

MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

**INTERPRETACJA RYTMICZNA MONODII
LITURGICZNEJ W XVII WIEKU.
PIERRE-BENOIT DE JUMILHAC
I JEGO *LA SCIENCE ET LA PRATIQUE DU PLAIN-
CHANT* (1673)**

Wydany anonimowo¹ w roku 1673 traktat *La science et la pratique du plain-chant*² (*Teoria i praktyka plain-chant*), którego autorem okazał się Pierre-Benoît de Jumilhac³ (1611–82), jest jednym z najbardziej obszernych i szczegółowych źródeł wiedzy na temat monodii liturgicznej XVII wieku. Ze względu na niespo-

¹ W chwili wydania traktatu i przez pewien czas później sądzono, że jego autorem jest Dom Jacques le Clerc (†1679), a Jumilhac jedynie czuwał nad redakcyjną stroną dzieła. Przekłamanie to skorygował Edmond Martène (†1739) w swej pracy *Histoire de la congrégation de Saint-Maur* (dzieło to przez dłuższy czas pozostawało w rękopisie i zostało wydane dopiero w XX wieku). Dodajmy też, że w literaturze naukowej nie ma wielu prac poświęconych Jumilhaćowi. Pierwszym obszernym omówieniem jego działalności jest XVIII-wieczna antologia zawierająca spis najważniejszych członków zgromadzenia zajmujących się działalnością naukową: R.P. Tassin, *Histoire littéraire de la Congrégation de Saint Maur, ordre de Saint Benoît*, Paris 1770. Z nowszych pozycji naukowych jemu poświęconych wymienić należy przede wszystkim przekrojowy artykuł autorstwa C. Davy-Rigaux, *Dom Pierre-Benoît de Jumilhac, promoteur et gardien de la science du chant de l'église*, w: „Revue Mabillon”, t. 74, 2002, s. 89–105.

² Pełny tytuł dzieła: *La science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des pères de l'Eglise, et des plus illustres musiciens; entr'autres de Guy Arétin et Jean de Murs. (Teoria i praktyka plain-chant, w której wszystko to, co dotyczy praktyki zostało omówione w sposób naukowy i zestawione z poglądami dawnych filozofów, Ojców Kościoła oraz najznamienszych muzyków – m.in. Gwidona z Arezzo i Johannes de Muris)*. Facsimile strony tytułowej zamieszczono na końcu niniejszego artykułu.

³ Po odbyciu studiów filozoficznych w Bordeaux Jumilhac wstępuje do nowicjatu w opactwie Saint-Remi w Reims, gdzie w roku 1629 przyjmuje świecenia. W krótkim czasie zostaje wysłany przez władze zgromadzenia do Rzymu, gdzie jednak, ze względu na problemy ze zdrowiem i niekorzystny dla niego klimat, przebywa dość krótko i wraca ponownie do Francji. Przez kolejne lata przebywa w różnych klasztorach zgromadzenia, pełniąc różne funkcje i ciesząc się opinią niezwykle pobożnego i sumiennego zakonnika. W roku 1666 na własną prośbę zrzeka się pełnionych dotąd funkcji w zgromadzeniu i za zgodą władz osiada w paryskim klasztorze Saint Germain des Pres. W tym właśnie czasie rozpoczyna się okres szczególnie intensywnej pracy naukowej, której efektem jest m.in. omawiany traktat.

tykaną we wcześniejszych traktatach o tej tematyce⁴ obszerność i głębię historycznego kontekstu, dzieło to uznać należy również za pierwszą w pełni naukową francuskojęzyczną pracę dotyczącą teoretycznych podstaw praktyki śpiewu monodycznego Kościoła katolickiego. Taki zamysł pracy, odwołującej się do źródeł historycznych, nie może w tym przypadku jednak dziwić, bowiem jej autor należał do, założonej w roku 1621 i działającej w oparciu o regułę św. Benedykta kongregacji św. Maura (tzw. mauryści) – zgromadzenia kładącego szczególny nacisk na pracę naukową i dydaktyczną⁵, czego wymiernym owocem stały się wydawane w tym kręgu w XVII i XVIII wieku liczne traktaty, poświęcone wielu dziedzinom ówczesnej wiedzy⁶. Taką właśnie naukową rozprawą jest obszerny, bo liczący ponad 400 stron, traktat *La science et la pratique du plain-chant*. Warto zaznaczyć, że zastosowana przez Jumilhac'a koncepcja badawcza była w owych czasach ewenementem. Dzieło to stało się też wzorem dla późniejszych prac dotyczących monodii liturgicznej⁷, które są dziś niezwykle cennym świadectwem religijnej kultury muzycznej Ancien Régime'u.

Pierwszym recenzentem traktatu był w roku 1671 René Ouyard – „Maître de musique” paryskiej Sainte-Chapelle. Za największy walor omawianego dzieła uznał on fakt, że praca ta *oczyszcza teorię muzyki z jej dotychczasowych przekłamań i błędów, które nawarstwiły się za sprawą dawniejszych autorów parających się tą boską nauką, a ze względu na dogłębność podjętych badań oraz ilość cytatów z niemal wszystkich autorów wypowiadających się o tym zagadnieniu jest swoistym kompendium całej wiedzy na ten temat, jak również zebraniem wszystkich dotychczasowych metod praktykowania śpiewu kościelnego*⁸. Niezwykła wartość tego traktatu leży zatem w tym, że Jumilhac nie prezentuje wyłącznie swoich własnych poglądów, ale zamieszcza w nim liczne odwołania nie tylko do teoretycznych traktatów muzycznych, ale również do dziedzictwa naukowego antyku i średniowiecza oraz pism Ojców Kościoła. Swoistym ewenementem na tle XVII-wiecznego piśmiennictwa muzycznego jest również to, że szukający solidnych fundamentów źródłowych dla swej pracy Jumilhac dotarł do średniowiecznych rękopisów dotyczących śpiewu liturgicznego. Jak sam wyznaje we wstępie dzieła,

⁴ Z wcześniejszych francuskojęzycznych traktatów o tej tematyce należy wymienić: A. Cocquerelel, *Méthode universelle pour apprendre le plain-chant*, 1647 oraz J. Millet, *Directoire du chant grégorien*, 1666.

⁵ Więcej na temat prac naukowych prowadzonych przez zakon zob. M. Laurain, *Les travaux d'érudition des Mauristes: origine et évolution*, „Revue d'histoire de l'Église de France”, 43(1975), nr 140, 1957, s. 231-271.

⁶ Szerzej o działalności zgromadzenia zob. Tassin, *Histoire littéraire*.

⁷ M.in.: G. G. Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, 1683; J. Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, 1741; L. Poisson, *Traité théorique et pratique du Plain-Chant appelé grégorien*, 1750; F. de La Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plainchant*, 1754.

⁸ R. Ouyard, *Approbaton*, w: P.B. de Jumilhac, *La science et la pratique du Plain-chant*, Paris 1673.

najstarszy cytowany przez niego tekst, zawierający teorię Gwidona z Arezzo⁹ (XI w.), odnalazł w benedyktyńskim opactwie św. Évroutla (Abbaye de Saint-Évroutl en Normandie). Drugim, nieco późniejszym, ale równie istotnym w jego opinii rękopisem, był traktat Johanna de Muris (XIV w.), który w jego czasach znajdował się w zbiorach katedry Notre-Dame w Chartres.

Traktat *La science et la pratique du plain-chant* jest nastawiony – co stwierdza sam autor – na muzyczną praktykę, chociaż jego struktura nakazuje zaklasyfikować go jako udokumentowany badaniami historycznymi dyskurs¹⁰. Ta muzyczna praktyka w II połowie XVII wieku była tak bardzo niejednolita i zróżnicowana, że wielu postrzegało ją jako pełną błędów, deformacji i zbędnych naleciałości. Niejedno zgromadzenie zakonne, diecezja czy katedra miały przecież swoje własne „tradycje i maniry” wykonawcze. Pytania o to jak „poprawnie śpiewać?” i „jaka praktyka wykonawcza jest dobra?” były z pewnością jednymi z najbardziej istotnych zagadnień nurtujących umysły ówczesnych teoretyków i praktyków śpiewu. Pytania takie były tym bardziej uzasadnione ze względu na to, że XVII-wieczna monodia liturgiczna stała się przedmiotem żywego zainteresowania kompozytorów muzyki wielogłosowej, którzy – zwłaszcza w II połowie stulecia – przenosili na jej grunt wiele elementów właściwych polifonii i „nowoczesnej” teorii muzyki¹¹.

Spośród wielu aspektów, w jakich Jumilhac omówił praktykowaną w jego czasach monodię liturgiczną, w niniejszym artykule poruszony zostanie jeden – ten dotyczący interpretacji rytmicznej monodii liturgicznej w II połowie XVII wieku. Zagadnieniu temu poświęcona została trzecia część omawianego traktatu¹², nosząca tytuł *O czasie trwania, czyli o menzurze dźwięków i określających ją nutach* (*De la durée ou mesure des sons et de leur notes*), na którą składa się sześć

⁹ Należy zaznaczyć, że Jumilhac błędnie datuje powstanie tego rękopisu na wiek XI, bowiem w rzeczywistości został on spisany pod koniec wieku XII. Rękopis ten nie jest też, jak sądził Jumilhac, pochodzenia włoskiego. Błędne informacje podaje też opisujący dorobek naukowy Jumilhaca Tassin, *Histoire littéraire*, s. 99. Manuskrypt ten jest dziś przechowywany Bibliothèque Nationale de France (Dépt. des manuscrits de la BNF, cote F-Pn fr. 19096); por. S. Nishimagi, *Origine d'un libellus guidonien provenant de l'abbaye de Saint-Evroutl: Paris, BnF, lat. 10508, f. 136-159 (fin du XIIe s.)*, w: „Parvo pro Magnis munera”. *Etudes de Littérature tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves réunies par Monique Goulet*, Turnhout 2009, s. 305-306.

¹⁰ Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 1. (*La pratique du chant est le but et le principal sujet de cet ouvrage*).

¹¹ Zob. C. Davy-Rigaux, *Reflexion sur l'autorite reconnue aux musiciens dans le domaine du plain-chant en France entre 1650 et 1750*, „Sequentia” (2005), s.1-17.

¹² Traktat składa się z sześciu wydzielonych części, z których pierwsza dotyczy śpiewu w ogólności rozumianego jako dyscyplina naukowa; druga – dźwięków stosowanych w śpiewie i interwałów; trzecia – rytmiki; czwarta – zagadnień tonalnych; zaś piąta – obecnych w XVII-wiecznej monodii liturgicznej kadencji oraz znajdujących się w nich pauz. Część szósta zawiera opis prawidłowego sposobu nauki i ćwiczenia śpiewu. Struktura traktatu jest zatem koncentryczna: skrajne jego części (pierwsza – teoretyczna, szósta – praktyczna) stanowią swoistą kłamerę dla wewnętrznej treści dzieła, co w zamysle autora ma podkreślić dwoisty charakter śpiewu, będącego jednocześnie przedmiotem nauki, jak i sztuki. Po wspomnianych sześciu głównych częściach następuje część siódma, w której znajdują się „przypisy końcowe” zawierające niezwykle szczegółowe odwołania (z licznymi obszernymi cytacjami) do przywoływanych w pracy autorów i ich dzieł.

rozdziałów: w pierwszym Jumilhac wyjaśnia istotę zróżnicowania menzuralnego dźwięków w muzyce ze szczególnym uwzględnieniem śpiewów monodycznych; w drugim dokonuje podziału śpiewów liturgicznych ze względu na ich założenia rytmiczne; rozdział trzeci zawiera omówienie notacji właściwej dla różnych rodzajów śpiewów; rozdział czwarty odnosi się do sposobów notowania zróżnicowania rytmicznego; rozdział piąty stanowi omówienie zasad rytmicznych, które są właściwe dla różnych typów śpiewów; zaś rozdział szósty omawia przekrojowo zawartość ówczesnych ksiąg liturgicznych ze wskazaniem, w jakim stylu rytmicznym winne być wykonywane poszczególne śpiewy mszalne i oficjum.

PARTIE TROISIÈME.

De la durée ou mesure des sons, & de leurs notes.

CHAP. I.	EN quoy consiste la mesure des sons ou des notes, & combien cette mesure est nécessaire dans le chant.	113
CHAP. II.	Des especes de chant, eu égard au temps ou à la mesure des sons & des notes.	115
CHAP. III.	Des mesures particulieres de chaque espece de chant.	117
CHAP. IV.	Des notes propres à marquer la mesure de chaque espece de chant.	120
CHAP. V.	De la maniere dont les notes doivent être disposées dans les différentes especes des chants metriques pour servir de marque à leurs différentes mesures.	125
CHAP. VI.	A quelle espece de chant appartiennent les diverses pieces de chant, qui sont dans les livres ecclesiastiques.	130

Kluczem do zrozumienia kwestii zróżnicowania i interpretacji rytmicznej śpiewów monodycznych jest sposób rozumowania autora traktatu *La science et la pratique du plain-chant*. Jumilhac stwierdza bowiem, że poprawna interpretacja rytmiczna monodii liturgicznej jest jednym z dwóch głównych elementów, których założenia praktyczne nie mogą opierać się wyłącznie na „manierach wykonawczych”, ale wymagają wykładni teoretycznej. Pierwszym z owych wymienianych przez niego dwóch elementów jest uporządkowanie dźwięków „w pionie”, czyli ich układ i dobór zgodnie z systemem skal modalnych, zaś drugim – uporządkowanie „w poziomie”, czyli ich wzajemne relacje czasowe. Uporządkowanie rytmiczne jest zatem równie istotne jak uporządkowanie w zgodzie z modusem. Sam śpiew – we wszystkich swoich elementach – postrzega bowiem Jumilhac jako jedną ze sztuk wyzwolonych, której znaczeniową treść nakreślił przywoływany przez niego św. Augustyn¹³ (*ars bene modulandi* lub *scientia bene modulandi*) i której fundamentem są nauki matematyczne: teoria śpiewu jest jedną z siedmiu sztuk wyzwolonych i należy do nauk matematycznych, których przedmiotem jest

¹³ Więcej na temat wpływów koncepcji św. Augustyna na monodię liturgiczną w XVII-wiecznej Francji zob. P. Vendrix, *L'augustinisme musical en France au XVIIe siècle*, „Revue de Musicologie” 78(1992), nr 2, s. 237-255.

badanie ilości i wielkości samych w sobie¹⁴. Konieczność oparcia się na ścisłych regułach wynika też faktu, że muzyka – jako jedyna ze wszystkich „sztuk” opartych na matematyce (według Jumilhac są to arytmetyka, sztuka śpiewu zwana też harmoniką, geometria i astronomia) – sumuje w sobie elementy wszystkich pozostałych: z arytmetyki czerpie liczby, z geometrii – odległości i ilości stałe, z obu wspomnianych – proporcje i stosunki liczbowe, zaś z astronomii – czas trwania oraz miarę¹⁵.

Zasady śpiewu liturgicznego postrzega zatem Jumilhac jako jeden z działów nauki, co w jego czasach było ewenementem¹⁶. To właśnie dlatego interpretacja rytmiczna monodii liturgicznej nie może w jego ujęciu wynikać z praktyki, ale, jako dziedzina naukowa, musi stanowić realizację określonych reguł¹⁷; reguł, których wspólną cechą dla całej XVII-wiecznej nauki było pojęcie „racji”, „proporcji” czy też „stosunku liczbowego”¹⁸ – nieco już przewartościowane, ale jednak zakorzenione w myśli antyku i średniowiecza. Elementami śpiewu, jak pisze Jumilhac, są bowiem liczba, proporcje i stosunki liczbowe różnych dźwięków, odległości między dźwiękami, czyli interwały, miara i menzura, zgodność połączenia, czyli melodia oraz konsonanse i dysonanse¹⁹, zaś jego przedmiotem (jako nauki) jest liczba, odległość, miara, porządek, zależności oraz proporcje między różnymi dźwiękami²⁰. Bez wątplenia taki sposób rozumowania Jumilhaca jest bardzo głęboko zakorzeniony w wielowiekowym modelu uprawiania myśli intelektualnej, którego najsilniejszą podstawą było dowodzenie i formułowanie wniosków w oparciu o myśl teologiczną i filozoficzną. Jumilhac w pierwszej kolejności skupia bowiem swoje wysiłki na uporządkowaniu i oparciu na solidnych fundamentach wszystkiego, co wiąże się z samą ideą określania czasu trwania dźwięków w śpiewie, nie zaś na praktycznych wskazówkach i konkretnej odpowiedzi na pytanie: „jak długo ma trwać dany dźwięk”. Jego pierwszą troską nie jest praktyczne zdefiniowane określonego czasu trwania dźwięków zależnie od danej postaci graficznej nut, ale wyłożenie istoty samego faktu zróżnicowania dźwię-

¹⁴ Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 1. (*La science du chant est un des sept arts liberaux et a pour son genre les mathématiques, c'est à dire la science qui s'occupe a raisonner sur la quantité ou grandeur considérée en elle mesme*).

¹⁵ Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 2. (*Elle emprunte les nombres de l'arithmétique, l'étenduë ou la quantité permanente de la géométrie, les raisons ou proportions de toutes les deux, la durée et le temps de l'astronomie*).

¹⁶ Zob. C. Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers. Un Art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris 2004, s. 57.

¹⁷ Utożsamianie sztuki śpiewu z realizacją określonych reguł jest obecne w również poglądach Benigne'a de Bacilly'ego; zob: M. Aleksandrowicz, *Sztuka śpiewu w XVII-wiecznej Francji. Traité de la methode ou l'Art de bien chanter (1671) Benigne'a de Bacilly*, w: „Additamenta Musicologica Lublinensia” 5(2009), s. 55-73.

¹⁸ Więcej na temat znaczenia racjonalności w nauce XVII wieku zob: I. Trzcinińska, *Logos, mit i ratio: wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*, Kraków 2011, zwłaszcza s. 25-37.

¹⁹ Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 2.

²⁰ Tamże, s. 16.

ków w kontekście wielowiekowego europejskiego dziedzictwa naukowego. Głębie znaczeniową faktu zróżnicowania rytmicznego znajduje Jumilhac przede wszystkim w wypowiedziach autorytetów z dziedziny filozofii (Arystoksenos, Platon, Arystoteles, Boecjusz) i teologii (św. Augustyn, Kasiodor, św. Izydor, Martianus Capella, Wielebny Beda i inni). Dopiero później przywołani są ci autorzy, których pisma poświęcone muzyce mają charakter bardziej praktyczny: Gwido z Arezzo, Johannes de Muris, Franchinus Gaffurius, Glareanus, Zarlino czy współczesny mu Athanasius Kircher (†1680), którzy – jak zresztą zaznacza – zajmowali się raczej muzyką wielogłosową, nie zaś monodią²¹. Jumilhac zachowuje zatem paradygmat scholastycznego porządku w gradacji nauk. W jego rozumieniu teoria śpiewu, jako jedna ze sztuk wyzwolonych, jest „dyscypliną szczegółową”, której założenia i ogólne prawidłowości muszą pozostawać w zgodzie z nauką wobec niej nadrzędną, którą jest pojmowana przez niego całościowo teologia i filozofia (w pewnych obszarach).

Oto jaki wniosek, dotyczący reguł określających czas trwania dźwięków monodii liturgicznej, wyprowadził Jumilhac z pism wspomnianych wyżej autorów: drugą kwestią, na którą należy zwrócić uwagę przy nauce śpiewu, jest długość dźwięków, czyli czas ich trwania, który winien przypadać na wymawianie sylab czy też nut. Dźwięk tworzy się bowiem przez ruch, zaś ruch jest dokonującą się stale zmianą, czyli dokonującą się tym samym w określonym czasie. A ponieważ owe zmiany ruchu w czasie są określane przez menzurę, to jest oczywistym, że dźwięk, zależąc od ruchu, zależy również od czasu. Dźwięki mają zatem swoją określoną miarę, która wyznacza menzurę, czyli relacje ich czasu trwania. Nie może być zatem bardziej solidnego wyznacznika dobrej interpretacji rytmicznej śpiewów monodycznych, niż wspomniana wyżej „racja” i „proporcja”. Dla Jumilhaca prawidła teoretyczne obecne dotąd w traktatach teoretycznych „jako racjonalny dowód”, uzasadniający określone relacje dotyczące porządku modusów, a w przypadku polifonii również wysokości dźwięków i proporcji interwałów, muszą się również odnosić do relacji rytmicznych między dźwiękami:

C'est pourquoy la melodie & l'agrément du chant ne confiste pas seulement à observer les proportions qui sont deus: aux intervalles ou à la distance qui est entre les voix ou entre les sons qui sont hauts & bas: mais aussi à garder les proportions que demandent la durée & le temps des mêmes voix & des mêmes sons.

Tak więc melodia i porządek obecny w śpiewie nie wynikają jedynie z zachowywania proporcji, określających wielkości interwałów, czyli odległości między dźwiękiem wyższym a niższym, ale również z zachowywania proporcji, dotyczących długości i czasu trwania otych dźwięków²².

²¹ Tamże, *Preface*, s. II.

²² Tamże, s. 113.

W jego ujęciu rytmika jest zatem regulowana tą samą zasadą „proporcji”, która reguluje wielkość interwałów: skoro mówimy, że nie ma porządku w śpiewie wówczas, gdy tworzące go dźwięki nie są odpowiednio ułożone i odmierzone, to tym bardziej nie będzie go wówczas, gdy dźwięki te nie będą miały stosowego czasu trwania i menzury²³. Mało tego, znaczenie menzuracji rytmicznej w śpiewie monodycznym – mówi Jumilhac – jest zagadnieniem o wiele bardziej złożonym niż „odmierzanie” i konstruowanie samych interwałów (melodycznych w monodii, harmonicznym w przypadku wielogłosowości) w oparciu o proporcje liczbowe. Proporcje regulujące odległości między dźwiękami i tym samym tworzące interwały, są według niego niczym w porównaniu ze złożonością proporcji regulujących przebiegi rytmiczne, bowiem menzuralne zróżnicowanie nie dotyczy samego tylko czasu trwania dźwięków, ale również kwestii o wiele bardziej złożonych i subtelnych. Przywołując słowa Athanasiusa Kirchera, stwierdza Jumilhac, że poza odpowiednim „odmierzeniem” czasu trwania dźwięków istotny jest również sposób wymawiania sylab, w czym należy uwzględnić trzy główne kwestie: pierwsza dotyczy wznoszenia lub obniżania intonacji głosu, druga – długości sylaby w czasie jej wymawiania, trzecia – sposobu akcentowania. Te trzy właściwe dla gramatyki składniki są zatem dodatkowymi elementami wpływającymi bezpośrednio na przebieg rytmiczny śpiewów monodycznych.

Zanim szczegółowo omówimy praktyczne uwagi dotyczące interpretacji rytmicznej monodii liturgicznej w ujęciu Jumilhaca, należy wyjaśnić jeszcze jedno bardzo ważne pojęcie ówczesnej teorii muzyki, pojęcie nadrzędne i odnoszące się nie tylko do monodii, ale również do polifonii. Mowa o menzurze²⁴ (fr. *mesure*), którą Jumilhac na kartach swego traktatu definiuje dość ogólnikowo jako czas trwania dźwięków oparty na określonych regułach²⁵. W innym miejscu czytamy ponadto:

car comme ces proportions prennent leur origine de celles que les nombres ont estans comparez les uns aux autres : de même la division & la difference de ces especes de mesure procede semblablement des divers proportions de la durée du temps, que leurs sons peuvent avoir estans comparez selon cette même durée les uns aux autres.

Tak samo jak proporcje wynikają z proporcji między określonymi zestawionymi z sobą liczbami, tak też rozróżnienie i podział na różne typy menzury wynika z różnych proporcji określających czas trwania, bowiem dźwięki muszą być ze sobą zestawiane w oparciu o tę samą jednostkę czasową²⁶.

²³ Tamże, s. 114.

²⁴ Chociaż wyraz *mesure* (w znaczeniu muzycznym) można przetłumaczyć jako *takt*, to jednak w kontekście XVII-wiecznej teorii muzyki przekładem bardziej trafnym i pełniej oddającym znaczenie tego słowa jest wyraz *menzura* (pozamuzyczne znaczenia wyrazu *mesure*: miarka, pomiar, wymiar, rozmiar, wartość, proporcja, miara).

²⁵ Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 113. (*C'est donc ce temps et cette durée de chaque son, de chaque voix ou de chacune de leurs notes, qui dans le chant est appelé mesure, lors qu'il y est réglé suivant les proportions qui luy sont deuës et convenables*).

²⁶ Tamże, s. 116.

Bez wątplenia pojęcie menzury jest dla Jumilhaca jednym z istotnych elementów porządkujących kwestię rytmiczną monodii liturgicznej. Nie wnikając zatem w powody, dla których zagadnienie to nie zostało przez niego dogłębnie omówione, sięgnijmy do *Dictionnaire des arts et des sciences* (1694) Corneille'a, który wyjaśnia ten termin w odniesieniu do muzyki wielogłosowej w sposób następujący²⁷:

Mesure en termes de Musique, se dit de ce qui regle le temps qu'on doit demeurer sur chaque note. Il y a deux sortes de mesures, la Binaire ou double, qui est celle qui se fait de deux temps égaux, c'est-à-dire, où le lever & le baisser de la main sont égaux, & la Ternaire ou Triple, qui se fait de trois temps égaux, c'est-à-dire, où le frapper est double ou dix fois plus long que le lever. Pendant cette mesure on chante deux notes blanches en frappant & une en levant. La mesure contient d'ordinaire une seconde d'heure, ce qui est environ le temps du battement du pouls & du cœur. On appelle Pleine mesure, celle pendant laquelle on chante quatre notes, comme aux Allemandes & aux Gigues. La mesure se regle suivant la différente valeur des notes de Musique, selon lesquelles on marque le temps qu'il faut donner à chacune. La semibreve, qui est la mesure entière, dure un lever & un baisser. La minime appelée Blanche, dure ou un lever ou un baisser, & la noire dure la moitié d'un lever ou d'un baisser. Quand on observe bien ces mesures & ces temps, on dit, qu'On joue, ou qu'On danse de mesure.

Menzura w znaczeniu muzycznym jest tym, co reguluje czas, jaki winien przypadać na każdy z dźwięków. Są dwojakiego rodzaju menzury: binarna, czyli dwudzielna, składająca się z dwóch równych sobie miar, w której oba ruchy ręki dyrygenta – wznoszący i opadający – są sobie równe oraz trinarowa, czyli trójdzielna, składająca się z trzech równych sobie miar, w której opadający ruch ręki dyrygenta jest dwukrotnie dłuższy od jej wznoszenia. W tej ostatniej menzurze na opadający ruch ręki przypadają dwie półnuty (fr. *blanche*), zaś na jej wznoszenie – jedna. Menzura jest zazwyczaj wyznaczana czasem trwania sekundy²⁸, co odpowiada mniej więcej pulsowi, czyli jednemu uderzeniu serca. Określenie pełna menzura (fr. *pleine mesure*) dotyczy tej, która zawiera cztery nuty, jak w przypadku Allemande i Gigues. Menzura w muzyce jest wyznaczana zależnie od różnych wartości nut, którymi oznacza się ilość przypadających na nią miar. *Semibrevis*, która wypełnia całą menzurę, przypada na oba ruchy ręki [dyrygenta]: podniesienie i jej opadnięcie. *Minima*, zwana też jako półnuta (fr. *blanche*), przypada albo na podniesienie ręki, albo na jej opadnięcie. *Ćwierćnuta* (fr. *noire*) wypełnia połowę podniesienia lub opadnięcia ręki. Gdy owe menzury wykonywane są prawidłowo, wówczas mówimy, że gra lub taniec są miarowe (fr. *en mesure*).

Na podobne wyjaśnienie natrafimy też w wydanym w roku 1694 *Dictionnaire de l'Academie françoise*²⁹. Wynika z tego, że w XVII-wiecznej teorii muzyki wielogłosowej nadrzędnym elementem porządkującym rytmikę było pojęcie menzury

²⁷ P. Corneille, *Le dictionnaire des arts et des sciences*, Paris 1694, t. 2, s. 56.

²⁸ Tamże, s. 383. (*Seconde – terme d'astronomie et de géométrie. C'est la soixantième partie d'une minute soit en la division des cercles, soit en la mesure de temps*) oraz tamże, s. 65. (*minute – en terme de géométrie et d'astronomie c'est la soixantième partie d'une degré, lequel degré n'est qu'une des parties d'un cercle qui se divise en trois cents soixante degrez*).

²⁹ *Dictionnaire de l'Academie françoise*, Paris 1694, t. 1, s. 51 (*mesure signifie aussi en matiere de musique, ce qui sert à marquer les temps et les intervalles qu'il faut garder dans la musique; battre la mesure; observer la mesure. On appelle pleine mesure celle qui consiste en deux temps, et mesure triple celle qui est de trois temps*).

(fr. *mesure*), która posiada określoną ilość miar (fr. *temps*). Ten ostatni termin Corneille wyjaśnia następująco³⁰:

Temps, en termes de Musique, signifie Une partie de mesure, qui consiste à lever ou à abaisser la main un certain nombre de fois tandis qu'on chante, & que l'on bat la mesure. Temps est aussi un terme de danse, & il se dit principalement en parlant de courante & de sarabande, dont la mesure se fait en trois temps.

Miara, jako termin muzyczny, oznacza część menzury, która w dyrygowanym utworze wyznaczana jest przez określony sposób wznieszenia i opadania ręki [dyrygenta]. Miara jest również terminem dotyczącym tańca, którego używa się w odniesieniu do tańców takich, jak *courant* i *sarabande*, których menzura składa się z trzech miar.

Wróćmy jednak do autora traktatu *La science et la pratique du plain-chant* i do śpiewów monodycznych. Uwzględnivszy wszystkie przytoczone wyżej kwestie teoretyczne i praktyczne, Jumilhac wyróżnia dwa główne typy monodii liturgicznej³¹: pierwszym jest śpiew *plain-chant*, który w XVII-wiecznej Francji był również zwyczajowo określanv jako śpiew gregoriański (fr. *chant gregorien*) i kojarzony z repertuarem rzymskim³²; zaś drugim – śpiew poetycki (fr. *chant poetique*), zwany też śpiewem ambroziańskim (fr. *chant ambrosien*). Ten ostatni dzieli się ponadto na trzy odmiany: śpiew rytmiczny (fr. *chant rythmique*), śpiew psalmodyczny (fr. *chant psalmodique*) oraz śpiew metryczny (fr. *chant metrique*). Śpiew metryczny dzieli się ponadto na kilka rodzajów, zależnie od użytych stóp metrycznych:

L Es especes de chant, dont l'usage est le plus commun dans les offices Ecclesiastiques, sont celles du plain-chant surnommé Gregorien, & du chant poetique, qui autrement est appellé Ambrosien: Celuy cy est tous divisé en chant rythmique ou psalmodique, & en chant metrique: & le metrique est derechef divisé en chant dactylique, en chant trochaïque, & en chant jambique;

Śpiewy najczęściej spotykane w czasie sprawowania służby liturgicznej to *plain-chant*, zwany śpiewem gregoriańskim, oraz śpiew poetycki, zwany też ambroziańskim. Ten ostatni dzieli się na śpiew rytmiczny, zwany też psalmodycznym, oraz na śpiew metryczny. Śpiew metryczny dzieli się zaś na śpiew daktyliczny, trocheiczny i jambiczny³³.

Pojęcie menzury, której znaczenie w aspekcie polifonii wyjaśnił przytoczony wyżej Corneille, jest elementem porządkującym przebieg rytmiczny również

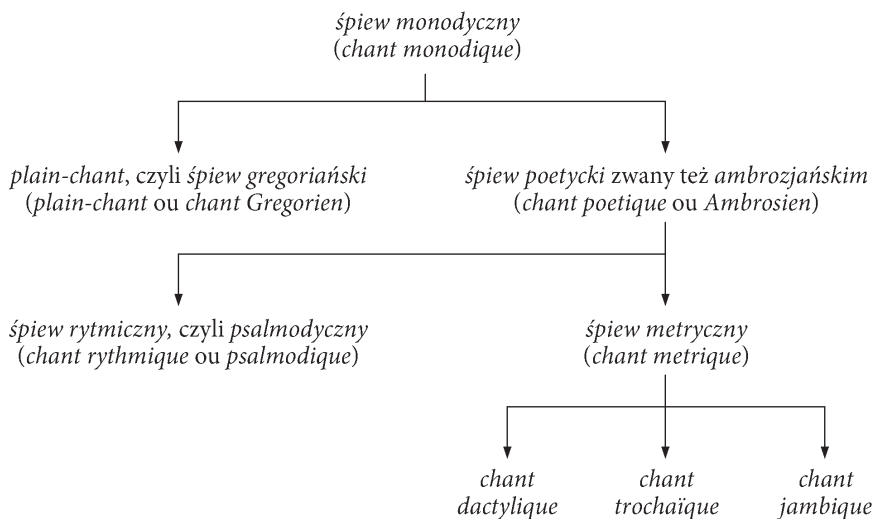
³⁰ Corneille, *Le dictionnaire*, t. 2, s. 471.

³¹ Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 115.

³² Zob. Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers*, s. 38.

³³ Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 115. Podział taki wydaje się przedstawiać XVII-wieczne różnicowanie monodii liturgicznej we Francji, bowiem Jumilhac ma świadomość istnienia innych (w jego czasach już historycznych) podziałów, które, sięgając od antyku aż do czasów jemu współczesnych, przytacza na s. 19. omawianego traktatu. Dodajmy, że na tej samej stronie omawianego traktatu znajduje się nieco inny podział śpiewu na: śpiew *plain-chant* zwany gregoriańskim, śpiew metryczny zwany ambroziańskim oraz śpiew rytmiczny zwany też psalmodycznym, o czym szerzej powiemy w rozdziale trzecim (on la divise en plain-chant surnommé Gregorien, en chant metrique autrement appellé Ambrosien et en chant rythmique ou psalmodique, dont il sera semblablement traité plus ou long dans le troisième partie).

w monodii i to w każdej z wymienianych przez Jumilhaca grupie śpiewów. W *plain-chant*, którego cechą jest identyczność rytmiczna nut, obecny jest tylko jeden rodzaj menzury. I to właśnie z tego powodu, że każdy dźwięk ma tę samą wartość, używa się tu terminu „równy” (łac. *planus*) lub też „równa menzura” (fr. *mesure plaine*). Podobny typ menzury, równej dla wszystkich tworzących je nut, czyli sylab, mają śpiewy psalmodyczne. W tym przypadku jednak owa menzura nie jest określona przez konkretną menzurálną proporcję, lecz wynika zasadniczo z zasad recytacji i dykcji. Ogólną prawidłowością tej grupy śpiewów jest to, że notacja nie oddaje precyzyjnie realnych wartości rytmicznych. Podstawowym założeniem wykonawczym jest bowiem to, że – jak pisze Jumilhac – sylaby, na których przypada tzw. akcent ostry (fr. *accent aigu*³⁴ lub inaczej *circonflexe*³⁵), mają wartość niejako *longi* (■), zaś wszystkie pozostałe, czyli te nie mające akcentów lub mające tzw. akcent ciężki³⁶ (fr. *accent grave*), są traktowane jakby miały wartość *brevis* (◆). W trzeciej grupie śpiewów, w śpiewach metrycznych, menzura zależy od konkretnego jego rodzaju: w śpiewach daktylicznych menzura składa się z dwóch miar, zaś w jambicznych i trocheicznych – z trzech. Całą typologię śpiewów dokonaną przez Jumilhac’a można przedstawić następująco:



Z powyższego uporządkowania wynika zatem, że w pierwszej grupie śpiewów, czyli w *plain-chant* lub tzw. śpiewie gregoriańskim (fr. *chant gregorien*), wszystkie

³⁴ Tzw. „akcent ostry”, *akut* lub „akcent silny” to znak diakrytyczny o kształcie ukośnej prostej kreski wznoszącej się od lewej do prawej. W alfabecie łacińskim stosowany m.in. dla oznaczania akcentu.

³⁵ Tzw. „akcent przeciągły”, cyrkumfleks (z łac. *circumflexus*).

³⁶ Tzw. „akcent ciężki”, *gravis* lub „akcent słaby” to znak diakrytyczny oznaczający akcent samogłoski krótkiej o intonacji opadającej.

dźwięki są sobie równe i nie podlegają jakimkolwiek zróżnicowaniu rytmicznemu. W praktycznej realizacji tego typu utworów całkowicie ignorowane są też wszelkie akcenty, które są obecne w tekście, oraz iloczasy tworzących go sylab:³⁷

II. Le plain-chant donc qui est fondé sur l'égalité de ses sons ou de ses notes, a toujours une mesure égale dans chacune de ses notes, laquelle est communément appelée *plana* ou mesure plane.

Tak więc na każdą z nut plain-chant, którego cechą jest równość [rytmiczna] dźwięków, czyli nut, przypada zawsze taka sama wartość, i to właśnie stąd bierze się termin *plana*, co oznacza równą menzurę³⁷.

Przykład 1. Antyfona³⁸ *Magnum haereditatis misterium* (plain-chant, s. 375 omawianego traktatu)

MA- gnum ha- reditatis myste- rium: templum Dei fa-
 tus est u- terus nesciens virum, non est pollutus ex e- a carnem as-
 sumens: om- nes gen- tes ve- nient dicen- tes; Gloria ti- bi Do- mine.

Ma - - - gnum hae re-di-ta-tis my-ste - ri-um templum De-i fa -
 ctus est u - ter-us na-sciens vi-rum, non est pol-lu-tus ex e - a car-nem as -
 sumens om - nes gen - tes ve - nient dicen - tes; Glori-a ti - bi Do - mine.

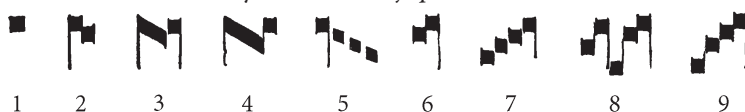
W notacji śpiewów *plain-chant* – pisze Jumilhac – stosuje się powszechnie *note carrée* (zob. przykł. 2) jako tę, która nie tylko w sposób najbardziej prosty i oczywisty oddaje równość wszystkich nut, ale również której kształt graficzny pozwala na czytelne zestawianie ich w melizmy. Gdy w melodii na jedną sylabę przypadają dwa opadające dźwięki, wówczas po lewej stronie pierwszej z dwóch połączonych

³⁷Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 118.

³⁸ Obecne w niniejszym artykule transkrypcje śpiewów przy użyciu współczesnej notacji muzycznej mają jedynie charakter poglądowy i zostały zamieszczone jedynie dla czytelniejszego ukazania zróżnicowania rytmicznego różnych typów monodii liturgicznej.

ze sobą nut umieszczana jest pionowa kreska skierowana w dół (p. 2 w przykł. 2). Gdy takich nut jest trzy, a ostatnia się wznosi, wówczas dwie pierwsze nuty są zapisywane jednym ukośnym znakiem graficznym, przy którym po lewej stronie znajduje się identyczna skierowana w dół kreska. Ponadto w przypadku, gdy między nutą drugą i trzecią jest obecny ruch łączny, wówczas na ostatniej umieszczana jest pionowa kreska skierowana w dół (p. 3 w przykł. 2), zaś w przypadku ruchu rozłącznego takiej kreski brak (p. 4 w przykł. 2). Gdy opadających w ruchu łącznym nut jest więcej niż dwie, wówczas po prawej stronie pierwszej nuty umieszczana jest pionowa kreska skierowana w dół, a pozostałe nuty mają kształt ukośnych rombów (p. 5 w przykł. 2). Nuty o kształcie „romboidalnym” pojawiały się wyłącznie przy opadającym ruchu melodii. Gdy ruch łączny dwóch lub więcej przypadających na jedną sylabę dźwięków jest wznoszący, wówczas na ostatniej w grupie należy umieścić pionową kreskę skierowaną w dół (p. 6 i 7 w przykł. 2). W przypadku ruchu rozłącznego, czyli ruchu melodii o interwały inne niż diatonicznie z sobą sąsiadujące, pionowe kreski są umieszczane bez określonego schematu, ale w taki sposób, który umożliwi wizualną czytelność grupy nut (p. 8 i 9 w przykł. 2).

Przykład 2. Notacja *plain-chant*.



Jumilhac podkreśla też, że w każdym z powyższych przypadków pionowe kreski, bez względu na ich kierunek i umieszczenie po lewej lub prawej stronie, w żaden sposób nie wpływają na interpretację rytmiczną *plain-chant*. Ich jedyną rolą jest bowiem nadanie notacyjnej czytelności. Dodaje też, że w wielu wydawanych w jego czasach księgach liturgicznych pomijano wszelkie kreski i stosowano zapis operujący wyłącznie nutami typu *note carré* (tak też została zanotowana przytoczona w przykł. 1 antyfona *Magnum haereditatis misterium*). Również sam graficzny kształt nut (■ ■ ▽) nie ma jakiegokolwiek wpływu na jednorodny przebieg rytmiczny tego typu śpiewów. Zawarte na s. 321 omawianego traktatu zestawienie wszystkich nut stosowanych w *plain-chant* przedstawia się następująco:



valeur – jednakowe wartości rytmiczne zapisane w sposób koncepcyjny ukazujące „ilość” nut typu *note carré*

liaisons – odpowiedni kształt graficzny ligatur stosowany w księgach liturgicznych

Drugą grupę śpiewów monodycznych, w których istnieje zróżnicowanie rytmiczne, jednak nie jest ono precyzyjnie określone relacjami czasowymi, zalicza Jumilhac do kategorii śpiewów rytmicznych oraz śpiewów psalmodycznych. To śpiewy, w których interpretacja rytmiczna wynika bardziej z „niemierzalnych” niuansów wynikających z konstrukcji leksykalnej śpiewanego tekstu, nie zaś z zasad menzuralnych. Cechą charakterystyczną tego typu śpiewów jest to, że wartości rytmiczne nut nie są sobie równe (jak to miało miejsce w *plain-chant*), a jednocześnie nie da się określić precyzyjnie ich czasu trwania. Podstawą konstrukcyjną rytmiki dla tego typu stylu nie jest też iloczyn, ale – jak wyjaśnia Jumilhac – określone, pojedyncze akcentowane sylaby, na których przypadają tzw. akcenty eufoniczne (fr. *accents euphonique*). Śpiew psalmodyczny operuje zatem również równymi miarami, czyli w założeniu konstrukcyjnym jest bardzo zbliżony do *plain-chant*, jednak w ramach owego ogólnego jednorodnego uporządkowania występuje zróżnicowanie na dwie różne wartości rytmiczne: *longe* (■) i *brevis* (◆). Zapis tego typu kompozycji operuje bowiem zasadniczo tylko tymi dwoma znakami graficznymi. W wykonawstwie tego typu utworów – jak zaznacza Jumilhac – czas trwania *longi* jest niemal dwukrotnie dłuższy od *brevis*. Użyty przez niego zwrot „niemal dwukrotnie” oznacza bowiem niemierzalne menzuralnie przedłużenie jej wartości: miara nie jest tu określona przez jakąkolwiek liczbę, bowiem nadrzędną zasadą jest tu raczej recytacja czy deklamacja, niż śpiew jako taki³⁹.

Należy wyjaśnić jeszcze jedną kwestię: śpiewy psalmodyczne notowane są takimi samymi znakami graficznymi jak *plain-chant*, bowiem – jak pisze Jumilhac – ciężko byłoby znaleźć nowe kształty graficzne, aby precyzyjnie zanotować tak wielką „niemierzalną” różnorodność rytmiczną, która jest charakterystyczna dla tego typu utworów. W śpiewach psalmodycznych nie notuje się zresztą całych melodii, a jedynie intonatio, tenor, mediatio, terminatio itp., przez co to sam śpiewak (bez zapisu notacyjnego) ma za zadanie samodzielne wykonanie rytmicznego śpiewanego tekstu zgodnie z układem wyrazów i ich akcentacją. Tak więc zapis, chociaż operujący kształtem nut zaczerpniętym z *plain-chant*, jest interpretowany zgodnie zasadami rytmicznymi stylu psalmodycznego.

³⁹ Jumilhac, *La science et la pratique*, s.118.


Przykład 3. Formuły psalmodyczne II tonu (fragm., s. 352 omawianego traktatu).

FORMULES DE LA PSALMODIE.

De II. ton.


Intonations & mediations des Fests simples & des Feries.

Avec leurs notes fondamentales.



Dixit Dominus Domino meo. **B**enedictus Dominus Deus Israël.
Domine probasti me & cognovisti me.

Avec leurs notes survenantes.



Beatus vir qui timet Dominum. **M**agnificat.

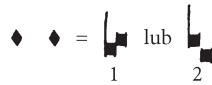
Trzeci rodzaj śpiewu, w którym zróżnicowanie rytmiczne i wzajemne relacje czasowe między dźwiękami są możliwe do precyzyjnego określenia, Jumilhac definiuje jako śpiew metryczny lub – w innym miejscu swego traktatu – jako śpiew ambrozjański. Użyte przez niego określenie „zróżnicowanie mierzalne i racjonalne” (fr. *l'inegalite commensurable ou raisonnée*) należy rozumieć w kategoriach XVI i XVII-wiecznej teorii muzyki, która powszechnie operowała kategorią porcji w odniesieniu do większości elementów dzieła muzycznego (m.in. interwałów, rytmiki). Istotne jest to, że w interpretacji rytmicznej śpiewów metrycznych bez znaczenia są zarówno przypadające na określonych sylabach akcenty, jak również iloczasy. Nadrzędnym elementem porządkującym są bowiem określone *schematy rytmiczne*, które w nawiązaniu do terminologii poetyckiej określa się często „stopami metrycznymi”. Każdy z owych schematów ma nieco inny typ menzury (fr. *mesure*). Ogólną prawidłowością jest to, że w stopie daktylicznej cała menzura jest wypełniana przez dwie miary (fr. *temps*), zaś w stopach jambicznej i trocheicznej na jedną menzurę składają się trzy miary.

Zatem śpiewy metryczne to kompozycje operujące najbardziej precyzyjnym sposobem notacji rytmicznej, który w swoich założeniach zbliżony jest do stylu wielogłosowych kompozycji menzuralnych. W tego typu śpiewach *note carré* (■), zwana też zamiennie jako *longa* (fr. *longue*), wypełnia całą dwumiarową menzurę (fr. *mesure des deux temps*). Nutą mającą połowę jej wartości (◆), czyli wypełniającą połowę wspomnianej dwumiarowej menzury, jest *brevis* (fr. *breve*)⁴⁰. W przypadku menzury trójdzielnej, która pojawia się zazwyczaj w śpiewach trocheicz-

⁴⁰ Jumilhac dopowiada, że podawana przez niego nomenklatura dla monodii liturgicznej jest nieco inna niż nazewnictwo nut stosowane we współczesnej mu muzyce wielogłosowej, w której całą dwumiarową menzurę wypełnia nuta określana nie jako *longa* (fr. *longue*), ale jako *brevis* (fr. *breve*). Nutą zaś, która ma połowę jej wartości, nie jest jak w monodii *brevis*, ale *semibrevis* (fr. *semi-breve*). Mimo to, że względu na wieloletnią tradycję stosowania takich właśnie nazw w monodii, postuluje on ich zachowanie i stosowanie rozróżnienia na *longe* i *brevis*. Por. Jumilhac, *La science et la pratique*, s.123.

Przykład 4. Notacja śpiewów metrycznych.

a)



W przypadku ligatury złożonej z trzech *brevis* interpretacja rytmiczna notacji jest bardziej złożona. Ostatnia z owych trzech nut *brevis* będzie miała realną wartość *longi*, czyli taką, jaka faktycznie wynika z użytego kształtu graficznego:

b)



Jeszcze bardziej skomplikowana pod względem interpretacyjnym będzie ligatura złożona z czterech lub więcej nut *brevis*. W takich przypadkach wszystkie kolejne nuty, począwszy od trzeciej, będą miały wartość *longi*:

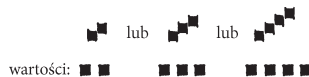
c)



W przykł. 4 a), b), c) po lewej stronie pierwszej nuty była obecna pionowa kreska skierowana w górę. Należy podkreślić, że jej obecność nie jest tu związana, jak w notacji śpiewów *plain-chant*, jedynie z estetyką i czytelnością zapisu. W notacji śpiewów metrycznych jej kierunek ma bardzo istotne znaczenie i przekłada się bezpośrednio na interpretację rytmiczną. Jeśli bowiem owa kreska skierowana jest w dół, wówczas w ruchu opadającym wszystkie składające się na ligaturę nuty mają – zgodnie ze swoją postacią graficzną – wartość *longi*:



W przypadku ruchu wznoszącego *long* nie stosuje się żadnych kresek. Każda nuta ma taką wartość, na jaką wskazuje jej kształt graficzny:



Omawiając złożoność rytmiczną śpiewów metrycznych, Jumilhac piętnuje również częstą w jego czasach praktykę stosowania w śpiewach monodycznych oznaczeń zaczerpniętych z muzyki wielogłosowej. I tak, utwory oparte na stopie daktylicznej – zupełnie w jego opinii niesłusznie – oznaczano cyfrą „2”, zaś

te, które wykorzystują jamb lub trochej oznaczano cyfrą „3”. Jumilhac wyjaśnia bowiem, że w przypadku zarówno stopy jambicznej, jak i trocheicznej nie należy mówić o obecnym w muzyce wielogłosowej „pulsie trójdzielnym”, ale raczej o właściwej dla stóp metrycznych menzurze dwudzielnej (fr. *mesure double*). Stopy takie są złożone z dwóch zróżnicowanych rytmicznie wartości (jamb: krótka + długa; trochej: długa + krótka). Przytoczmy obszerny fragment omawianego traktatu wyjaśniający tę kwestię: „Jako że jedna cała menzura daktyla zawiera w sobie dwie miary [...], spotykamy muzyków, którzy w sposób powszechny, mimo że niepoprawnie, określają to jako menzura podwójna (*double*) lub binarna (*binnaire*) i zapisują cyfrą „2”. Podobnie jedna pełna menzura jambu i trocheja jest wypełniona przez trzy miary, z których dwie stanowią nuty długie (*longi*), zaś trzecia – nutę krótką (*brevis*), z tą jednakże różnicą, że jeśli śpiew jest trocheiczny, wówczas menzura rozpoczyna się od wartości długiej (*longue*) i na nią jest [w pulsie] nacisk, zaś, gdy śpiew jest jambiczny, wówczas rozpoczyna się od krótkiej (*breves*) [...]. Ponieważ więc owe dwa typy śpiewu zawierają trzy równe sobie miary, czyli dwie mocne, które zawierają w sobie obniżenie oraz zatrzymanie (*repos*), a także jedną słabą [...], to z tego powodu niektórzy muzycy dają menzurze owych obu typów śpiewu określenie „tripla”, lub też „menzura trójdzielna”, co oznaczają cyfrą „3”. Czynią to, chociaż nazwa „menzury trójdzielnej” jest tak samo niepoprawna, jak stosowane w odniesieniu do śpiewów daktylicznych określenie „binarny”. Terminy te znajdują bowiem swoje poprawne zastosowanie tylko w muzyce figuralnej lub też w przypadku zestawiania ze sobą dwóch głosów, czyli partii. Terminu „binarny” należy używać w sytuacji, w której w jednej partii są dwie nuty, a w drugiej tylko jedna, zaś terminu „trynarny”, gdy nut jest trzy wobec jednej. Terminów tych nie można jednak w sposób poprawny zastosować w odniesieniu do głosów, które w połączeniu i we wspólnej menzurze śpiewają w unisonie, bez znaczenia czy w wartościach *long*, czy *brevis*. Dzieje się tak dlatego, że jamb i trochej tworzą raczej jedną menzurę podwójną zbliżoną do [proporcji] oktawy [2:1], niż jedną menzurę trójdzielną. Są tu bowiem dwa uderzenia wobec jednego. Daktyl, anapest i spondej tworzą raczej jedną równą menzurę niż menzurę binarną, tym bardziej, że jest tu zestawienie dwie wobec dwóch, co odpowiada proporcji unisonu [1:1]. To właśnie dlatego Glareanus w swym traktacie *Dodekachordon* opisał menzury takich śpiewów metrycznych nie w księdze trzeciej, w której wyjaśnia trójdzielność i inne śpiewy figuralne muzyki wielogłosowej, ale w księdze drugiej, gdzie mówi o *plain-chant* i innych śpiewach w unisonie”.

Oto zamieszczane przez Jumilhaca przykłady śpiewów metrycznych opartych na trzech stopach metrycznych⁴¹ (daktyl, jamb i trochej):

⁴¹ Jumilhac zaznacza, że w monodii możliwe są również inne stopy metryczne, ale nie znajdują one zastosowania w praktyce liturgicznej (Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 166).

Przykład 5. Śpiew trocheiczny *Tibi Christe splendor Patris* (s. 344).

Tibi Christe splendor Patris, Vita, virtus cordium, In conspectu Ange-
lo-rum Vo-tis vo-ce psallimus, Alternantes concrepando Melos
da-mus vocibus. 2. I.

Ti-bi Chri-ste splen-dor Pa-tris, Vi-ta vir-tus cor-di-um, In con-spe-ctu An-ge-
lo-rum Vo-tis vo-ce psal-li-mus, Al-ter-nan-tes con-cre-pan-do Me-los
da-mus vo-ci-bus.

Przykład 6. Śpiew trocheiczny *Veni sancte Spiritus* (s. 342).

Veni sancte Spi-ritus, Et emitte coe-litus, Lucis tuae ra-dium.
Ve-ni san-cte Spi-ri-tus, et e-mit-te coe-li tus, Lu-cis tu-ae ra-di-um.

Przykład 7. Śpiew jambiczny *Immense coeli conditor* (s. 344).

Immense caeli conditor, Qui mixta ne confunderent; Aquae fluenta ditelluris ingens conditor, Mundi solum qui eruens, Pulsis aquae mole-
videns, Caelum dedisti limitem. Terram dedisti immobilem. 1. I. stijs,

Im men-se coe-li con-di-tor, Qui mix-ta ne con fun-der ent, A-quae flu-en-ta di -
vi dens, Coe-lum de-di - sti li - mi tem. Ter-ram de-di - sti im-mo - bi-lem.

Przykład 8. Śpiew jambiczny *Iam lucis orto Sydero* (s. 344).

Iam lucis orto sydere Deum precemur supplices, Ut in diurnis a-
ctibus Nos servet a nocentibus. 6. I.

Iam lu - cis or - to sy - de-re, De-um pre-ce-mur sup-pli ces, ut in di-ur - nis a-
cti-bus, Nos ser-vet a no-cen - ti-bus.

Przykład 9. Śpiew jambiczny *Conditor alme siderum* (s. 344).

Conditor alme syderum, Aeterna lux credentium, Christe Redem-
ptor omnium, exaudi precēs supplicum. 4. I.

Con-di - tor al - me sy - de-rum, Ae-ter - na lux cre-den - ti-um, Christe Re dem-
ptor o - mni-um, ex-au - di pre - ces sup - pli-cum

Przykład 10. Śpiew daktyliczny *Iste Confessor* (s. 345).

Iste Cōnfes-sor Domīni sacra-tus Fe-sta plebs cu-jus ce-le-brat per or-
bem, Hodīe letus meruit secre-ta Scandere cœli. 1. D.

I - ste con-fes - sor Do-mi-ni sa-cra-tus, Fe-sta plebs cu-jus ce-le-brat per or-bem,
Ho - di - e le - tus, me-ru-it se-cre - ta, Scan - de-re coe - li.

Przykład 11. Śpiew daktyliczny *Ut queant laxis* (s. 343).

Ut queant la-xis resonare fibris Mira gesto-rum famuli tu-orum
Sol-ve polluti labij rea-tum, San-cte Ioannes. 2.

Ut queant la - xis, re-so-na-re fi-bris, Mi-ra ges-to - rum fa-mu-li tu - o-rum,
Sol - ve pol-lu - ti la-bi-i re-a - tum, San - cte Io-an - nes.

Na zakończenie należy wspomnieć o jeszcze jednej, bardzo istotnej kwestii, którą zawarł Jumilhac w ostatnim rozdziale omawianej III części traktatu *La science et la pratique du plain-chant*, a która omawia przekrojowo zawartość ówczesnych ksiąg liturgicznych ze wskazaniem, w jakim stylu rytmicznym winny być wykonywane poszczególne śpiewy mszalne i oficjum. Należy stwierdzić, że ze względu na bardzo znaczące zróżnicowanie zwyczajów liturgicznych w poszczególnych diecezjach ówczesnej Francji bardzo trudno jest odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie o miejsce poszczególnych typów śpiewów w XVII-wiecznej liturgii i oficjum. Nawet sam Jumilhac stwierdziwszy, że niemożliwością jest opisanie wielości

i różnorodności śpiewów, które praktykowane są w różnych regionach, diecezjach czy wspólnotach zakonnych, ogranicza się do opisanie miejsca i roli śpiewów tylko w odniesieniu do ksiąg rzymskich, których użycie – jak pisze – wydaje się najbardziej powszechne⁴². Tak więc w opinii Jumilhac'a wszystkie antyfony i responsoria zawarte w antyfonarzach i psalterzach rzymskich oraz wszystkie śpiewy mszalne znajdujące się w gradułach należy wykonywać w równych wartościach rytmicznych. Śpiewy te zatem należą do grupy *plain-chant*. Wyjątkiem jest werset w introitach i kończąca je doksologia, *Credo*, *Gloria* w czasie świąt zwykłych (fr. *festes simples*) oraz sekwencja *Veni Sancte Spiritus*. Te fragmenty należy bowiem śpiewać z odpowiednim zróżnicowaniem rytmicznym. Wszystkie wersety psalmów, kantyków, introitów, antyfon *Asperges* i *Vidi aquam* oraz wersety *post communio* w mszy żałobnej, po *Mandatum* w Wielki Czwartek, jak również wersety po hymnach i przed *capitulum* – wszystko to winno być śpiewane w sposób psalmodyczny. Wyjątkiem są ligatury spotykane w uroczystych *intonatio* i *mediatio* owych wersetów oraz neumy znajdujące się na ich ostatnich sylabach, które należy wykonać jako *plain-chant*. W sposób psalmodyczny śpiewać należy również listy apostołskie, ewangelie, prefację, *Pater noster*, *Gloria* w święta zwykłe, *Te Deum*, *Kyrie*, *Sanctus* oraz – w dni ferialne Wielkiego Postu – *Agnus Dei*. Przyjęło się również w praktyce – pisze Jumilhac – że w lekcjach, prorocत्वach, lamentacjach, pasjach, absolucjach, błogosławieństwach, responsoriach krótkich, *capitulum* i innych tego typu śpiewach, na słowie znajdującym się bezpośrednio przed kropką lub dwukropkiem wykonuje się odpowiedni akcent tak, aby powstała dobra zamykająca śpiew formuła kadencyjna.

Jak zatem zrozumieć owo opisywane przez Jumilhaca zróżnicowanie rytmiczne śpiewów monodycznych w kontekście uwarunkowań muzyczno-liturgicznych II połowy XVII wieku? Bez wątpienia omawiany traktat potwierdza fakt współistnienia we francuskim Kościele katolickim trzech głównych grup monodii liturgicznej oraz stanowi niezbite świadectwo tego, że polifonia religijna XVII i XVIII wieku, z którą zazwyczaj kojarzy się „muzyka religijna epoki baroku”, nie była jedynym przejawem ówczesnej kościelnej kultury muzycznej. Muzycznym owocem ducha odnowy trydenckiej nie były więc wyłącznie tworzone w nowym stylu kompozycje wielogłosowe, ale również postrzegana w nowy sposób monodia liturgiczna, która, jeśli chodzi o Francję czasów Ludwika XIV, zyskała wyjątkowo wieloaspektową i złożoną formę. Z jednej strony była obciążona kilkusetletnią tradycją wykonawczą, zaś z drugiej zaczęła ulegać nie tylko silnym wpływom ogólnoeuropejskiego ducha humanizmu, ale również typowo francuskiej idei neogallikanizmu. Manifestowana w XVII wieku wobec Stolicy Apostol-

⁴² Jumilhac, *La science et la pratique*, s. 130 (*La multitude et la difference des pieces de chant qui se trouvent dans les eglises de diverses nations, dioceses ou communautez ne permettant pas de les marquer toutes. L'on ne sera fera seulement que toucher icy succinctement quelques pieces des livres Romains dont l'usage semble le plus universel, pour y servir comme d'exemple et de modele [...]*).

skiej odrębność na polu społecznym i religijnym objęła bowiem swym zasięgiem również ten, jakby się zdawało, stały, niezmienny i ogólnochrześcijański element kultuwowania zbiorowej pobożności. Należy podkreślić, że dla Jumilhaca śpiew jest najważniejszym elementem spośród wszystkich zewnętrznych przejawów kultu sprawowanego w świątyni; ważniejszym nawet niż tak bardzo rozbudowany w jego czasach ceremoniał, bowiem śpiew jest bardziej powszechny, częściej stosowany, wyrazisty dla zgromadzonych wiernych i jednocześnie bardziej odpowiedni do wzbudzenia w ich sercach świętych afektów⁴³. Zróżnicowanie rytmiczne było tu bez wątpienia jednym z najbardziej istotnych elementów, który pozwalał uzyskać taki właśnie efekt. Należy jednakże podkreślić, że owo zróżnicowanie nie jest owocem XVII wieku, ale efektem trwającego wiele stuleci procesu żywej praktyki wykonawczej, które w owym czasie dostrzeżono w nowym świetle. Charakterystyczna dla francuskiej kultury intelektualnej ostatnich dekad XVII stulecia refleksja dziejowa i poszukiwanie historycznej odrębności w wielu aspektach życia społecznego i religijnego przełożyły się bowiem również na przewartościowanie w postrzeganiu rozbrzmiewających w świątyniach śpiewów. W praktyce i manierach wykonawczych monodii liturgicznej kultuwowanych we francuskich katedrach⁴⁴ należy się dopatrywać dawnych, rdzennie francuskich praktyk śpiewaczych (tzw. śpiewu galijskiego z pierwszych wieków chrześcijaństwa), które, jak sądzono, w postaci szczątkowej tam właśnie przetrwały. Tak też prawdopodobnie postrzegał Jumilhac śpiewy metryczne, najbardziej „francuskie” spośród wszystkich trzech typów. W XVII wieku śpiewy monodyczne przestały być zatem postrzegane jako stałe i „niezmiennie” dziedzictwo Kościoła kultuwane i zarezerwowane wyłącznie dla śpiewaków kościelnych związanych bezpośrednio ze sprawowaną liturgią. Wspomnieliśmy już we wstępie, że monodia zaczęła wzbudzać coraz większe zainteresowanie również wśród kompozytorów piszących utwory wielogłosowe. W efekcie udział „nowej muzyki” w ówczesnej liturgii nie ograniczał się wyłącznie do wykonywanych w określonych miejscach utworów polifonicznych, ale również do tworzonej w nowym stylu monodii (tzw. „śpiewy neogallikańskie”). Utwory tego typu, które często wykonywano również *alternatim* z organami, pisali przecież wielcy mistrzowie polifonii, m.in. Henry Dumont i Guillaume-Gabriel Nivers.

W kontekście treści traktatu *La science et la pratique du plain-chant* stwierdzić zatem należy, że Jumilhac uwzględnia zarówno wielowiekowe dziedzictwo praktyki śpiewu monodycznego, jak i paradygmaty europejskiej myśli intelektualnej, które są dla niego fundamentem w postrzeganiu kwestii realizacji i zróżnicowania rytmicznego śpiewów monodycznych jako przedmiotu jednocześnie nauki i sztu-

⁴³ Tamże, s. 25-26.

⁴⁴ Jumilhac ma świadomość faktu, że do śpiewu *plain-chant* wdarło się zbyt wiele błędów i są one zbyt powszechne. Do wyjątków należą – jak zaznacza – *tylko główne kościoły w niektórych miastach, w których działają najlepsi muzycy-mistrzowie obeznani odpowiednio z zagadnieniem, czego nie sposób znaleźć w innych, mniejszych miastach.* (Jumilhac, *La science et la pratique*, Wstęp, s. II-III).

ki. Opisywane przez niego zróżnicowanie rytmiczne monodii znakomicie wpisuje się w typowy dla II połowy XVII wieku nurt kreatywności liturgicznej⁴⁵, której kres, uwzględniając wszystko to, co wniosło w tej kwestii XVIII stulecie, położył dopiero wybuch Rewolucji Francuskiej.

LA SCIENCE
ET LA
PRATIQUE
DU
PLAIN-CHANT.

Où tout ce qui appartient à la Pratique est établi par les principes de la Science,

Et confirmé par le témoignage des anciens Philosophes,
des Peres de l'Eglise, & des plus illustres Musiciens;
Entr'autres de Guy Aretin, & de Jean des Murs.

Par un Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur.



A PARIS,
Chez LOUIS BILLAINE, en la grand' Sale du Palais,
au Grand Cefar, & à la Palme.

M. DC. LXXIII.

Avec Privilege du Roy, & Permission des Superieurs.

⁴⁵ Davy-Rigaux, *Reflexion sur l'autorite*, s. 1-17.

L'INTERPRÉTATION RYTHMIQUE DE LA MONODIE LITURGIQUE AU XVIIIÈ SIÈCLE. PIERRE-BENOÎT DE JUMILHAC ET SON TRAITÉ LA SCIENCE ET LA PRATIQUE DU PLAIN-CHANT (1673)

RÉSUMÉ

La science et la pratique du plain-chant (1673, publié anonymement) de Pierre-Benoît de Jumilhac est, depuis plusieurs années, regardé comme l'un des plus importants sources de connaissance de la pratique du chant monodique en France au XVIIIe siècle. La lecture de cet livre est profitable de plusieurs façons en raison que le traité de Jumilhac contient une description détaillée à la fois du pratique et de la théorie du chant liturgique. Or, ce précieux document historique nous renseignant sur l'état du chant liturgique à l'époque de Louis XIV. Dans la troisième partie de son traité (*De la durée ou mesure des sons et de leurs notes*) Jumilhac dit que l'interprétation rythmique est l'une des questions les plus importantes de la pratique du chant grégorien. Il explique aussi la signification rythmique les signes graphiques et des notes utilisés dans les livres liturgiques. D'après lui l'agrément du chant ne consiste pas seulement à observer les proportions des intervalles entre les sons mais aussi à garder les proportions que demandent la durée et le temps des mêmes sons car comme ces proportions prennent leur origine de celles que les nombres en étant comparés les uns aux autres. Division et la différence de ces espèces de mesure procède semblablement des diverses proportions de la durée du temps que leurs sons peuvent avoir en étant comparées selon cette même durée les uns aux autres. Jumilhac décrit aussi les espèces de chant, dont l'usage est le plus commun dans les offices ecclésiastiques: plain-chant autrement appelé grégorien et chant poétique appelé ambrosien. Cette dernière espèce se divise en chant rythmique ou psalmodique et en chant métrique, qui derechef se divise en chant dactylique, trochaïque et jambique. Cette chants sont ainsi nommé à cause des pieds rythmique dont ils sont composés ou qui ont accoutumé d'y dominer. Dans chacun des types de chants il y a différentes règles de réalisation rythmiques.

Key words: Pierre-Benoît de Jumilhac, Gregorian chant, rhythmical chant, music of 17 century, theory and practic of Gregorian melody.

Słowa kluczowe: Pierre-Benoît de Jumilhac, śpiew gregoriański, śpiew rytmiczny, muzyka XVII wieku, teoria i praktyka chorału gregoriańskiego.