

Ks. MARIUSZ BIAŁKOWSKI  
AKADEMIA MUZYCZNA IM. IGNACEGO JANA PADEREWSKIEGO  
W POZNANIU, KATEDRA MUZYKI KOŚCIELNEJ

3

## **Rękopisy liturgiczno-muzyczne a traktaty muzyczne w rozumieniu i wykonywaniu śpiewu gregoriańskiego**

W szeroko pojmowanej literaturze gregoriańskiej periodycznie publikowane są prace badaczy, którzy studiując teoretyczne traktaty średniowiecznych autorów, próbują wyjaśniać zagadnienia związane z rozumieniem i wykonywaniem śpiewu gregoriańskiego. Zjawisko to pojawiło się już z końcem XIX w. i na ówczesnym etapie znajomości kompozycji gregoriańskich wydawało się słuszną drogą. Jednak pozostawienie na boku kodeksów teoretyków i odważne badania nad poznawaniem najstarszych notacji kompozycji z czasem zaczęło wydawać zupełnie nowe tezy, w końcu doprowadzając do wyodrębnienia nowych, samodzielnych gregoriańskich gałęzi nauki, np. kodykologia, modalność lub semiologia.

Wydaje się zatem zasadne, aby podjąć zagadnienie: Na ile treści poruszane przez teoretyczne traktaty dają się zastosować w kompozycjach gregoriańskich – przy dzisiejszym stanie wiedzy historyczno-muzykologiczno-gregoriańskiej? O ile odkrycia traktatów teoretycznych pozostają raczej jednorazowym triumfem nauki i stają się materiałem historyczno-muzykologiczno-dokumentacyjnym, o tyle efekty badań nad samymi kompozycjami ciągle rzucają nowe światło na rozumienie i wykonawstwo śpiewu gregoriańskiego.

Na potrzeby niniejszych rozważań poprzez rękopisy liturgiczno-muzyczne rozumie się cały szereg ksiąg liturgiczno-muzycznych, stosowanych w świętej liturgii Mszy św. i liturgii godzin (np. gradualy, cantatoria, kyrieale, antyfonarze, tonariusze), które zawierają teksty literackie śpiewów w języku łacińskim oraz zapis melodyczny. Najstarsze zabytki (VIII w.) zawierają tekst i jedynie wska-

zówki modusów<sup>1</sup>, po nich następujące – od X w. – zawierają już notację *a campo aperto* (bezliniową), a ok. XII w. pojawia się zapis liniowy.

Z kolei traktaty muzyczne to cała seria tekstów utrwalonych w różnych formach zawierających opisy zjawisk muzycznych<sup>2</sup>. Spisane w języku łacińskim lub greckim stanowią najczęściej osobną pozycję (traktat, wykład, nawet księga), ale są także fragmenty rozproszone w różnych dziełach, np. listach. Warto zwrócić uwagę na kilka wybranych autorów i ich dzieła:

Aurelius Augustinus<sup>3</sup> (354–430), *De musica*.

Nicetius (VI w.), *De laude et utilitate spiritualium canticorum, quae fiunt in ecclesia Christiana; seu de Psalmodiae bono*.

Isidorus Hispalensis († 636 r.), *Originum sive Etymologiarum*.

Beda Venerabilis (VII/VIII w.), *Musica quadrata (practica) seu mensurata*.

Alcuinus (Albinus Flaccus) († 804 r.), *Musica*.

Aurelianus Reomensis (IX w.), *Musica disciplina*.

Notker Balbulus (X w.), *Explanatio quid singulae litterae in superscriptione significant cantilena*.

Notker Labeo (X w.), *Opusculum theotiscum de musica*.

Regino Prumiensis († 908 r.), *Epistola de harmonica institutione missa*.

Hucbaldus († 930 r.), *Opuscula de Musica*.

Domni Oddonis Abbatis († 942 r.), *Musica Domni Oddonis*.

Adeobaldi (X w.), *Musica*.

Guidonis Aretini (X w.), *Micrologus, Guidonis de disciplina artis musicae*.

Bernonis Augiensis († 1048 r.), *Musica seu Prologus in Tonarium*.

Joannis Cottonis (XI w.), *Musica*.

Franconis (XI w.), *Musica et ars cantus mensurabilis*.

Guido Augensis (XII w.), *Regule de arte musica*.

Aegidius Joannes (XIII w.), *Ars Musica*.

Marchetti de Padua (XIII w.), *Musica seu Lucidarium in arte Musicae planae*.

Ieronimus de Moravia (XIII w.), *Tractatus de musica*.

Engelberti Abbatis Admontensis (XIV w.), *De Musica*.

<sup>1</sup> Przykładem może być graduał z Corbie, przechowywany we Bibliotece Narodowej w Paryżu (nr 12050), spisany po 853 r., bez notacji muzycznej, ale na marginesie przy każdym utworze znajduje się skrót, np. „AP”, „ATE” wskazujący na modus – *protus authenticus, authenticus tetrardus*.

<sup>2</sup> Wykaz autorów z dziełami: P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, t. III, Milano 1826, s. 132–157; C. ABROMONT, E. DE MONTALEMBERT, *Guide de la théorie de la musique*, Paris 2001.

<sup>3</sup> W rozważaniach zachowano oryginalną pisownię nazwisk autorów.

Joannis de Muris (XIV w.), *Tractatus de Musica*.

Joan Neckius (XV w.), *Introductorium musicae*.

Adami de Fulda (XV w.), *De Musica*.

Przyjrzenie się postaciom autorów, pobieżnej zawartości oraz celowi prac pozwoli uświadomić sobie istotę i funkcję traktatów teoretycznych oraz na ile odnoszą się do kompozycji gregoriańskich.

### 1. Autor traktatu

Istotną sprawę stanowi sylwetka autora opisującego zjawiska muzyczne. Ogólne przejrzanie długiej listy imion autorów pozwala dostrzec, że zasadniczo wszyscy są duchownymi (w różnym stopniu święceń oraz przynależności do danej wspólnoty). Są bracia zakonni, ojcowie, a nawet zdarzają się teoretycy w stopniu święceń biskupich, np. Aurelius Augustinus, Nicetius, Isidorus Hispalensis czy Philippe de Vitry. Bez wątplenia wszyscy posiadają staranne (na ówczesne czasy) wykształcenie, pracując najczęściej w scholi, do której zamożni posyłali swoje dzieci. Schola była jedyną instytucją edukacyjną prowadzoną przez opactwa *Ordo Sancti Benedicti*, stąd większość autorów traktatów pomiędzy VIII a XIV w. jest mnichami benedyktyńskimi.

Pomimo że w charyzmacie zakonu jest praca i modlitwa, w tym także śpiewana, to jednak daje się zauważyć swego rodzaju odrębność tych dwóch obszarów. W przypadku muzyki widać wyraźny kontrast. Muzykę naucza się podczas zajęć teoretycznych, natomiast śpiew wykonuje się w trakcie świętej liturgii. Z tej właśnie przyczyny wykształca się postać teoretyka muzyki, myśliciela, badacza i naukowca, który był obdarzany tytułem *musicus*, natomiast wykonawcą, praktykiem, czy wręcz rzemieślnikiem był *cantor*.

Do obowiązków kantora (solisty, członka zespołu, *primiceriusa*) należało czuwać nad przygotowaniem i „produkcją” muzyczną świętych obrzędów: przygotowanie i dystrybucja śpiewaków, próby, wykonawstwo odpowiedniego repertuaru, troska o rękopisy, a nawet praca w skryptorium przy wpisywaniu notacji muzycznych do rękopisów<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Aktualny stan wiedzy historyczno-muzykologicznej pozwala postawić tezę, iż w skryptorium nie kopiowano ksiąg z jakiegoś wzorcowego archetypu, ale pisarze „niekopiści” posiadali wiedzę dziedzinową, którą posługiwali się przy pisaniu rękopisów.

Z racji, że muzyka była częścią wiedzy, którą przekazywano uczniom, często tłumaczono również muzykę za pomocą innych dziedzin nauki: matematyki (używając liczb i proporcji), filozofii, a nawet teologii. Ta interdyscyplinarna metoda naukowa pochodziła z filozofii greckiej (rozumianej bardzo szeroko), która szukała odpowiedzi na pytania dotyczące różnych zagadnień: świata, kosmosu, człowieka, wartości, transcendencji *etc.*, odnosząc się do znanych zjawisk przyrodniczych czy z życia codziennego.

Nie dziwi zatem fakt, że *musicci* są także autorami rozpraw filozoficznych, teologicznych, a nawet poezji. Uchodzili za uczonych stawiających pytania i szukających odpowiedzi na różne dręczące ówczesnych kwestie. Dlatego przyjmując dzisiejsze kategorie, *musicus*, będąc *homo doctus*, zajmował się nauką, który „przy okazji” także musiał znać się na muzyce.

Obok wielu imion teoretyków istnieje cały szereg traktatów, w których autor nie podpisywał się albo którym historia błędnie przypisywała autorstwo. I są to nawet traktaty, które dla rozwoju nauki były i są fundamentalne, np. seria dzieł *Musica enchiridis* czy słynne *Commemoratio brevis de tonis et Psalmis modulandis*. Określony jest czas i miejsce powstania dzieła, ale skoro sam autor chciał pozostać anonimowy, to dzisiejsza nauka powinna to uszanować.

W XII w. na horyzoncie Kościoła rzymskokatolickiego pojawiają się nowe typy duchowości, których autorzy zakładają wspólnoty zakonne, określając własne charyzmaty i reguły. W tych środowiskach wyłaniają się zatem niebenedyktyńscy autorzy traktatów muzycznych, np. cysterski teoretyk muzyki Guido Augensis z drugiej połowy XII w. – autor *Regule de arte musica*, dominikański myśliciel z XII w. Ieronimus de Moravia ze swoim *Tractatus de musica*, czy franciszkański zakonnik Aegidius Joannes, żyjący na przełomie XIII i XIV w., który napisał traktat *Ars Musica*.

Pisarz – naukowiec – teoretyk zna język łaciński, zna również różne nauki, które wzajemnie się tłumaczą i uzupełniają. *Musicci* ze swej natury nie są praktykami, lecz naukowcami próbującymi opisać, wyjaśnić oraz postawić tezy dotyczące muzyki.

## 2. Treści dzieła

Ogólne studium treści traktatów pozwala wyodrębnić kilka znaczących etapów pojmowania muzyki, którymi zajmują się *musicci* w swoich rozprawach.

Autorzy pierwszych traktatów (Aurelius Augustinus) widzą zagadnienia związane z muzyką podobnie jak greccy myśliciele. Muzyka jest po to, aby służyła Bogu, jest stworzona do „rzeczy większych”. Ta, która nie spełnia tego kryterium, jest fałszywą sztuką, która zaspakaja jedynie ludzką cielesność. Z kolei zagadnienia melodyki czy rytmiki, opisując liczbami, często odnoszą się do rytmiki greckiej poezji.

Wraz z ukształtowaniem się repertuaru gregoriańskiego (IX w.) zaczęto klasyfikować kompozycje, dlatego traktaty zaczynają dywagować o modalności.

Alcuinus, Aurelianus Reomensis, *Musica enchiridis* czy słynne *Commemoratio brevis de tonis et Psalmis modulandis* dają podwaliny pod system *oktoechos*, który wyróżnia 8 modusów, 8 tonów psalmowych. Aby nazwać modusy, sięgnięto do języka greckiego, latynizując liczebniki porządkowe, stąd: *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*. Interesujące, że traktaty nie przejęły greckich nazw skal modalnych: dorycka, lidyjska *etc.* W tej teorii modalności każda z tych skal posiada po dwie odmiany: autentyczną i plagalną.

Współczesne badania nad modalnością wykazują znacznie większy jej zakres. Dzięki studium modusów udało się odszukać modalność archaiczną, której rozwój dopiero doprowadził do modalności ewoluowanej. Zagadnienie modalności archaicznej nie istnieje w traktatach ze względów historycznych. *Musicci* interesują się modalnością już ukształtowanego i rozwiniętego repertuaru gregoriańskiego, w którym to momencie historycznym kompozycje utrzymane w modalności archaicznej nie były wykonywane w liturgii Mszy św., lecz przeszły do liturgii godzin. Dlatego one oraz te, które pozostały w liturgii, np. recytatywy mszalne, nie „otrzymały” klasyfikacji, ponieważ system *oktoechos* „nie poradził sobie”.

Obok modalności traktaty od VIII w. interesują się także materiałem dźwiękowym utworów, próbując wyróżnić struktury mono- lub tetrachordalne, w których pozycja półtonu jest warunkiem klasyfikującym modalność (Notker Labeo, Adeobaldi, Bernonis Augiensis). Również to greckie spojrzenie na struktury dźwięków po przebadaniu samych kompozycji nie odniosło założonego wyjaśnienia. Trzeba jednak dodać, że w pewnych przypadkach (najczęściej w utworach o małym ambitusie melodycznym) się weryfikują.

Odkrycia wielkiego modalisty, o. Jeana Claire’a OSB (1920–2006), dowiodły, że kompozycje gregoriańskie zostały skomponowane w oparciu o istnie-

jące formuły gregoriańskie, melodie typyczne czy wzorce modalne<sup>5</sup>. Ich zestawianie (tzw. zjawisko centonizacji), czy umiejętne stosowanie większych archetypów melodycznych daje owoc w postaci nowych kompozycji, które pod względem przebiegu interwałowego wykazują duże zbieżności.

Te badania bardzo zmieniły rozumienie kompozycji gregoriańskich. W ustaleniu modalności nie wystarczy jedynie *finalis* i ogólny przebieg melodii z usytuowaniem semitonów, lecz siatka modalna dźwięków strukturalnych utworu.

W traktatach od X w. pojawia się często zagadnienie tonów psalmowych, które jest wyrazem pojawiających się kłopotów z umiejętnością dopasowywania standardowej melodii do tekstu, oraz wzrastające zjawisko pojawiania się „nieklasycznych” wariantów tzw. kadencji *euouae* (Joannis Cottonis). Dziś jasne jest, że te różnice melodyczne są wyrazem lokalności do tego stopnia, że wraz z rozwojem wspólnot zakonnych to właśnie m.in. kadencje *terminatio* będą od różniały tradycje zakonne od siebie<sup>6</sup>.

Kolejnym, etapem zainteresowań traktatów jest rytmika. O ile wcześniej upatrywano rytmikę muzyki stopami greckiej literatury, o tyle od X, XI w. wraz z „eksperymentami” na monodii gregoriańskiej w środowisku paryskiej katedry *Notre Dame* pojawia się widzenie rytmu melodii w stałym porządku – najpierw trójkowym, a od XIV w. także dwójkowym (Franconis, Joannis de Muris). Autorzy traktatów zasadniczo odnosili to zagadnienie do powstającej wielogłosowości. Niestety, to „nowe” spojrzenie rytmiczne, jako niezamierzony skutek uboczny, dotknęło także kompozycje gregoriańskie, które – o zgrozo! – w menzuranej optyce rytmicznej przetrwało w wykonawstwie śpiewu gregoriańskiego aż do XX w.

Badania historyczno-porównawcze najstarszych, adiestematycznych notacji dokonanych przez o. Eugène’a Cardine’a (1905–1988) dowiodły, że kompozycje gregoriańskie okresu klasycznego (VII–IX w.) miały rytmikę swobodną, nieograniczoną żadnymi miarami<sup>7</sup>. Jedynym kryterium jest słowo łacińskie ze swoją wewnętrzną strukturą rytmiczną, które w deklamacji nie zawiera żadnych równości, zależności czy też proporcjonalności czasu trwania sylab.

Skoro historycznie (od XII w.) nastąpił okres zachwyty i rozwoju wielogłosowości, obok zgodności czasu trwania dźwięków w traktach rozpoczyna się

<sup>5</sup> Seria prac: J. CLAIRE, *L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, cz. I: *Les sources de l'étude de l'évolution modale*, „Revue Grégorienne” 5 (1962), s. 196–211.

<sup>6</sup> C. GRAJEWSKI, *Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich*, Toruń 2004.

<sup>7</sup> E. CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma 1969.

dyskusja nad zależnościami między dźwiękami. W ten sposób pojawiają się rozdziały dedykowane zagadnieniu współbrzmień, rozróżniając konsonanse i dysonanse (Marchetti de Padua, Joan Neckius, Adami de Fulda).

Powyższe zagadnienie wprost nie dotyczy monodii gregoriańskiej, ale, niestety, znów miało swoje negatywne oddziaływanie na kompozycje gregoriańskie. W tym okresie w melodiach gregoriańskich pojawia się zjawisko bemolizacji niektórych stopni czy nawet ściągnięć stopni mobilnych na mocne. „Uwspółcześnianie” melodii gregoriańskich wydawało się zapewne czymś dobrym, ale, niestety, traciły one swoją tożsamość.

Jak zostało powiedziane wyżej, w tym okresie zaczynają działalność i rozwój nowe zakony, które nie tylko odróżniają się założycielem, regułą czy strojem, ale również muzyką – w znaczeniu śpiewu, który wykonywała wspólnota. Dlatego zakonni teoretycy muzyki także podejmują opis zjawisk muzycznych. Guido Augensis opisuje śpiew cysterski, natomiast Ieronimus de Moravia słydszy i utrwała na pergaminie śpiew dominikański, będąc we wspólnocie paryskiej. Jedna i druga tradycja jest lokalna, uznana wyłącznie dla tej wspólnoty.

### 3. Cel traktatu

W oddziaływaniu traktatów teoretycznych na śpiew gregoriański warto podjąć zagadnienie celu autora. O ile „produkcja” księgi liturgicznej znajdowała przełożenie w codziennym używaniu, o tyle traktat był jednak „ograniczony” do przestrzeni naukowej, czyli do studium przez uczniów i wykładowców kolejnych pokoleń. Dlatego w skryptoriach częste były zamówienia na księgi liturgiczne, a znacznie mniejszy popyt panował na traktaty.

Wielu autorów już we wstępie odnosi się do swoich wielkich poprzedników lub znakomitych dzieł, niejednokrotnie wzmacniając swój przekaz albo traktując jako punkt wyjścia. Często jednak są to tezy powtarzane. Zdarza się, że przywoływanie poprzedników jest traktowane jako rozwinięcie teorii i pójsicie „krok naprzód”; nie brakuje nawet polemik.

Jak zostało zasygnalizowane wyżej, istnieją autorzy, których prace były z góry adresowane do jednego odbiorcy, tzn. wspólnoty zakonnej. Opisywali zjawiska swojej tradycji śpiewaczej, dla swojej wspólnoty. Stąd nieuzasadnione jest postrzeganie repertuaru gregoriańskiego tymi parametrami. Różnice pomiędzy utworami gregoriańskim a pochodzącymi z tradycji zakonnych (po-

mimo tego samego tytułu) są znaczne w przebiegach interwałowych melodii, a nawet w charakterystycznych dla wspólnoty cechach interpretacyjnych (np. intonacja, frazowanie). Dlatego staje się oczywiste, że tego typu rozważania absolutnie nie mogą być wytycznymi zasadami do uniwersalnego i ponadwspólnotowego śpiewu gregoriańskiego obrządku łacińskiego całego Kościoła rzymskokatolickiego.

Znaczenie łacińskiego *tractatus*<sup>8</sup> wskazuje na zajmowanie się czymś, co już jest, a nie, jak to zrobić. Zresztą mając osadzenie naukowe, zamysł tworzenia procedur nie przyświecał autorom. Traktat teoretyczny nie był podręcznikiem dla kompozytorów, jak komponować repertuar gregoriański. Nie był także pomocą dla wykonawców czy dyrygentów w przygotowaniu i realizowaniu materiału muzycznego. Traktaty – podręczniki w znaczeniu współczesnym – jak komponować, czy jak grać na instrumentach, pojawiają się o wiele później, w XVIII w.<sup>9</sup>

Dlatego traktaty teoretyczne pozostawały teoretycznymi w dosłownym tego słowa znaczeniu, natomiast muzyka (śpiew gregoriański) z rękopisów liturgiczno-muzycznych rozbrzmiewała kilka razy dziennie! Nauka tego „fachu” nie wymagała traktatów, lecz wystarczyło stać się członkiem *schola cantorum* i pod okiem *magister chori* zdobywać odpowiednie umiejętności, wiedzę i kompetencje.

Dopiero późniejsze traktaty, z XIV w., zawierają informacje, jak powinna wyglądać *clausula*, motet izorytmiczny czy przeimitowany. A w tym czasie „stary śpiew gregoriański” nie był w centrum zainteresowania.

Rozwinięta kultura grecka wywarła ogromny wpływ na kulturę Starego Kontynentu także w obszarze nauki, w tym muzyki. Dlatego już od V w. muzyka interesowała tak samo jak filozofia czy matematyka, a dalej – jak teologia. Sylwetkę „uczzonego” charakteryzowała wręcz interdyscyplinarność obszarów, które także oddziaływały na siebie wzajemnie.

Znając dzisiejszy stan wiedzy o kompozycjach śpiewu gregoriańskiego, trudno doszukiwać się potwierdzenia lub zaprzeczenia całego mnóstwa własnych zjawisk w traktatach. I *vice versa*: traktaty teoretyczne nie mają znacze-

<sup>8</sup> *Tractatus* – macanie, dotykane ręką, zajmowanie się czymś, obrabianie, uprawianie, objaśnianie, wypracowanie, rozprawa, za: A. JOUGAN (red.), *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Sandomierz 2013.

<sup>9</sup> Np. J.G.L. MOZART, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.

nia *sine qua non* w rozumieniu i interpretowaniu repertuaru monodycznego Kościoła obrządku łacińskiego.

Rozwój historyczny kompozycji oraz cała tradycja piśmiennictwa muzycznego wykazuje, że nie było jakiegoś traktatu dotyczącego kompozycji gregoriańskich, który zawierałby procedury, jak postępować przy komponowaniu form gregoriańskich. Te podążały swoją historią i tradycją, w której pierwszą rolę odgrywała liturgia, narzucając teksty do zakomponowania. Przybierały one szatę muzyczną zgodną z ówczesnym stylem monodii liturgicznej – najpierw w monotonicznych kompozycjach śpiewu starorzyskiego, a potem w rozwiniętych melodiach tradycji galijsko-frankijskiej.

Po badaniach o Cardine'a okazało się, że rękopis z notacją adiastratyczną jest pierwszym świadkiem utworu gregoriańskiego z jego przebiegiem melodyczno-rytmicznym zakodowanym w znakach, które *de facto* są symbiozą dwóch fundamentalnych elementów śpiewu: słowa i dźwięku. To dlatego trzeba „nauczyć się czytać rękopisy adiastratyczne, aby zrozumieć, czym jest śpiew gregoriański”<sup>10</sup>.

W tym świetle traktaty teoretyczne są świadkiem danego okresu i wrażliwości muzycznej autora. Objawiają jego myślenie oraz punkt widzenia na sprawy, które go interesowały. O ile uczenie się matematyki przekładało się na codzienne życie, o tyle studium traktatów nie znajdowało przełożenia na codzienną praktykę śpiewu w liturgii. Poszerzało horyzonty, stanowiło grunt pod kolejne etapy rozwoju muzyki wielogłosowej, która w XVII w., obok tradycji gregoriańskiej, została zaakceptowana i przyjęta jako własna w Kościele rzymskokatolickim obrządku łacińskiego.

<sup>10</sup> E. CARDINE, *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 6 (2013), s. 11.

## BIBLIOGRAFIA

- ABROMONT C., MONTALEMBERT E. DE, *Guide de la théorie de la musique*, Paris 2001.
- CARDINE E., *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie” 6 (2013).
- CARDINE E., *Semiologia gregoriana*, Roma 1969.
- CLAIRE J., *L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, cz. I: *Les sources de l'étude de l'évolution modale*, „Revue Grégorienne” 5 (1962).
- GRAJEWSKI C., *Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich*, Toruń 2004.
- JOUGAN A. (red.), *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Sandomierz 2013.
- LICHTENTHAL P., *Dizionario e bibliografia della musica*, t. III, Milano 1826.
- MOZART J.G.L., *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.

---

### Liturgical and musical manuscripts and musical treatises of theorists in understanding and performing of Gregorian chant

Since the 5th century, thinkers have started to get interested in music, therefore they have written their theoretical dissertations. Beside this stream, in the 8th century, Gregorian chant appeared in the liturgy of the Roman Catholic Church. Since that moment, we have two figures: *musicus* (a researcher and a writer) and *cantor* (a practitioner and a performer).

Reviewing many theoretical treatises (since the 5th to the 15th century) allows to see the author's profiles, their preparation and gradual development of thoughts and theses.

The current state of knowledge about Gregorian chant allows to prove that many Gregorian phenomena that survived in liturgical and musical manuscripts cannot be found in theoretical treatises.

---

**Słowa kluczowe:** śpiew gregoriański, traktat, rękopis, *musicus*, *cantor*.

**Keywords:** Gregorian chant, treatise, manuscript, *musicus*, *cantor*.

**Mariusz Białkowski** – semiolog, gregorianista, kapłan archidiecezji poznańskiej. Studiował pod kierownictwem Alberta Turco oraz Nino Albarosy. Wykładowca śpiewu gregoriańskiego w Akademii Muzycznej we Wrocławiu oraz Poznaniu, gdzie jednocześnie pełni funkcję kierownika Katedry Muzyki Kościelnej. Prowadzi zajęcia z semiologii i modalności gregoriańskiej na Podyplomowych Studiach Monodii Liturgicznej przy Papieskim Uniwersytecie Jana Pawła II w Krakowie oraz muzyki kościelnej na Wydziale Teologicznym UAM w Poznaniu. Redaktor naukowy rocznika „Studia Gregoriańskie” oraz dyrygent scholi gregoriańskiej *Canticum Cordium*. Twórca i prezes Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Śpiewu Gregoriańskiego – sekcji polskiej. Członek Zarządu Głównego *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* oraz wiceprezes Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych.

e-mail: mbialkowski@amuz.edu.pl