a w szczególności układu jej struktury interwałowej. W miejsce płynnego ruchu łącznego pojawiają się skoki o tercję w górę i w dół, podkreślające dźwięki o istotnym znaczeniu modalnym. O dążeniu do możliwie najdokładniejszego podania tekstu w tych tradycjach świadczy nieco odmienny sposób ukształtowania kadencji kończących poszczególne odcinki syntaktyczne tekstu, a dokładnie zaznaczenie przez pes *do-re* akcentowanej sylaby *-lei*. W omawianej grupie rękopisów uwagę zwraca wersja zanotowana w rękopisie norbertanek krakowskich. Formuła b ukształtowana jest analogicznie jak w innych przekazach tej tradycji, przy czym elementem ją wyróżniającym staje się dodanie, podobnie jak w kodeksach diecezjalnych i benedyktyńskich, na końcu melizmy dźwięku *mi*, przyczyniające się do podkreślenia akcentu tonicznego tekstu.

Drobne zmiany melodyczne uwidaczniają się również w odcinku c. Warianty w rękopisach diecezjalnych polegają na wzbogaceniu toku melodycznego, a dokładnie na wprowadzeniu neum trzynutowych (*torculus*) w rękopisach wrocławskich (WRu M 7566, M 1194), sandomierskim, krakowskim (Kk 44), nyskim (WRk 61n) i pochodzenia czeskiego (WRu B 1714) oraz czteronutowych (*torculus flexus*), stanowiących synerezę neum dwunutowych (*pes* i *clivis*) z formuły intonacyjnej *Kyrie*, w graduałach z Augsburga i z Brzegu. W wersji cysterskiej i norbertańskiej formuła ta ma mniej płynny przebieg, gdyż podobnie jak we wcześniejszych fragmentach występuje tu charakterystyczny skok o tercję w dół podkreślający predominy *sol* i *la*. Wariant melodyczny zastosowany w graduale norbertanek krakowskich różni się od pozostałych przekazów tej tradycji, odpowiada natomiast w całej rozciągłości rejestracjom diecezjalnym, a szczególnie zapisowi w graduale z Brzegu.

W toku linii melodycznej zwracają uwagę miejsca silniejszego nagromadzenia modyfikacji. Dotyczy to szczególnie ostatniego zdania kompozycji, w któ-

rym przy niezmienionym rysunku melodycznym obserwujemy w wersjach diecezjalnych i benedyktyńskich zastosowanie innego ugrupowania neum, nie naruszającego jednak tonicznego charakteru akcentu gramatycznego słowa *Kyrie*. Jedyne w graduale wiślickim melodia charakterystycznego, zstępującego ruchem łącznym zwrotu melodycznego, została rozszerzona przez dodanie dźwięku subtonicznego *do*.

W wersjach cysterskich w ostatnim *Kyrie* rozszerzeniu uległa płaszczyzna tonalna utworu:



Skok kwinty i tercji *re-la-do*¹ przenosi melodię do wyższego rejestru. Po zatrzymaniu na predominantie *la* i następnie skoku o kwartę w górę *la-re*¹ wznosząca się melodia osiąga punkt docelowy *mi*¹, po czym stopniowo zstępuje krokami sekundowymi i o tercję w dół, dążąc do zakończenia na finalis *re*. Ambitus śpiewu ulega rozszerzeniu do decymy, nie przekracza więc zakresu respektowanego ściśle przez zakon. Zmieniony rysunek rozwoju linii melodycznej i plan rozłożenia napięć dynamicznych, powodują że centralna wokaliza, a jednocześnie punkt kulminacyjny utworu, przesunięty zostaje do ostatniego zawołania *Kyrie*. Podkreślić przy tym trzeba, że ramowe elementy kompozycji – formuła inicjalna i kadencyjna, tak ważne z modalnego punktu widzenia – tworzą nadal jedną strukturalną całość, wyrażającą się dominacją predominy *la* i toniki *re*. Zwiększenie ambitusu i charakterystyczne skoki tercjowe wywierają duży wpływ na dynamikę melodii, która w wersji cysterskiej z większą ekspresją oddaje suplikatywny charakter *Kyrie* niedzielnego.

Innego rodzaju wariant melodyczny zastosowano w ostatnim zdaniu w wersji norbertańskiej:



Obserwujemy tu odmienny od pozostałych tradycji sposób tektonicznego uformowania melodii, związane ze wzrostem stopnia jej rozbudowy i udziału melizmatów. Materiał melodyczny formuły *c*, wykorzystany podobnie jak w innych przekazach w niższym rejestrze w końcowej partii utworu, został powtórzony bez większych zmian w dalszej części melizmy odpowiadającej ostatniej sylabie słowa *Kyrie*, a także fragmentarycznie w kadencji kompozycji. Zmiana ta spowodowała wydłużenie melizmy i jednocześnie zmniejszenie ambitusu badanego zdania do interwału kwinty. Wpłynęła ona także na nieco inne rozczłonkowanie następujących po sobie sekwencji dźwiękowych, które można umownie przedstawić jako: $a + b / c + b' / a' + b / c' + c'$. Od zunifikowanej litur-

gii norbertańskiej różni się zdecydowanie również w tym wypadku ostatnie zawołanie śpiewu w graduale norbertanek krakowskich. Pod względem ukształtowania rysunku linii melodycznej fragment ten zbliżony jest bardziej do wersji diecezjalnych. Jak wykazały badania prezentuje on tradycję muzyczną, której treść ma swoje źródło w najstarszej liturgii kanoników regularnych z diecezji trewirskiej²⁵:



2. Gloria

Materiał dźwiękowy utworu stanowią dwie zróżnicowane formuły melodyczne, przedstawione już we wstępnej inwokacji śpiewu *Gloria in excelsis Deo*. W odcinku tym, bezpośrednio związanym zresztą z następującą po nim intonacją *Et in terra pax*, wyeksponowano dźwięki konstytutywne modus D, przy czym mały ambitus wskazuje na jego odmianę plagalną. Rdzeń modalny stanowi więc finalis *re* i predominy płaszczyzny plagalnej *fa* i *sol*. Struktura śpiewu utrzymana jest zdecydowanie w zakresie *re-fa*, rozszerzonym o dźwięk subfinalny *do* i predominy *sol*. Jedynie w ostatnim zdaniu utworu pojawia się tylko raz nuta *la*, jako ozdoba IV stopnia modalnego, rozszerzając ambitus kompozycji z interwału kwinty do seksty *do-la*. Przyczynia się to do koncentracji napięcia melodycznego głównie na ostatnim członie kompozycji. Ograniczenie do wąskiego zakresu dźwiękowego wskazuje na wcześniejszy czas skomponowania śpiewu. Wyróżniającą cechą formuły inicjalnej a jest skok o kwartę w górę z I na IV stopień modalny oraz płynna melodyka, uzyskana przez zastosowanie neumy *pes*. Przeciwiństwo jej stanowi formuła kadencyjna b utrzymana w stylu sylabicznym:



Analiza utworu w aspekcie techniki kompozytorskiej ujawnia schematyczny sposób strukturywania melodycznego, wyrażający się wykorzystaniem analogicznych odcinków w różnych częściach kompozycji. Podobnie jak w psalmodii, występuje tu więcej odcinków tekstowych z identycznymi formułami melo-

²⁵ H. Sowulewska, *Polskie graduały norbertańskie*. W: *Muzyka religijna w Polsce*. T. 8. Warszawa 1985, s. 218.

dycznymi. Materiał muzyczny wstępnej inwokacji, ze względu na różnice w budowie dalszych wersów, zostaje w przebiegu utworu nieznacznie zmieniony, rozbudowany lub skrócony. Wyszczególnione zwroty melodyczne adaptowane są przy tym do innych tekstów, z innymi stosunkami akcentowymi, często w sposób mechaniczny. Z tego powodu związki między tekstem i melodią wykazują szereg uchybień. Formuła inicjalna a, przechodząca płynnie w zwrot melodyczny b, pojawia się w przebiegu kompozycji ośmiokrotnie. Uwagę zwraca melodia *Glorificamus Te*, która przez podkreślenie akcentu tonicznego i przekształcenie podstawowej formuły melodycznej w krótką melizmę, została dokładnie dostosowana do podanego tekstu oraz jego sensu (ze względu na większą liczbę sylab zastosowano nuty przejściowe). Natomiast nie zawsze zachowano zgodność między linią melodyczną a akcentami gramatycznymi w pozostałych wyszczególnionych sekwencjach dźwiękowych.

(a)

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o.
 ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.
 Glo-ri-fi-ca-mus te
 Do-mi-ne Do-us Rex cae-lis.
 Do-mi-ne Fi-li-u-ni-ge-ni-te
 Do-mi-ne Do-us A-gnus De-i
 Qui as-ces-ad dex-te-ra Pa-tris
 Quo-ni-am tu so-lus san-ctus

Zwrot melodyczny b, uzyskany z początkowej inwokacji, powtarzając się wielokrotnie, zdecydowanie przeważa w utworze. Poza krokami sekundowymi o jego istocie stanowi skok tercji *do-mi*, prowadzący do predominy *fa*. Znalazł on zastosowanie szczególnie w krótkich zawołaniach jak: *Laudamus Te*, *Adoramus Te*, w zakończeniach dłuższych zdań, a także finalnym *Amen*:

(b)

Et in ter-ti-a. Lau-da-mus te.
 A-do-ra-mus te.
 Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi.
 glo-ri-a in am-pli
 Fi-li-us Pa-tris

De-us Pa-ter om-ni-po-tens
 Je-su Chri-ste
 pec-ca-ta-nu-ni-di
 mi-se-re-re-no-bis
 de-pre-ca-ti-o-nem-no-stram
 Tu-so-lus-san-ctus
 Tu-so-lus-Do-mi-nus
 Tu-so-lus-Al-tis-si-mus
 A. nem.

Oszczędna, prosta, małokrokowa melodyka, niekiedy kadencjonowanie ostatniej sylaby frazy na dźwięku *do* i recytacje na *re* zdradzają związek badanej kompozycji z archaicznymi melodiami *Gloria*. Taki rodzaj melodyki rozprzeszczerzony był na terenach Włoch, a także w południowej Francji²⁶. Częstotliwość stosowania formuł przyczynia się do integracji całego utworu. Przez zastosowanie w początkowej inwokacji podstawowego materiału melodycznego włączono ją nierozzerwalnie do wnętrza kompozycji. Z tego powodu *Gloria* przedstawia specjalny przypadek. Początkowo intonowane przez zwróconego do ludu kapłana *Gloria in excelsis Deo* powiązane było ściśle ze śpiewanym przez wierznych *Et in terra pax*²⁷. Po powierzeniu od X w. wykonywania *ordinarium missae* scholi nie przykładano szczególnej uwagi do tego, czy śpiewana przez kapłana wstępna inwokacja i wykonywane przez chór *Et in terra pax*, rzeczywiście do siebie pasują. Śladem takiej praktyki wykonawczej w rękopisach są zapisy różnych *Gloria* po identycznej *Gloria in excelsis Deo*. Wspólne motywy i kadencje, charakterystyczne dla kompozycji, gwarantują jej integralność. Horyzontalny, mało zróżnicowany kierunek wersów i brak punktów kulminacyjnych są jednak przyczyną pewnej jednostajności. Warto dodać, że w tradycji choralnej istnieje szereg melodii o wąskim zakresie dźwiękowym i spokojnym przebiegu melodycznym, w których nie odczuwa się wyraźnego oddziaływania dźwięków najwyższych. Prototypem takich melodii są dawne hymny mediolańskie²⁸. Materiał melodyczny śpiewu wskazuje na dużą zależność od myślenia formułowego. Wiąże się z tym mniejsza swoboda w kształtowaniu wariantów. Fakty te wskazują na bliższy związek kompozycji z tradycją oralną i wcześniejszy okres jej powstania.

²⁶ B. Stäblein, *Gloria in excelsis Deo*. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 5. Kassel 1956, szp. 307.

²⁷ P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Bd. 3. Leipzig 1921, s. 450n.

²⁸ B. Stäblein, *Hymnus*. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6. Kassel 1957, szp. 1005.

Trzyczęściowy podział tekstu *Gloria*²⁹ znajduje odzwierciedlenie, mimo braku wyraźnych punktów intensyfikacji napięć dynamicznych, w strukturze melodycznej kompozycji. W początkowym hymnie anioła (Łk 2,14) zostaje zaintonowany, a następnie z nieznacznymi zmianami powtórzony, podstawowy materiał melodyczny utworu, wykorzystujący charakterystyczny skok kwarty *re-sol* (zdanie I-II). Część druga, składająca się z krótkich zawołań wychwalających Boga, opiera się na nieco niższym zakresie dźwiękowym *do-fa*, przy czym największą odległością jest ruch melodii o tercję w górę, podkreślający akcentowane sylaby w zwrotach *Adoramus Te* i *Laudamus Te*. Jedynie ostatnie zdanie tego odcinka, zwykle szczególnie muzycznie podkreślane, osiąga ruchem łącznym dominantę *sol*. Trzecią część *Gloria*, zwaną wołaniem do Jezusa Chrystusa, rozpoczynają słowa tłumaczące przyczyny wielkiej adoracji Pana (zdanie VII). Melodyczna interpretacja tego odcinka, ze względu na ambitus *do-fa* i strukturę wykorzystanych formuł, koresponduje silnie z wyróżnioną drugą częścią śpiewu. Dopiero w litanijskich wołaniach *Domine Deus* powraca zwrot melodyczny wykorzystujący interwał kwarty. W badanej części uwagę zwracają ściśle paralelizmy melodii i struktury tekstu słownego. Powtarzające się trzykrotnie zwroty *Domine* oraz dwukrotnie: *Deus, Jesu Christe, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, posiadają niezmiennie, jednakowe za każdym razem opracowanie muzyczne. Budowa tekstu kieruje w tym wypadku rozbudową śpiewu. Kończący kompozycję epilog (zdanie XVII i XVIII) jest muzycznie nieco bardziej rozbudowany przez zastosowanie neumy trzynutowej (*climacus*) podkreślającej słowo *Dei* oraz melizm związanych ze słowami *Patris* i *Amen*. Ambitus tego odcinka osiąga granicę seksty *do-la*.

Modyfikacje melodyczne śpiewu *Gloria* trzymają się z reguły w ramach melodii, bez jej znaczniejszego przekształcania. Najczęściej wiążą się one z przeniesieniem o sekundę w górę lub w dół pojedynczych dźwięków. Modyfikacje przypadają głównie na fragmenty ze środkowej i końcowej części kompozycji (zdania VII-XVII). Przyczynia się do tego niewątpliwie brak symetryczności, a więc zróżnicowana długość tekstu mszalnego, na który składają się zdania krótsze w partiach początkowych utworu oraz dłuższe w dalszym jego przebiegu. Najbardziej stałym elementem jest formuła inicjalna a, która zwłaszcza w trzeciej części kompozycji (od zdania VIII) powtarzana jest we wszystkich badanych wersjach bez zmian. Także odcinki o prostej, recytacyjnej melodyce wykazują mniejszą podatność na modyfikacje (zdania XI, XII). Najczęściej przekształcana jest formuła b, która jedynie we wstępnej inwokacji i zdaniu IX ma wersję stałą we wszystkich rejestracjach.

Wyróżniającą się wersję, wśród wariantów melodycznych śpiewu, przekazuje rękopis benedyktyński (Wn b. s. II). Permutacja dźwięku *mi* na *fa* w formule b, dominującej w utworze, spowodowała zwiększenie skoku tercji do interwału

²⁹ D. Bosse, *Untersuchung...*, s. 13n.

kwarty: (re) re-do (fa) fa-mi re-re. Modyfikacja struktury interwałowej nie jest spowodowana w tym wypadku chęcią dostosowania melodii do akcentów słów, lecz prawdopodobnie taki wariant związany był z tradycją lokalną. Świadczy o tym rezygnacja z prawa toniczności akcentu gramatycznego w zwrotach *gloriam, Jesu, Filius, ad dexteram*. Powtarzająca się wielokrotnie tak ukształtowana sekwencja melodyczna ma duży wpływ na dynamikę melodii powodując, że kompozycja benedyktyńska wydaje się bardziej ekspresywna od pozostałych przekazów. Charakterystyczny motyw pokrywa się przy tym z incypitem *Bogurodzicy*, jaki przekazują rękopisy z XVI i XVII w. Opisana modyfikacja występuje konsekwentnie tylko w części trzeciej kompozycji (od zakończenia zdania VII). Zachowany zostaje więc ogólny plan rozłożenia napięć dynamicznych. Podobny wariant melodyczny pojawia się także w rękopisie wiślickim, krakowskim (Kk 45), sandomierskim oraz w graduale kanoników regularnych z Żagania, przy czym tylko dwukrotnie, związany z powtarzającymi się słowami: *Jesu Christe*. Wyróżniającą cechą ostatniego z wymienionych przekazów jest również wzbogacenie sylabicznej melodii *Gloria* i podkreślenie sylab akcentowanych przez dodanie nuty wyprzedzającej (*do re-re*) w zakończeniach poszczególnych zdań utworu. Obciążenie drugiej sylaby od końca grupą *pes* w semikadencjach występuje sporadycznie także w rękopisie sandomierskim oraz brzeskim.

Inny wariant melodyczny, związany z formułą b, kilkakrotnie powtarzającą się w przebiegu *Gloria*, obserwujemy w graduale diecezjalnych (oprócz kodeksu sandomierskiego) oraz benedyktyńskim (Wn b. s. II). Pojawia się on już w intonacji *Et in terra pax*. Charakterystyczną jego cechą jest zmiana pochodzenia tercjowego *do-mi*, występującego we wszystkich przekazach grupy franciszkańskiej, na skok *re-fa*. Tak ukształtowany zwrot melodyczny silnie podkreśla dźwięki strukturalne – tonikę i dominantę. Relacje między tekstem a melodią są w tych odcinkach bardziej poprawne:

Et in ter- ra pax
A- do- ra- mus Te
glo- ri- am tu- am
Tu so- lus Al- ti- ssi- mus

Powyższe warianty melodyczne pojawiają się z największą regularnością w rękopisie wiślickim, szczególnie w pierwszych dwóch częściach *Gloria*. Zaznaczają się także silnie w graduale z Brzegu, Krakowa (Kk 45) oraz benedyktyńskim (Wn b. s. II).

Na szczególniejszą uwagę zasługuje wersja śpiewu zanotowana w rękopisie z kolegiaty brzeskiej.

pro- pter ma- gnam

Brzeg
ręk. bened.
ręk. norb. polskie

Napięcie melodyczne skupia się w tym wypadku nie tylko na końcowych fragmentach kompozycji, lecz związane jest dodatkowo ze zwo-

pozostałe
ręk. polsk.

ręk. franc.

ręk. niem.

tem *propter magnam gloriam tuam*, w którym melodia ma inny niż w pozostałych przekazach rysunek, rozszerzony do ambitusu seksty *do-la*.

Swobodne potraktowanie formuły *propter magnam gloriam tuam* uwidacznia się silniej na tle jej odpowiedników w źródłach obcych wskazanych przez badaczy niemieckich³⁰.

Innego rodzaju zmiany obserwujemy w dominikańskich i norbertańskich przekazach śpiewu. Przebieg linii melodycznej w rękopisach tych tradycji jest spokojniejszy, utrzymany w ściślejszej sylabice. Świadczą o tym pojawiające się tylko pojedynczo, jedynie w początkowej lub końcowej partii formuł, neumy *pes*. Fakt ten godny jest uwagi także ze względu na określenie wieku melodii. Rezultaty badań muzykologów wskazują na powtarzającą się prawidłowość, że starsze źródła zawierają warianty bardziej ozdobne, podczas gdy młodsze wyróżniają się pojedynczymi nutami. Przekazy dominikańskie i norbertańskie są więc być może świadectwem młodszej tradycji.

Fr. ho- mi- ni- bus Lau- da- mus Te Be- ne- di- ci- mus Te

Do

Fr. A- do- ra- mus Te Gra- ti- as

Do

Za przykład służyć mogą wybrane zwroty melodyczne wersji dominikańskiej zestawione z bardzo jednolitą tradycją franciszkańską.

Specyficzną cechą przekazów norbertańskich jest ponadto bardzo mała liczba

skoków melodycznych, szczególnie w dwóch pierwszych częściach śpiewu, w których dominuje ruch sekund i unisonów, a tylko dwukrotnie pojawia się interwał kwarty. Natomiast słowa o szczególnym znaczeniu (*Jesu Christe*) lub tradycyjnie silniej podkreślane (*Qui sedes, Patris, Amen*) są w rękopisach dominikańskich i norbertańskich muzycznie wzbogacone. Drobne odrębności przekazu dominikanów lwowskich, wśród których szczególnie charakterystyczne jest zastąpienie w intonacji skoku kwarty w górę interwałem tercji, związane są prawdopodobnie z wcześniejszym powstaniem rękopisu.

Większe nagromadzenie wariantów obserwujemy zwłaszcza z ostatnim zdaniem kompozycji. D. Bosse zwraca uwagę na zróżnicowany ambitus tego odcinka w tradycjach poszczególnych krajów³¹. Kodeksy francuskie i angielskie, podobnie jak polskie, zachowują ambitus *do-la*. Najdalej idącym zmianom ulega wiele rękopisów włoskich, w których zakres wykorzystywanej skali ulega obniżeniu *Sol-fa*, a ambitus rozszerzeniu do septymy:

³⁰ Tamże, s. 54.

³¹ Tamże, s. 55.

KI
in glo-ri-a De-i Pa-tris A-ni-mi
Rpk. ang. i franc.
Rpk. włoskie

3. Sanctus

Melodyczny podział utworu wyznaczają kolejne zdania aklamacji. Dwukrotnie pojawiający się tekst *Hosanna in excelsis* podkreślony został wykorzystaniem identycznego materiału muzycznego. Kompozycja ma więc budowę: a b c d c'. Melodia skomponowana jest w modus D. Wyszczególnić można stopnie, których funkcje modalne są ściśle określone: dźwięk toniczny *re*, predominanty *fa*, *sol* i *la*. Kadencje poszczególnych zdań przypadają na finalis, jedynie przedostatnie zakończone jest na II stopniu modus. W pierwszej aklamacji *Sanctus* pojawia się motyw *re La do re*, typyczny dla odmiany plagalnej. Dla wzmocnienia siły wyrazu i zobrazowania dźwiękami wznoszenia się ku Panu Bogu posłużono się w utworze efektami ilustracyjnymi. Zastosowano tu trzy kontrastowe formuły, odpowiadające kolejnym zawołaniom *Sanctus*, osiągające sukcesywnie coraz wyższe stopnie. Zwraca uwagę fakt, że zwrot od którego melodia się rozpoczyna jest najniższy w całym utworze. Od niego cały przebieg melodyczny wznosi się ku górze, tworząc wraz z tekstem harmonijną całość i decydując o pochwalnym charakterze śpiewu. Melodia przenosi się więc od położonego najniżej motywu intonacyjnego, z charakterystycznym skokiem kwarty w dół, do motywu trzeciego osiągającego dominantę *la*, najwyższy dźwięk kompozycji. Akcent gramatyczny trzeciego zawołania został podporządkowany w tym wypadku wstępującemu kierunkowi linii melodycznej. Na przestrzeni tego odcinka osiągnięto ambitus całego utworu *La-la*:

San-ctus San-ctus San-ctus Do-ni-nus

Symbolika muzyczna wyczuwalna jest także w zastosowaniu formuł melodycznych nad zwrotem *caeli et terra*:

caeli et terra

Warto zwrócić uwagę na słowa proweniencji hebrajskiej: *Sabaoth* i *Hosanna*, których ostatnia, nieakcentowana sylaba była w śpiewach chorałowych często bardziej melodycznie wyeksponowana i podkreślona niż poprzedzająca ją, akcentowana sylaba³². W *Sanctus* śladów takiej praktyki można dopatrywać się

³² D. Johner, *Wort und Ton im Choral*. Leipzig 1953, s. 23.

szczególniej w zwrocie *Hosanna*, gdzie co prawda akcentowana sylaba *san* osiąga najwyższe dźwięki utworu, lecz zaznaczona jest tylko przez neumę *pes* (w zawołaniu pierwszym w postaci kroku sekundowego, w drugim skoku kwintowego). Ostatnią, nieakcentowaną sylabę *na* podkreślono natomiast grupą 5-nutową, opadającą od dominanty *la* ku tonice, a w zdaniu ostatnim 6-nutową o podobnym kierunku.

Kompozycja utrzymana jest w stylu neumatycznym. Rozwój melodii realizuje się ruchem łącznym i skokami interwałowymi, nie przekraczającymi interwału kwinty. Ambitus oktawy, osiągnięty już na początku śpiewu, kwalifikuje go pod tym względem do grupy klasycznych utworów gregoriańskich. Uroczysty charakter *Sanctus* podkreśla w dalszym przebiegu utworu rozpoczęcie drugiego zdania od najwyższej nuty kompozycji, dominanty *la*. Pojawianie się punktów centralnych w każdym ze zdań kompozycji jest zawsze naturalnym wynikiem rozwoju melodii i wpływa na jej falujący rysunek odczuwalny w kontekście całego utworu. Zależność melodyczna w odcinkach *Sanctus* jest bardzo wyraźna.



Śpiew konstituuje powrót czterech zwrotów melodycznych, przy czym formuła pierwsza powtarza się w kompozycji najczęściej. Występując we wszystkich zdaniach utworu, przyczynia się do utrzymania jego spójności.

Śpiew *Sanctus*, w przeciwieństwie do *Kyrie* i *Gloria*, cechuje dużo niższy zakres występowania formuł wariantowych, na co wpływa w znacznym stopniu jednorodność tradycji, ograniczająca się do

środowiska franciszkańskiego. Dla wszystkich przekazów charakterystyczna jest niezmiennność trzech wznoszących się motywów wstępnych. W dalszym przebiegu utworu przekształcenia występują w środkowych bądź końcowych zdaniach śpiewu, a także obejmują w całości powtarzające się zawołanie *Hosanna in excelsis*. Zachodzące różnice dotyczą głównie układu grup neumatycznych i świadczą o chęci lepszego przystosowania melodii do akcentu tonicznego. Najczęstszym sposobem melodycznego podkreślenia akcentów słownych, lub ostatniej sylaby w przypadku wyrażenia *Hosanna*, jest oderwanie nut od sąsiedniej sylaby i połączenie ich na sylabie wymagającej zaznaczenia. Przekształcenia takie występują szczególnie w zapisach franciszkanów z Dobrzynia, Krakowa (SA 173, Kc 3616), klarysek z Gniezna, bernardynów z Kałwarii Zebrzydowskiej oraz bernardynów krakowskich i lwowskich (Kb 14 RL i 2 RL). Odmiernym sposobem podkreślenia akcentu słownego jest rozbudowywanie

formuł melodycznych przez dodanie nut na sylabie akcentowanej. Drobne warianty tego typu spotykamy w rękopisie bernardynów z Kalwarii Zebrzydowskiej oraz augustiańskim (Wn 3035). Odwrotną tendencję reprezentują nieliczne przypadki uwydatniania akcentu tonicznego słowa przez usunięcie nut z sąsiedniej nie akcentowanej sylaby np. z neumy *pes* związanej z nieakcentowaną sylabą *mi-* słowa *Dominus*. Ostatnią grupę wariantów *Sanctus* tworzą nieliczne modyfikacje bardziej wnikające w strukturę melodyczną utworu. Należy do nich zwrot *caeli et terra* w przekazach ss. klarysek ze Starego Sącza, który związany jest z inwencją adaptatora lub stanowi być może wariant lokalny. W starszym z rękopisów transpozycja o sekundę w dół neumy *clivis*, związanej z sylabą *-li* słowa *caeli*, spowodowała powstanie skoku o tercję w dół i rozszerzenie ambitusu formuły do kwarty. W młodszym z kodeksów przeniesienie całej sekwencji dźwiękowej o sekundę w górę przyczyniło się do zmniejszenia jej ambitusu do interwału tercji, a w kontekście całego wyrażenia, ograniczenie do kwinty zamiast seksty w porównaniu z graduałem modelowym. Podobnie z tradycją lokalną łączyć się może modyfikacja polegająca na transpozycji neumy *clivis* o sekundę w dół realizowanej na akcentowanej sylabie słowa *Sabaoth* w graduale bernardynów z Kalwarii Zebrzydowskiej.

4. Agnus Dei

Kształt melodii *Agnus* adekwatny jest do struktury tekstu mszalnego. Opiera się na zasadzie powtarzalności, mianowicie trzykrotnej repetycji wezwania *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* i kończących go prośb *miserere nobis* i *dona nobis pacem*. Ze względu na wyraźną zależność melodyczną trzech zdań kompozycji i analogiczny tekst można jej strukturę określić jako a' a". Utwór skomponowany jest w modus D. Stopniami, które go wyraźnie konstytuują jest tonika *re* oraz predominy *fa*, *sol* i *la*. Ważne znaczenie ma również dźwięk subtoniczny *do*, szczególnie w incypicie kompozycji i kadencjach zdań, a także jego górna oktawa *do*¹, która w wypadku wstępowania melodii (ostatnie zdanie kompozycji), wykazuje dużą siłę przyciągania. Rysunek linii melodycznej ma kształt łuków, które wznoszą się do punktów centralnych każdego ze zdań, a następnie opadają do semikadencji na słowie *mundi*.



Po wstępnej intonacji następuje formuła melodyczna wznosząca się skokiem tercji i krokiem sekundowym do dominanty *la*, zakończona neumą zstępującą *climacus*. Ten zwrot melodyczny wykorzystany został w intonacjach pozostałych

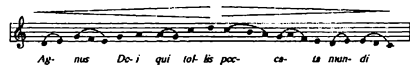
dwóch zdań utworu nad słowem *Agnus*. Zastosowanie stałej formuły, a także akcent frazeologiczny, który w zdaniu drugim przypada na słowie *Dei*, a w trze-

cim na zwrocie *qui tollis*, spowodował zakłócenie zgodności akcentu z linią melodyczną. Charakterystyczny zwrot melodyczny, zawierający różnicujący interwał tercji, wykorzystany został również w kończących poszczególne zdania prośbach:



Przykład ten ilustruje typowe dla modus kadencji, wyznaczające podział melodii, a odznaczające się przejściem na finalis z dźwięku uzupełniającego *do-re re*.

Napięcie w kompozycji rośnie stopniowo. Kolejne zdania wznoszą się sukcesywnie na wyższe stopnie, zwiększając jednocześnie swój ambitus, od seksty w pierwszym zdaniu, septymy w drugim, do nony w odcinku trzecim. W ostatnim zdaniu punkt kulminacyjny i akcent frazeologiczny przypada na wyrazie *tollis*, do którego zmierzają i któremu podporządkowane są motywy poprzednie i bezpośrednio po nim następujące:



W pozostałych wypadkach relacje między tekstem i melodią nie budzą większych zastrzeżeń. Kompozytor ze szczególnym upodobaniem posługuje się opadającym motywem trójkowym (*climacus*), pojawiającym się w utworze na różnych stopniach. Struktura interwałowa, odznaczająca się brakiem większych skoków interwałowych, wpływa na płynność i spokojny przebieg śpiewu.

Zmiany wariantowe w *Agnus* występują w małym stopniu i nasileniu. Podobnie jak w *Gloria* i *Sanctus*, stałością odznacza się formuła intonująca kolejne zdania utworu. Warianty melodyczne obejmują szczególnie środkowe partie kompozycji i w nieco mniejszym zakresie kończące poszczególne odcinki prośby. Modyfikacje pojawiają się przede wszystkim w graduale bernardyńców z Kalwarii Zebrzydowskiej, w którym uwagę zwracają zwłaszcza opracowania muzyczne zakończeń kolejnych zdań modlitwy. W stosunku do melodii wzorcowej, w której zamknięcia poszczególnych zdań mają za każdym razem nieco inny zarys muzyczny, w rękopisie bernardyńskim wykazują one dążenie do uproszczenia i ujednoczenia przez dostosowanie rysunku melodycznego do zakończenia pierwszej prośby, kształtowanej przez łagodny sekundowy pochod neum *pes*. W ostatnim zdaniu ta sekwencja dźwiękowa zostaje przesunięta o sekundę w dół, dzięki czemu ukształtowanie melodyczne śpiewu ściśle odpowiada strukturze tekstu. Podobne paralelizmy dostrzegamy w graduałach ss. klarysek starosądeckich. Skłonności do upraszczania rysunku melodycznego, odmiennego grupowania neum czy drobnych zmian wysokości nut wyczuwalne są także w innych fragmentach przekazu bernardyńców z Kalwarii Zebrzydowskiej. Przyczyniają się one do uwydatnienia dźwięków strukturalnych śpiewu, wyraźniejszego podkreślenia sylab akcentowanych i punktu kulminacyjnego dru-

giego zdania utworu. Wpływem nowszych tendencji w chorale tłumaczyć można wariant melodyczny występujący w graduale franciszkanów lwowskich (Wn 3035), w którym zamiana dźwięku *do*¹ na *si*, w punkcie kulminacyjnym kompozycji, spowodowała zastąpienie typowego dla twórczości gregoriańskiej skoku o kwartę w górę strukturą tercjową *sol-si-re*¹.

5. Integracja muzyczna cyklu

Wszystkie kompozycje schematu skomponowane są w modus I. Stanowi on bez wątpienia czynnik zdecydowanie spajający poszczególne ogniwa mszy XI. Części skrajne, *Kyrie* i *Agnus Dei*, zachowują przy tym odmianę autentyczną, podczas gdy środkowe, *Gloria* i *Sanctus*, skłaniają się ku strefie plagalnej, przez co wprowadzają pewien element różnicujący. Z tych względów w cyklu można doszukiwać się tendencji do porządkowania utworów według zasady modalnej, w której wszystkie składniki przebiegu odnoszone są do punktu centralnego czyli finalis. Dźwięki zamykające uważane były zresztą za najważniejsze w melodii, gdyż określały nie tylko tonację, ale i właściwe dla niej ukształtowanie. Odgrywały też ważną rolę w średniowiecznej estetyce i symbolice. Podobne ujednoczenie charakterystyczne jest jeszcze tylko dla mszy oznaczonej w wydaniu watykańskim numerem VIII, w której poszczególne śpiewy utrzymane są w modus III, przy czym pierwsza para w odmianie autentycznej, a druga w plagalnej.

The image shows the beginning of the Mass XI, consisting of five staves of musical notation. The first staff is labeled 'Kyrie XI' and contains the notes 'Ky-' and 'ri-' with a 'c' below. The second staff is 'Gloria XI' with 'A-' and 'men' below. The third staff is 'Sanctus XI' with 'De-' and 'us Sa- ba- oth' below. The fourth staff is 'Agnus XI' with 'mi- se- re- re no- bis' below. The fifth staff is 'Ite missa XI' with 'nis- sa- ca' below.

dźwiękowym. Wśród nich wyróżnić trzeba formuły przypadające na punkty kulminacyjne części skrajnych, spajające jakby klamrą badane śpiewy.

The image shows the end of the Mass XI, consisting of two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Kyrie XI' and contains the notes 'Chri-' and 'ste' with 'sic' below. The second staff is labeled 'Agnus Dei XI' and contains the notes 'qui tol- lis pec- ca- ta' below.

peccata w *Agnus Dei*. Ambitus obu śpiewów rozwija się przy tym w granicach nony *do-re*¹.

Artystycznych założeń można dopatrywać się również w sekundowych opadających pochodach melodycznych, przechodzących płynnie od dominaty

We wszystkich częściach mszy XI występuje charakterystyczna dla modus I formuła melodyczna, przyczyniająca się do integralności cyklu.

W przebiegu *ordinarium missae* rozpoznajemy także inne reminiscencje wskazujące na operowanie wspólnym materiałem

Charakterystycznemu zwrotowi związanemu ze słowami *Christe* w *Kyrie* odpowiada zbliżona sekwencja dźwiękowa połączona z wyrażeniem *qui tollis*

la w kierunku finalis, jakie wyczuwalne są w śpiewach *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei* oraz w zastosowaniu formuły finalnej w *Sanctus* i inicjalnej w *Agnus*:

The image displays three staves of musical notation, each representing a different part of a Mass. The first staff is labeled 'Kyrie XI' and shows a melodic line with the lyrics 'c- iak-son'. The second staff is labeled 'Sanctus XI' and shows a melodic line with the lyrics 'Ho-san-na'. The third staff is labeled 'Agnus XI' and shows a melodic line with the lyrics 'qui- iak- iis' and 'mi- se- re- re'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

Opisane więzi obejmujące materiał melodyczny utworów, a przede wszystkim pokrewieństwo modus wszystkich części mszy, zdarzające się w chorale początkowo niezwykle rzadko, wybiegają poza kształt utrwalonego tradycją schematu mszalnego. Znaczenia wskazanych podobieństw nie można jednak przeceniać, pamiętając o specyficie chorału gregoriańskiego, a więc o istnieniu formuł wędrujących, wspólnych dla wielu melodii. Należały do nich szczególnie zwroty zakończeniowe, powtarzające się najczęściej, obejmujące swym zasięgiem największą ilość utworów, będące elementami najbardziej tradycyjnymi. Przykładem może być powszechnie stosowana formuła melodyczna *mi fa-mi re re* występująca w *Gloria* i *Sanctus*. Z drugiej strony warto zauważyć, że repertuar rzymski mszy i oficjów, w przeciwieństwie do bizantyjskiego, w którym zgodnie z tradycją *oktoechos* wykonywano cykle utworów w tym samym modus w kolejnych tygodniach, nie był początkowo porządkowany z modalnego punktu widzenia³³. Problematykę tę ujawniły tonariusze, zawierające listy śpiewów uszeregowane w porządku modalnym, jednak najczęściej oficjów. Najstarszy dowód na modalne określenie śpiewów mszalnych tworzy tonariusz z opactwa St. Riquier w północnej Francji, datowany na koniec VIII w. (F-Pn lat. 13159). Jak przypuszczają badacze, jest on świadkiem zaginionego tonariusza używanego w kaplicy pałacowej w Aachen³⁴. Tonariusz ten zawiera incypity tekstowe śpiewów *proprium missae*, a w szczególności uporządkowane w niekompletną listę od I do V modus: introy, communia, graduały, wersety allelujacyjne i offertoria. Uwagę zwracają w nim szczególnie utwory bez psalmodii. Być może śpiewy te w tym wypadku miały – podobnie jak stosowane w tonariuszach formuły echematyczne – znaczenie przykładów służących do rozpoznania i utrwalenia danego modus³⁵.

³³ D. Hiley, *Modus*. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 6. Kassel 1997, s. 407.

³⁴ M. Huglo, *Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit*. W: *Die Lehre von einstimmigen liturgischen Gesang*. Red. T. Ertelt, F. Zaminer. Darmstadt 2000, s. 83.

³⁵ M. Huglo, *Grundlagen...*, s. 84.

Innym z przejawów integracji muzycznej *ordinarium missae* mogła być jednakowa liczba sylab fragmentów początkowych i końcowych, a więc zwrotów *Kyrie eleyson* oraz *Ite missa est*. Rozesłanie, oznajmiające koniec nabożeństwa, dołączano w rękopisach średniowiecznych często już od XIII w. Proces polegający na ujednoczeniu i zacieśnianiu coraz ściślejszego związku między końcowymi śpiewami mszalnymi: *Ite missa est*, *Benedicamus Domino*, *Deo gratias* a *Kyrie* potwierdzają już zapisy kodeksów XIV-wiecznych. Genetyczna zależność melodii *Ite missa est* od *Kyrie* pozwala przypuszczać, że także mimo braku zapisu, w praktyce wykorzystywano melodie *Kyrie* rejestrowane w manuskrypcie. W polskich graduałach przedtrydenckich melodie *Ite missa est* XI, identyczne z przebiegiem pierwszego zdania *Kyrie*, występują u augustianów, dominikanów, franciszkanów i klarysek. Melodie zwrotów *Benedicamus Domino* i *Deo gratias*, w manuskrypcie dominikańskim z Jarosławia, w rękopisie franciszkańskim z Dobrzyńa, a także u franciszkanów krakowskich (SA 173 i 174, Kc 2827), bernardynów krakowskich i lwowskich (Kb 14 R1 i 2 R1) oraz klarysek, wykorzystują zmodyfikowany nieco materiał dźwiękowy formuły b *Kyrie*. Spośród 18 formularzy mszalnych wydania watykańskiego ponad połowę charakteryzuje melodyczna tożsamość *Kyrie eleyson* i rozesłania. Należą do nich cykle: II, IV-VI, VIII, IX, XI-XIV, XVII.

Trudności z dostosowaniem do tekstu tej samej melodii nie stwarzała także paralelna struktura tekstu słownego, szczególnie asonans początkowych słów śpiewów *Sanctus* i *Agnus* lub pary *Kyrie* i *Gloria*. W XIV w. przyjęła się w Europie praktyka tożsamości melodii *Sanctus* i *Agnus Dei*, która charakterystyczna była dla kodeksów diecezjalnych, a u nas nadto dla graduálu bożogrobców i kanoników regularnych z Żagania³⁶. Tendencja ta doprowadziła w tym okresie do powstania cykli, w których tę samą melodię posiadało *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. W późniejszym okresie dążność do tożsamości melodycznej poszczególnych śpiewów objęła również *Gloria*.

The image displays four staves of musical notation. The first two staves are for 'Kyrie XI' and 'Gloria (Hos. 10)'. The first staff shows the melody for 'Kyrie XI' with lyrics 'Ky-ri-e-ley-son'. The second staff shows the melody for 'Gloria (Hos. 10)' with lyrics 'Glo-ri-a in-ex-cel-sis De-o'. The third and fourth staves are for 'Kyrie XI (c.d.)' and 'Gloria (Hos. 10)'. The third staff shows the melody for 'Kyrie XI (c.d.)' with lyrics 'Chri-ste-ky-ri-e-son'. The fourth staff shows the melody for 'Gloria (Hos. 10)' with lyrics 'Et in-ter-ra pas-sa-ge-ni-bus'.

Dostosowanie melodii *Kyrie XI* i *Gloria* Bos. 10 odnajdujemy m.in. w rękopisie z Augsburga, przy czym obejmuje ono tylko dwa pierwsze zdania kompozycji.

Tradycyjna monodia trwała w niezmienionej formie, ale jednocześnie podlegała różnym przekształceniom. Jednym z ich powodów mogło być współistnienie z polifonią, uzyskującą coraz ważniejsze miejsce w muzyce kościelnej. Nowe formy wielogłosowe i opracowania polifo-

³⁶ J. Pikulik, *Indeks śpiewów...*, s. 144.

niczne, początkowo pojedynczych części *proprium* i *ordinarium*, wykonywane w najbardziej uroczystych okolicznościach, dopełniały liturgię, nie eliminując przy tym śpiewu jednogłosowego. Zasada korespondencji muzycznej między częściami, pojawiając się jako jeden z pierwszych przejawów integracji muzycznej, mogła więc znaleźć swoje odbicie nie tylko w opracowaniach polifonicznych, lecz również na gruncie ściśle liturgicznej monodii. Te zbieżne tendencje wynikały jednak w każdym z przypadków z nieco odmiennych przesłanek. W odniesieniu do chorału źródłem pokrewieństwa tematycznego była raczej struktura i segmentacja tekstu słownego, w stosunku do polifonii zaś, coraz silniej rozwijająca się dążność do utworzenia kilkuczęściowej, integralnej, zakomponowanej formy cyklicznej. Ujednolicenie tonalne części wchodzących w skład cyklu chorałowego świadczyć więc tylko może o wysokiej świadomości elementów formalnych melodii, wypływających jednak przede wszystkim z tekstu kanonu mszalnego, dla którego charakterystyczne było przejrzyste rozczłonkowanie, regularność i wewnętrzna równowaga. Proces zmierzający do świadomego muzycznego połączenia śpiewów *ordinarium missae*, zasadniczo podobny do mszy wielogłosowej, polegający na wystąpieniu we wszystkich częściach wspólnej tonacji kościelnej (podkreślanej często nazwą), lub powtarzaniu, szczególnie w śpiewach z krótszym tekstem, całych melodii, do udowodnienia jest raczej dopiero w źródłach kończącego się średniowiecza. Z powyższych względów możemy tylko domniemywać, że obok przesłanek historycznych w doborze części cyklu chorałowego kierowano się szeroko pojmowanymi kategoriami estetycznymi. Rozwiązanie problemu rodzi konieczność spojrzenia na ten najtrwalszy gatunek muzyki w szerszej perspektywie historycznej i społecznej.

DIE MESSE XI IN DEN POLNISCHEN GRADUALIEN VOR DEM TRIDENTKONZIL

Zusammenfassung

In dem Artikel wurden die mittelalterlichen Traditionen von Meßgesängen dargestellt, die durch die Redakteure der römischen Kyriale mit der Nummer XI bezeichnet wurden. Als grundlegendes Quellenmaterial wurden 67 handschriftliche Gradualien aus polnischen geistlichen Zentren vor dem Tridentkonzil genutzt. In Anlehnung an die thematischen Kataloge deutscher Wissenschaftler wurden einzelne Stücke auch im Zusammenhang mit europäischer Tradition behandelt. Die Aufmerksamkeit wurde sowohl auf historische als auch auf musikalische Voraussetzungen konzentriert. Die Beschreibung musikalischer Eigenschaften der polnischen Überlieferungen wurde in Anlehnung an älteste in Polen vorhandene Meßregistrierung durchgeführt, die sich in der Graduale der Klarissinen aus Kraków aus dem Jahr 1260 be-

findet. Diese Überlieferung bildet auch den Bezugspunkt um die Intensität und den Charakter der musikalischen Differenzierungen im Rahmen einzelner Traditionen, Umgebungen und die Chronologie beibehaltener polnischer Quellen kennenzulernen.

Insgesamt wurden in den polnischen Handschriften 125 Melodien unterschieden, das ist 57 Kyrie, 34 Gloria, 17 Sanctus und 17 Agnus Dei. Die Gesänge waren nicht einheitlich weitverbreitet. In allgemeiner Anwendung waren Kyrie und Gloria. Ihre ältesten europäischen Überlieferungen wurden in den Handschriften aus dem 10. und 11. Jahrhundert erhalten. Die Erforschung der Musikeigenschaften des Glorians enthüllte noch ältere Praxis und mündliche Tradition. In diesen Gesängen wurden auch die meisten Variantendifferenzierungen festgestellt. Die ältesten Überlieferungen Sanctus und Agnus sind in Europa ähnlich wie in Polen im 13. Jahrhundert. Seine Verbreitungsbereiche wurden hauptsächlich auf das südliche europäische Gebiet beschränkt. Diese Gesänge waren weniger empfänglich für Modifikationen, weil sie vor allem in der einheitlichen Tradition der Augustiner, Franziskaner und Klarissinen erschienen sind. Es wurde in polnischen und anderen europäischen Ordenshandschriften gewöhnlich eine analoge Auswahl der Repertoire und das Streben auf einheitliche Überlieferung in den Handschriften einzelner Orden festgestellt. Eine polnische Eigentümlichkeit war Gloria im dominikanischen Repertoire. Dieses Stück bereicherte den Gesängebestand des Ordens schon an der Wende des 13. Jahrhunderts. Ähnlichkeiten der Kyrieadaptierung haben Diözeseüberlieferungen und die Überlieferungen aus der Benedictinerabtei in Tyniec aufgewiesen.

Die Gesängeuntersuchung als eine Reihe zusammengehöriger Stücke ergab eine ungewöhnliche Dauerhaftigkeit der Verbindungen zwischen den einzelnen Stücken. Die Zusammenfassungstradition wurde schon seit dem 13. Jahrhundert in dem Franziskanerkreis befolgt und später im Zeitraum von Jahrhunderten ununterbrochen fortgesetzt. Sie betrafen vor allem die Registrierungsweise der Gesänge und die Rubrikenpraxis. Die Stücke der Messe XI waren hauptsächlich für die Sonntagsmessordnung bestimmt. Die Verbindungen haben auch musikalisches Material umfasst. Man kann vermuten, daß man sich neben historischen Voraussetzungen auch von breit verstandenen ästhetischen Gesichtspunkten leiten ließ.