

KS. PIOTR WIŚNIEWSKI

ANALIZA MELODII OFICJUM O ŚW. CECYLII
W RĘKOPIŚMIENNYM ANTYFONARZU PŁOCKIM Z XIV WIEKU
(MUZEUM DIECEZJALNE W PŁOCKU, B.S.)

Św. Cecylia, żyjąca na przełomie II i III wieku w Rzymie, od zmięchu średniowiecza uznawana jest za patronkę muzyki kościelnej. Ma to swoje źródło w mylnym rozumieniu treści antyfony *Officium divinum*, pochodzącej z VIII wieku: „Cantantibus organis Cecilia Domino decantabat”¹, co stało się powodem przedstawiania Świętej w sztuce sakralnej przy organach lub grającej na pozytywie². Pierwotne ślady jej kultu liturgicznego zawiera *Sakramentarz leoniański* z V wieku, który zamieszcza ku jej czci pięć formularzy mszalnych³. O tym, iż kult św. Cecylii rozpowszechnił się, świadczyć może także oficjum brewiarzowe ku jej czci, zamieszczone w antyfonarzu plockim z XIV wieku (karty 11r-17v). Z uwagi na fakt, iż tekst badanego oficjum był już publikowany wcześniej⁴, podjęte studium koncentrować się będzie wyłącznie na analizie melodii.

Materiał muzyczny obejmuje łącznie 44 pozycje, w tym: 18 antyfon, 18 psalmów i 8 responsoriów. Oficjum nie zawiera zapisu melodii hymnu, podając jedynie jego incipit słowny *Ihesu corona*. W badanym oficjum istnieją zatem trzy formy muzyczne: antyfony, psalmy i responsoria.

¹ Podczas gdy brzmiały instrumenty muzyczne, Cecylia śpiewała Panu. Słowa „Cantantibus organis...” interpretowano w ten sposób, że Cecylia śpiewała akompaniując na organach. Łacińskie słowo *organis* utożsamiano z organami. Najprawdopodobniej antyfona ma jednak zupełnie inne znaczenie. Jej najstarsze zapisy zamiast „Cantantibus organis” przekazują wersję „Candentibus organis”, co oznacza „przy płonących instrumentach”. Zatem *organis* nie oznaczałoby instrumentów muzycznych, ale narzędzia tortur. Antyfona najprawdopodobniej wysławia więc Cecylię, która w chwili męczeństwa śpiewała Bogu w swoim sercu.

² Por. Z. Bernat, B. Filarska, *Cecylia. Kult*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz i in., Lublin 1976, kol. 1379.

³ Por. tamże.

⁴ P. Wiśniewski, *Rękopiśmienny antyfonarz plocki z XIV wieku (Muzeum Diecezjalne w Płocku, B.S.)*, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 83(2005), s. 403-406.

1. ANTYFONY

Zgodnie z definicją antyfona jest krótkim refrenem rozpoczynającym i kończącym psalm. Jej zadaniem jest podanie tonu psalmodycznego⁵. Badane oficjum zawiera łącznie 18 antyfon. Analizując ich stronę muzyczną, zwrócimy uwagę kolejno na następujące kwestie: modalność, interwalika oraz styl.

1.1. Modalność

Każda z kompozycji gregoriańskich ujęta jest w ramy określonego *modus*. Antyfony oficjum o św. Cecylii należą do następujących *modi*: I, II, III i VII albo wykazują cechy modalności mieszanej: III-IV oraz VII-VIII. Szczegółowo przedstawia to tabela (Tab.1.). Incipity antyfon podano według porządku godzin kanonicznych.

Tab.1. Modalność antyfon

Godziny kanoniczne	Antyfony		Modus
Ad I Vesperas	<i>Virgo gloriosa (Ad Magnificat)</i>		I
Ad Matutinum	I Nocturnus	<i>Cecilia virgo</i>	VII-VIII
		<i>Expansis minibus</i>	VII
		<i>Cilicio Cecilia</i>	VII
	II Nocturnus	<i>Domine Ihesu</i>	VII-VIII
		<i>Beata Cecilia</i>	VII-VIII
		<i>Domine fiat</i>	VII
	III Nocturnus	<i>Nos scientes</i>	III-IV
		<i>Credimus Cristum</i>	I
		<i>Tunc Valerianus</i>	VII
Ad Laudes	<i>Cantantibus organis</i>		I
	<i>Est secretum</i>		III
	<i>Valerianus in cubiculo</i>		VII
	<i>Benedicto te pater</i>		VII-VIII
	<i>Cecilia famula</i>		III
	<i>Dum aurora (Ad Benedictus)</i>		I
Ad II Vesperas	<i>O beata Cecilia (Ad Magnificat)</i>		II
	<i>Triduanus a Domino</i>		VII

Zgodnie z powyższym zestawieniem, oficjum o św. Cecylii nie wykazuje numerycznego następstwa tonacji w przypadku antyfon *Matutinum* i *Laudes*, ce-

⁵ Por. W. Schenk, J. Ścibor, *Antyfona*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 1, red. F. Gryglewicz i in., Lublin 1973-1976, kol. 710-711.

chy charakterystycznej dla tzw. oficjów rymowanych⁶. Liczbowy porządek antyfon w badanym oficjum został więc zakłócony. W *modus I (protus authenticus)* zanotowano łącznie cztery antyfony, w *modus II (protus plagalis)* jedną antyfonę, w *modus III (deuterus authenticus)* – dwie antyfony. Najliczniej reprezentowany jest *modus VII (tetrardus authenticus)*, w którym zapisano sześć antyfon. W badanym oficjum częstym zjawiskiem jest tzw. przenikanie modalne, polegające na zmianie kategorii modalnej w przebiegu utworu. Oznacza to, że melodia danej kompozycji nie zawsze rozwija się wyłącznie w granicach jednego *modus*. Nie ulega wątpliwości, że tego typu sytuacja nastrocza niejednokrotnie wątpliwości właściwej klasyfikacji modalnej. Pomocą w rozwiązaniu tego problemu jest wskazanie na podwójny zakres melodii, znajdujący w naszym przypadku potwierdzenie w zapisie: *modus III-IV* i *VII-VIII*, bez rozróżniania na tryb autentyczny i plagalny⁷.

Zagadnieniem związanym z modalnością jest również użycie bemola. Jakkolwiek tylko jednorazowo odnotowano ten znak w przypadku antyfon (*Laudes: Cantantibus organis*), to być może – nie odnotowano bowiem ani razu kasownika – także pozostałe utwory śpiewano z jego uwzględnieniem. Najprawdopodobniej o jego rzeczywistym stosowaniu decydowały względy wykonawcze. Jego brak w zapisie melodii można tłumaczyć albo wynikiem błędu kopisty, albo przekonaniem, że wykonawcy doskonale znali melodie i nawet bez wyraźnego zapisu stosowali go. W przeciwieństwie do antyfon, znacznie częściej odnotowujemy go w responsoriach, co jawi się jako dodatkowy argument za jego stosowaniem.

1.2. Interwalika

Zdaniem D. Johnera najprostszym ruchem melodycznym jest interwał całego tonu lub półtonu⁸, choć istnieje pokaźna liczba melodii posługująca się także tercją⁹. Powstała w ten sposób linia melodyczna charakteryzuje się dużą płynnością. Aby stwierdzić, jak ta kwestia wygląda w przypadku oficjum o św. Cecylii, przebadano szczegółowo wszystkie antyfony pod kątem interwaliki. Wyniki badań, wyrażone procentowo, prezentuje Tab.2:

⁶ Por. J. Pikulik, *Polskie oficja rymowane o św. Wojciechu*, w: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. J. Pikulik, Warszawa 1973, s. 305; por. także P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, t. 3, *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, s. 318-319; P. Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie w antyfonarzach płockich z przełomu XV/XVI wieku. Studium historyczno-muzykologiczne*, Lublin 2006, s. 153.

⁷ Por. B. Bodzioch, *Antyfonarze Andrzeja Piotrkowczyka z lat 1600-1645 jako przekaz polskich tradycji liturgiczno-muzycznych na przykładzie oficjów rymowanych (Studium źródłoznawczo-muzykologiczne)*, Lublin 2005, (mps pracy dokt. BKUL), s. 248.

⁸ Por. D. Johner, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953², s. 44.

⁹ Por. tamże, s. 49.

Tab.2. Interwalika

Godziny Kanoniczne	Antyfony		Interwały (%)			
			Sekun- da	Tercja	Kwarta	Kwinta
Ad I Vesperas	<i>Virgo gloriosa</i> (AdMagnificat)		47,7%	22,3%	4,4%	0,0%
Ad Matutinum	I Nocturnus	<i>Cecilia virgo</i>	39,5%	13,9%	9,3%	0,0%
		<i>Expansis minibus</i>	54,0%	18,9%	2,7%	0,0%
		<i>Cilicio Cecilia</i>	51,7%	10,3%	6,8%	0,0%
	II Nocturnus	<i>Domine Ihesu</i>	57,7%	11,1%	6,6%	4,4%
		<i>Beata Cecilia</i>	33,3%	11,7%	7,8%	1,9%
		<i>Domine fiat</i>	42,8%	17,8%	7,1%	0,0%
	III Nocturnus	<i>Nos scientes</i>	50,0%	18,1%	13,6%	0,0%
		<i>Credimus Cristum</i>	63,1%	21,0%	0,0%	0,0%
		<i>Tunc Valerianus</i>	48,7%	15,3%	5,1%	0,0%
Ad Laudes	<i>Cantantibus organis</i>		57,1%	20,4%	0,0%	2,0%
	<i>Est secretum</i>		46,6%	10,0%	5,0%	0,0%
	<i>Valerianus in cubiculo</i>		66,6%	15,3%	0,0%	0,0%
	<i>Benedicto te pater</i>		47,6%	11,9%	4,7%	0,0%
	<i>Cecilia famula</i>		55,5%	8,3%	2,7%	0,0%
	<i>Dum aurora</i> (Ad Benedictus)		57,1%	14,2%	2,5%	1,2%
Ad II Vesperas	<i>O beata Cecilia</i> (Ad Magnificat)		45,0%	23,3%	5,0%	0,0%
	<i>Triduanus a Domino</i>		53,6%	17,0%	4,8%	0,0%

Na podstawie dokonanych obliczeń śmiało można przyjąć stwierdzenie, iż oficjum o św. Cecylii respektuje założenia estetyki gregoriańskiej, przekazując tradycyjną postać chorału. Melodie w przeważającej części prowadzone są Ruchem sekundowym, choć można zaobserwować udział także innych interwałów. Twórca oficjum chętnie korzysta na przykład z interwału tercji, co świadczy o niebagatelizowaniu tej odległości w kształtowaniu kantyleny gregoriańskiej antyfon. Nieco inaczej przedstawia się skok kwarty. Kompozytor posługiwał się tym interwałem niezwykle oszczędnie, zwłaszcza w przypadku Laudesów. W trzech antyfonach odległość ta nie znalazła w ogóle zastosowania (dwie antyfony Laudesów i jedna antyfona III Nokturnu). Z kolei najczęściej odnotowano ją w pierwszej antyfonie III Nokturnu *Nos scientes* (13,6%). Najmniejszy udział w tworzeniu rysunku linii melodycznej antyfon ma kwinta. Ogółem, na osiemnastu antyfon oficjum, zauważono ją zaledwie w czterech z nich. Szczególnie wybijają się melodia antyfony II Nokturnu *Domine Ihesu*, gdzie kwinta stanowi ogółem 4,4% wszystkich interwałów. Innych odległości w przebiegu linii melodycznej antyfon nie odnotowano. Należy zatem stwierdzić, iż konstrukcję linii melodycznej antyfon zdominował ruch sekundowy, nie pomniejszając roli innych odległości.

1.3. Styl

Aby określić stylistykę chorału gregoriańskiego, przyjmuje się trojaki podział: styl sylabiczny, neumatyczny i melizmatyczny¹⁰. Precyzyjne wskazanie danego stylu wymaga także niezbędnych obliczeń. W jego określeniu posłużymy się metodą wypracowaną przez B. Bodzioch, polegającą na obliczeniach procentowych¹¹. Za odcinek sylabiczny przyjmujemy wystąpienie trzech i więcej pojedynczych nut z rzędu; odcinki neumatyczne tworzą neumy dwu- i trzynutowe, a melizmat składa się przynajmniej z czterech nut. Wyniki badań podaje Tab.3.:

Tab.3. Styl antyfon

Godziny kanoniczne	Antyfony	Stosunek procentowy		
		Odcinki sylabiczne	Odcinki neumatyczne	Odcinki melizmatyczne
Ad I Vesperas	<i>Virgo gloriosa</i>	40,2%	31,3%	5,9%
Ad Matutinum	<i>Cecilia virgo</i>	34,8%	44,1%	0,0%
	<i>Expansis minibus</i>	32,4%	51,3%	0,0%
	<i>Cilicio Cecilia</i>	48,2%	41,3%	0,0%
	<i>Domine Ihesu</i>	55,5%	37,7%	0,0%
	<i>Beata Cecilia</i>	78,4%	15,6%	0,0%
	<i>Domine fiat</i>	53,5%	35,7%	0,0%
	<i>Nos scientes</i>	22,7%	45,4%	0,0%
	<i>Credimus Cristum</i>	23,6%	55,2%	0,0%
Ad Laudes	<i>Tunc Valerianus</i>	53,8%	38,4%	0,0%
	<i>Cantantibus organis</i>	41,4%	63,4%	0,0%
	<i>Est secretum</i>	40,0%	36,6%	13,3%
	<i>Valerianus in cubiculo</i>	31,5%	28,9%	21,0%
	<i>Benedicto te pater</i>	61,9%	28,5%	0,0%
	<i>Cecilia famula</i>	36,1%	50,0%	0,0%
Ad II Vesperas	<i>Dum aurora</i>	20,7%	46,7%	14,2%
	<i>O beata Cecilia</i>	43,3%	40,0%	0,0%
	<i>Triduanus a Domino</i>	43,9%	29,2%	12,1%

Na podstawie przeprowadzonych obliczeń należy stwierdzić, iż antyfony oficjum reprezentują styl sylabiczno-neumatyczny. Łącznie, najczęściej odcinków odnotowano w stylu sylabicznym, chociaż równie chętnie wykorzystywane są neumy dwu- i trzynutowe. Tak wyraźnie obecne odcinki sylabiczne zdają się po części potwierdzać przynależność tych utworów do najstarszej warstwy antyfon,

¹⁰ Por. P. Ferretti, *Estetica gregoriana*, t. 1, Roma 1934, s. 3.

¹¹ Por. B. Bodzioch, *Antyfonarze Andrzeja Piotrkowczyka*, dz. cyt., s. 209.

która była z reguły sylabiczna¹². Z drugiej strony pokaźna liczba odcinków neumatycznych zdaje się przekonywać, że styl wyłącznie sylabiczny był już niewystarczający w kompozycjach liturgicznych. Sporadycznie natomiast kompozytor korzystał z melizmatów. Ani razu nie odnotowano odcinków melizmatycznych w *Matutinum*, w trzech antyfonach Laudesów (*Cantantibus organis, Benedicto te pater, Cecilia famula*) oraz antyfonie II Nieszporów *O beata Cecylia*. Oznacza to, że antyfony te należą do utworów najbliższych pierwotnym, czyli sylabicznym śpiewom¹³. Oficjum o św. Cecylii nie przekazuje ani jednej antyfony, która byłaby opisana dłuższym łańcuchem nut.

2. PSALMY

Psalmodia oznacza recytację tekstów psalmowych zgodnie z ustalonym wzorcem. Tworzą ją różne formy wykonywania psalmów¹⁴. W oficjum o św. Cecylii nie podano jednak pełnej wersji melodycznej poszczególnych psalmów, ale wyłącznie formuły finalne poszczególnych *modi*. Zakończenia psalmowe zapisano w pięciu tonach: I, II, III, IV i VIII.

Ton I

Formuły dyferencyjne tego tonu mają trzy odmiany wariantowe. W klasyfikowaniu terminacji poszczególnych tonów posłużono się syglami z *Liber Usualis*¹⁵.

1. *Terminatio ID*¹⁶: *la la sol fa sol-la sol fa mi re*
2. *Terminatio Ig*¹⁷: *la la sol fa sol-la sol*
3. *Terminatio Ia*¹⁸: *la la sol fa sol-la sol-la*

Ton II

Oficjum przekazuje dwukrotnie tylko jedną postać dyferencji II tonu: *fa fa fa fa do-re re*.

Ton III

W oficjum występuje jedna kategoria zakończenia psalmowego III tonu z dźwiękiem finalnym *g*: *do do do la-do la sol*.

Ton IV

Zakończenie IV tonu występuje dwukrotnie, za każdym razem w identycznej postaci: *la sol la do sol mi*.

¹² Por. P. Wagner, *Einführung*, dz. cyt., t. 3, s. 306; Por. P. Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie*, dz. cyt., s. 161.

¹³ Por. P. Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie*, dz. cyt., s. 161.

¹⁴ Por. W. Apel, *Gregorian chant*, Bloomington and London 1958, s. 179-196.

¹⁵ *Liber Usualis Missae et Offici pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana admissim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato* (=LU), Parisiis-Tornaci-Romae-Neo Eboraci 1958.

¹⁶ LU, s. 128.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

Ton VIII

W tonie VIII odnotowano dziesięciokrotnie dyferencję z dźwiękiem finalnym *g: do do si do la sol*.

Oficjum o św. Cecylii odnotowuje zatem największy udział tonu VIII. Na podstawie badań muzykologicznych wiadomo, iż dyferencje z *finalis* przypadającym na stopniu tonicznym *g* należą do najbardziej popularnych zakończeń psalmowych występujących w całej Europie. Według P. Wagnera terminacja ta zajmuje uprzywilejowane miejsce w rękopisach z Italii¹⁹, ale występuje także w manuskryptach angielskich, galijskich, czeskich, w kodeksach dzisiejszej Szwajcarii i Węgier²⁰ oraz w księgach germańskich²¹. Bez wątplenia potwierdzeniem popularności tej formuły kadencyjnej jest jej wielokrotna obecność nie tylko w oficjum ku czci św. Cecylii (10), ale w całym zabytku płockim (35)²². Fakt ten świadczy o tym, że polska kultura muzyczna nie odbiegała zasadniczo od poziomu ogólnoeuropejskiego.

3. RESPONSORIA

W oficjum o św. Cecylii mamy do czynienia z *responsoriami prolixa*, wskazującymi na proveniencję galijską, polegającą na powtarzaniu tylko części responsu (*An+V+An a latere+Gl*)²³.

Ogółem, analizowane oficjum przekazuje dziewięć *responsoria prolixa*, z których każde składa się z trzech okresów: I. responsorium (początkowa partia), II. repetenda (drugi człon responsorium), III. werset²⁴. Badane przez nas responsoria nie zawierają jednak doksologii końcowej *Gloria Patri*.

Studium obejmuje najpierw responsa, a następnie wersety.

3.1. Responsum

W analizie responsów zwrócimy uwagę na dwie kwestie: tonalność i styl.

3.1.1. Tonalność

Badając tonalność, rozpatrujemy trzy kwestie: *finalis* utworu, ambitus i *modus*. Szczegółowe wyniki prezentuje Tab.4.:

¹⁹ Por. P. Wagner, *Einführung*, dz. cyt., t. 3, s. 137.

²⁰ Por. Z. Falvy, *Zur Frage von Differenzen der Psalmodie*, *Studien zur Musikwissenschaft* 25(1962), s. 168.

²¹ Por. Z. Kołodziejczak, *Antyfonarz De Sanctis z Biblioteki Kolegiaty w Łasku*, *Saeculum Christianum* 9(2002)2, s. 83.

²² Por. P. Wiśniewski, *Terminationes psalmowe w rękopiśmiennym antyfonarzu płockim z XIV wieku*, *Additamenta* 3(2007)1, s. 36-37.

²³ Por. R. Bernagiewicz, *Communio czy responsorium*, *Liturgia Sacra* 9(2003)1, s. 103-107.

²⁴ Por. T. Miazga, *Antyfonarz Kielecki z 1372 roku pod względem muzykologicznym*, Graz 1977, s. 194.

Tab.4. Tonalność responsów

Responsa	Finalis utworu	Ambitus	Modus
<i>Cantantibus organis</i>	G	d^1-d^2	VIII
<i>O beata Cecilia</i>	E	d^1-d^2	III
<i>Virgo gloriosa</i>	G	d^1-d^2	VII/VIII
<i>Cilicio Cecilia</i>	G	d^1-d^2	VII/VIII
<i>Ceciliam intra</i>	E	d^1-f^2	III
<i>Domine Ihesu</i>	G	c^1-d^2	VII/VIII
<i>Beata Cecylia</i>	F	d^1-e^2	V
<i>Cecilia me misit</i>	E	d^1-c^2	III
<i>Dum aurora</i>	G	c^1-c^2	VIII

Analizowane responsa dysponują trzema finałami (E, F, G) z czterech *modi* (D, E, F, G). W responsoriach oficjum ani razu zatem nie występuje *modus* D autentyczny i plagalny. Najwięcej responsów skomponowanych zostało w *modus* G plagalnym. Natomiast tylko jeden z utworów napisany został w *modus* F autentycznym.

Ambitus melodii należy określić jako umiarkowany, typowy dla twórczości responsorialnej²⁵. Potwierdza on zatem przynależność poszczególnych responsoriów do określonych *modi*.

3.1.2. Styl

Aby właściwie określić styl responsów, przyjęto analogiczne kryteria, jak w przypadku antyfon, wyróżniając: odcinki sylabiczne (trzy i więcej nut), odcinki neumatyczne (neumy dwu- i trzynutowe) oraz odcinki melizmatyczne (złożone z co najmniej czterech nut). Każdy z utworów zaklasyfikowano do jednego ze stylów, przyjmując limity procentowe. Uzyskane wyniki obliczeń podaje Tab.5:

²⁵ Por. J. Pikulik, *Polskie oficja rymowane o św. Wojciechu*, art. cyt., s. 325.

Tab.5. Styl responsów

Responsa		Stosunek procentowy		
		Odcinki sylabiczne	Odcinki neumatyczne	Odcinki melizmatyczne
I Nokturn	<i>Cantantibus organis</i>	2,53%	25,3%	61,3%
	<i>O beata Cecilia</i>	5,64%	33,8%	49,1%
	<i>Virgo gloriosa</i>	8,27%	24,0%	58,6%
II Nokturn	<i>Cilicio Cecilia</i>	15,6%	23,4%	53,1%
	<i>Ceciliam intra</i>	9,34%	30,8%	37,3%
	<i>Domine Ihesu</i>	6,74%	30,0%	53,9%
III Nokturn	<i>Beata Cecilia</i>	2,08%	22,2%	63,1%
	<i>Cecilia me misit</i>	11,1%	30,0%	51,1%
	<i>Dum Aurora</i>	9,6%	18,4%	68,0%

Śpiewy responsorialne oficjum o św. Cecylii, jak wynika z dokonanych obliczeń, reprezentują – zgodnie z charakterem tej formy – styl melizmatyczny. Najbogatszym melizmatycznie śpiewem jest responsorium *Dum aurora*, posiadające 68,0% odcinków melizmatycznych. Z kolei najmniej melizmatów wykazuje utwór *Ceciliam intra* (37,3%). Spośród pozostałych stylów (odcinki sylabiczne, odcinki neumatyczne) najoszczędniej wykorzystano odcinki sylabiczne.

3.2. Versus

Wersety należą do najważniejszych elementów strukturalnych responsoriów²⁶. Dysponują określonymi schematami dla ośmiu tonów, tworząc tzw. psalmodię responsorialną²⁷. Werset w swej budowie podzielony jest na dwie części: poprzednik i następnik. Z kolei każda z nich zbudowana jest z mniejszych odcinków. Poprzednik zawiera: *initium*, *tenor* i *mediatio*, a następnik: *initium*, *tenor* i *finalis*²⁸. Porównując schematy gregoriańskie z melodiami wersetów analizowanego oficjum, będzie można odpowiedzieć na pytanie, czy formuły gregoriańskie znalazły zastosowanie w średniowiecznych responsoriach. W analizowanym oficjum odnotowano dziewięć wersetów do responsoriów. Badania nad wersetami, podobnie jak w przypadku responsów, dotyczyć będą tonalności i stylu.

²⁶ Por. P. Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie*, dz. cyt., s. 170.

²⁷ Por. P. Ferretti, *Estetica gregoriana*, dz. cyt., s. 270-273.

²⁸ Por. P. Wagner, *Einführung*, dz. cyt., t. 3, s. 190-197.

3.2.1. Tonalność

I werset: *Byduanis et triduanis* – do responsorium *Cantantibus organis*

Melodia wersetu wykazuje podział na poprzednik i następnik. W jej budowie widoczne jest wyraźne pokrewieństwo z VIII tonem psalmodii responsorialnej. Szczególnie daje się to zauważyć w *initium* następnika oraz w mediacji i terminacji. Zarówno w poprzedniku, jak i w następniku, można wyróżnić *tenor*. Obie główne części (poprzednik i następnik) zakończone są kadencją na IV stopniu (g). Utworzona jednak w ten sposób formuła kadencyjna jest sprzeczna z praktyką klasycznych tonów wersetów responsorialnych, które nigdy nie kończą się na dźwięku finalnym²⁹. Jest to zatem jedna z oznak koncentracji na *finalis*, jako głównym centrum tonalnym melodii.

II werset: *Cecilia me misit* – do responsorium *O Beata Cecilia*

Materiał muzyczny wersetu dzieli się na poprzednik i następnik. Jednakże w ich architektonice daje się zauważyć brak tenoru. Najprawdopodobniej przyczyną tego jest krótki tekst³⁰. Werset kończy się dźwiękiem finalnym g, podczas gdy respons zakończony jest kadencją na II stopniu (e). Oznacza to, że mamy do czynienia z klasycznym tonem wersetu responsorialnego³¹. *Finalis* zatem nie stanowi w tym przypadku głównego centrum tonalnego melodii.

III werset: *Est secretum* – do responsorium *Virgo gloriosa*

Charakterystyczne zwroty melodyczne pozwalają dokonać wewnętrznego rozczłonkowania melodii na poprzednik i następnik. Z kolei poszczególne mniejsze ich odcinki wykazują tożsamość z VIII tonem psalmodii responsorialnej. Melodia wersetu, podobnie jak ton responsu, zakończona jest dźwiękiem finalnym g.

IV werset: *Non diebus* – do responsorium *Cilicio Cecilia*

Werset posiada wyraźne rozczłonkowanie na poprzednik i następnik. W obydwu częściach da się wyróżnić inicja, tenory i kadencje. Podobnie, jak w schemacie gregoriańskim³², rysunek linii melodycznej poprzednika oscyluje wokół dźwięku *do*, a następnika wokół *sol*. Zarówno *mediatio*, jak i *terminatio* zakończone są dźwiękiem g. Śmiało można powiedzieć, że melodia wersetu *Nos diebus* wręcz niewolniczo naśladuje VIII ton psalmodii responsorialnej.

²⁹ Por. D. Hiley, *Chorał gregoriański i neogregoriański. Zmiany stylistyczne w śpiewach oficjów ku czci średniowiecznych świętych*, Muzyka 48(2003)2, s. 8; Por. B. Bodzioch, *Antyfonarze Andrzeja Piotrkowczyka*, dz. cyt., s. 242; P. Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie*, dz. cyt., s. 171.

³⁰ Zgodnie z zasadami estetyki gregoriańskiej kompozytorzy stosowali różnego rodzaju modyfikacje melodyczne, w zależności od długości tekstu, co miało wpływ na istnienie lub postać tenoru. Por. R. Adamko, *Kantylacje liturgiczne w mszale słowackim „Rimsky Misál” z 1980 roku*, Levoča 2005, s. 33-36; por. także P. Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie*, dz. cyt., s. 172.

³¹ Por. D. Hiley, *Chorał gregoriański*, art. cyt., s. 8.

³² Por. P. Wagner, *Einführung*, dz. cyt., t. 3, s. 197.

V werset: *Angelus Domini* – do responsorium *Ceciliam intra*

Melodia wersetu zachowuje podział na poprzednik i następnik. Linia melodyczna poprzednika obraca się wokół dźwięku *la*, natomiast następnika wokół *do*. Następnik, podobnie jak można to zauważyć we wzorcu gregoriańskim, zakończony jest dźwiękiem finalnym *g*. To wszystko sprawia, że mamy do czynienia z tradycyjnym wzorcem kadencji końcowej III tonu psalmodii responsorialnej.

VI werset: *Nam sponsum* – do responsorium *Domine Ihesu*

Melodyka tego wersetu także zachowuje podział na poprzednik i następnik, w których bez trudu można wyróżnić formuły inicjalne, tenory i kadencje. Wykres melodyki wersetu stanowi wierną kopię VIII tonu psalmodii responsorialnej. Podobnie, jak w schemacie gregoriańskim, poprzednik oparty jest na dźwięku *do*, a następnik oscyluje wokół dźwięku *sol*. Na dźwięku *g* wypada również kadencja końcowa wersetu.

VII werset: *Suscipe seminum* – do responsorium *Beata Cecilia*

Charakterystyczne zwroty melodyczne pozwalają dokonać wewnętrznego rozczłonkowania melodii na poprzednik i następnik. W budowie wersetu widoczne są wyraźne elementy tonu V. Identyczne z wzorcem tonu V są formuły inicjalne poprzednika (*do do do-re-do do la-do-la*) i następnika (*fa la*)³³. Dodatkowo zadziwiająco zgodność z wzorcem wykazuje *tenor* i *finalis* następnika, zakończony dźwiękiem *la*³⁴. Należy stwierdzić, że dźwiękami centralnymi i organizującymi ruch melodii całego wersetu pozostają *la* i *do*. Z uwagi na fakt, iż *terminatio* nie przypada na *finalis*, wydaje się, że mamy do czynienia z klasycznym tonem wersetu responsorialnego.

VIII werset: *Tunc Valerianus* – do responsorium *Cecilia me misit*

Werset pod względem budowy formalnej pozwala się rozczłonkować na poprzednik i następnik. Zarówno w poprzedniku, jak i w następniku, bez trudu można wydzielić inicja, tenory i kadencje. Pod względem tonalnym wykazuje absolutną zgodność z III tonem psalmodii responsorialnej. Kadencja następnika zakończona jest, jak ma to miejsce w tonie III, dźwiękiem *sol*.

IX werset: *Cecilia valedicens* – do responsorium *Dum aurora*

Werset wykazuje podział na poprzednik i następnik. Wśród elementów składowych każdego z nich nie zauważa się jednak tenorów. Natomiast formuły inicjalne i kadencje wykazują wyraźne podobieństwo z VII tonem psalmodii responsorialnej. Następnik wersetu zakończony jest dźwiękiem finalnym *si*.

Budowa wersetów, jak wynika to z ich analizy, nie odbiega zasadniczo od struktury ośmiu standardowych tonów. W ich materiale muzycznym widać bardzo wyraźne podobieństwa do tradycyjnych schematów psalmodii responsorial-

³³ Por. tamże, s. 194.

³⁴ Por. tamże.

nej. Nieco inaczej wygląda jednak ich tonalność. Choć wiele z wersetów zawiera wyraźne tenory, to w jednych *terminatio* wypada na *finalis* (I, III, IV), a w innych nie (II, V, VI, VII, VIII, IX). Można by, w związku z tym, zaryzykować twierdzenie, że mamy tu do czynienia raczej z okresem przejściowym pomiędzy komponowaniem utworów w stylu tradycyjnym, a inną praktyką.

3.2.2. Styl

Podobnie, jak w przypadku responsów, przyjmujemy analogiczne kryteria, aby określić styl wersetów: odcinki sylabiczne (trzy i więcej nut), odcinki neumatyczne (neumy dwu- i trzynutowe) oraz odcinki melizmatyczne (grupa złożona z czterech i więcej nut). Każdy z utworów zaklasyfikowano do jednego ze stylów, przyjmując limity procentowe. Szczegółowe wyniki obliczeń przedstawia Tab.6:

Tab. 6. Styl wersetów

Wersety		Stosunek procentowy		
		Odcinki sylabiczne	Odcinki neumatyczne	Odcinki melizmatyczne
I Nokturn	<i>Byduanis et triduanis</i>	0,0%	35,7%	50,0%
	<i>Cecilia me misit</i>	6,97%	39,5%	46,5%
	<i>Est secretum</i>	6,38%	36,1%	41,4%
II Nokturn	<i>Non diebus</i>	6,15%	36,9%	47,6%
	<i>Angelus Domini</i>	14,8%	42,5%	29,6%
	<i>Nam sponsum</i>	6,84%	32,8%	47,9%
III Nokturn	<i>Suscipe seminum</i>	13,9%	32,5%	41,8%
	<i>Tunc Valerianus</i>	25,3%	33,3%	38,0%
	<i>Cecilia valedicens</i>	0,0%	36,7%	53,0%

W świetle dokonanych obliczeń, styl wersetów należy określić jako melizmatyczny. Poszczególne z wersetów, z wyjątkiem *Angelus Domini* (29,6%), wykazują największy procent odcinków melizmatycznych. Najbogatszym melizmatycznie utworem jest *Cecilia valedicens*, liczącym 53,0% odcinków melizmatycznych. We wszystkich wersetach równie wysoki procent stanowią odcinki neumatyczne. Najbogatszym neumatycznie utworem jest *Angelus Domini* (42,5%). Pozostałe odcinki neumatyczne wahają się pomiędzy 30-40% ich obecności w każdym z wersetów. Odnotowane w ten sposób liczne grupy neumatyczne i melizmatyczne należy uznać za zgodne z charakterem tych śpiewów.

* * *

Przeprowadzona analiza melodii oficjum o św. Cecylii doprowadziła do następujących konkluzji:

1. Pod względem budowy oficjum nie wykazuje jakiegś odrębnej postaci. Zostało wtłoczone w ramy powszechnie obowiązujących form muzycznych: antyfon, psalmów i responsoriów.

2. Przeprowadzone analizy muzyczne poszczególnych form chorałowych pozwoliły ujawnić zmiany tonalne, oszacować rozpiętość interwałową, wskazać cechy stylistyczne oraz wyodrębnić formuły dyferencyjne.

3. Istotnym zagadnieniem była modalność. Analiza poszczególnych melodii pozwala stwierdzić, iż następujące po sobie antyfony nie zostały skomponowane w porządku numerycznym kolejnych *modi*. Zakłócenie modalności odnotowano zarówno w antyfonach, jak i w responsoriach. Niektóre z melodii, zwłaszcza antyfon, rodzą wątpliwości, do jakiej odmiany modus powinny zostać zaklasyfikowane. Aby właściwie rozwiązać wątpliwości, wskazano na podwójny zakres melodii (III-IV, VII-VIII), bez rozróżniania na tryb autentyczny i plagalny.

4. Najwięcej trudności interpretacyjnych następczą wersety responsoriów. O ile w ich strukturze widać podobieństwo do tradycyjnych tonów psalmodii responsorialnej, o tyle wątpliwości stwarza ich tonalność. W jednych bowiem *terminatio* przypada na *finalis*, w innych zachodzi sytuacja odwrotna. W związku z tym, może to oznaczać, iż mamy do czynienia z zetknięciem się dwóch praktyk: komponowaniem w stylu tradycyjnym i powolnym odstępowaniem od niego.

5. Przy analizie oficjum zwrócono również uwagę na melikę. Szczegółowy udział interwałów (sekundy, tercji, kwarty i kwinty) zbadano w antyfonach oficjum. Badania dowiodły, iż w wypowiedzi stylistycznej zachowano zasadę płynności ruchu, zachowując tradycyjną postać chorału. Melodia rozwija się zdecydowanie ruchem sekundowym, chociaż twórca oficjum równie chętnie posługuje się interwałem tercji. Jeżeli chodzi o styl poszczególnych kompozycji, stwierdzono, że antyfony reprezentują styl sylabiczno-neumatyczny, a responsoria melizmatyczny. Oznacza to, iż w tym względzie oficjum przekazuje klasyczną postać chorału.

W ostatecznej ocenie, melodie oficjum ku czci św. Cecylii należy zaliczyć do tradycyjnych kompozycji gregoriańskich, realizujących w przeważającej mierze pierwotne założenia estetyczne.

MELODIENANALYSE ZU EHREN DER HL. CECILIE
IM HANDSCHRIFTLICHEN ANTIPHONAR VON PŁOCK AUS XIV JHR.
(DIÖZESANMUSEUM IN PŁOCK, B.S.)

Zusammenfassung

Neben den Büchern mit liturgischen Texten und notierten Gesängen, die für den Musikwissenschaftler interessant sind, gibt es die besonders im Mittelalter verbreiteten Antiphonäre in denen sich die Vielfalt der liturgischen und musikalischen Traditionen widerspiegelt. Unser Buch - *Antiphonar ms. b. s.* - dient der Vorbereitung der Liturgie in der Kathedrale in Płock; es befaßt sich ausführlich mit der Zelebration des Stundengebets und bringt Informationen über das Feiern von Andachten. Der Kodex nennt 10 Heilige, u. a. das liturgische Formular zu Ehren der Hl. Cecilie. Dieses Offizium besitzt 44 Melodien, die 3 Gruppen bilden: 18 Psalmen, 18 Antiphonen und 8 Responsorien. Der Autor hat sich auf vier Probleme konzentriert: Psalmabschlüsse, Tonalität, Melismatik und Sprungkombinationen. Schließlich gehören die Melodien des Offiziums zu dem traditionellen gregorianischen Choral.

Nota o Autorze: **KS. DR PIOTR WIŚNIEWSKI**, absolwent Instytutu Muzykologii KUL Jana Pawła II, wykładowca na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych UKSW, członek Towarzystwa Naukowego KUL Jana Pawła II, Towarzystwa Naukowego Płockiego, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (Deutschsprachige Sektion) oraz Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. W swoich badaniach koncentruje się na średniowiecznej monodii liturgicznej.

Słowa kluczowe: antyfonarz, oficjum, chorał gregoriański