

Ewa Bielińska-Galas

Teoria nurtu scholastycznego w aspekcie kryteriów identyfikacji modalnej śpiewów liturgicznych

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 13/1, 153-171

2006

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.

EWA BIELIŃSKA-GALAS

TEORIA NURTU SCHOLASTYCZNEGO W ASPEKTCIE KRYTERIÓW IDENTYFIKACJI MODALNEJ ŚPIEWÓW LITURGICZNYCH

Klasyfikacja modalna repertuaru gregoriańskiego, już od momentu nałożenia na śpiewy w końcu VIII wieku systemu ośmiu *modi*, należała do najistotniejszych i najtrudniejszych problemów średniowiecznej teorii muzyki¹. Ówczesni badacze mieli bowiem do czynienia z dawną tradycją, której istotą była zmienność, różnorodność, swoboda, cechy tak charakterystyczne dla praktyki głęboko zakorzenionej w oralności. Przejęty i uporządkowany przez kantorów frankońskich na potrzeby rozszerzającej się liturgii *cantus romanus*, odzwierciedlający w swej tkance wielość kulturowych wpływów i różnorodność melodycznego tworzywa, nie mieścił się więc łatwo w ramach systemowych podstaw, jakie formułowane były od przełomu VIII i IX wieku przez teoretyków dla otaczającej ich rzeczywistości muzycznej².

Wydaje się, że wczesne podejście kantorów do kwestii identyfikacji modalnej śpiewów było częściowo intuicyjne, uwarunkowane czynnikami nie w pełni definiowanymi werbalnie. Taki niewyraźny, niejasno określony sposób traktowania przyporządkowania modalnego nie był aprobowany przez późniejszych, bardziej systematycznych teoretyków. Autor traktatu *Dialogus* z początku XI wieku nie ukrywał pogardy dla śpiewaków, którzy „w ogóle nie wiedzieli,

¹ Sens terminu *modus* na przestrzeni wieków ulegał zmianie. Pod pojęciem tym rozumiany był „system” będący podłożem i nośnikiem ustnej tradycji śpiewu. Po wprowadzeniu w końcu VIII w. systemu 8 *modi* (skopiowanego z bizantyjskiego *oktoechos* i przepracowanego przez reformatorów karolińskich) termin interpretowano jako system, który zarządzał tonami psalmowymi i porządkował inicjalne formuły melodyczne. Późniejsze rozumienie pojęcia to system dźwiękowy stworzony przez teoretyków, złączony ze skalami oktawowymi o określonym układzie interwałów. Stał się on podstawą tonów kościelnych określanych jako formuła melodyczna lub reguła wyznaczająca finalis melodii, jej ambitus oraz charakterystyczne zwroty interwałowe.

² Najstarszym zachowanym źródłem z pogranicza teorii i praktyki jest fragment tonariusza z St. Riquier z końca VIII wieku (Paryż, B. N. lat. 13159), zanotowany na końcu psalterza gallickańskiego. Zawiera on zestaw przykładowych kompozycji charakterystycznych dla poszczególnych *modi*.

jaki jest *modus* niektórych śpiewów”³. Relacjonował on: „Jeśli pytasz takich śpiewaków, jaki *modus* mają niektóre ze śpiewów odpowiadają oni, że nie wiedzą, jeśli ich całkowicie nie znają. Błagając o dowód tego, skąd oni to wiedzą, wahając się mówią: ponieważ są one podobne na początku i na końcu do innych śpiewów w tym samym *modus*”. Na podstawie takiego świadectwa źródłowego możemy przypuszczać, że najstarsze identyfikacje modalne reprezentowały zwykle oceny subiektywne i indywidualne. Były one formułowane bardziej na podstawie norm obowiązujących w praktyce muzycznej, zbieranych w ciągu wielu lat pamięciowego uczenia się, niż według z góry przyjętych kryteriów klasyfikacji. Przyporządkowanie modalne danego śpiewu przekazywane było jakby przez tradycję, zawarte w samej kompozycji, a *modus* pozostawał trudną do zdefiniowania właściwością melodii, rozpoznawalną przede wszystkim przez sposób, w jaki się ona zaczynała i kończyła.

Niewątpliwie wczesny okres rozpatrywania i porządkowania chorału cechowała niespójność, przejawiająca się różnorodnością propozycji zawartych w średniowiecznych źródłach. Świadczyć o tym może podwójna klasyfikacja modalna niektórych śpiewów⁴ w tonariuszu z St. Arnould z Metz z końca IX wieku⁵. Czynnikiem podziału utworów w tym rękopisie stały się tony psalmowe z odpowiadającymi im zakończeniami. Antyfony, w których odnaleziono cechy charakterystyczne dla poszczególnych tonów, uporządkowano w osiem grup, w ramach których wyróżniono serie obejmujące śpiewy wymagające dla swoich wersetów psalmowych tej samej formuły finalnej. Uwagę zwracał fakt, że pod każdą z wyodrębnionych formuł zakończeniowych zebrane były antyfony pasujące do danego tonu, które zasadniczo rozpoczynały się również tym samym zwrotem intonacyjnym. Na różnice w klasyfikacji niektórych utworów w tonariuszu miały więc wpływ dwa czynniki: formuły zakończeniowe, bądź też charakterystyczne dla poszczególnych śpiewów melodyczne zwroty początkowe.

Świadomi istnienia melodii o trudnej do teoretycznego określenia modalności, wymykających się ścisłym klasyfikacjom, byli wczesni teoretycy państwa frankońskiego: Aurelian z Réôme⁶ i Regino z Prüm⁷. Znamienne jest, że roz-

³ Traktat przypisywany dawniej Odonowi z Cluny. (*Pseudo-*) *Odo: Dialogus de musica* (GS 1), s. 256 „Illos itaque cantores si de aliquo cantu interrogaveris, cuius modi sit, illico respondent, quod nesciunt, ac si perfecte cognoscernet. Quodsi ab eis argumentum, unde hoc sciant, quaesieris, titubantes dicunt: quia sit similis in principio et in fine aliis cantibus eiusdem modi, cum de nullo omnino cantu, cuius modi sit, sapiant.”

⁴ M. H u g l o, *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*. Paris 1971, s. 32.

⁵ Archetyp tonariusza karolińskiego datowany na 825-855 r. (F-ME 351). [Zob.:] W. L i p p h a r d, *Der karolingische Tonar von Metz* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen; Heft 43). Münster 1965.

⁶ Traktat Aureliana z Réôme z ok. 840-850 r. stanowił jedno z najstarszych świadectw opisu poszczególnych tonów. *Aurelianus Reomensis: Musica disciplina*, Lawrence Gushee (ed.), (CSM 21). Rome 1975.

⁷ *Tonartus Reginonis Prumiensis*, (CS 2), s. 1-73.

wiązania problemów śpiewów, których nie można było przyporządkować do żadnego z ośmiu tonów psalmowych, szukali oni nie na drodze korygowania utworów liturgicznych, lecz raczej w tworzeniu nowych tonów, odpowiednich dla melodii nieregularnych. Regino, dla wyróżnienia takich usankcjonowanych tradycją śpiewów, wprowadził określenie *cantus nothi*⁸, jako kategorię przeciwstawną wobec melodii, których zakwalifikowanie do jednej z ośmiu możliwych dróg modalnych nie sprawiało większych trudności. Jego koncepcja, spisana u progu X wieku, różniła się jednocześnie od ujęć nieco późniejszych teoretyków, m.in. Odo z Arezzo z końca stulecia⁹. Dla pierwszego z badaczy *modus* reprezentował metodę identyfikacji, która zależała przede wszystkim od charakteru zwrotu melodycznego ulokowanego na początku śpiewu, niezależnie od wewnętrznej organizacji kompozycji. Drugi z teoretyków kryterium znajdował raczej na końcu utworu, upatrując ważnych determinantów modalności w charakterze frazy finałowej. Zaznaczająca się w ocenach badaczy tendencja do różnego przyporządkowania modalnego śpiewów łączyła się niewątpliwie w tym czasie z wpływem krystalizującego się systemu dźwiękowego (kojarzonego przez teoretyków ze skalą grecką), a także ze wzrostem znaczenia innych niż formuły melodyczne kryteriów modalnych.

Nowe kategorie klasyfikacyjne, takie jak *finalis*, *ambitus* i gatunki oktałowe, wyróżnione zostały na przełomie IX i X wieku w traktatach nawiązujących do nauki odziedziczonej z późnego antyku: *De harmonica institutione* Hucbalda¹⁰, *Musica enchiriadis* i *Scolica enchiriadis*¹¹ oraz *Alia musica*¹². Źródła o orientacji praktycznej, m.in. grupa pism *enchiriadis*, podkreślały jeszcze głównie aspekt jakościowy poszczególnych *finalis*, a więc ich charakter jako stopni, wokół których ogniskowały się formuły melodyczne. Dzieła ukierunkowane na poznanie przede wszystkim teoretyczne opisywały te kategorie w sposób bardziej precyzyjny, rygorystyczny, jako jasno określone reguły. *Finalis* nabrał więc znaczenia dźwięku podstawowego w *modus*, kończącego lub zaczynającego śpiew, *ambitus* zaś stał się czynnikiem rozgraniczającym zakresy interwałowe *modi* autentycznych i plagalnych.

Dążności w kierunku bardziej racjonalnej oceny modalności śpiewów szczególnie intensywnie zaczęły przejawiać się w traktatach dojrzałego średniowie-

⁸ *Regino Prumensis Epistola de harmonica institutione*, (GS 1), s. 231. „Sunt namque quaedam antiphonae, quas nothas, id est, degeneres et non legimas appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio et tertio finiuntur”.

⁹ *Proemium Tonari Domni Oddonis Abbatis*, (GS 1), s. 248.

¹⁰ *Hucbald De harmonica institutione*, (GS 1), s. 103-125.

¹¹ *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. Ed. H. S c h m i d, (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission; Bd. 3), München 1981, s. 1-59.

¹² *Alia musica*. Ed. J. C h a i l l e y, (Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris; No 6), Paris 1965.

cza. Wśród nich ważne miejsce zajęła koncepcja Johannes Affligemensis/Cotto sformułowana około 1100 r. w traktacie *De musica cum tonario*¹³. Dostrzegając problem niestabilności modalnej, połączonej z pewnymi śpiewami fundamentalnie, teoretyk ten zwracał jednocześnie uwagę na fakt, że do powstania niejednoznacznych klasyfikacji przyczyniać się mogły okoliczności związane z przekazem melodii, m.in. niewiedza śpiewaków, sugerowanie się podobieństwem formuł intonacyjnych, niedoceniając zasad pokrewieństwa dźwięków odległych od siebie o kwartę i kwintę (*affinitas vocum*), omyłki transpozycyjne. Rozszerzył on rząd obiektywnych czynników (*cursus modorum*), które powinny umożliwić krytyczną i często normatywną ocenę śpiewów. W jego teorii podstawowe znaczenie spełniał *finalis*. W relacji do niego ustalano *ascensus* i *descensus* czyli ambitus powyżej i poniżej *finalis*, a także możliwe w stosunku do tego stopnia dźwięki początkowe (*intensio*).

Szczegółowej systematyki kryteriów identyfikacji modalnej dokonano w pierwszej połowie XII wieku w zakonie cystersów. W traktacie *Regule de arte musica* Gwidona Augensis (Guy d'Eu)¹⁴ ujęto w silny i logiczny wielowarstwowy system porządkowania niuanse regularności i nieregularności modalnych. Klasyfikacja śpiewów uwarunkowana została wówczas nie tylko przez stosunek dźwięku finałowego i ambitusu, lecz przez szereg czynników dodatkowych. Nie mniej istotne stało się m.in. dążenie, aby pełną podporę dla poczucia jedności modalnej, bazującej na supremacji stopnia finałowego, stanowił charakter otwarcia, a następnie ważnych kadencji wewnętrznych. Jeśli śpiew nie posiadał tych cech charakterystycznych konieczne było przerobienie go zgodnie z regułami. Warto w tym miejscu podkreślić, że racjonalne myślenie niosło ze sobą skłonności, a w przypadku cystersów wręcz dążności, do znormalizowania praktyki muzycznej czyli ingerencji w melodie liturgiczne.

Na podstawie przytoczonych uwag nasuwa się istotny wniosek, że równoległe z procesem transformacji europejskiej świadomości muzycznej, wyzwalającej się z myślenia w kategoriach wykonania, a uzależniającej się stopniowo od pisma, dokonała się zmiana i rozwój sieci kryteriów służących identyfikacji modalnej śpiewów¹⁵. Fakt ten zachęca do zwrócenia uwagi na sposoby przedstawiania tego problemu przez późniejszych badaczy, których teorie leżały nie-

¹³ Johannes Affligemensis: *De musica cum tonario*. Ed. J. Smit van Waesberghe, (CSM 1). Rome 1950.

¹⁴ *Domni Guidonis Regulae de arte musica*, (CS 2), s. 150-192.

¹⁵ Wśród szeregu utworów o zróżnicowanej klasyfikacji przytoczyć można m.in. *introit De ventre matris*. Jego melodia opada do dźwięku A i nie przekracza zakresu zarezerwowanego dla tonu drugiego. W tonariuszu karolińskim i w graduale z Corbie (Paris, B. N. lat. 12050, po 853 roku) utwór ten przyporządkowano jednak do tonu pierwszego, prawdopodobnie z powodu wyraźnie zaznaczonego piątego stopnia w formule inicjalnej. W późniejszej tradycji, w szczególności cysterskiej i dominikańskiej, śpiew kwalifikowano do tonu drugiego (Bibl. Dominikanów w Krakowie ms. 3 (olim 7) f. 66, Bibl. Uniwersytecka we Wrocławiu ms. IF 416 f. 146v).

kiedy na marginesie wspomnianych koncepcji o ważnym historycznym znaczeniu. Interesujący dorobek w tym względzie stanowiły ujęcia sformułowane około 1300 r., a także w następnym stuleciu, w kręgach teoretyków nurtu scholastycznego. Tworzono je w atmosferze intelektualnej nasyconej problemami teologii i metafizyki, której głównymi ogniskami były uniwersytety. Szczególnie ważną ostoję instytucjonalną dla badaczy przybywających z różnych zakątków Europy spełniała paryska Sorbona. Ogromny wówczas rozwój twórczości kompozytorskiej łączył się tutaj ze szczególnym rozkwitem myśli teoretyczno-muzycznej, która dążyła nie tylko do unormowania praktyki chorałowej, lecz także do udoskonalenia samej teorii muzyki, jako dziedziny sformalizowanej, uporządkowanej metodycznie i systematycznie, wyrażanej za pomocą specjalnego języka, posługującej się (dzięki wprowadzeniu nowych kategorii i kryteriów) rozszerzonym instrumentarium analizy oraz ulepszoną argumentacją. Dla współczesnego badacza może być więc interesujące przede wszystkim spojrzenie na teorię scholastyczną jako na kolejny etap procesu tworzenia systemów racjonalizacji oceny modalnego przebiegu konstrukcji muzycznej¹⁶.

Spośród teoretyków muzyki o takim nastawieniu badawczym, związanych z Uniwersytetem Paryskim, wymienić można m. in.: Lambertusa (*Tractatus de musica*¹⁷ ok. 1270 r.) i Jacques'a z Liège (*Speculum musicae*¹⁸ po 1300 r.). W tej grupie uczonych nie brakowało też badaczy o zamiłowaniach estetycznych, nieobojętnych na praktykę muzyczną. Należał do nich bez wątpienia dominikanin Hieronim z Moraw (*Tractatus de musica*¹⁹ 1272-1304 r.), a nieco później kartuski zakonnik Eger z Kalkar (*Cantuagium* ok. 1380 r.)²⁰. Na początku XIV wieku na obszarze Włoch duże znaczenie zyskały prace Marchettusa z Padwy (*Lucidarium in arte musicae planae*²¹ ok. 1318 r.), któremu w dostosowaniu materiału do metod nauki scholastycznej pomagał dominikanin Siphans da Ferrara. Kontynuacja nurtu dostrzegalna była też w okresie późniejszym, m.in. w traktacie franko-flamandzkiego teoretyka muzyki Johannes Tintoris (*Liber de natura et proprietate tonorum musicae* 1476 r.)²².

¹⁶ Por. Ch. Meyer, *Die Tonartenlehre im Mittelalter*. W: *Die Lehre von einstimmigen liturgischen Gesang*, (Geschichte der Musiktheorie; Bd. 4). Darmstadt 2000, s. 197-215.

¹⁷ *Cujusdam Aristotelis Tractatus de musica*. (CS 1), s. 251-281.

¹⁸ *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*. Ed. R. Bragard (CSM 3/6). Rome 1973.

¹⁹ *Hieronymus de Moravia: Tractatus de musica*. Ed. S. M. Cserba. Regensburg 1935, (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft; z. 2); także: *Tractatus de Musica Fratris Jeronimi de Moravia*, (CS 1), s. 1-94.

²⁰ *Heinrich Eger von Kalkar: Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar (1328-1408)*. Ed. H. Hüschel (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte; Heft 2). Köln 1952.

²¹ *The Lucidarium of Marchetto of Padua: a critical edition, translation and commentary*. Ed. J. W. Herlinger. Chicago, London 1985; także: *Marchetus de Padua: Lucidarium*, (GS 3), s. 64-121.

²² *Johannes Tinctoris: Opera theoretica*. Ed. A. Seay (CSM 22/1). Rome 1975-78, s. 65-104.

Punkt wyjścia do naszkicowania problemu kryteriów identyfikacji modalnej melodii w pismach teoretyków XIII-XV wieku stanowić może kombinacja trzech kategorii: *dispositio*, *progressio* oraz *compositio*, wyróżnionych przez reformatorów cysterskich w celu dogłębnej analizy śpiewów. Obecność schematu trójdzielnego, a także znamienne dla przedstawicieli tego zakonu racjonalność i logika dopasowują się bowiem łatwo do syntez i formalnych metod scholastycznych.

Dispositio

Termin *dispositio*, wprowadzony po raz pierwszy przez Boecjusza w *De institutione musica*, przejęty przez cystersów, wiązał się z nauką o *modi* jako gatunkach oktaowych, które posiadały określoną strukturę interwałową złożoną z całych tonów i półtonów. Wyznaczały one materiał dźwiękowy, na którym oparte były melodie, charakteryzujące się określonym ambitusem, dźwiękiem *finalis* i zwrotami melodycznymi. Rozpatrywanie poszczególnych tonów w kategorii gatunków oktaowych obejmowało także mniejsze elementy konstrukcyjne, które zakładały istnienie stałych stosunków interwałowych, takie jak gatunki kwintowe, kwartowe oraz heksachordy.

Teoretycy związani z Uniwersytetem Paryskim do wykrywania struktury interwałowej właściwej poszczególnym tonom wykorzystali solmizację, używaną do tej pory głównie w nauczaniu śpiewu chorałowego. Strukturę śpiewów w ich systemie odzwierciedlały więc sylaby solmizacyjne (*voces musicales*) uporządkowane w ramach heksachordu *ut-re-mi-fa-sol-la* o stałym układzie interwałów. Mimo, że każda z wyróżnionych sześciu sylab stanowiła nazwę nie jednego, lecz trzech różnych dźwięków skali diatonicznej (co spowodowane było naniemieniem heksachordu na skalę od dźwięków Γ , C, F, G, c, f, g), teoretycy usiłowali określić relacje między sylabami solmizacyjnymi a niektórymi dźwiękami poszczególnych tonów kościelnych. Zgodność taka istniała między czterema *finalis*: D, E, F, G (a także między *finalis* wyższymi o kwintę od właściwych: a, h, c, d) a sylabami solmizacyjnymi *re*, *mi*, *fa*, *sol* (np. pierwszy i drugi ton kończył się sylabą *re* na D *gravi* lub na a *acuto*, itd.). Rozwiązania scholastyczne nawiązywały przy tym do teorii pokrewieństw (*affinitas vocum*) stworzonej przez wcześniejszych teoretyków. Zaznaczyła się ona w XI wieku w pracach Gwidona z Arezzo (*modi vocum*)²³ i badaczy niemieckich (*sedes troporum*)²⁴,

²³ Dźwięki A i D, B i E, C i F uporządkowano w pary (np. pod A i pod D leży cały ton, a nad nimi są interwały cały ton, półton, cały ton). Przyjmowały one więc taką samą pozycję w heksachordzie Γ -E lub C-a.

²⁴ Należał do nich m.in. Hermanus Contractus, który do pierwszego gatunku kwartowego TST dołączył dźwięk na dole i na górze. Tak powstały cztery heksachordy Γ -E, C-a, G-e, c-aa (*sedes troporum*). Uwypuklały one gatunek kwartowy w czterech pozycjach wewnątrz dwuok-

którzy dążyli do umocnienia stosunków między niektórymi stopniami systemu dźwiękowego, między określonymi gatunkami, a także między heksachordami.

Jacques z Liège rozważał teoretyczną możliwość zakończenia śpiewów także na pozostałych dwóch sylabach solmizacyjnych: *ut* oraz *la*²⁵. Przyrównywał je najpierw do końcowych sylab poszczególnych tonów czyli *re*, *mi*, *fa* oraz *sol*. Przy ustalaniu pokrewieństw opierał się na rozczłonkowaniu wynikającym z charakterystycznego oznakowania każdego dźwięku, na który składały się odpowiadające poszczególnym stopniom skali litery oraz połączone z nimi sylaby solmizacyjne. Spokrewnione sylaby konfrontował następnie z innymi dźwiękami wprowadzając je w stosunki wynikające ze struktury interwałowej heksachordów lub gatunków:

graves								acutae								super-acutae
Г	A	B	C	D	E	F	G	a	b	h	c	d	e	f	g	aa
ut	re	mi	fa	sol	la											
Cantus naturalis primus			ut	re	mi	fa	sol	la								
			Cantus mollis primus			ut	re	mi	fa	–	sol	la				
			Cantus duralis secundus			ut	re	–	mi	fa	sol	la				
								Cantus naturalis secundus		ut	re	mi	fa	sol	la	
													ut	re	mi	
														ut	re	
7, 8			5, 6	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8	1, 2,			(5, 6)	1, 2,				1, 2,
								3, 4				(7, 8)				3, 4

Śpiewy zakończone na *ut* mogły zostać sklasyfikowane w ramach piątego, szóstego, siódmego lub ósmego *modi*. Sylaba *ut* połączona była bowiem z sylabą *fa* (kończącą sylabą piątego i szóstego tonu) na dźwięku *F-fa-ut*, *C-fa-ut* lub *c-sol-fa-ut* oraz z sylabą *sol* (kończącą sylabą siódmego i ósmego tonu) na dźwięku *Г-ut* lub *G-sol-re-ut*. Potrójna nazwa dźwięku *c*, gdzie sylaba *ut* łączyła się z sylabami *fa* i *sol*, stwarzała teoretyczną możliwość zakończenia na tym stopniu śpiewów piątego, szóstego, jak również siódmego i ósmego tonu. O właściwym przyporządkowaniu do danego tonu decydował w tym wypadku akcydentalny charakter dźwięku *b-fa-h-mi*. Sylaba *sol*, charakterystyczna dla *fi-*

tawowego systemu A-aa. Zgodnie z tym wg teoretyka gatunek kwartowy D-G w pozycji terardusa powinien być określany jako czwarty gatunek kwartowy, mimo że miał taką samą strukturę interwałową jak pierwszy gatunek kwartowy A-D w pozycji protusa.

²⁵ *Jacobi Leodiensis...*, s. 217-220.

nalis tonu siódmego i ósmego, na dźwięku *c-sol-fa-ut* należała do *cantus mollis*, który nie był odpowiedni dla tonu siódmego i ósmego. Śpiewy tych tonów, wymagające stosowania *h durum*, mogły więc kończyć się tylko na dźwięku *G-sol-re-ut* lub *Γ-ut*. Alternatywne stosowanie *b molle* lub *h durum* w tonie piątym i szóstym dopuszczało natomiast możliwość zakończenia śpiewów sylabą *ut* na dźwięku *c-sol-fa-ut*.

Śpiewy kończące się na *ut* nie mogły należeć do pierwszego, drugiego, trzeciego oraz czwartego tonu. W przypadku trzeciego i czwartego tonu sylaba *mi*, charakterystyczna dla *finalis* tych tonów, nie łączyła się nigdy w heksachordach z sylabą *ut*. W tonie pierwszym i drugim sylaba końcowa *re* spotykała się razem z *ut* na dźwięku *G-sol-re-ut*. Według teoretyka nie można jednak było w tym wypadku mówić o pokrewieństwie sylab *ut* i *re*. Powodem była różnica gatunków kwintowych odpowiadających dźwiękom G-d: pierwszego *re-la* (TSTT) i czwartego *ut-sol* (TTST).

Śpiewy zakończone na *la* mogły zostać sklasyfikowane w ramach pierwszego, drugiego, trzeciego i czwartego tonu. Stopień *a-la-mi-re* spokrewniony był bowiem z pierwszym i drugim tonem przez końcową sylabę *re* lub też z trzecim i czwartym przez sylabę *mi*. Śpiewy zakończone na *la* nie mogły natomiast należeć do piątego, szóstego, siódmego i ósmego tonu. W przypadku piątego i szóstego tonu sylaba *la* nie łączyła się nigdy z sylabą *fa*. Spotkanie sylaby *la* z sylabami *sol* i *re* na stopniu *d-la-sol-re* stwarzało pokrewieństwo między pierwszym, drugim, siódmym i ósmym tonem. Według teoretyka jednak śpiewy, które kończyły się na dźwięku *d* z powodu pokrewieństwa oktawowego do dźwięku *D* należały do pierwszego i drugiego tonu, który właściwie stanowił *finalis* tych tonów. Z tych racji sylaba *la* na dźwięku *d-la-sol-re* nie wchodziła raczej w zakres siódmego i ósmego tonu, chociaż na tym stopniu sylaba *sol* również występowała.

Inna metoda badania struktury interwałowej rozważana była na południu Europy. Najpełniej zaznaczyła się ona w traktacie włoskiego teoretyka Marchettusa z Padwy. Badacz ten położył nacisk na gatunki interwałowe, których wielokrotne możliwości połączeń wykrywały właściwą strukturę melodii²⁶. Śpiewy mogły być więc sklasyfikowane w ramach danego *modus*, jeśli ich struktura wewnętrzna zgodna była ze strukturą określonego gatunku. Regularne przebiegi tworzone były przez kombinację gatunku kwinty (*species diapente*) z gatunkiem kwarty (*species diatessaron*) dla *modi* autentycznych i gatunku kwarty z gatunkiem kwinty dla *modi* plagalnych. Gatunek kwinty pasował więc w naturalny sposób do obu konstrukcji z tym samym *finalis*.

Do opisanego systemu włączył teoretyk także kwartę, jako tzw. *species communis*. Gatunek ten występował najczęściej w melodiach plagalnych, a także

²⁶ *The Lucidarium of Marchetto of Padua...*, s. 326-505.

w autentycznych, których ambitus nad *finalis* nie przekraczał seksty. Taka struktura o niewielkim zakresie mogła powtarzać się w melodii wielokrotnie, stanowiąc przez to rodzaj charakterystycznej formuły, spełniającej funkcję podobną do powtarzających się nut (*repercussae*), na które powoływano się często w późniejszej teorii przy określaniu *modus*. *Species communis*, tworzony nad *finalis* poszczególnych *modi*, stanowił rodzaj reguły wspólnej dla danej manerii. Był użyteczny szczególnie do identyfikacji melodii nie osiągających pełnego ambitusu. Oto jego struktura charakterystyczna dla poszczególnych *modi*:

primi et secundi:	D-E-F-G-F-D-E-D
tertii et quarti:	E-G-a-G-F-E-F-G-F-E
quinti et sexti:	F-G-b-a-G-a-G-F
septimi et octavi:	G-c-h-a-G-c-a-G

Regularne *modi* uformowane zostały według Marchettusa z Padwy z następujących zestawień:

1. Pierwszy *modus* (D-E-F-G-a / a-h-c-d) z pierwszego gatunku kwintowego (TSTT) i pierwszego gatunku kwartowego *superius* (TST). Gdy wypełniał on swój regularny ambitus, zgodnie z regułami powinien być śpiewany z dźwiękiem h. Kiedy melodia nie osiągała wysokiego c zalecano stosować dźwięk b (*cantus mollis*²⁷). W wypadku zaś, gdy melodia wielokrotnie zatrzymywała się na dźwięku c, zanim opadła do dźwięku F, wymagano dźwięku h (*cantus durus*²⁸), jednak gdy schodziła do F, zanim ponownie osiągnęła c, wtedy dla uniknięcia trytonu zalecano wykorzystanie dźwięku b.

2. Drugi *modus* z pierwszego gatunku kwintowego (TSTT) i pierwszego gatunku kwartowego *inferius* (TST).

3. Trzeci *modus* (E-F-G-a-h / h-c-d-e) z drugiego gatunku kwintowego (STTT) i drugiego gatunku kwartowego *superius* (STT).

4. Czwarty *modus* z drugiego gatunku kwintowego (STTT) i drugiego gatunku kwartowego *inferius* (STT).

5. Piąty *modus* (F-G-a-h-c / c-d-e-f) w górę z trzeciego gatunku kwintowego (TTTS) i trzeciego gatunku kwartowego *superius* (TTS), w dół zaś (F-G-a-b-c / c-d-e-f) z trzeciego gatunku kwartowego *superius* (TTS) i czwartego gatunku kwintowego (TTST).

6. Szósty *modus* w górę z trzeciego gatunku kwintowego (TTTS) i trzeciego gatunku kwartowego *inferius* (TTS), w dół zaś z czwartego gatunku kwintowego (TTST) i trzeciego gatunku kwartowego *inferius* (TTS). Zmiany gatunków

²⁷ Skala przeznaczona dla śpiewów zawierających *fa* w b-*fa*-h-*mi*. Jej strukturę interwałową wyznaczały heksachordy: *molle* i *naturale*.

²⁸ Skala przeznaczona dla śpiewów zawierających *mi* w b-*fa*-h-*mi*. Jej strukturę interwałową wyznaczały heksachordy: *durum* i *naturale*.

kwintowych, które uzależnione były od kierunku przebiegu melodii, tłumaczył Marchettus przyczynami rodzaju estetycznego, praktycznego i formalnego. Trzeci gatunek kwintowy (TTTS) stosowano bowiem tylko w *modus* piątym i szóstym. Kiedy melodia korzystała z całego zakresu *modus*, dźwięk h był niezbędny przy ruchu w górę, aby uniknąć trytonu b-e. Przy ruchu w dół obejście trytonu umożliwiało zastosowanie dźwięku b. W czasie melodycznego ruchu wokół dźwięku c możliwy był śpiew dźwięku h. Teoretyk zwracał przy tym uwagę śpiewaków na konieczność dopasowania końca wersu do początku powtarzanego responsorium tak, aby oba elementy śpiewu występowały albo z dźwiękiem h, albo też z b.

7. Siódmy *modus* (G-a-h-c-d / d-e-f-g) z czwartego gatunku kwintowego (TTST) i pierwszego gatunku kwartowego *superius* (TST).

8. Ósmy *modus* z czwartego gatunku kwintowego (TTST) i pierwszego gatunku kwartowego *inferius* (TST). Zalecane było przy tym zachowanie dźwięku h, aby zapobiec pomieszaniu z pierwszym i drugim *modus*.

Teoretycy nurtu scholastycznego koncentrowali się również na problemie kompozycji, których ze względu na niestandardową strukturę, nie można było sklasyfikować w ramach danego *modus*. Zapis takich melodii wymagał transpozycji, stosowania stopni alterowanych lub korekt melodycznych. Podkreślali oni przede wszystkim akcydentalny charakter dźwięku b *molle* (szczególnie w konstrukcjach tworzonych z pomocą heksachordów z sylabami solmizacyjnymi), którego wprowadzenie w drugiej oktawie umożliwiły ustalenia wyjaśniające rozumienie dźwięków chromatycznych w kontekście całego systemu dźwiękowego, wypracowane przez wcześniejszych teoretyków. Hieronim z Moraw dokonał rozróżnienia tonów²⁹ na prostsze, które mogły być budowane za pomocą dwóch heksachordów (*vulgaris toni proportio*) oraz bardziej skomplikowane pod względem struktury, złożone z trzech heksachordów. W takich konstrukcjach, charakterystycznych według niego przede wszystkim dla piątego, szóstego i siódmego tonu, konieczne było zastosowanie dla podkreślenia dźwięku b *molle* heksachordu *mollis* lub dla dźwięku h *durum* heksachordu *duralis*.

Ambitus tonu piątego nietransponowanego – wprowadzenie *fa* w b-*fa-h-mi*:

	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g
cantus naturalis primus	mi	fa	sol	la						
cantus naturalis secundus						ut	re	mi	fa	sol
cantus mollis primus		ut	re	mi	fa	sol	la			

²⁹ Hieronymus de Moravia: *Tractatus de musica...*, s. 157-171.

Ambitus tonu drugiego transponowanego – transpozycja tonu drugiego do *a-la-mi-re* przebiegająca zgodnie z zasadą nakazującą wprowadzenie *mi* w *b-fa-h-mi* przy transpozycji o kwintę w górę:

	E	F	G	a	h	c	d	e	f
cantus naturalis primus	mi	fa	sol	la					
cantus naturalis secundus						ut	re	mi	fa
cantus duralis secundus			ut	re	mi	fa	sol	la	

Ambitus tonu czwartego transponowanego – transpozycja tonu czwartego do *a-la-mi-re* nakazująca wprowadzenie *fa* w *b-fa-h-mi* przy transpozycji o kwartę w górę:

	E	F	G	a	b	c	d	e	f
cantus naturalis primus	mi	fa	sol	la					
cantus naturalis secundus						ut	re	mi	fa
cantus mollis primus		ut	re	mi	fa	sol	la		

Jak wynika z tabel, dźwięki chromatyczne osiągnąć były też przez zapis kompozycji na innej wysokości niż oryginalna. W tym celu teoretycy przyłączyli do czterech regularnych *finales* dodatkowe stopnie, na których mogły kończyć się śpiewy wymagające transpozycji. Były nimi najczęściej dźwięki *a-h-c-d* nazywane *confinales*. Termin ten budził wątpliwości wśród teoretyków, gdyż stopień *d* nie był ściśle spokrewniony ze stopniem *G*. Machettus z Padwy starał się przenieść możliwość tworzenia takich *confinales* również do dolnej kwarty. Takie rozwiązanie nie sprawdzało się jednak w przypadku *modi* plagalnych, gdyż ich zakresu nie można było rozciągnąć do tak niskiego stopnia. Teoretyk podkreślał jednocześnie akcydentalny charakter *confinales*. Tymi dźwiękami zalecano kończyć śpiewy, których struktura interwałowa nie byłaby dopuszczalna, gdyby zanotowano je na wysokości *finales*. Śpiewy wymagające transpozycji określano więc jako nieregularne. Struktura niektórych melodii nie pozwalała także na zarejestrowanie ich na wysokości *confinales*. Teoretycy scholastyczni dopuszczali w tym wypadku możliwość ich transpozycji także do górnej kwarty, akcentując nieregularność melodii określeniem *acquisitus*.

Nieco odmienne rozwiązania tych kwestii zaproponował Hieronim z Moraw. Nawiązując do teorii pokrewieństw sformułowanej przez teoretyków niemieckich dokonał rozróżnienia między dźwiękami *prima tonorum sedes* (D-E-F-G), porównywalnymi z tetrachordem *finales* oraz *secunda tonorum sedes* (a-h-c-d), odpowiadającymi tetrachordowi wysokiemu. Dla uzyskania stopni alterowanych sugerował też tworzenie dodatkowych tetrachordów, wzorowanych na an-

tycznym *tetrachordon synemmenon*³⁰. Zwracał przy tym uwagę na stanowiące uparte pozostałości dawnych praktyk „przyozdobienia melodyczne”, dla których teoretyczną podstawę tworzyć mogły tetrachordy chromatyczne.

Johannes Tinctoris, najmłodszy z teoretyków związanych z nurtem scholastycznym, nie wspominał już o *confinales*, lecz uznał za prawne *finales* transponowane³¹. Mogły one przypadać na różnych dźwiękach, co pociągało za sobą konieczność rozbudowy systemu dźwiękowego przez wzbogacanie go dodatkowymi półtonami, zwanymi koniunktami. Wprowadzenie alteracji, a więc półtonów obcych, uzyskał on przez budowanie heksachordów od innych stopni skali diatonicznej:

Dźwięk C jako nieregularna *finalis* pierwszego tonu:

per naturam	C	D	E	F	G	a	h	c	d				
	ut	re	mi	fa	sol	la							
b molle				F	G	a	b						
				ut	re	mi	fa						
per naturam				B	C	D	E ^b	F	G	a	b	c	
								ut	re	mi	fa	sol	

Progressio

Podstawy teoretyczne dla kategorii *progressio* stworzone zostały przez określenie zakresów dźwiękowych *modi* autentycznych i plagalnych, uformowanych z elementów konstrukcyjnych o stałych stosunkach interwałowych. Aspekt rozległości melodii, rozpatrywany wielokrotnie przez teoretyków³², wiązał się więc z badaniem jej ambitusu powyżej (*ascensus*) i poniżej (*descensus*) charakterystycznego dla danego *modus* dźwięku *finalis*.

Wśród koncepcji scholastycznych ważne świadectwo zainteresowania tym kryterium klasyfikacji śpiewów stanowił przekaz Hieronima z Moraw. Prawdopodobnie jako jeden z pierwszych wzmiankował on o tonach, które miały większe zakresy dźwiękowe, zwanych *toni permixti* oraz *mixti*. W jego ujęciu tworzyły one własne grupy, odróżniając się od *toni communes* czyli tonów, które odpowiadały tradycyjnym regułom ambitusu.

Marchettus z Padwy wbudował to zróżnicowanie, zgodnie ze scholastyczną zasadą zmierzającą do tworzenia rozbudowanych podziałów i rozróżnień, w pięcioczęściową klasyfikację:

³⁰ O. Ellisworth, *The origin of the coniuncta: a reappraisal*. „Journal of Music Theory”. R. 17: 1973, nr 1, s. 86-109.

³¹ *Johannes Tinctoris...*, s. 99.

³² M. in. przez Gwidona z Arezzo [zob.:] *Guidonis Aretini Micrologus*, Joseph Smits van Waesberghe, (CSM 4), Rome 1955.

1. *Tonus perfectus* autentyczny obejmował oktawę nad *finalis* i dźwięk pod *finalis*, plagalny zaś sięgał do seksty nad *finalis* i kwarty pod *finalis*.

2. *Tonus imperfectus* autentyczny, a także plagalny, nie osiągały ambitusu tonu doskonałego ani w obszarze nad *finalis* ani pod *finalis*.

3. *Tonus plusquamperfectus* autentyczny przekraczał w górę oktawę do no-ny lub decymy, plagalny zaś rozciągał się pod *finalis* poza dolną kwartę.

4. *Tonus mixtus* czyli mieszany w odmianie autentycznej przekraczał na dole regularny ambitus, w odmianie plagalnej zaś rozciągał się w górę nad regularny ambitus.

5. W przypadku niestabilności tonalnej czyli zachwiań tonalnych wewnątrz utworu, teoretyk mówił o stosowaniu połączonych *modi* (*tonus commixtus*), a więc zestawianiu gatunku własnego danego *modus* z gatunkiem charakterystycznym dla innego *modus*.

Melodie w tonie pierwszym *commixtus*:

ton pierwszy	ton piąty	ton pierwszy
pierwszy gatunek kwintowy	trzeci gatunek kwintowy	pierwszy gatunek kwintowy
D – a – G	F – ac – cd – c	a – G – a – D – F – E – D – C – D
ton pierwszy	ton szósty	
	communis F-b	
D –	a – b – a – G – a – G – F – b – a – G – a	

Interesujące ujęcie kategorii *progressio* znajdujemy również w traktacie Egera z Kalkar³³. Teoretyk rozróżnił trzy rodzaje śpiewów:

1. *Cantus praeceptivi, directi* lub *perfecti* – śpiewy regularne, zgodne z regułami.

2. *Cantus permissivi* – śpiewy nieregularne, w których odstępstwa od reguł można było jednak usprawiedliwić.

3. *Cantus prohibitivi* lub *anormali* – śpiewy nie odpowiadające regułom, dla których nie można było odnaleźć wzorca wśród *modi* standardowych, egzystujące bez odniesienia do przyjętego systemu.

Największą i najbardziej interesującą grupę tworzyły śpiewy nieregularne *cantus permissivi*. Zostały one podzielone na pięć rodzajów:

1. *Transpositi* – śpiewy transponowane o kwintę lub kwartę.

2. *Defecti* – śpiewy bez dźwięku *finalis* na początku lub na końcu.

3. *Transgredientes* – śpiewy przekraczające ambitus nad *finalis*.

4. *Communes* – śpiewy o mniejszym zakresie, między granicami ambitusu odmiany autentycznej bądź plagalnej.

³³ Heinrich Eger von Kalkar: *Das Cantuagium...*, s. 56-60.

5. *Neutrales* – śpiewy, których z powodu małego rozmiaru nie można było przydzielić ani do odmiany autentycznej, ani plagalnej.

Rozczłonkowanie dokonane przez Egera z Kalkar ukazywało, że droga do teorii do praktyki nie mogła przechodzić bez konstrukcji pomocniczych. Zarówno starszych, jak i młodszych śpiewów liturgicznych, nie był bowiem w stanie objąć wyczerpująco prosty system dźwięków finałowych i ambitusu. Teoretyk wzywał śpiewaków, aby zanim poprawią rzekomy błąd, zwrócili uwagę przede wszystkim na stosunki między tekstem a melodią. W tradycji chorałowej bowiem melodia była podporządkowana jednemu celowi: możliwie najdokładniejszemu podaniu tekstu i jego sensu. Nieregularności melodii mogły być więc spowodowane preferowaniem poprawności tekstowej nad melodiczną lub wprowadzeniem różnorodnych środków retorycznych (np. wzmacniających siłę wypowiedzi czy nadających jej wznioślejszy charakter). Prawidłowe rozpoznanie modalności śpiewów w ujęciu Egera z Kalkar, oprócz tradycyjnego przyporządkowania według relacji ambitusu i *finalis*, uzupełniała z tych powodów interpretacja tekstu, który wpływał na zakres i strukturę melodii, usprawiedliwiając niejednokrotnie odstępstwa od przyjętych reguł.

Do kategorii zakresowo-kadencyjnych odwoływał się również w drugiej połowie XV wieku Johannes Tinctoris, który zestawiał, według zakresu powyżej i poniżej *finalis*, różne kombinacje tonów doskonałych, niedoskonałych oraz mieszanych. Wyróżnione kryteria podziału traktował on w sposób niezwykle szczegółowy a jednocześnie bardzo sformalizowany, dążąc do systematycznego ich uporządkowania. Zauważalna jest przy tym wyraźna skłonność późnośredniowiecznego teoretyka ku rozbudowie przejętych od poprzedników systemów do granic możliwości:

tonus	autentyczny		Plagalny	
	<i>ascensus</i>	<i>descensus</i>	<i>ascensus</i>	<i>descensus</i>
perfectus	8 nad finalis	3 pod finalis	3 nad finalis	4 pod finalis
imperfectus	mniejszy niż 8	mniejszy niż 3	mniejszy niż 3	mniejszy niż 4
plusquamperfectus	większy niż 8	większy niż 3	większy niż 3	większy niż 4
mixtus	8 nad finalis	4 pod finalis	8 nad finalis	4 pod finalis
perfectus asc. imperfectus desc.	8 nad finalis	mniejszy niż 3	3 nad finalis	mniejszy niż 4
imperfectus asc. perfectus desc.	mniejszy niż 8	3 pod finalis	mniejszy niż 3	4 pod finalis
perfectus asc. plusquamperfectus desc.	8 nad finalis	większy niż 3	3 nad finalis	większy niż 4
plusquamperfectus asc. perfectus desc.	większy niż 8	3 pod finalis	większy niż 3	4 pod finalis
imperfectus asc. plusquamperfectus desc.	mniejszy niż 8	większy niż 3	mniejszy niż 3	większy niż 4

tonus	autentyczny		Plagalny	
	<i>ascensus</i>	<i>descensus</i>	<i>ascensus</i>	<i>descensus</i>
plusquamperfectus asc. imperfectus desc.	większy niż 8	mniejszy niż 3	większy niż 3	mniejszy niż 4
mixtus perfectus asc. mixtus plusquamperfectus desc.	8 nad finalis	większy niż 4	8 nad finalis	większy niż 4
mixtus plusquamperfectus asc. mixtus perfectus desc.	większy niż 8	4 pod finalis	większy niż 8	4 pod finalis

Compositio

Kategorię dopełniającą właściwe przyporządkowanie melodii do określonego tonu stanowiło *compositio*. Aspekt ten odnosił się do melodycznej budowy śpiewów, wyrażając się w sposobie ich ukształtowania, podkreślaniu określonych dźwięków, łatwości skoków czy zmianach prowadzenia melodii. Śpiewy chorałowe kształtowane były przy tym na wzór formuł melodycznych uznawanych za charakterystyczne dla danego tonu. Dlatego kryterium *compositio* służyło przede wszystkim do zbadania, czy formuły występujące w melodii zgodne były z zasadniczym charakterem danego tonu. Wydobyć tego rodzaju cech różnicujących poszczególne tony, immanentnie wypływających z istoty chorału, stanowiło główny cel analizy dokonywanej z tego punktu widzenia.

Melodyczne charakterystyki zaznaczone w traktatach Lambertusa i Jacques'a z Liège wiązały się jedynie z ogólnymi obserwacjami skłonności melodii do wznoszenia bądź opadania³⁴. Pierwszy rodzaj rozwoju był znamieny raczej dla tonów autentycznych, drugi zaś dla plagalnych. Różnice między obu odmianami opisane zostały dokładniej w traktacie Egera z Kalkar. Według tego teoretyka melodie autentyczne przebywały raczej w obszarze *acutus* (a więc od dźwięku a do g), zatrzymywały się szczególnie na interwale kwinty w stosunku do *finalis*, jednocześnie częściej opadały i wznosiły się o interwały kwarty lub kwinty, a także małe i wielkie tercje. Melodie plagalne przebiegały zwykle w obszarze *finalis*. Pojawiający się w melodii dźwięk kwinty w stosunku do *finalis* musiał natychmiast zostać opuszczony. Regułą stanowił też skok w górę lub w dół o interwał kwarty.

Obok tworzenia opisów zbliżonych charakterem do sposobu wypracowanego przez cystersów, teoretycy scholastyczni wskazali nowe kryterium do rozpatrywania modalności śpiewów z punktu widzenia *compositio*. Wykorzystali w tym celu popularną w średniowieczu metodę dydaktyczną związaną z ręką Gwidona. W anonimowym traktacie *Summa musicae*³⁵ do rozróżnienia między

³⁴ *Cujusdam Aristotelis Tractatus de musica...*, s. 261b.

³⁵ Traktat przypisywany dawniej Johannesowi de Muris, według nowszych badań uważany za tekst anonimowy; (GS 3), s. 190-248.

tonem autentycznym i plagalnym zaproponowano cztery litery rozstrzygające, zwane *discretivae*. Stanowiły je stopnie F G a h, leżące na małym palcu (*in digito minimo*) *manus quidonica*. Wybór tych liter łączył się prawdopodobnie z praktycznym zwyczajem wykorzystywania ręki przy nauce śpiewu. Rozróżnienie między charakterem autentycznym i plagalnym melodii zależało od statystycznie większej lub mniejszej liczby dźwięków, które leżały nad lub pod decydującym stopniem (dla tonu pierwszego i drugiego dźwiękiem rozstrzygającym było F, dla trzeciego i czwartego G, dla piątego i szóstego a, dla siódmego i ósmego h). Podobną koncepcję opisał w swoim traktacie Marchettus z Padwy, który wskazane cztery stopnie nazwał *chordae*. Przyporządkowanie melodii z pomocą kryteriów statystyczno-kwantytatywnych proponował również Tinctoris. O jej autentycznym lub plagalnym charakterze decydowała częstotliwość, z jaką wznosiła się ona lub opadała względem *finalis*. Kiedy melodia poruszała się mniej zdecydowanie wokół decydujących stopni lub rozwijała równomiernie do góry i do dołu w stosunku do dźwięku końcowego teoretycy proponowali często przeciwne rozwiązania, przyznając pierwszeństwo *modus* autentycznemu, bądź też plagalnemu.

Wykorzystanie przez teoretyków nurtu scholastycznego metod ilościowych i statystycznych na płaszczyźnie *compositio*, choć pozornie pozwalało w sposób bardziej zobiektywizowany spojrzeć na śpiewy, przyczyniało się do zatracania dawnego charakteru tego kryterium. Było ono bowiem, już od momentu jego wyraźnego wyróżnienia w teorii cystersów, utożsamiane z jakościową stroną kompozycji (*qualitas*), stanowiąc najbardziej wyrafinowany i zindywidualizowany aspekt oceny modalnej śpiewów. Podkreślić trzeba, że skojarzony z *compositio* pomysł liter rozstrzygających przyczynił się do traktowania melodii chorałowych jak zbiorów pojedynczych dźwięków, co było obce tradycji oralnej, bazującej na formule melodycznej lub stereotypowych zwrotach pełniących funkcję służebną wobec tekstu.

Inną rzeczywistość scholastycznego pojmowania charakteru poszczególnych tonów ujawniały opisy dokonane przez teoretyków o mniej spekulatywnym nastawieniu badawczym, bardziej zainteresowanych praktyką muzyczną. Pozwalały one, szczególnie w przypadku późniejszych teorii, domyślać się stopniowej zmiany zainteresowań badaczy, ze względu na wpływ nowych prądów, jakie niósł ze sobą renesans. Hieronim z Moraw określał tony jeszcze ogólnie: autentyczne jako bardziej pogodne i swawolne, plagalne zaś jako poważniejsze³⁶. Dokładnej charakterystyki wszystkich tonów z punktu widzenia kryterium etosu podjął się m.in. Eger z Kalkar:

1. Pierwszy ton pobudzał najróżniejsze uczucia, jego przebieg mógł być zarówno powolny, stopniowy, jak też szybki, szeroko się rozciągający.

³⁶ *Hieronimus de Moravia...*, s. 175.

2. Drugi ton miał charakter żalony, przygnębiający, ponury, smutny, był więc odpowiedni dla liturgii okresu Adwentu.

3. Trzeci ton określił jako surowy, twardy, niecierpliwy, podburzający do wściekłości i wojny, okrutny i swawolny, dlatego wiązały się z nim teksty, w których była mowa o sile, mocy, zwycięstwie, władzy, a także o przewyżczeniu śmierci.

4. Czwarty ton był pochlebiający, nęcący, gadatliwy, uparty, wyrażał najlepiej nastroje proszących i błagających.

5. Piąty ton, dzięki pełnym skoków następstwie interwałów, działał odprężająco i pocieszająco, był wesoły, przyjemny, radosny.

6. Szósty ton brzmiał żałośnie, pobożnie i dobrotliwie, był ze wszystkich tonów najprzyjemniejszy, wzruszający do współczucia i łez.

7. Siódmy ton był przerywany skokami, wesoły, swawolny, zuchwały, radosny.

8. Ósmy ton rozpoznawany był jako kobiecy, gadatliwy, kapryśny, cieszył powabnym postępowaniem naprzód i nadawał się szczególnie do śpiewów, które dotyczyły starości.

Tego rodzaju charakterystyka tonów kościelnych, jak podkreślał Eger z Kalkar, nie miała wartości bezwzględnej. Opisane właściwości oddawały co prawda rzeczywistą naturę poszczególnych tonów, lecz przy weryfikacji z twórczością kompozytorską nie wykluczały innych połączeń, a więc określonego tekstu z różnymi tonami lub danego tonu z urozmaiconymi tekstami.

Kartuski myśliciel, mający w swoim dorobku pisma mistyczne o wpływach m.in. Bernarda z Clairvaux, osiem tonów kościelnych połączył także z interesującym teologicznym objaśnieniem:

„Człowiek sparaliżowany grzechem i chwiejny w decyzji (1. ton), uznaje swoją winę, pokornie żałując (2. ton), dzielnie walczy z obcymi pokusami diabła, świata i ciała (3. ton), błaga o wzmacniającą łaskę Boga (4. ton), raduje się z pomocy i zwycięstwa (5. ton), przygotowuje w modlitwach, medytacjach i łzach pojednanie z Bogiem (6. ton), zostaje przeznaczony do nieba (7. ton), i żyje w świętej pewności szlachetnie, pobożnie, sprawiedliwie, pokornie i cierpliwie (8. ton)”.

W podsumowaniu trzeba podkreślić, że teoretycy scholastyczni zrezygnowali najczęściej w swych koncepcjach z uwzględniania osobliwości konceptowania oralnego na rzecz ściśle formalnej i obiektywistycznej analizy muzycznej. Jednocześnie teorie przynależne do tego nurtu różniły się niekiedy wyborem kryteriów identyfikacji modalnej śpiewów oraz sposobem ich opisu. W proponowanych przez uczonych koncepcjach zaznaczało się więc przede wszystkim dążenie do stosowania metod sformalizowanych i akcentowania wymiaru ilościowego, typowego dla nauczania w nurcie *artes liberales*. Niektórym przedstawicielom tego kierunku nieobce były jednak zainteresowania hermeneutyką, związaną ze sztuką wyjaśniania, która nie poddawała się tak łatwo narzucaniu

szywnych ram konstrukcyjnych. Wyraźnie dostrzegalna była tutaj różnica między dwoma sposobami myślenia: spekulatywnym, posługującym się statycznie traktowanymi kategoriami, lecz również praktycznym, ujmującym śpiewy przez pryzmat *qualitas*, powiązany z pragnieniem poznania prawdziwej przyczyny zmian czy nieregularności.

Obserwacja problemu identyfikacji modalnej śpiewów w szerszej perspektywie historycznej nasuwa wniosek, że ocena modalnego ukształtowania melodii zależała od kompleksu zmiennych kryteriów, mających korzenie w teorii różnych okresów. Dlatego współcześnie dokonywane oceny stosunków muzycznych w śpiewach o tak złożonej wielowiekowej tradycji, dążące przede wszystkim do wyodrębnienia hierarchicznie uporządkowanych dźwięków strukturalnych (finalnych, dominantowych) oraz stopni konstrukcyjnie drugorzędnych (ornamentalnych i przejściowych)³⁷, nie mogą ignorować dawnych propozycji teoretycznych o różnym stopniu zobiektywizowania i skuteczności badawczej. Znajomość takich koncepcji prowadzi bowiem nie tylko do pogłębienia wiadomości o różnych elementach myśli o muzyce i lepszemu zrozumieniu świadomości ówczesnych teoretyków. Opisywane przez nich specyficzne terminy, kategorie czy kryteria – zarówno dynamiczne (formuły melodyczne, etos), jak i statyczne (hierarchia stopni, gatunki, heksachordy, litery rozstrzygające) – są często świadectwem wnikliwego obserwowania dawnej praktyki muzycznej i niewątpliwie nieodzownym uzupełnieniem do poznania istoty śpiewów, zachowanych w formie zróżnicowanych przekazów. Brak osiągnięcia przez badaczy z upływem czasu pełnej zgodności na temat modalnych właściwości poszczególnych utworów, utwierdza nas tylko w przekonaniu, że przekazów tych, silnie związanych z tradycją ustną, nie można nigdy traktować jako statycznych, skończonych dzieł muzycznych, poddających się łatwo jednoznacznym ujęciom teoretycznym.

Wykaz skrótów:

CS *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series a Gerbertina altera*, Edmond de Coussemaker (ed.). 4 vols., Hildesheim 1963.

GS *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert OSB (ed.), 3 vols., Hildesheim 1963.

CSM *Corpus Scriptorum de Musica*

³⁷ A. J. B e s c o n t, *Le chant grégorien*. Mayenne 1972.

**Scholastische Theorie im Aspekt
von Kriterien der modalen Identifizierung der liturgischen Gesänge**

Zusammenfassung

Die Grundlage der Betrachtungen über das Problem der Klassifizierung der Gesänge im Rahmen des Systems von acht Modi bilden Traktaten von scholastischen Theoretikern, die um 1300 an der Universität von Paris wirkten. In der Kreis der Überlegungen ziehen auch einige andere Quellen, auch spätere, die in Verbindung mit dieser Strömung stehen. Die von scholastischen Theoretikern entwickelten Kriterien wurden in der Text in ein dreiteiliges Schema (*dispositio, progressio, compositio*) zusammengefaßt und gleichzeitig an breite historische Perspektive angelehnt.

Es wurde festgestellt, daß die Besprechung der modalen Gestaltung von vielen veränderlichen Kriterien hängt, die Wurzel in der Theorie verschiedenen Perioden hatten. Scholastischen Theoretikern zur Identifizierung des Modus einer Melodie gebrauchten vor allem statischen Kriterien wie: Solmisation-Hexachorden (französischen Theoretikern), Intervallspecies (italienischen Theoretikern), den Tonumfang, auch in Relation zur Finalis (*ascensus, descensus*), Sonderbuchstaben. In ihren Erörterungen sieht man die Bemühungen um übernehmenden von Vorgänger Systemen zu Grenze der Möglichkeiten auszubauen. Diese Theoretikern entwickelten das vielschichtige Ordnungssystem und quantitativen, statistischen, formalisierten Prinzipien zur Bestimmung der Modalität von Melodien. Sie erweiterten dabei das Instrumentarium der Analyse.

Einige scholastischen Entwicklungen verändern Interessenlage und verbreiten traditionellen Bestand um neuen dynamischen Kriterien. Diese Theoretikern richten das Augenmerk vor allem auf die Beziehungen zwischen Text und Melodie und auf das Ethos der einzelnen Modi. Sie führen auch in die Argumentation rhetorische und psychologische Kriterien.