

Dom Eugène Cardine

Profesor w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie

Semiologia gregoriańska

Przekład: Maciej Kaziński, Michał Siciarek

Wydanie drugie


TYNIEC
WYDAWNICTWO BENEDYKTYNÓW
KRAKÓW 2008

Tytuł oryginału: Semiologia gregoriana

Projekt okładki i stron tytułowych: Jan Nieć

Imprimi potest: Opactwo Benedyktynów
L.dz. 116/2000, Tyniec, dnia 19.12.2000 r.
† Adam Kozłowski OSB, opat tyniecki

ISBN 978-83-7354-120-7

© Copyright les Editions de Solesmes 1970
© Copyright for the Polish edition by TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów
ul. Benedyktyńska 37
30-375 Kraków
tel. +48 (012) 688-52-90
tel./fax +48 (012) 688-52-91
e-mail: zamowienia@tyniec.com.pl
www.tyniec.com.pl

SPIS TREŚCI

| | |
|---|----|
| OD TŁUMACZY | 9 |
| WPROWADZENIE | 11 |
| 1) Paleografia i semiologia | 11 |
| 2) Pochodzenie znaków neumatycznych | 12 |
| 3) Rękopisy | 12 |
| a) St. Gallen | 12 |
| b) Inne rodziny notacji | 13 |
| 4) Objasnienie „Tabeli znaków neumatycznych z St. Gallen” | 13 |
| Rozdział I: NUTY IZOLOWANE VIRGA, TRACTULUS, PUNCTUM..... | 17 |
| 1) Znaki paleograficzne..... | 17 |
| 2) Znaczenie melodyczne | 17 |
| a) Relacja melodyczna pomiędzy virgą a tractulusem | 17 |
| b) Tractulus pochylony lub gravis..... | 20 |
| c) Melodyczne zastosowanie punctum | 20 |
| 3) Interpretacja znaków | 21 |
| a) Zależność rytmiczna pomiędzy virgą, a tractulusem | 21 |
| b) Virga i tractulus z epizemami | 22 |
| c) Punctum..... | 25 |
| Rozdział II: CLIVIS | 29 |
| 1) Znaki paleograficzne..... | 29 |
| 2) Interpretacja znaków | 29 |
| Rozdział III: PES | 31 |
| 1) Znaki paleograficzne..... | 31 |
| 2) Interpretacja znaków | 31 |
| Rozdział IV: PORRECTUS..... | 37 |
| 1) Znaki i znaczenie melodyczne..... | 37 |
| 2) Interpretacja znaków | 39 |

| | |
|--|----|
| Rozdział V: TORCULUS..... | 41 |
| 1) Znaki i znaczenie melodyczne..... | 41 |
| 2) Interpretacja znaków..... | 41 |
| Rozdział VI: CLIMACUS..... | 51 |
| 1) Znaki paleograficzne..... | 51 |
| 2) Interpretacja znaków..... | 51 |
| Rozdział VII: SCANDICUS..... | 55 |
| 1) Znaki paleograficzne..... | 55 |
| 2) Interpretacja znaków..... | 55 |
| Rozdział VIII: ROZWINIĘTE FORMY GRAFICZNE O CZTERECH LUB WIĘCEJ NUTACH..... | 59 |
| Porrectus flexus..... | 59 |
| Pes subpunctis..... | 60 |
| Scandicus flexus..... | 61 |
| Torculus resupinus..... | 63 |
| Rozdział IX: ROZDZIELENIE NEUMATYCZNE..... | 67 |
| Rozdział X: STROFA..... | 77 |
| 1) Grupy stroficusów..... | 77 |
| a) Zastosowanie melodyczne..... | 77 |
| b) Interpretacja znaków..... | 78 |
| 2) Apostrofa..... | 84 |
| a) apostrofa na początku neumy lub we wstępującej linii melodycznej..... | 84 |
| b) apostrofa na końcu neumy..... | 85 |
| c) apostrofa pomiędzy dwoma elementami neumatycznymi..... | 86 |
| Rozdział XI: TRIGON..... | 89 |
| 1) Znaczenie melodyczne..... | 89 |
| 2) Zastosowanie melodyczne..... | 91 |
| 3) Interpretacja znaków..... | 92 |
| 4) Rozdzielenie neumatyczne po trigonie..... | 93 |

| | |
|--|-----|
| Rozdział XII: BIVIRGA – TRIVIRGA..... | 95 |
| 1) Znaki i zastosowanie w melodii..... | 95 |
| 2) Wykonanie praktyczne..... | 97 |
| Rozdział XIII: PRESSUS..... | 101 |
| 1) Pressus maior..... | 101 |
| a) znak i znaczenie melodyczne..... | 101 |
| b) interpretacja znaków..... | 101 |
| 2) Pressus minor..... | 106 |
| a) znak i znaczenie melodyczne..... | 106 |
| b) interpretacja znaków..... | 106 |
| 3) Formy rozwinięte..... | 110 |
| 4) Reperkusja nuty w unisonie..... | 111 |
| Rozdział XIV: VIRGA STRATA..... | 117 |
| 1) Virga strata oznaczająca dwie nuty w unisonie..... | 117 |
| 2) Virga strata oznaczająca pes..... | 119 |
| a) virga strata używana jako pes o półton..... | 120 |
| b) Virga strata używana jako pes o cały ton..... | 122 |
| Rozdział XV: ORISCUS..... | 125 |
| 1) Oriscus izolowany..... | 125 |
| 2) Oriscus dostawiony (d'apposition)..... | 126 |
| Rozdział XVI: SALICUS..... | 131 |
| 1) Formy graficzne i znaczenie melodyczne..... | 131 |
| 2) Interpretacja znaków..... | 131 |
| a) dowód znaczenia nuty, która następuje po oriscusie..... | 132 |
| b) salicus w unisonie..... | 138 |
| c) formy specjalne..... | 140 |
| d) formy rozwinięte..... | 142 |
| Rozdział XVII: PES QUASSUS..... | 145 |
| 1) Formy graficzne i znaczenie melodyczne..... | 145 |
| 2) Interpretacja znaków..... | 145 |
| a) pes quassus izolowany..... | 145 |
| b) pes quassus w złożeniu..... | 148 |

| | |
|---|-----|
| Rozdział XVIII: KWILIZMA..... | 155 |
| 1) Forma graficzna i znaczenie melodyczne..... | 155 |
| 2) Interpretacja znaków | 156 |
| a) nuta poprzedzająca kwilizmę..... | 156 |
| b) nuta następująca po kwilizmie..... | 156 |
| b) kwilizma | 158 |
| 3) Izolowany pes z kwilizmą | 159 |
| 4) Szczególne konteksty | 161 |
| 5) Scandicus z kwilizmą i salicus | 161 |
| Rozdział XIX: LIKWESCENCJA..... | 165 |
| 1) Definicja i zastosowanie | 165 |
| 2) Niejasność i wieloznaczność | 166 |
| 3) Augmentacja i diminucja (rozszerzenie i skrócenie) | 168 |
| 4) Melodia i likwescencja..... | 169 |
| 5) Ekspresja muzyczna a likwescencja..... | 170 |
| Rozdział XX: ZNAKI LITEROWE..... | 171 |
| PRZYPISY..... | 175 |

OD TŁUMACZY

Ojciec Eugène Cardine (1905–1988), od 1928 roku benedyktyn z francuskiego opactwa św. Piotra w Solesmes, był od 1952 do 1984 roku profesorem – początkowo paleografii, a później semiologii gregoriańskiej – w Papieskim Instytucie Muzyki Kościelnej w Rzymie. Z wielką drobiazgowością i pieczołowitością badał najstarsze zapisy muzyczne chorału gregoriańskiego. Zajmował się też poszukiwaniem związków pomiędzy szczegółami tych zapisów, a wykonywaniem śpiewów chorałowych. Z prac Cardine’a i jego uczniów w tej dziedzinie wyrósł cały odrębny kierunek badań, dla którego Cardine w 1954 roku stworzył nazwę „semiologia gregoriańska”. Praca, której polskie tłumaczenie ukazuje się w tej chwili, opublikowana została po raz pierwszy w Rzymie w 1968 roku pod nazwą „Semiologia Gregoriana”. Wkrótce potem ukazało się tłumaczenie francuskie, a potem tłumaczenia na inne języki. Niniejszy przekład oparty jest na wydaniu francuskim.

Dzieło Cardine’a jest do dziś standardowym punktem odniesienia dla naukowców, oraz niezastąpionym podręcznikiem dla studentów. Niektóre szkoły w muzykologii traktują je jako podstawę systemu, który należy jedynie rozwijać (np. Luigi Agustoni, Johannes Berchmans Göschl). Dla innych ustalenia Cardine’a stanowią pewien etap rozwoju badań nad chorałem i należy je stale konfrontować z nowymi źródłami (np. Marie-Noël Colette). Jednak żaden poważny muzykolog lub wykonawca zajmujący się łacińską monodią liturgiczną nie może sobie pozwolić na niezajomość „Semiologii”. Dlatego cieszymy się, że po ponad trzydziestu latach od pierwszej publikacji, dzieło ukazuje się również po polsku.

Przy lekturze „Semiologii gregoriańskiej” można wyczuć okoliczności, w których powstała. Autor energicznie zwalcza z jednej strony błędy i niedokładności przygotowanej na przełomie XIX i XX wieku Edycji Watykańskiej, z drugiej strony ukształtowaną w pierwszej połowie XX wieku praktykę wykonawczą „starego Solesmes”, z trzeciej wreszcie – przedstawicieli menzuralistycznych teorii rytmu chorałowego. Przygotowane w ostatnim trzydziestoleciu nowe wydania ksiąg chorałowych posiadają coraz bardziej precyzyjną notację uwzględniającą postulaty Cardine’a lub nawet zestawiają kilka notacji jednocześnie. Szkoła wykonawcza „starego Solesmes” jest już raczej na wymarcu. Tylko teorie menzuralistyczne odradzają się i są w środowisku wykonawczym coraz bardziej popularne – choć nigdy nie odpowiedziały przekonująco na przeprowadzoną przez Cardine’a krytykę.

Czytelnikowi należy się krótka wzmianka o niektórych założeniach poczynionych przez Cardine’a. Omawia on po kolei poszczególne neumy badając konteksty, w których występują. Po porównawczym zestawieniu poszczególnych kontekstów ustala dla każdego z oznaczeń określoną rolę – może ono przyspieszać lub zwalniać ruch, albo nadawać mu napięcie skierowane ku następnej nucie. Cardine wyklucza możliwość, że oznaczenia te mogły odnosić się np. do ozdobników, glissand, mikrointerwałów, czy też stopni skali nieznanych równomiernie temperowanej diatonice.

W ten sposób milcząco zakłada, że zjawiska te, nieznanne muzyce europejskiej połowy XX wieku, nie istniały także w wykonawstwie chorału X i XI wieku.

Chcielibyśmy bardzo podziękować wszystkim, dzięki którym udało się doprowadzić do wydania polskiego tłumaczenia *Semiologii*. Wymienić trzeba najpierw ks. prof. Jerzego Pikulika, który patronował tłumaczeniu, wielokrotnie konsultował szczegóły, pomagał w załatwianiu formalności i pośredniczył w kontaktach z opactwem benedyktynów w Solesmes. Pani doc. Elżbieta Witkowska-Zarembina przejrzała tłumaczenie. Benedyktyni tynieccy, w szczególności ojcowie Bernard Sawicki i Włodzimierz Zatorski, włożyli bardzo wiele pracy w skład, wygładzanie szczegółów oraz w organizację wydania. Wszystkim tłumaczom bardzo dziękuję.

Ambicją tłumaczy *Semiologii* było zaproponowanie jednolitej nomenklatury dla wielu pojęć z zakresu paleografii i semiologii gregoriańskiej. Jest to rzecz konieczna, choć wcale niełatwa. Będziemy wdzięczni za ewentualne uwagi oraz za wytknięcie błędów.

Mamy nadzieję, że wydanie *Semiologii* gregoriańskiej dobrze posłuży zarówno badaniom naukowym, jak i praktyce śpiewu kościelnego w Polsce.

Michał Siciarek


WPROWADZENIE

1) Paleografia i semiologia

Paleografia bada dawne rodzaje pisma, aby umożliwić ich dokładne odczytanie, lokalizację i datowanie. Termin ten odnosi się przede wszystkim do badania pisma greckiego i łacińskiego.

Możemy jednak, przez analogię, mówić także o paleografii muzycznej, definiując ją jako „naukę o dawnych systemach notacji używanych dla oddania muzyki poprzez obraz. W szerokim znaczeniu przedmiotem jej jest więc odczytywanie dawnych zapisów muzycznych, aby umożliwić ich zrozumienie i odtworzenie dźwiękowe. W znaczeniu bardziej precyzyjnym, paleografia muzyczna ogranicza się dzisiaj do badań nad samymi formami graficznymi, wraz z ich formami, ich historią i ich rozłożeniem geograficznym”¹.

Co się tyczy chorału gregoriańskiego, wydaje się, że praca paleograficzna w znaczeniu które zdefiniowaliśmy – została dokonana wraz z Edycją Watykańską. Wychodząc od najważniejszych źródeł z różnych epok i regionów, osiągnięto dość wierną restytucję melodyczną autentycznego repertuaru gregoriańskiego.

Jednak mimo to Edycja Watykańska oddaje tylko część tego, co wyrażają najstarsze znaki neumatyczne. O ile bowiem odtworzono tam niemal doskonale rysunek melodii przy pomocy form graficznych znanych już od wielu stuleci, zlekceważono jednak prawie całkowicie fakt, że dawne notacje posiadały różne znaki dla tego samego rysunku melodii. Tak na przykład dla samego torculusu znajdujemy co najmniej pięć wyraźnie odrębnych znaków:  Oddając je wszystkie w jednakowy sposób, Edycja Watykańska pomija ich szczególne znaczenia. Zważywszy, że chodzi zawsze o taki sam rysunek melodii, nie mogły one być czym innym, jak wskazówkami wykonawczymi.

Brakuje czegoś notacji, która ogranicza się do wyrażenia najbardziej materialnego elementu muzyki, to znaczy stosunku melodycznego pomiędzy nutami. Tym, co „formuje” ten materiał dźwiękowy i sprawia, że następstwo nut staje się muzyką, a w konsekwencji sztuką, jest bowiem złożona gra długości i intensywności swobodnie zamierzona przez autora, którą wykonawca powinien odnaleźć i ożywić.

Otóż pierwsi kopiści chorału gregoriańskiego, bardzo niedoskonali pod względem diastematyki (precyzyjnego zapisu interwałów melodii) zanotowali w przeciwieństwie do tego troskliwie stronę wyrazową, „muzyczną” melodii. Najstarsze formy graficzne miały więc znaczenie podwójne: melodyczne i wyrazowe.

W następnym okresie starano się oddać coraz doskonalej interwały melodyczne. Jednak w miarę, jak się to udawało, znikły stopniowo szczególne cechy i detale

wykonawcze. Zaczęto wkrótce zapisywać wszystkie nuty w jednakowy sposób. Z powodu tego zewnętrznego wyrównania chorał gregoriański zdał się być – i rzeczywiście stał się – „cantus planus”, to znaczy śpiewem równym, pozbawionym wszelkiej wartości ekspresyjnej. Nazwę „cantus planus” („plain chant”), która jeszcze dziś w wielu językach oznacza często chorał gregoriański, należy odrzucić, ponieważ jest to wyrażenie a priori fałszywe.

Wynika stąd konieczność powrotu do rękopisów oraz uzasadnienie naszego studium. Metoda, którą będziemy stosowali, opiera się na dwu zasadach:


1° badania paleograficzne znaków neumatycznych wraz z ich znaczeniem melodycznym;


2° badania semiologiczne; gdzie poszukuje się racji (logos) dla różnorodności znaków (semeion), aby wyprowadzić z nich fundamentalne zasady autentycznej i obiektywnej interpretacji. Interpretacja ta, zamiast inspirować się koncepcjami rytmicznymi i estetycznymi współczesnymi, a więc obcymi epoce gregoriańskiej, powinna raczej oprzeć się na faktach, które ukażą nam badania porównawcze różnych znaków: jedyne prawdziwe oparcie dla praktycznego wykonania.


2) Pochodzenie znaków neumatycznych

Pierwsi kopiści melodii gregoriańskich zastosowali znaki używane już w tekstach literackich. Zachowali ich oryginalne znaczenie (accentus acutus i accentus gravis), lub przystosowali je, stosownie do mniej lub bardziej ścisłej analogii, do zjawiska muzycznego, które należało wyrazić.

Accentus acutus i accentus gravis gramatyków były już, ze swojej natury, zdadne do odróżniania nut wysokich i niskich – virga i tractulus.

Znaki abrewiacji  używane były, z powodu delikatności ich rysunku, do oddania dźwięków lekko reperkutowanych: strofa i trigon.

Znaki ściągnięcia  przypisywano dźwiękom szczególnie połączonym z sąsiednimi: oriscus.

Znak zapytania  nadawał się do oddania zjawiska wokalnego zbliżonego do wznoszącej intonacji wszelkich zdań pytających: kwilizma.

Stwierdzić można w ten sposób troskę o użycie różnych środków graficznych aby wyrazić różnorodność nut. U podstawy systemu zaznacza się chęć oddania melodii przez gest i utrwalenia tego gestu na pergaminie. Neuma jest rzeczywiście „zapisanym gestem”.

3) Rękopisy

a) St. Gallen

Rękopisy z St. Gallen, słynnego szwajcarskiego opactwa, wydają się być najbogatsze w zróżnicowane znaki neumatyczne. Zachowały się w wielkiej liczbie, ich zaletą

jest przechowanie świadectwa o przekonującej wymowie i oczywistej spójności. Badania nad notacją sanktgalleńską są więc niezbędne dla każdego, kto chciałby zgłębić chorał gregoriański. Najważniejszymi dokumentami są:

- St. Gallen 359, Cantatorium z St. Gallen, początek X wieku. Jest to zarazem najstarszy, najdoskonalszy i najbardziej precyzyjny z rękopisów szkoły sanktgalleńskiej. Zawiera jedynie śpiewy solisty: graduały, Alleluia i tractusy.
- Einsiedeln 121, graduał z St. Gallen, XI wiek. Jest to najważniejszy spośród kompletnych rękopisów. Oprócz śpiewów solisty zawiera antyfony introitu, offertorium i komunii. Jest w dodatku bogaty w znaki literowe.
- Bamberg, Staatl. Bibl., lit. 6, graduał od św. Emmerama z Ratzbony, spisany około roku 1000. Stwierdza się tu tradycję niemal pozbawioną epizem.

St. Gallen 339, graduał z St. Gallen, XI wiek

St. Gallen 390–391 Antyfonarz błogosławionego Hartkera, mnicha z St. Gallen, który sporządził go około roku 1000. Jest to prawdopodobnie najlepsze świadectwo dla śpiewów oficjum.

b) Inne rodziny notacji

Aby rzucić światło na badane przypadki, odwołamy się również do kilku rękopisów z innych rodzin.

- Laon 239, graduał spisany około roku 930, w okolicach tego miasta. Najnowsze badania ujawniły jego szczególną wartość pod względem rytmicznym.
- Chartres 47, graduał z X wieku. Zapisany w notacji bretońskiej, przedstawia liczne oznaczenia rytmiczne.
- Montpellier, Bibl. de la Faculté de Medicine, H 159, graduał, XI w. Używany w Dijon przy nauczaniu muzyki, zawiera podwójną notację: neumatyczną i literową.
- Benewent, Bibl. Cap., VI.34. Graduał, XI–XII w. Zapisany na wrytych liniach, wnosi cenny wkład dla przekazania melodii.
- Paryż, B.N. lat. 903, graduał z St-Yrieix, XI w. Jest to ważny świadek tradycji akwitańskiej (południowa Francja i Hiszpania)².

4) Objasnienie „Tabeli znaków neumatycznych z St. Gallen”

Tabela jest podzielona na dwa sposoby:

1° pionowo: potrójny podział odpowiada użytym znakom diakrytycznym:

formy graficzne oparte na akcentach: 1–12;

znaki elizji: 13–16 (znak 17, choć uformowany jest z kilku accentus acutus, został tu umieszczony, ponieważ zawiera unison);

faliste znaki ściągnięcia: 18–22 i kwilizma: 23, pochodząca od znaku zapytania.

Gdy chodzi o pes stratus, 24, pozostaje on na marginesie, jak zobaczymy dalej.

2° poziomo: z formami graficznymi prostymi albo podstawowymi (a) zestawione są inne formy graficzne, zróżnicowane poprzez dodatki lub przez różne modyfikacje,

TABELA ZNAKÓW NEUMATYCZNYCH Z ST. GALLEN

| | Nazwy znaków | Formy graficzne proste | Znaki zróżnicowane przez | | | | Znaki wskazujące szczegóły natury | | |
|--|--------------------|------------------------|--------------------------|-----------|-------------|---------------------------|-----------------------------------|--------------|---|
| | | | dodanie | | modyfikację | | melodycznej | fonetycznej | |
| | | | liter | epizem | linii | grupowania (rozdzielenia) | | Likwescencja | |
| | | | | | | | rozszerzająca | skracająca | |
| Formy graficzne wskazujące ruch melodyczny | 1 | Virga | | | | | f | g | h |
| | 2 | punctum i | | | | | | | |
| | 3 | tractulus clivis | | | | | | | |
| | 4 | pes | | | | | | | |
| | 5 | porrectus | | | | | | | |
| | 6 | torculus | | | | | | | |
| | 7 | climacus | | | | | | | |
| | 8 | scandicus | | | | | | | |
| | 9 | porrectus flexus | | | | | | | |
| | 10 | pes subbipunctis | | | | | | | |
| | 11 | scandicus flexus | | | | | | | |
| | 12 | torculus resupinus | | | | | | | |
| Formy graficzne zawierające unison | 13 | apostrofa | [ʹ] | [ʹ] | [ʹ] | | [ʹ] | | |
| | 14 | distrofa | [ʹʹ] | [ʹʹ] | [ʹʹ] | | [ʹʹ] | | |
| | 15 | tristrofa | [ʹʹʹ] | [ʹʹʹ] | [ʹʹʹ] | | [ʹʹʹ] | | |
| | 16 | trigon | [ʹ ʹ ʹ] | [ʹ ʹ ʹ] | [ʹ ʹ ʹ] | | [ʹ ʹ ʹ] | [ʹ ʹ ʹ] | |
| 17 | bivirga i trivirga | [ʹʹ] | [ʹʹʹ] | [ʹʹʹ] | | [ʹʹ] | [ʹʹʹ] | | |
| Formy graficzne zawierające gest dyrygowania | 18 | pressus | | | | | | | |
| | 19 | virga strata | | | | | | | |
| | 20 | oriscus | | | | | | | |
| | 21 | salicus | | | | | | | |
| | 22 | pes quassus | | | | | | | |
| | 23 | kwilizma | | | | | | | |
| 24 | pes stratus | [ʹʹʹ] | [ʹʹʹ] | [ʹʹʹ] | | [ʹʹʹ] | [ʹʹʹ] | | |

W nawiasach znajdują się formy neumatyczne stosowane tylko „w złożeniu”.

których celem jest zaznaczenie albo niuansów rytmicznych (b, c, d, e), albo detali w przebiegu melodii (f), czy też fonetycznych (g, h).

Główną część tablicy tworzą cztery kolumny: b, c, d i e. Ich porządek odpowiada porządkowi odkrywania sensu znajdujących się tam znaków. To dzięki „literom” (b) wyjaśnionym przez Notkera (+912) zrozumiano znaczenie epizem (c) następnie znaczenie linii kątowych, zakręconych i rozszerzonych. Dopiero na samym końcu poznano wartość rozdzieleni (e).

Jest praktycznie niemożliwe i zresztą bezużyteczne, prezentowanie wszystkich złożonych neum zawartych w rękopisach St. Gallen. Formy graficzne występujące w tablicy wystarczą w zupełności aby wyjaśnić i sklasyfikować to, co tworzy system notacji sanktgalleńskiej. Istota zainteresowania leży w klasyfikacji form graficznych, która nie będąc poddana rygorom absolutnej logiki, daje jednak dość jasny pogląd na temat godnej uznania pracy pierwszych kopistów.

Pojęcia uściślą się stopniowo w miarę badań, które przeprowadzimy nad każdym ze znaków neumatycznych. Dopiero po tych badaniach stanie się możliwe zdefiniowanie samego pojęcia neumy. Jednak już od tego momentu trzeba, abyśmy odróżniali znak „izolowany” na jednej sylabie od takiego samego znaku „w złożeniu”, to znaczy złączonego z innymi na tej samej sylabie. Kiedy znak jest izolowany, jest neumą. Gdy występuje w złożeniu, jest tylko elementem neumatycznym.