

Czesław Grajewski

Razem czy osobno? : o pewnym aspekcie modalności antyfon "officium divinum"

Liturgia Sacra. Liturgia - Musica - Ars 22/1(47), 177-188

2016

Artykuł został 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.

CZESŁAW GRAJEWSKI
Warszawa, UKSW

RAZEM CZY OSOBNO? O PEWNYM ASPEKCIE MODALNOŚCI ANTYFON *OFFICIUM DIVINUM*

Jedną z form muzycznych, której powstanie — obok tropów, sekwencji i dramatu liturgicznego — przyczyniło się do rozkładu klasycznego chorału gregoriańskiego, było oficjum rymowane. Pojęcie „oficjum rymowane” odnosi się do oficjum brewiarzowego na cześć Osoby Boskiej lub świętego, w którym antyfony i responsoria rymowane lub rytmizowane układają się w historię, czyli syntetyczny życiorys świętego bądź teologiczną prawdę któregoś z wydarzeń w dziejach zbawienia¹. Historia taka, opowiedziana poetyckimi środkami w tekstach antyfon i responsoriów, w warstwie muzycznej wykazuje zadziwiającą właściwość. Otóż kompozytor, mając do dyspozycji osiem tonacji gregoriańskich, starał się je wykorzystać w numerycznym porządku. Ów porządek wprowadzał dwutorowo: oddzielnie dla antyfon, oddzielnie dla responsoriów matutinalnych. Oznacza to, że pierwsza antyfona otrzymuje melodię w *modus I*, druga w *modus II* itd. Podobnie responsoria, choć one dla poruszanej w tym artykule tematyki nie mają większego znaczenia. Zjawisko to określa się mianem numerycznego następstwa *modi*², obserwowane jako dość powszechna właściwość średniowiecznych kodeksów.

Jasne przy tym jest, że rękopisy tych tradycji zakonnych, które na ogół nie zaakceptowały form monodii liturgicznej, w tym oficjów rymowanych, takiego następstwa nie wykazują. Przykładem są źródła kartuskie. W dużej mierze ten fakt związany jest właśnie z niestosowaniem w liturgii kartuskiej oficjów rymowanych³.

Po krótkim wstępie czas na przedstawienie problemu badawczego. Antyfony, będące przedmiotem opisanej wyżej techniki kompozytorskiej, w tradycji rzymskiej oraz niektórych zakonnych ułożone są sekwencyjnie w trzech godzinach kanonicznych: *Matutinum* (po trzy w każdym z trzech nokturnów — łącznie dziewięć), w *Laudes* i *Nieszporach* (po pięć antyfon plus szósta *ad canticam*). Bardzo

¹ Por. J. PIKULIK, *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*, w: J. MASŁOWSKA (red.), *Muzyka sakralna. Materiały z seminariów „Gaude Mater”*, Warszawa 1998, s. 23.

² A. HAUG, *Versified Office Music*, *NGrove* 26, s. 495–498.

³ Cz. GRAJEWSKI, K. NIERZWICKI, *Szesnastowieczny antyfonarz kartuski ze zbiorów gidelskich. Kilka uwag bibliologicznych i muzykologicznych*, w: I. IMAŃSKA, J. TONDEL (red.), *Studia o książce dawnej i współczesnej* (Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia V — Nauki Humanistyczno-Społeczne 376), Toruń 2006, s. 103.

czytelnie ten układ widoczny jest w *Matutinum* przykładowego oficjum o Trójcy Świętej (dla przejrzystości pominięto nieistotne składniki):

I Nokturn

- 1) *an Adesto Deus unus, I modus*
- 2) *an Te unum in substantia, II modus*
- 3) *an Te semper idem esse, III modus*

II Nokturn

- 4) *an Te invocamus, IV modus*
- 5) *an Spes nostra salus, V modus*
- 6) *an Libera nos salva nos, VI modus*

III Nokturn

- 7) *an Caritas Pater est gratia, VII modus*
- 8) *an Verax est Pater veritas, VIII modus*
- 9) *an Una igitur, VIII modus.*

W przypadku ostatniej, dziewiątej antyfony *Matutinum*, kompozytor, ze względu na wyczerpanie spektrum ośmiu *modi*, mógł dowolnie zastosować tonację. Najczęściej czynił to poprzez powtórzenie VIII *modus* (vide wyżej), ewentualnie powtarzając I *modus*. Te dwa rozwiązania można nazwać modelowymi, choć oczywiście możliwe było użycie dowolnej tonacji (zob. niżej oficjum o św. Janie Ewangeliście).

O ile w przypadku *Matutinum* mamy do czynienia z niedoborem wystarczającej liczby *modi* (konieczne zatem jest powtórzenie jednego z ośmiu *modi* wobec redundancji antyfon), o tyle w przypadku *Laudes* i Nieszporów sytuacja jest odwrotna: potrzeba mniej niż osiem *modi* dla utrzymania zasady numerycznego następstwa. Oto przykład pierwszych Nieszporów z uroczystości Bożego Ciała:

- 1) *an Sacerdos in aeternum, I modus*
 - 2) *an Miserator Dominus, II modus*
 - 3) *an Calicem salutaris, III modus*
 - 4) *an Sicut novellae, IV modus*
 - 5) *an Qui pacem ponit, V modus*
- responsorium, capitulum*
- 6) *an (ad Magnificat) O quam suavis est, VI modus.*

Pozornie wydawać by się mogło, że rozplanowanie ośmiu *modi* dla sześciu kompozycji nie przedstawia trudności. Wystarczy jednak przeanalizować inne przykłady, by zdać sobie sprawę z problemu, który stanowi kanwę artykułu. Oto antyfony *Laudes* tego samego oficjum:



Fot. 1. Początek I Nokturnu oficjum o Trójcy Świętej, rękopis EC lad. 4, Archiwum Miejskie, Bratysława.



Fot. 2. Początek I Nieszporów oficjum o Bożym Ciele, rękopis EC lad. 4, Archiwum Miejskie, Bratysława

- 1) *an Sapientia aedificavit sibi*, I *modus*
- 2) *an Angelorum esca*, II *modus*
- 3) *an Pinguis est*, III *modus*
- 4) *an Sacerdotes sancti*, IV *modus*
- 5) *an Vincenti dabo*, V *modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Benedictus) Ego sum panis vivus*, I *modus*.

Podobne zjawisko obserwować można w *Laudes* oficjum *De Sancta Trinitate*:

- 1) *an O beata et benedicta....Trinitas*, I *modus*
- 2) *an O beata et benedicta....Unitas*, II *modus*
- 3) *an O vera summa sempiterna....Trinitas*, III *modus*
- 4) *an O vera summa sempiterna....Unitas*, IV *modus*
- 5) *an Te iure laudant Te*, V *modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Benedictus) Benedicta sit Creatrix*, VIII *modus*.

W tym kontekście warto przyjrzeć się budowie oficjum o Niepokalanym Po-częciu Najświętszej Maryi Panny:

I Nieszpory

- 1) *an Sicut lilium inter spinas*, I *modus*
- 2) *an Tota pulchra es Maria*, II *modus*
- 3) *an Tu gloria Ierusalem*, III *modus*
- 4) *an Vox enim tua dulcis*, IV *modus*
- 5) *an Quae est ista quae ascendit*, V *modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Magnificat) Quam pulchri sunt*, VI *modus*.

Matutinum

I Nokturn

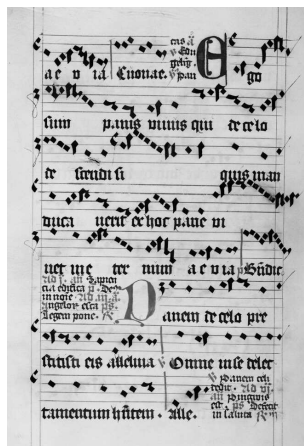
- 1) *an Multae filiae congregaverunt*, I *modus*
- 2) *an Surrexerunt filii eius*, II *modus*
- 3) *an Fortitudo et decor*, III *modus*

II Nokturn

- 4) *an Quid videtis in Sunamitae*, IV *modus*
- 5) *an Aquae multae non potuerunt*, V *modus*
- 6) *an A custodia matutina*, VI *modus*

III Nokturn

- 7) *an Quae est ista quae asc*, VII *modus*
- 8) *an Ferculum fecit sibi Rex*, VIII *modus*
- 9) *an Quae est ista quae progreditur*, I *modus*



Fot. 3. *Ego sum panis vivus*. Antyfona *ad Benedictus* oficjum o Bożym Ciele, rękopis EC lad. 4, Archiwum Miejskie, Bratysława

L a u d e s

- 1) *an Domum tuam decet, VI modus*
- 2) *an Haec est domus Domini, VIII modus*
- 3) *an Fundavit eam Altissimus, V modus*
- 4) *an Dominus custodit te, VIII modus*
- 5) *an Fluminis impetus, VII modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Benedictus) Quam pulchra es, IV modus.*

II *Nieszpory*

- 1) *an Nihil est candoris, I modus*
- 2) *an Quae necque serpentis, II modus*
- 3) *an Hanc quam tu despicias, III modus*
- 4) *an Decuit virginem ea, IV modus*
- 5) *an Haec est virga in qua, V modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Magnificat) Unica est columba, V modus.*

Jak łatwo się zorientować, o ile I Nieszpory przedstawiają sobą regularny plan modalny, o tyle w II Nieszporach ostatnia antyfona wyłamuje się z regularnego schematu następstwa *modi*. Struktura *Laudes* natomiast wydaje się niemal przypadkowa, gdy chodzi o kolejność *modi*: VI–VIII–V–VIII–VII–IV, choć przebija z tej struktury część całego spektrum modalnego z powtórzeniem jednego (tu: ósmego) elementu: IV–V–VI–VII–VIII–VIII. Podobne wykorzystanie wycinka spektrum modalnego, jednak z jego wewnętrznym uporządkowaniem, obserwować można w *Laudes* oficjum o św. Elżbiecie, przy czym powtórzony został element środkowy:

- 1) *an Dominus Elisabeth induit, IV modus*
- 2) *an Deo cum laetitia, V modus*
- 3) *an Haec ad Deum sitiens, VI modus*
- 4) *an Domo rebus dum, VII modus*
- 5) *an In tantis virtutibus, VIII modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Benedictus) Cornu salutis hodie, V modus.*

Czy podobny w swej regularności układ mógł pierwotnie mieć miejsce w *Laudes* oficjum o Niepokalanym Poczęciu? Raczej wątpliwe, ale też wielce prawdopodobne, że ten zespół antyfon mógł funkcjonować w takiej właśnie kolejności, zanim został przystosowany do wersji tu przytoczonej (całe oficjum o Najświętszej Maryi Pannie zaprezentowano na podstawie antyfonarza gnieźnieńskiego 1505/1506 r.).

Że nie jest to tylko domysł, świadczy układ antyfon w oficjum ku czci św. Grzegorza, zdradzający ciągłość niemal absolutną (z powodu braku w adiustowanych rękopisach oryginalnego repertuaru nie ujęto Nieszporów):

M a t u t i n u m

I N o k t u r n

- 1) *an Gregorius ortus Romae, I modus*
- 2) *an Lineam sui generis, II modus*
- 3) *an Adhaerebat moralibus, III modus*

II N o k t u r n

- 4) *an Gregorius ut creditor, IV modus*
- 5) *an Studiis liberalibus, V modus*
- 6) *an Hic ab adolescentia, VI modus*

III N o k t u r n

- 7) *an Sex struxit in Sicilia, VII modus*
- 8) *an Hiis sane monasteriis, VIII modus*
- 9) *an Qui solebat inseritis, I modus*

L a u d e s

- 1) *an Gregorius vigiliis confectus, II modus*
- 2) *an Lentis quidem sed, III modus*
- 3) *an Caelesti cinctus verbere, IV modus*
- 4) *an Bissenos nummos, V modus*
- 5) *an Virginum tria milia, VI modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Benedictus) Christi fidelis famulus, VII modus.*

Jeszcze dokładniej (z powodu uwzględnienia Nieszporów) ciągłość numeryczną *modi* zachowuje oficjum o św. Małgorzacie:

M a t u t i n u m

I N o k t u r n

- 1) *an Haec virgo praedicans, I modus*
- 2) *an Testimonium Domini, II modus*
- 3) *an Innocentiam retinens, III modus*

II N o k t u r n

- 4) *an Desiderans speciem, IV modus*
- 5) *an Virtutum Dominus, V modus*
- 6) *an In medio temple, VI modus*

III N o k t u r n

- 7) *an Dicta sunt gloriosa, VII modus*
- 8) *an In populis annuntiaemus, VIII modus*
- 9) *an Tubis in ductilibus, I modus*

L a u d e s

- 1) *an Martyr insignis Margaretha, II modus*
- 2) *an Cumque nullis blandimentis, III modus*
- 3) *an Ministri statim, IV modus*
- 4) *an Vas immensum aqua, V modus*
- 5) *an Laudabilis Dominus, VI modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Ben.) Videntes haec mirabilia, VII modus.*

II *N i e s z p o r y*

- antyfony 1–5 powtórzone z *Laudes*,
6) *an (ad Magn.) Sanctum nomen Domini, VIII modus.*

Tak więc problem, który zarysowuje się na podstawie cytowanego repertuaru, da się sprowadzić do następujących kwestii: Czy antyfony kantykowe (*ad Benedictus*, *ad Magnificat*) należy włączać do szeregu numerycznego *modi*, czy też traktować osobno, tak jak widzą ten problem niektórzy współcześni chorałści polscy, oddzielnie analizując psalmodię *minor* i *maior*?⁴ Jeżeli zaś odpowiedź na to pytanie będzie pozytywna, tj. okaże się, że antyfony kantykowe należy wliczać do wspomnianego ciągu numerycznego, to co spowodowało, że w wielu przypadkach jest on jednak zaburzony?

Na pierwsze pytanie można odpowiedzieć twierdząco w zakresie, w jakim analizuje się psalmodię *Officium Divinum*. To znaczy: nie ma żadnego metodologicznego uzasadnienia rozpatrywanie modalności antyfon kantykowych i oddzielnie psalmodii *minor*. W całym bowiem repertuarze godzin kanonicznych są oficja, które nie wykazują numerycznego następstwa *modi*⁵, oraz takie, w których kompozytor tę zasadę zastosował. Nie jest to — w ocenie autora — powód do wyłączenia antyfon kantykowych do zespołu kompozycji o uprzywilejowanym statusie modalnym. Można zaryzykować nawet twierdzenie, choć nie poparte dowodami, że numeryczna kolejność *modi* jest niejako naturalnym rozwiązaniem, stosowanym od X w.⁶ Oficja rymowane z cechą numerycznego następstwa *modi* pojawiły się więc w czasie, gdy krzepnięcie systemu oktoechos dobiegło końca⁷.

⁴ Por. P. WIŚNIEWSKI, *Terminacje psalmowe w rękopiśmiennym antyfonarzu płockim z XIV wieku*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 3 (2007), s. 26–38; TENŻE, *Analiza melodii oficjum o św. Cecylii w rękopiśmiennym antyfonarzu płockim z XIV wieku (Muzeum Diecezjalne w Płocku, b.s.)*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 26 (2009), s. 306–307; B. BODZIOCH, *Melodie oficjów rymowanych w antyfonarzach Andrzeja Piotrkowczyka*, LitS 13 (2007), nr 2, s. 485–486.

⁵ Dwa przykłady dobitnie wskazują na brak zainteresowania kompozytora gregoriańskiego numerycznym następstwem *modi*: w *Nieszporach* Bożego Narodzenia wszystkie antyfony (łącznie z kantykową) wykazują *modus VIII*; w *Laudes* z oktawy Trzech Króli wszystkie antyfony skomponowane zostały w *modus VII* (antyfonarz ms. b.s. Łask, ok. 1520).

⁶ J. PIKULIK, *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej*, Warszawa 1996, s. 11.

⁷ Por. R. BERNAGIEWICZ, *Communiones Graduału rzymskiego in statu nascendi i w obliczu rodzącej się diastematii*, Lublin 2004, s. 30.

Odpowiedź na drugie pytanie (Co spowodowało ustanie działania czynnika porządkującego antyfony w oficjach i tym samym zerwanie ciągłości numerycznej *modi*?) należałoby poprzedzić jednym, ale istotnym zastrzeżeniem. Trzeba mianowicie zaznaczyć, iż brak regularności nie oznacza automatycznie stanu przypadkowości. Długość palców dłoni człowieka nie oznacza się regularnością, niemniej, ich układ nie jest losowy. Podobnie jest w przypadku wyboru *modi* kolejnych antyfon. Nieregularność nie jest tożsama z chaosem. Oto np. *Laudes Feria IV post Dominicam III Adventus* (antyfonarze karmelitów krakowskich ms. 13 i 14):

- 1) *an De Sion veniet Dominus, I modus*
- 2) *an Convertere Domine, VIII modus*
- 3) *an De Sion veniet qui regnaturus, I modus*
- 4) *an Ecce Deus meus et, VIII modus*
- 5) *an Dominus legifer, III modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Ben.) Bethlehem non es minima, IV modus.*

O kompozytorskiej świadomości pewnego porządku w materiale muzycznym oficjum godzin świadczy nie tylko ciągłość numeryczna *modi*⁸, lecz także budowanie zespołów antyfon z melodiami w jednym *modus*. Najbardziej znanym przykładem takiego porządkowania są wielkie antyfony adwentowe, bez wyjątku stworzone w *modus II*. Antyfony te są bezpośrednią przyczyną nadreprezentatywności tonu II w części *De Tempore* antyfonarzy⁹. Ale nie tylko antyfony *ex O* wykazują taką właściwość; repertuar oficjum zawiera więcej miejsc, w których doskonale obserwować można koncentrację śpiewów w jednym *modus* w obrębie zespołu antyfon nieszpornych bądź laudesowych. Przykład takiego postępowania widać w I Nieszporach Bożego Narodzenia, w których wszystkie antyfony (łącznie z kantykową) wykazują *modus VIII*¹⁰, *Laudes* z oktawy Trzech Króli, w którym ponownie wszystkie antyfony skomponowane zostały w jednym — VII *modus*¹¹. Nieco inaczej utworzone jest oficjum *Ecce Tu pulchra es* na uroczystość Wniebowzięcia NMP. Dziewięć antyfon *Matutinum* wykazuje charakterystyczną cechę: trzy antyfony I Nokturnu mają melodie w *modus IV*, następne trzy drugiego Nokturnu w *modus VII*, a ostatnie trzy, stanowiące trzeci Nokturn — ponownie w *modus IV*. W powyższych

⁸ Mało akcentuje się w literaturze zjawisko odwrotnego ułożenia *modi*. Autor zauważył je w *Laudes* oficjum *Exsurgens autem Maria* święta Nawiedzenia (Kraków ms. 52, regularny układ, antyfonarze tradycji gnieźnieńskiej z jednokrotnym złamaniem zasady). Reguła dotyczy pięciu pierwszych antyfon: *an 1 In Mariae virginis, VI mod.*; *an 2 Iubilet Deo omnis terra, V mod.*; *an 3 Fecit Dominus potentiam, IV mod.*; *an 4 Deposuit potentes, III mod.*; *an 5 Esurientes implevit, II mod.* Antyfona kantykowa *Benedictus Dominus, VI mod.* łamie ten odwrócony porządek.

⁹ Cz. GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich*, Toruń 2004, s. 94.

¹⁰ Zob. antyfonarz łaski. Niektóre źródła wykazują jednak złamanie zasady przy piątej antyfonie.

¹¹ W tym przypadku jedność modalną wzmacnia dodatkowo jeden wspólny typ zakończenia psalmodycznego (kadencji euouae).



Fot. 4. *Laudes* oktawy Objawienia Pańskiego. Widoczny jeden typ zakończenia psalmowego VII tonu, rękopis pauliński MR 8, Metropolitańska Knjižnica — Hrvatski Državni Arhiv, Zagrzeb.

i podobnych przypadkach, choć układ antyfon nie wykazuje porządku numerycznego, nie można wyrokować o przypadkowości. Nawiasem mówiąc, daleko częstsze stosowanie numerycznego następstwa *modi* obserwuje się w *Pars de Sanctis* aniżeli w *Pars de Tempore*, co może potwierdzać, że zjawisko to jest późniejsze — pojawiło się z chwilą powstania oficjów rymowanych.

Próbując natomiast odpowiedzieć na pytanie, jakie czynniki spowodowały powstanie zaburzenia modalnego (o ile rzeczywiście ono występuje), należy wziąć pod uwagę takie oficja, które generalnie wykazują porządek modalny, a zaledwie jedna, może dwie antyfony zdradzają jego naruszenie, tak jak to uwidocznione jest choćby w przypadku *Laudes* oficjum o św. Tomaszu z Canterbury (antyfonarz z Łaska):

- 1) *an Granum cadit copiam* I *modus*
- 2) *an Totus orbis martyris* II *modus*
- 3) *an Aqua Thomae quinquiens* III *modus*
- 4) *an Ad Thomae memoriam* VI *modus*
- 5) *an Super Thomae sanguinem* VIII *modus*
responsorium, capitulum
- 6) *an (ad Benedictus) Opem nobis o Thoma*, VI *modus*.

Trzeba także pamiętać, że pewne oficja wykazują się zadziwiającą odpornością na modyfikacje — są niemal tożsame w tradycji katedralnej i monastycznej, inne natomiast wyraźnie te odrębności wykazują, jeszcze inne są zróżnicowane nawet w obrębie tradycji, do której należą. Bardzo dobrym polem obserwacji w tym zakresie są oficja o świętych w oktawie Bożego Narodzenia:

SZCZEPAN¹²

I Nokturn

- 1) *an Hesterna dies Dominus*, I modus (A); *Beatus Stephanus*, I modus (B)
- 2) *an Qui enim corpori*, I modus (A); *Constitutus a Deo*, II modus (B)
- 3) *an Praesepis angustia*, VIII modus (A); *In tribulatione*, III modus (B).

II Nokturn

- 4) *an Stephanus autem plenus*, VIII modus (A); *Lumine vultus tui*, IV modus (B)
- 5) *an Omnes intendentes*, IV modus (A); *Benedictionis tuae*, V modus (B)
- 6) *an Ejicientes eum extra*, I modus (A); *O quam admirabile*, VI modus (B).

III Nokturn

- 7) *an Lapidaverunt Stephanum*, VIII modus (A); *In Domino Deo suo*, VII modus (B)
- 8) *an Lapides torrentis*, VII modus (A); *Sine macula beatus*, VIII modus (B)
- 9) *an Ecce video caelos*, IV modus (A); *Domine virtus et*, VIII modus (B).

JAN EWANGELISTA¹³

I Nokturn

- 1) *an Ioannes Apostolus et Evangelista*, I modus
- 2) *an Supra pectus*, II modus
- 3) *an Quasi unus*, III modus.

II Nokturn

- 4) *an In ferventis olei*, IV modus
- 5) *an Propter in superabilem*, V modus
- 6) *an Occurrit beato Ioanni*, VI modus.

¹² Wyraźna, choć nie całkowita zgodność w polskich przekazach diecezjalnych (A: Gniezno, Łask, Włocławek, Kraków, Lwów) i oddzielnie w przynajmniej niektórych zakonnych (B: paulini, krzyżacy, karmelici, dominikanie) może wskazywać, zdaniem autora, na trwałość tradycji śpiewów oficjum okresu Bożego Narodzenia w obu segmentach (tradycja diecezjalna oraz monastyczna); por. J. KUBIENIEC, *Secundum consuetudinem. Śpiew godzin kanonicznych w średniowiecznej metropolii gnieźnieńskiej*, Kraków 2013, s. 42.

¹³ W oficjum o św. Janie w adiustowanych źródłach nie występują w zakresie modalności antyfon różnice między tradycją diecezjalną i tradycjami zakonnymi.

III Nokturn

- 7) *an Apparuit caro suo*, VII *modus*
- 8) *an Expandens manus suas*, VIII *modus*
- 9) *an Domine suscipe me*, IV *modus*.

MŁODZIANKOWIE

I Nokturn

- 1) *an Herodes videns quoniam*, I *modus* (A¹⁴); *Novit Dominus vias*, VII *modus* (B¹⁵)
- 2) *an Christus infans*, II *modus* (A); *Rex terrae*, II *modus* (B)
- 3) *an Arridebat parvulus*, III *modus* (A); *Deus iudex iustus*, IV *modus* (B).

II Nokturn

- 4) *an Norunt infantes*, IV *modus* (A); *Ex ore infantium*, III *modus* (B)
- 5) *an Erigitur itaque*, V *modus* (A); *Iudicabit Dominus*, II *modus* (B)
- 6) *an Dignus a dignis*, VI *modus* (A); *Mortis usuras rex*, II *modus* (B).

III Nokturn¹⁶

- 7) *an Dicunt infantes*¹⁷, VII *modus* (A); *Quis ascendet aut*, I *modus* (B)
- 8) *an Licuit sanguine*, VIII *modus* (A); *Innocentes adhaeserunt*, II *modus* (B)
- 9) *an Vindica Domine*, IV *modus* (A); *Filio regis datum est*, III *modus* (B).

Nieregularność — podkreślmy wyraźnie — będąca rezultatem późniejszych interwencji, częściej widoczna jest w zespołach antyfon *Laudes* i *Vesperae*, mniej natomiast w szeregu dziewięciu antyfon *Matutinum*.

Jakie zatem czynniki powodowały pojawienie się nieciągłości w porządku numerycznym *modus*, włączając weń antyfony kantykowe? Wylączamy z rozważań sytuację, w której kompozytor gregoriański nie miał świadomości zasady porządkującej, co objawia się nieregularnością w doborze tonacji dla antyfon. Dotyczy to raczej oficjów wcześniejszych, powstałych w klasycznym okresie chorału, gdy

¹⁴ Oficjum o zamordowanych przez Heroda dzieciach wykazuje względną stabilność w tradycji diecezjalnej, natomiast panuje dość duże zróżnicowanie w poszczególnych tradycjach zakonnych. Np. paulini przyjęli wariant łaski, karmelici natomiast wariant wrocławski. Różnice w obu wariantach dotyczą głównie kolejności antyfon; por. przypis 16.

¹⁵ Wariant dominikański (antyfonarz Błażeja Dereya, 1627 r.).

¹⁶ W antyfonarzu lwowskim, reprezentującym tradycję diecezji krakowskiej (Biblioteka Uniwersytetu Lwowskiego, ms. 1553/V, XVI w.), III Nokturn jest odmienny: *an 7 Licuit sanguine*, VIII *mod.*; *an 8 Clamant, clamant, clamant*, VIII *mod.*; *an 9 Audivi voces occisorum*, I *mod.* Antyfonarz wrocławski, ms. 4, porządkuje: *an 7 Dicunt infantes*, VII *mod.*; *an 8 Licuit sanguine*, VIII *mod.*; *an 9 Clamant, clamant, clamant*, VIII *mod.* Antyfonarz łaski — podobnie, z tym, że dziewiątą antyfoną jest *Vindica Domine*, IV *mod.*

¹⁷ Antyfonarz gnieźnieński ms. 95 wykazuje karty zdefektowane w tym miejscu, jednakże ms. 98 używany w Gnieźnie, lecz pochodzący z Wrocławia (J. KUBIENIEC, *Secundum consuetudinem*, s. 416), ukazuje następującą kolejność antyfon: *an 7 Dicunt infantes*, VII *mod.*; *an 8 Licuit sanguine*, VIII *mod.*; *an 9 Ecce vidi agnum stantem*, IV *mod.* Tak więc mimo zmiany ostatniej, dziewiątej antyfony, dotychczasowy porządek modalny nie został zmieniony.

nie istniały jeszcze oficja rymowane. Jest to więc stan pierwotny, w stosunku do którego nie ma sensu mówienie o złamaniu zasady następstwa *modi*.

Czynnik, który powodował załamanie porządku numerycznego, jest raczej oczywisty: to późniejsza ingerencja w układ oficjum. Jest to sytuacja, w której kompozytor gregoriański — tworzący w okresie, gdy oficja rymowane były już formą okrzepłą — pierwotnie przyporządkował kolejnym antyfonom tonacje we wzrastającym porządku, jednak wskutek późniejszych redakcji w miejsce jednej (lub kilku) antyfon wprowadzono inne, ewentualnie zmieniono ich kolejność. Pewną podpowiedzią w tej kwestii mogą być teksty antyfon (i responsoriów). Analizując oficjum rymowane należy zatem zbadać, czy w miejscu załamania porządku modalnego nie następuje załamanie także narracji historycznej czy teologicznej, wskazujące na dokonanie korekty w całości oficjum. Ale — i to trzeba wyraźnie wyartykułować, by uniknąć błędnego wnioskowania — trzeba mieć się na baczności, by nie pomylić skutku z przyczyną. Zerwanie bowiem ciągłości numerycznej może być właśnie wynikiem przeredagowania treści oficjum w formę spójniejszą od strony literackiej.

Czynnikiem, który powodował szczególną sytuację oderwania antyfony kantykowej od zespołu antyfon *Laudes* bądź Nieszporów, jest brak zainteresowania kompozytora szóstą antyfoną — jako elementem jednego ciągu numerycznego. W sensie ścisłym trudno mówić o zaburzeniu porządku modalnego, jeśli kompozytor zakłada wykluczenie z tego porządku antyfonę *ad Benedictus* czy *ad Magnificat*. Wówczas w polu numerycznego następstwa *modi* autor melodii oficjum widzi wyłącznie antyfony psalmodii *minor*. Do takiej interpretacji dodatkowo skłania go najprawdopodobniej przedzielenie szóstej antyfony od pozostałych drobniejszymi elementami składowymi oficjum — *responsorium* i *capitulum*, co obrazują zestawienia przywołane wcześniej w niniejszym opracowaniu. Można zaryzykować twierdzenie, że w takim przypadku autor oficjum jakby nie miał całościowej wizji Nieszporów czy *Laudes*, ewentualnie w jego koncepcji antyfony kantykowe jawiły się jako utwory autonomiczne, na tyle istotne, że ich wyłączenie z ciągłości szeregu modalnego uważał za uzasadnione. Ale czy tak było?

Nawet w obliczu oczywistego faktu, że nie każde oficjum wykazuje numeryczne następstwo *modi*, nie zauważa się w nich jakiejś reguły, która kierowałaby doбором *modus* do antyfony kantykowej. Należy też mieć na uwadze fakt, że początkowo antyfony do kantyków były notowane w zwiększonej liczbie — do wyboru¹⁸.

Nie ma zatem powodu, by antyfony psalmodii *maior* rozpatrywać w oderwaniu od antyfon psalmodii *minor*. Można zgodzić się natomiast z tezą, że antyfony kantykowe nader często komponowane są w *modus I* oraz *VIII*, ale jest to — tak się wydaje — efekt zjawiska znanego w twórczości chorałowej, mianowicie nadreprezentatywności tych *modi* w całym repertuarze chorałowym¹⁹. Z tego także powodu nie powinno budzić nadmiernej ekscytacji.

¹⁸ J. KUBIENIEC, *Secundum consuetudinem*, s. 68.

¹⁹ Cz. GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne*, s. 229–231.

STRESZCZENIE

Autor analizuje zjawisko porządkowania antyfon Oficjum Godzin według tonacji gregoriańskich (*modi*). Zasadniczą kwestią jest pytanie: czy antyfony *ad Magnificat*, *ad Nunc dimittis* oraz *ad Benedictus* należy postrzegać jako część szeregu modalnego antyfon, czy też nie. Załączone przykłady są, zdaniem autora, potwierdzeniem tezy o włączeniu tych trzech antyfon do szeregu uporządkowanych antyfon.

Słowa kluczowe: chorał gregoriański, modalność, antyfona

Together or separate?

On a certain aspect of the modality of the antiphons of the *officium divinum*

Summary

The author examines the phenomenon of arranging antiphons of the Liturgy of the Hours by Gregorian tones (*modi*). The central question is whether or not the antiphons *ad Magnificat*, *ad Nunc dimittis* and *ad Benedictus* should be seen as part of a series of antiphons in modal order. According to the author, the accompanying examples confirm the thesis of those three antiphons being part of a series of modal order.

Key words: Gregorian chant, modality, antiphon

CZESŁAW GRAJEWSKI (ur. 1960 r.), prof. dr hab.; w 1986 r. ukończył z wyróżnieniem studia muzykologiczne pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. Jerzego Pikulika w Akademii Teologii Katolickiej (dziś Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) w Warszawie. W 1995 r. uzyskał doktorat na podstawie dysertacji *Antyfonarz gnieźnieński ms. 94-97 w świetle tradycji polskiej i ogólnoeuropejskiej* (promotor: ks. prof. dr hab. Jerzy Pikulik). W 2001 r. związał się z macierzystą uczelnią, do 2004 r. pracując na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych jako wykładowca przedmiotów praktycznych. Habilitował się w 2005 r. na podstawie rozprawy *Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich* i kolejno awansował na wyższe stanowiska: 2006–2007 był adiunktem w katedrze Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej, w 2006–2014 kierownikiem tejże katedry. W latach 2007–2015 kierował Specjalnością Muzykologia Teoretyczna i Stosowana UKSW. W 2015 r. uzyskał tytuł profesora nauk humanistycznych. Badania naukowe koncentruje wokół zagadnień źródłoznawczych polskich antyfonarzy średniowiecznych, tonariuszy europejskich i wybranych kwestii współczesnej polskiej muzyki kościelnej. Jest także czynnym muzykiem kościelnym — organistą i dyrygentem.