

IRINA CHACHULSKA
Warszawa

Z ZAGADNIEŃ ORNAMENTACJI W KOMPOZYCJACH GREGORIAŃSKICH

Znaczenie elementu *oriscus* w kontekście neumy *pressus maior*

Dyskusja nad zagadnieniem interpretacji neumy *pressus maior* trwa już od przeszło stulecia¹. W ciągu tego czasu badający problem chorałiści, opierając się na tych samych źródłach — zachodnich kodeksach liturgicznych — wysuwali znacząco odbiegające od siebie propozycje interpretacji tej neumy. Źródłem trwających po dziś dzień kontrowersji są nadal nie rozstrzygnięte kwestie rytmicznego i wokalnego znaczenia środkowego elementu neumy — *oriscus*². Wątpliwości nie nasręcza struktura oraz znaczenie melodyczne *pressus maior* — niemal wszyscy badacze zgadzają się, iż neuma ta obejmuje trzy elementy neumatyczne: *virga*, *oriscus* i *punctum* — dwa pierwsze dźwięki są w unisonie oraz następny niższy³ (przykładowe notacje neumy *pressus maior* w wybranych manuskryptach są przedstawione w poniższej tabeli⁴):

¹ Artykuł został przygotowany na podstawie rozprawy doktorskiej autorki pt. *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus w neumie pressus maior. Przyczynek do estetyki chorału gregoriańskiego*, Lublin 2013.

² Por.: N. ALBAROSA, *Rozwój interpretacji semiologicznej chorału gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie” 1 (2008), s. 13–24.

³ Por.: E. CARDINE, *Semiologia gregoriańska*, tłum. M. Kaziński, M. Siciarek, Kraków 2000, s. 101–110.

⁴ W artykule posłużono się następującymi skrótami: F. — formuła wzorcowa; Har = *Antiphonaire de l'office monastique transcrit par Hartker: MSS. Saint-Gall 390–391 (980–1011)*, w: PalMus II/1, Solesmes 1992; E121 = *Le codex 121 de la Bibliothèque de Einsiedeln (IX^e–XI^e siècle): Antiphonale missarum sancti Gregorii*, w: PalMus 4, Solesmes 1894; G339 = *Le codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall (X^e siècle): Antiphonale missarum sancti Gregorii*, w: PalMus 1, Solesmes 1992; C359 = *Cantatorium (IX^e siècle): No 359 de la Bibliothèque de Saint Gall*, w: PalMus II/2, Solesmes 1924; La239 = *Antiphonale missarum sancti Gregorii (IX^e–X^e siècle): Codex 239 de la Bibliothèque de Laon*, w: PalMus 10, Solesmes 1909; Ch47 = *Antiphonale missarum sancti Gregorii (X^e siècle): Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres*, w: PalMus 11, Solesmes 1912; Noy = *Le Manuscrit du Mont-Renaud (X^e siècle): Graduel et antiphonaire de Noyon*, w: PalMus 16, Solesmes 1955; Ds384 = *Graduel de l'abbaye royale de Saint-Denis, début XI^e siècle, Paris, Bibliothvque Mazarine, manuscrit 384*, w: Éditions Actes Sud 2005; H159 = *Antiphonarium tonale missarum (XI^e siècle): Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*, w: PalMus 8, Solesmes 1901–1905; Alb776 = *Gaillac, il cod. Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 776, sec. XI, Graduale*, N. ALBAROSA, H. RUMPHORST, A. TURCO (wyd.), w: CG III, Verona 2001; Yrx903 = *Le codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XI^e siècle): Graduel de Saint-Yrieix*, w: PalMus 13, Solesmes 1925; GT = *Graduale Triplex seu Graduale Romanum*

Tabela 1

manuskrypty	E121 G339 C359	La239	Ch47	Noy	Ds384 H159	Alb776 Yrx903
<i>pressus maior</i>						

Gdy obecne są tylko dwa elementy neumatyczne — *oriscus* i *punctum*, neuma nazywa się *pressus minor*, niemniej kontekst melodyczny pozostaje ten sam, co w *pressus maior* — element poprzedzający *oriscus* — tu nie należący do neumy — znajduje się z nim w unisonie.

W przypadku interpretacji wokalnejszej powstaje pytanie, czy neuma *pressus maior* wskazuje na pewien szczególnie efekt wokalny, czy też jest ekwiwalentna odpowiedniemu złożeniu prostych neum. Natomiast w przypadku rytmicznej interpretacji neumy pytanie dotyczy pierwszego i drugiego elementu *pressus* (dwóch dźwięków w unisonie): czy należy je wykonywać łącznie, czy oddzielnie? W istniejącej literaturze przedmiotu nie da się odnaleźć satysfakcjonującego rozstrzygnięcia żadnej z tych kwestii.

W najstarszych źródłach, choć nie dostarczają one bezpośrednich informacji o sposobie wykonywania neumy *pressus maior*, daje się odnaleźć kilka przesłanek opowiadających się za konkretnym rozstrzygnięciem pierwszej z tych kwestii, a mianowicie zdających się wskazywać na ornamentalny charakter *pressus*.

Najstarszym źródłem, które podaje jakiekolwiek informacje dotyczące tej neumy, jest anonimowy traktat *Quid est cantus* z X w. Traktat ten powstał mniej więcej w tym samym czasie, w którym pojawiły się pierwsze księgi liturgiczne zawierające notację neumatyczną⁵. W traktacie nie pojawia się sama nazwa *pressus maior*, ponieważ w tamtym czasie nie funkcjonował jeszcze obecnie stosowany system nazw neum. Identyfikację omawianych w nim neum umożliwiają opisy, natomiast nazwy zastosowane przez autora traktatu nierzadko zdradzają pochodzenie neumy. *Pressus maior* występuje w *Quid est cantus* pod nazwą *nota coagulata*. Opis neumy wraz z muzycznym przykładem nie pozostawiają wątpliwości, iż chodzi o *pressus*:

Et alia nota, quae dicitur coagulata, ex tribus accentibus ostenditur, id est, ex duobus acutis et subposito, ut est Beati estis sancti Dei⁶.

Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum, neumis laudunensibus (cod. 239) et sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum, M.-C. BILLECOCQ, R. FISCHER (wyd.), Solesmis 1979.

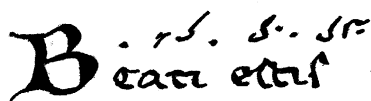
⁵ Skojarzenie tekstu o neumach z powstaniem ksiąg liturgicznych jest niezwykle istotne. Uświadamia nam zaistnienie w X w. potrzeby opisanego nowego zjawiska w życiu Kościoła: jest nim liturgiczna księga z notacją muzyczną.

⁶ *Quid est cantus?*, w: P. WAGNER, *Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico*, „Rassegna Gregoriana” 3 (1904), s. 482–484.

Tłum.: A inny znak, który nazywamy *coagulata*, składa się z trzech akcentów, tj. dwóch wysokich i położonego poniżej, jak jest w *Beati estis sancti Dei*⁷.

Dwa „akcenty wysokie”, o których pisze autor traktatu, są to dwa pierwsze elementy neumy *pressus maior* — *virga* i *oriscus*. Dźwięk „położony poniżej” jest trzecim elementem neumy, czyli *punctum*. Podany przez autora traktatu przykład muzyczny to inicjum responsorium *Beati estis sancti Dei*, w którym nad drugą sylabą wyrazu *estis* zapisana jest neuma *pressus maior*, pojawiająca się w złożeniu neumatycznym z poprzedzającym ją *pes* (przykład 1).

Przykład 1.



Har 207/13

Autor traktatu dla neumy *pressus maior* używa więc określenia *coagulata*. Przymiotnik łaciński *coagulatus* oznacza m.in. pofałdowany kształt skrzepniętej powierzchni, postrzępiony kształt górskiej grani. Z etymologii słowa można wywnioskować, iż przymiotnik dotyczy środkowego elementu *pressus maior* — *oriscus*, ponieważ określenie „pofałdowany” koresponduje z jego kształtem. Kształt środkowego elementu neumy oraz etymologia nazwy *coagulata* pozwalają zatem przypuszczać, iż chodzi o ornamentację. Posługując się terminologią Leo Treitlera, grafika *oriscus* byłaby ikoną dźwięku ornamentalnego⁸. Sama nazwa *coagulata* nie weszła do powszechnie używanego systemu nazw neum⁹, nie są znane także żadne późniejsze źródła, które posłużyłyby się tym terminem¹⁰.

Na ornamentalne znaczenie *oriscus* wskazuje także inna nazwa, która była stosowana dla neumy tożsamej z dwoma pierwszymi elementami *pressus maior* — *gutturalis* (↷). Nazwa ta występuje w rozszerzonej wersji XI-wiecznej niemieckiej

⁷ R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus w kontekście reperkusji pressus maior*, LitS 12 (2006), nr 2, s. 327–340.

⁸ Niektóre neumy (elementy neumatyczne) są określane przez współczesnych badaczy jako „znaki ikoniczne”, inne zaś są nazywane „znakami symbolicznymi”. W przypadku tych pierwszy możliwe jest wnioskowanie o interpretacji neumy na podstawie grafiki. Zob.: L. TREITLER, *The Early History of Music Writing in the West*, JAMS 35 (1982), nr 2, s. 237–279.

⁹ Choć sama nazwa *coagulata* nie weszła do powszechnie używanego systemu, to idea „pofałdowania” przetrwała w późniejszej nazwie środkowego elementu neumy — *oriscus*. Henry Marriott Bannister wskazuje na pochodzenie nazwy *oriscus* od gr. *horiskos*, co oznacza „pagórek” (zdrobienie od *horos* = góra). Zob.: H.M. BANNISTER, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, w: *Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi*, cz. XII, Leipzig 1913; por.: R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus*, s. 327–340.

¹⁰ Jedynie w XV-wiecznym traktacie *Nova musica (liber secundus de speciebus)* Johanna Ciconii znajdujemy dosłowny cytat większego fragmentu traktatu *Quid est cantus*, zawierający m.in. opis neumy *coagulata*. Zob.: J. CICONIA, „*Nova musica*” and „*De proportionibus*”, w: O.B. ELLSWORTH (tłum. i red.), *Greek and Latin Music Theory*, cz. IX, Lincoln 1993.

tabulatura brevis, a także w późniejszej *tabula prolixior*. Michel Huglo, powołując się na J. Waesberghe, wywodzi termin *gutturalis* od *guttur* (= gardło)¹¹, a więc *gutturalis* oznaczałoby „gardłowy” i wskazywałoby na efekt wokalny wywołany gardłem (wibracja)¹².

Ważna wskazówka dotycząca interpretacji środkowego elementu *pressus maior* znajduje się w starszej od notacji Kościoła zachodniego bizantyjskiej notacji ekfonetycznej¹³. Niektóre jej znaki są zbliżone do neum notacji akcentowych¹⁴. Ekfonetyczny znak (~), wskazujący na falujący ruch głosu, nazywany *συρματικῆ* (*syrmatikē*), wykazuje silne podobieństwo do znaku stosowanego w księgach liturgicznych Kościoła zachodniego¹⁵. *Oriscus* mógłby zatem pochodzić od tego właśnie znaku¹⁶.

Natomiast pierwsze w historii zastosowanie obu terminów: *pressus maior* i *pressus minor* występuje w najstarszej liście nazw neum pochodzącej z XII w. (korzenie jej sięgają XI w.) i znanej w literaturze przedmiotu pod nazwą *tabula brevis*, która kończy się dwuwierszem¹⁷:

*Pressus minor ac maior / non pluribus utor*¹⁸.

Tłum.: „*Pressus minor* i *maior*, więcej [nazw] nie stosuję”.

Traktaty kilku kolejnych stuleci nie poświęcają *pressus* szczególnej uwagi, odnotowując zaledwie jej istnienie. Jedynie w XIII-wiecznym traktacie Perseusa i Petrusa *Summa musice* pojawia się krótka wzmianka o rytmicznym i ekspresyjnym znaczeniu *pressus maior* i *pressus minor* (szybko i równo), natomiast pominięta została kwestia wokalnego znaczenia neumy:

*Pressus dicitur a premando, et minor continet duas notas, maior vero tres, et semper debet equaliter et cito proferri*¹⁹.

¹¹ M. HUGLO, *Les noms des neumes et leur origine*, EtGr 1 (1954), s. 64.

¹² R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus*, s. 327–340.

¹³ U Jeana-Baptiste’a Thibauta znajdujemy liczne przykłady zaczerpnięte z zachodnich kodeksów z V–IX w., w których zastosowane znaki ekfonetyczne są zbliżone do notacji bizantyjskiej. Zob.: J.B. THIBAUT, *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l’église latine*, Hildesheim 1984, s. 9–26.

¹⁴ Na temat klasyfikacji tradycji neumatycznych zob.: D. HILEY, *Western Plainchant*, Oxford 1993; W. APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington 1958; S. CORBIN, *Les notations neumatiques en France à l’époque carolingienne*, Paris 1952; G. SUÑOL, *Introduction à paléographie musicale grégorienne*, Tournai 1935; C. PARRISH, *The Notation of Medieval Music*, New York 1957; P. WAGNER, *Einführung in die gregorianische Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*, t. II: *Neumenkunde. Paläographie des liturgischer Gesanges nach den Quellen dargestellt und an zahlreichen Faksimiles aus den mittelalterlichen Handschriften veranschaulicht*, Leipzig 1912; R. BERNAGIEWICZ, *Recepcja tradycji neumatycznych w notacji Graduału Wiślickiego w świetle neum liquescentes*, Ząbki 1999, s. 20–79.

¹⁵ Zob.: E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, s. 252.

¹⁶ R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus*, s. 327–340.

¹⁷ Szczegółowe studium o *tabula brevis* i *tabula prolixior* wraz z dokumentacją źródeł niemieckich i włoskich znajdujemy w następujących publikacjach: M. BERNHARD, *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, cz. II: *Die Überlieferung der Neumennamen im Lateinischen Mittelalter*, München 1997; M. HUGLO, *Les noms des neumes*, s. 54–61.

¹⁸ Tekst pochodzi z krytycznego opracowania *Tabula brevis* opublikowanej przez M. Huglo; zob.: *tamże*, s. 57.

¹⁹ PERSEUS, PETRUS, *Summa musice. A Thirteenth-Century Manual for Singers*, w: C. PAGE (wyd.), *Cambridge Musical Texts and Monographs*, Cambridge 1991.

Tłum.: „*Pressus* bierze nazwę od ścieśniania, *minor* zawiera dwa dźwięki, *maior* zaś trzy, i zawsze musi być wykonywany szybko i równo”.

Na podstawie określenia *premo* (= ścieśnianie), od którego według świadectwa *Summa musice* pochodzi *pressus*, trudno coś jednoznacznie wywnioskować o sposobie wykonania neumy. Z kolei dalszy komentarz, iż powinna być wykonywana szybko i równo, nie zaprzecza ornamentalnemu znaczeniu *pressus*, zaś wskazanie na szybkie wykonanie neumy może mieć nawet związek z jej ornamentalnym charakterem.

Tradycja *pressus* jako neumy ornamentalnej poświadczona jest także w wielu traktatach i podręcznikach szczególnie ostatnich stuleci, choć nie wszystkie źródła, szczególnie XVII-wieczne, uważane są dzisiaj za ortodoksyjne. Powodem jest znaczący wpływ świeckiej muzyki barokowej na sposób wykonywania chorału w tamtym czasie.

Pomimo tego możemy posłużyć się traktatem *Dissertation sur le Chant Grégorien* Guillaume-Gabriela Niversa²⁰, autor ów był bowiem obrońcą ortodoksyjnego stylu wykonawczego w liturgii. Nivers pisał traktat w czasach powolnego upadku chorału gregoriańskiego, a przeświadczony był o swojej misji obrony czystości autentycznego śpiewu Kościoła²¹. Jego stanowisko było jasne: nic nie dodawać i nic nie ujmować z oryginalnego śpiewu. „Aby dobrze wykonywać śpiew Kościoła, nie trzeba nic zmieniać, dodawać czy ujmować, ale po prostu śpiewać to, co jest w księdze [liturgicznej]”²². Bardzo ostro występował przeciw nadużyciom w ornamentacji, polegającym na dodawaniu tryli i obiegników: „Ta maniera śpiewania, inaczej niż jest zanotowane, jest praktykowana przez tych, którzy chcą trylować w śpiewie gregoriańskim (co jest niedopuszczalne, szczególnie przy ołtarzu)”²³. Jednak w tym samym rozdziale kilka zdań dalej Nivers stwierdza: „To nie znaczy, że nie można z powodzeniem zrealizować paru ozdobników, pod warunkiem, że się je wykona naturalnie”²⁴. Notacja stosowana w edycjach chorałowych i w traktacie Niversa nie pozwala na jednoznaczne określenie wszystkich miejsc, które uważał on za naturalne, ani też na każdorazowe stwierdzenie rodzaju stosowanego ornamentu, choć autor używał specjalnego systemu znaków do ich wskazywania (x, +, *). Niemniej w wielu typowych miejscach, jak np. formuły kadencyjne, nie mamy wątpliwości,

²⁰ G.G. NIVERS, *Dissertation sur le Chant Grégorien*, Paris 1683.

²¹ Szczegółową analizę twórczości Niversa i działań podejmowanych dla obrony autentycznego śpiewu gregoriańskiego przedstawia w swojej publikacji Cécile Davy-Rigaux; zob.: C. DAVY-RIGAU, *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris 2004, s. 51–62.

²² *Pour bien chanter le Pleinchant de l'Eglise, il n'y faut rien changer, ajouter, ou diminuer; mais simplement chanter ce qui est dans le Livre*; zob.: G.G. NIVERS, *Dissertation*, s. 51.

²³ *Cette maniere de chanter autrement qu'il est noté, se fait ordinairement par ceux qui veulent freedomner sur le Pleinchant (ce qui est insupportable, particulièrement à l'Autel)*; zob.: G.G. NIVERS, *tamže*, s. 52.

²⁴ *Ce n'est pas que l'on ne puisse fort bien quelques ports de voix, pourveu que cela se fasse naturellement (...)*; zob.: G.G. NIVERS, *tamže*, s. 51.

że za nutą kwadratową i znakiem ornamentu kryje się *pressus*²⁵. Jedno jest pewne: ornamentowany śpiew gregoriański był dla Niversa — nawet przy jego ortodoksyjnych poglądach — rzeczą zupełnie naturalną²⁶.

Innym niezwykle ciekawym przykładem z tamtej epoki jest XVIII-wieczny traktat o śpiewie gregoriańskim Jeana Lebeufa. W drugiej części dzieła autor opisuje XVII-wieczną praktykę śpiewu gregoriańskiego poświadczoną przez paryski antyfonarz z 1681 r. Oto co redaktor antyfonarza pisze w komentarzu zamieszczonym obok trzejelementowej figury neumatycznej zapisanej *nota quadrata*, z której dwa pierwsze elementy są w unisonie, zaś trzeci niższy: „Trzy nuty, które znajdują się też niekiedy na końcu responsoriów; wówczas na drugiej wykonuje się lekkie tremolo”²⁷. Bez wątplenia ta druga, mimo że w druku ma kształt nuty kwadratowej, jest pozostałością dawnego elementu *oriscus* neumy *pressus maior*.

Antoine Dechevrens, komentując tekst Lebeufa, przytacza opinię Stéphane’a Morelota o wspomnianej trzejelementowej grupie neumatycznej z paryskiego antyfonarza:

Uwaga antyfonarza paryskiego z 1681 roku odnosząca się do tej grupy i do *tremblement* (wibracja/tryl) na drugiej nucie jest oczywiście pozostałością dawnej tradycji. W XII-wiecznych manuskryptach z Limousin, przechowywanych w *Bibliothèque Nationale*, jak też w rękopisie z Moissac, który posiadam, a który posługuje się tą samą notacją, grupa ta przedstawiona jest zarówno przez $\text{---}\underline{\text{Z}}$, jak i przez $\text{---}\text{---}$. Falisty kształt obrazuje to, co nazywano *crispatio vocis* albo — zgodnie z dawnym statutem kartuskim, który zakazuje tego efektu wokalnego — *inundatio vocis*²⁸.

Wskazanie na dotychczasową praktykę ornamentowania *pressus* poprzez wibrację głosu (*tremula voce*) występuje także w *Liber Gradualis* dom Josepha Pothiera z 1895 r. (druga edycja jego słynnego graduau z 1883 r.), będącym podstawą edycji watykańskiej z 1908 r. Oto co sołezmeńczyk pisze o *pressus*:

[4°] Kiedy wiele prostych nut, jak w *strophicus*, albo też elementów neum złożonych, jak w *pressus* i jemu podobnych, zestawionych jest ze sobą, to znaczy tak rozmieszczonych na tym samym stopniu, że oddalone są od siebie o małe odległości, należy zatrzymać się na nich na „czas [odpowiednio] zróżnicowany”, proporcjonalnie do ich większej bądź mniejszej liczby, a także, jeśli się podoba, [wykonać] wibrując głosem²⁹.

²⁵ Por. przykład CO *Vidimus stellam* z edycji G.G. Niversa z 1658 r., zamieszczony w: C. DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers*, s. 237.

²⁶ Por.: *tamże*, s. 235.

²⁷ *Troi notes qui se mettent aussi quelquefois à la fin des Répons, & alors on fait aussi un petit tremblement sur la seconde*; zob.: J. LEBEUF, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris 1741, s. 176; zob. też A. DECHEVRENS, *Études de science musicale II. (Troisième étude)*, Leipzig 1898, s. 206.

²⁸ A. DECHEVRENS, *Des Ornaments du chant grégorien*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 3 (1913), s. 317; por. też TENZE, *Études de science musicale II*, s. 206, przypis 1.

²⁹ [4°] *Quando plures simplices notae, ut in strophico, aut compositarum partes, ut in presso & huic consimilibus, sunt appositae, scilicet in eodem gradu ita dispositae, ut modicis tantum inter se spatiis distent, super his «vario tenore», aut etiam, si placet, tremula voce immorandum est, habita majoris vel*

Z objaŝnienia Pothiera wynika, iŝ dŝwiewki w unisonie stanowią istotę *pressus*, oraz, ŝe autor opowiada się za ich fuzją. Co więcej, Pothier pozwala teŝ — pozostawiając wybór wykonawcy — na dodanie efektu wibracji glosu. Taka była oryginalna interpretacja solezmeńska *pressus* — dopuszczała ornament wokalny nazywając go *tremula vox*. Warto zwrócić uwagę, ŝe Pothier nie bierze tego sformułowania w cudzysłów.

Wskazanie przez dom Pothiera na unison jako na istotę *pressus* dało początek mylnym interpretacjom *pressus*, które spotykamy w późniejszych wydaniach ksiąg liturgicznych. Natomiast kwestia wibracji była stopniowo osłabiana albo wręcz pomijana.

Choć typiczne wydanie Graduału rzymskiego z 1908 r. jest w zasadzie reprintem graduału Pothiera z 1895 r., na ostateczną wersję „watykanki” miała wpływ inna edycja: *Liber usualis* dom André Mocquereau z 1903 r. (poprawiona wersja jego *Le paroissien romain* z 1896 r.)³⁰. Według świadectwa Jeana Claire’a, dom Mocquereau wprowadził w dyskretny sposób — również w zakresie rytmu — wiele udoskonaleń³¹. We wstępie do edycji watykańskiej z 1908 r. znajdujemy objaŝnienie dotyczące *pressus*, które na pozór jest bardzo podobne do przytoczonego powyŝej. Jednak ze względu na różniące oba teksty szczegóły cytujemy je w całości:

[4°] Kiedy zestawionych jest wiele prostych nut, jak w *strophicus* czy *pressus* lub im podobnych, to znaczy tak rozmieszczonych na tym samym stopniu, ŝe oddalone są od siebie o małą odległość, należy zatrzymać się na nich na „czas odpowiednio zróżnicowany”, proporcjonalnie jednak do ich większej bądź mniejszej liczby. Taka jest jednak różnica pomiędzy *strophicus* i *pressus*, ŝe ten drugi powinien być wykonany mocniej lub nawet, przynajmniej *ad libitum*, „glosem wibrującym”; ten pierwszy bardziej mięko, jeŝeli to nie jest akcent toniczny odpowiedniej sylaby, który wymaga silniejszego impulsu³².

Istotna różnica opisu w stosunku do wydania z 1895 r. polega na dodaniu uwagi o „mocniejszym wykonaniu” *pressus*. Ponadto sformułowanie *tremula voce* zostało wzięte w cudzysłów, przez co realność efektu ornamentalnego została osłabiona. Oba szczegóły korespondują z poglądami Mocquereau. Irzeczywiście, te „dyskret-

minoris earundem numeri ratione; zob.: *Liber Gradualis*, Solesmis 1895, s. IV. Cytowany tekst jest dokładnym powtórzeniem tekstu z pierwszego wydania graduału Pothiera. Por.: *Liber Gradualis*, Tornaci Nervorium 1883, s. V.

³⁰ Odnośnie do sporu wokół wydania watykańskiego *Graduale romanum* (1908) zob.: R. BERNAGIEWICZ, Wokół wydania krytycznego *Graduale romanum*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 4 (2008), s. 41.

³¹ J. CLAIRE, *Un secolo di lavoro a Solesmes*, „Studi Gregoriani” 16 (2000), s. 14.

³² [4°] *Quando plures simplices notae, ut in strophico, aut in presso et huic consimilibus, sunt appositae, scilicet in eodem gradu ita dispositae, ut modico tantum inter se spatio distent, super his «vario tenore» immorandum est, habita quidem maioris vel minoris earundem numeri ratione. In eo tamen inter se discrepant strophicus et pressus, quod hic fortiori vel etiam, saltem ad libitum, «tremula voce» producendus; ille vero leniori, nisi validiorem ictum acutus requirat syllabae occurrentis accentus*; zob.: *Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis*, Romae Typis Vaticanis 1908, s. XI.

nie wprowadzone udoskonalenia rytmiczne”, zgodnie ze słowami J. Claire’a, nie są autorstwa Pothiera, lecz Mocquereau. Żeby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć do wstępu *Paroissien romain* z 1903 r. O *pressus* czytamy w nim następujące słowa:

Słowem *pressus* nazywamy spotkanie dwóch dźwięków na tym samym stopniu (...).
Dwie nuty zestawione obok siebie w notacji gregoriańskiej łączą się w wykonaniu i tworzą z nich jedną nutę o podwójnej wartości, której początek musi być mocny³³.

Tutaj należałoby upatrywać źródła pochodzenia uwagi o „mocniejszym wykonaniu” (*pressus fortiori producendus*) w edycji watykańskiej z 1908 r. W efekcie zalecenia odnoszące się do *pressus* zamieszczone w tejże edycji przez Pothiera (?) niewiele odbiegają od koncepcji dom Mocquereau. Ów dodany *passus* o „mocniejszym wykonaniu” *pressus* powróci w przedrukach i narodowych wydaniach „watykańki” wielokrotnie³⁴.

Jak widać, dom J. Pothier i dom A. Mocquereau są jednomyślni uznając zestawienie dwóch dźwięków w unisonie za istotę *pressus* i opowiadając się za ich fuzją. Potwierdzają to wprowadzenia do *Liber Gradualis* (1895), *Paroissien romain* (1903) oraz licznych jego tłumaczeń, jak też do *Graduale Romanum* (1908). Obu badaczy różni natomiast kwestia możliwości śpiewania *pressus* wibrującym głosem (*tremula voce*) — wskazówka taka pojawia się w edycjach Pothiera, zaś nieobecna jest u Mocquereau i u innych ekwalistów.

Jest rzeczą znamioną, iż wieloletnia dyskusja XX-wiecznych mediewistów nad zagadnieniem wykonawstwa neumy *pressus maior*, kulminująca w sporze pomiędzy koncepcjami A. Mocquereau oraz E. Cardine’a, właściwie ignoruje kwestię ornamentalności neumy, koncentrując się niemal wyłącznie na zagadnieniu rytmicznej interpretacji elementów *virga* i *oriscus*. W swoich kluczowych dla tej dyskusji dziełach — są to *Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégo-*

³³ *On appelle pressus la rencontre de deux notes sur un même degré (...). Les deux notes juxtaposées dans la notation grégorienne se fusionnent dans l’exécution et n’en forment plus qu’une seule de valeur double et dont l’attaque doit être forte; zob.: Paroissien romain contenant la messe et l’office, Rome 1903, s. XIII–XIV. Ta sama definicja, w wersji łacińskiej, znajduje się w sołezmeńskiej edycji datowanej na 1902 r.: Pressus est si in eodem gradu duae notae juxtaponuntur (...). Notae in cantu plano appositae tam arcte inter se copulantur ut nonnisi una remaneat nota, sed bivalens, et a prima prolotione cum vigore quodam cantanda; zob.: Manuale Missae et Officiorum ex libris solesmensibus excerptum, Romae 1902, s. XIII–XIV. Idea fuzji i akcentu *pressus* została przekazana w skrócie (z dodanym objaśnieniem odnośnie do współczesnej notacji) także w angielskim tłumaczeniu tej książki: *The Pressus is the meeting of the two notes on the same degree (...). The result is a long note with a strong ictus, which is marked by a sforzando in the transcription in modern notation; zob.: Manual of Gregorian Chant compiled from the Solesmes books, Rome 1903, s. XVI.**

³⁴ Por.: *Graduale Romanum*, Ratisbonae 1908, s. XIII; *Römisches Gradualbuch. Auszug aus der vatikanischen Ausgabe des Graduale Romanum*, Düsseldorf 1909, s. XVIII; *Liber Brevior*, New York 1954, s. X; *Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis*, Duesseldorpii 1958, s. XV; *Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis*, Parisiis 1961, s. XI.

*riennne*³⁵ (część I) A. Mocquereau oraz *Semiologia gregoriańska* E. Cardine'a — obaj autorzy próbują odpowiedzieć na pytania dotyczące wykonawstwa dwóch pierwszych elementów neumy *pressus maior* w oparciu o argumentację zaczerpniętą z badań porównawczych najstarszych manuskryptów (głównie tradycji sanktgałęskiej). Mocquereau przedstawia swoje argumenty przemawiające za fuzją (łączeniem) dźwięków w unisonie, zaś Cardine dowodzi ich reperkusji. Co więcej, pierwszy z nich uznaje *pressus maior* za grupę ciężkich nut, na których opiera się struktura rytmiczna kompozycji (koncepcja tzw. „siły przyciągania *pressus*”)³⁶, z kolei drugi dowodzi występowania różnych form rytmicznych neumy³⁷. Porównując argumentacje obu badaczy, nie można całkowicie odmówić słuszności żadnemu z nich. Z jednej strony przesłanki Mocquereau podkreślają wykonanie neumy *pressus maior* w sposób ciągły; przemawiają za tym: notacja „wiązana” *pressus maior*, ekwiwalentne sposoby notowania analogicznych formuł melodycznych bez *pressus* oraz oznaczenie *conjungatur* na połączeniu grup neumatycznych z *pressus*. Z drugiej natomiast strony argumentacja Cardine'a akcentuje odrębność elementów: *oriscus* i poprzedzającego, która wydaje się zanikać w przypadku dokonania ich fuzji. Żaden z badaczy nie podejmuje jednak podstawowego zagadnienia dotyczącego samej formy graficznej *pressus maior*, sensu znaku — nie próbują wyjaśnić, dlaczego notatorzy posługiwali się specjalnym znakiem (*pressus*) w przypadkach, których znaczenie melodyczne można było oddać za pomocą złożenia zwykłych neum. A więc w obu przypadkach nadal pozostają otwarte pytania o sens — z jednej strony „podwójnego czasu” dwóch elementów w unisonie (A. Mocquereau), z drugiej zaś prostej reperkusji dźwięków (E. Cardine).

Na długo przed Cardinem w polemikę z czołowym przedstawicielem szkoły ekwalistycznej wchodzili badacze zaliczani do szkoły menzuralistycznej. Problem interpretacji *pressus* dosyć obszernie porusza w swoim artykule Antoine Dechevrens³⁸. Zwraca uwagę na celowość stosowania różnorodnych znaków w melodiach gregoriańskich, twierdząc, iż główny dźwięk neumy *pressus* (*oriscus*) ma charakter ornamentalny³⁹. Menzuralista podważa również koncepcję ekwiwalencji Mocquereau, pisząc:

Po to jest tyle różnych znaków, żeby można było opisać szczegółowo i melodię, i rytm; podobnie jak w literaturze, w muzyce idealne ekwiwalenty po prostu nie istnieją; o ile neumy proste i zdobione są identyczne z punktu widzenia kompozycji rytmiczno-melodycznej, o tyle różnią się sposobem wykonania⁴⁰.

³⁵ A. MOCQUEREAU, *Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, cz. I, Rome 1908.

³⁶ *Tamże*, s. 300–332.

³⁷ E. CARDINE, *Semiologia*, s. 101–106.

³⁸ A. DECHEVRENS, *Des Ornaments*, s. 279–349.

³⁹ *Tamże*, s. 323.

⁴⁰ *Tamże*, s. 323.

Podobnie jak później Cardine, autor sprzeciwia się traktowaniu *pressus* jako grupy ciężkich nut, podważając i poddając krytyce koncepcję Mocquereau o „sile przyciągania *pressus*”⁴¹:

Naprawdę mam trudności z dostrzeżeniem w *pressus* z tych przykładów solidnych kolumn, na których spoczywa konstrukcja rytmiczna. Jest to może prawdziwe w systemie równych nut, ale z muzycznego punktu widzenia rytm ma inne podstawy i wszystkie te neumy *pressus* (ornamentowane *clivis*) mogłyby być równie dobrze zastąpione przez proste *clivis* i rytm wcale by na tym nie ucierpiał. Tylko piękno melodii na tym by ucierpiał⁴².

Inny menzuralista — Peter Wagner — również opowiada się za ornamentalnym charakterem neumy *pressus*. Zalicza ją do grupy neum haczykowych (*Hakenneumen*), w zapisie charakteryzujących się zaokrąglonymi liniami w formie haczyków lub półkoli (W. Apel proponuje inną nazwę: *Rundneumen*)⁴³, a w wykonaniu odznaczających się niewielkimi odchyleniami wysokości dźwięku w stosunku do systemu diatonicznego. Uważa, iż te mikrointerwałowe odchylenia od stopni skali diatonicznej spełniały funkcję ornamentalną, a notowana przez *Hakenneumen* praktyka wykonawcza odgrywała ważną rolę w łacińskim śpiewie liturgicznym aż do czasów reformy Gwidona. Jednak ze względu na powolne wypieranie ich z rękopisów, odczytywanie ich znaczenia stanowi dla współczesnego badacza poważną trudność⁴⁴.

Zarówno P. Wagner, jak i A. Dechevrens przypisują neumie *pressus maior* znaczenie ornamentalne, jednak nie są zgodni co do pochodzenia neumy — pierwszy z nich wywodzi *pressus* od *franculus*⁴⁵, zdaniem drugiego jest raczej odwrotnie — *franculus* pochodzi od *pressus*⁴⁶.

Jest bez wątpienia paradoksem, że na początku XX w. jedynie menzuraliści, których koncepcja rytmu nie wytrzymała próby czasu, podjęli na nowo zagadnienie ornamentacji, a w tym ornamentalnego charakteru *pressus*. Nie jest wykluczone,

⁴¹ Tamże, s. 334.

⁴² *Mais il m'est difficile, en vérité, d'apercevoir dans les pressus de ces exemples «les colonnes solides sur lesquelles repose la construction rythmique des mélodies». Ce peut être vrai dans le système du rythme à notes égales; mais au point de vue musical, le rythme a d'autres assises et tous ces pressus, clinis ornées, pourraient être remplacés par autant de clinis simples, sans que le rythme en souffrir le moins du monde. Seul par-ci par-là, l'agrément des mélodies y perdrait quelque chose; zob.: tamże, s. 334.*

⁴³ W. APEL, *Gregorian Chant*, s. 109.

⁴⁴ Według Petera Wagnera *pressus* wywodzi się od bardziej podstawowego symbolu, o zapisie złożonym z *virga* z haczykiem wychodzącym z jej górnego końca, nazywanego *franculus*, od łac. *frangere* (= złamać). P. WAGNER, *Neumenkunde*, s. 122–124. Podobną etymologię *franculus* podaje opat Railard, natomiast Antoine Dechevrens pisze, że prawdopodobnie wywodzi się z gr. φραγγέλιου, które samo pochodzi od łac. *flagellum*, czyli różga. Taka też jest forma graficzna tego znaku neumatycznego. Por.: A. DECHEVRENS, *Des Ornaments*, s. 309.

⁴⁵ P. WAGNER, *Neumenkunde*, s. 122–124.

⁴⁶ A. DECHEVRENS, *Des Ornaments*, s. 309–310.

że odrzucenie teorii menzuralistów przez środowiska benedyktyńskie oraz tzw. szkołę rzymską (semiologiczną) spowodowało jednocześnie odrzucenie problematyki ornamentacji i neum ornamentalnych. Można powiedzieć, iż badania semiologiczne Cardine'a w pewnej mierze poszły śladem ekwalistów, gdyż obiektem swojego zainteresowania uczyniły rytmiczno-melodyczne znaczenie neumy, nie podejmując zagadnienia ornamentalnego znaczenia *pressus*.

Kwestię ornamentalnego charakteru neumy *pressus maior* na nowo wprowadza do toczącej się od wielu lat dyskusji ks. Robert Bernagiewicz⁴⁷. Autor ukazuje dotychczasowe błędy argumentacji oraz mylne wnioski dotyczące *pressus*, które uważa za wynik obrania złej metodologii, a mianowicie prowadzenia badań porównawczych oraz wnioskowania z pominięciem krytyki form liturgicznych i rodzaju melodii. W swoim artykule R. Bernagiewicz wysuwa hipotezę, iż w oryginalnych kompozycjach najstarszych rękopisów panuje stałość w notowaniu grup neumatycznych z *pressus* bądź odpowiadających im zwykłych form neumatycznych, z czego wnioskuje o specjalnym znaczeniu wokalnym *pressus*. Konkluduje jednak, iż dla wiążących wniosków konieczne są dalsze badania⁴⁸.

Konieczność podjęcia takich badań wynikała przede wszystkim z faktu, iż różnorodność istniejących interpretacji neumy *pressus maior* była w dużej mierze efektem oparcia dotychczasowych badań o stosunkowo nieliczną reprezentację przypadków.

W dalszej części niniejszego artykułu zostaną przedstawione wyniki takich badań porównawczych, które zostały przeprowadzone w oparciu o dość bogaty materiał muzyczny.

Pierwszym celem podjętego studium było zatem stwierdzenie konsekwencji lub jej braku w notowaniu złożenia *oriscus z punctum* bądź *clivis* w różnych tradycjach neumatycznych. Przeprowadzone badania komparatystyczne objęły kompozycje *proprium missae* zaczerpnięte z dziesięciu najstarszych i najwartościowszych manuskryptów średniowiecznych: trzy rękopisy tradycji sanktgalleńskiej (E121, G339, C359⁴⁹), kodeks z tradycji laońskiej (La239), manuskrypt bretoński (Ch47), trzy manuskrypty tradycji francuskiej (Noy, Ds384, H159) oraz dwa manuskrypty akwitańskie (Alb776, Yrx903)⁵⁰.

⁴⁷ R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus*, s. 327–340.

⁴⁸ *Tamże*, s. 327–340.

⁴⁹ *Cantatorium* (C 359) obejmuje wyłącznie śpiewy solistyczne — graduał, *Alleluja*, traktus i kantyk.

⁵⁰ Na temat wymienionych rękopisów zob.: E. CARDINE, *Semiologia*, s. 12–13; L. AGUSTONI, J.B. GÖSCHL, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, cz. I: *Principi fondamentali*, Roma 1998; I.H. SIEKIERKA, *Najstarsze świadectwa notacji chorału gregoriańskiego*, LitS 5 (1999), nr 1, s. 105–119; M. SŁAWECKI, *Główne aspekty chorału gregoriańskiego*, w: B. HERMAN (red.), *Monodia*, Warszawa 2008, s. 134–135; W. WIESLI, *Das quilisma im codex 359 der stiftsbibliothek St. Gallen erhellt durch das Zeugnis der Codices: Einsiedeln 121, Bamberg lit. 6, Laon 239 und Chartres 47. Eine paläographisch-semiologische Studie*, Immensee 1966, s. 34–45.

Wstępne badania porównawcze pozwoliły wyodrębnić dwie grupy manuskryptów w istotny sposób odbiegające od ogólnych tendencji w notowaniu *pressus*. Pierwszą stanowią dwa manuskrypty północno-francuskie, H159 oraz Ds384. Notują one *pressus* nieporównanie częściej niż pięć najważniejszych, przeważnie zgodnych ze sobą, kodeksów. Z kolei w dwóch manuskryptach akwitańskich (druga grupa) — Alb776 i Yrx903, posługujących się wyraźnie odrębną notacją (notacja akwitańska należy do grupy tzw. pism metrycznych⁵¹), zapis odpowiadający *pressus* prawie nie występuje. Duże rozbieżności w notowaniu *pressus* w odpowiednich formułach oraz fakt, iż spośród całej grupy badanych manuskryptów te cztery są późniejszego pochodzenia (XI w.), skłaniają do wniosku, iż ich notatorzy nie rozumieli znaczenia tej neumy, jakie posiadała ona w starszych kodeksach (IX–X w.). Z tego powodu manuskrypty H159, Ds384, Alb776 oraz Yrx903 ostatecznie nie zostały uwzględnione w badaniu stałości tradycji ani włączone do analizy.

Dla przeprowadzenia badań porównawczych pomiędzy rękopisami w pierwszej kolejności wyodrębniono krótkie fragmenty kompozycji gregoriańskich zawierające *pressus* bądź proste neumy o analogicznym znaczeniu melodycznym. Melodie te zostały wyłonione na podstawie materiału muzycznego zawartego w *Graduale Triplex*, obejmującego zasadniczy repertuar chóralu gregoriańskiego zaopatrzonego w notację kwadratową, a także dwie notacje neumatyczne — laońską (z kodeksu La239) oraz sanktgalleńską (z manuskryptów E121, C359 lub G339).

Kolejnym krokiem było uporządkowanie całego materiału badawczego (wyłonionych fragmentów melodycznych). W tym celu wyodrębniono siedem formuł wzorcowych F. I – F. VII (przykłady 2–8), stałym elementem których (dalej określanych jako grupa podstawowa) są dwa dźwięki w unisonie oraz kolejny niższy. Owe wzorce meliczne zostały wyodrębnione w oparciu o kryterium kontekstów melodycznych występowania neumy *pressus* (jej połączenia z innymi neumami — zob. przykłady 2–8):



Pierwsza formuła wzorcowa (F. I) zawiera wszystkie przypadki *pressus*, w których pojawia się on w formie podstawowej (nie łączy się z innymi neumami) oraz odpowiadające mu złożenia neumatyczne prostych neum (przykładowy zapis w notacji saint-galleńskiej [przykład 2]).

Przykład 2.



⁵¹ Więcej na ten temat zob.: E. JAMMERS, *Tafeln zur Neumenschrift*, Tutzing 1965; zob. też.: R. BER-NAGIEWICZ, *Recepcja tradycji neumatycznych*, s. 16–79.

Przykładowe zapisy F. I w notacji sanktgalleńskiej⁵²:

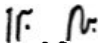

- z *pressus*: 
- bez *pressus*: 

Druga formuła wzorcowa (F. II) stanowi czteroelementowe złożenie, w którym przed grupą podstawową występuje dźwięk wyższy (dowolny interwał⁵³) — przykład 3.

Przykład 3.



Przykładowe zapisy F. II w notacji sanktgalleńskiej:

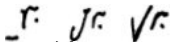

- z *pressus*: 
- bez *pressus*: 

Trzecia formuła wzorcowa (F. III) zawiera przypadki czteroelementowych złożzeń, w których przed grupą podstawową występuje dźwięk niższy (dowolny interwał) — przykład 4.

Przykład 4.



Przykładowe zapisy F. III w notacji sanktgalleńskiej:

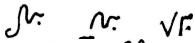
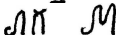
- z *pressus*: 
- bez *pressus*: 

Czwarta formuła wzorcowa (F. IV) uwzględnia dwudźwiękowy kontekst poprzedzający grupy podstawowej — interwał wznoszący (największy możliwy — kwinta czysta), w którym drugi dźwięk jest wyższy od pierwszego grupy podstawowej (przykład 5).

Przykład 5.



Przykładowe zapisy F. IV w notacji sanktgalleńskiej:

- z *pressus*: 
- bez *pressus*: 

⁵² Różne możliwości notowania poszczególnych formuł wzorcowych w badanych manuskryptach (notacjach) przedstawione są w rozprawie autorki; zob.: I. CHACHULSKA, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus w neumie pressus maior*.

⁵³ Poprzez „dowolny interwał” rozumie się tylko te interwały, które występują w kompozycjach gregoriańskich: sekunda, tercja, kwarta i kwinta.

Piąta formuła wzorcowa (F. V) obejmuje złożenia, w których dwa dźwięki poprzedzające grupę podstawową są wyższe od niej i w połączeniu z pierwszym elementem grupy tworzą descendentalny kierunek linii melodycznej (przykład 6).

Przykład 6.



Przykładowe zapisy F. V w notacji sanktgalleńskiej:

- z *pressus*: *l. r. j. r.*
- bez *pressus*: *l. n. n. n.*

Szósta formuła wzorcowa (F. VI) zawiera wszystkie przypadki, w których ostatni element grupy podstawowej jest połączony z następującym po nim dźwiękiem wyższym, natomiast jeśli chodzi o jej kontekst poprzedzający, może występować zarówno w złożeniach z innymi neumami (jak w poprzednich formułach), jak i sama (przykład 7)⁵⁴.

Przykład 7.



Przykładowe zapisy F. VI w notacji sanktgalleńskiej:

- z *pressus*: *f. l. n. l. n. l.*
- bez *pressus*: *l. n.*

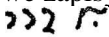
Siódma formuła wzorcowa (F. VII) stanowi nieliczną grupę przypadków, w których przed grupą podstawową występuje kilka dźwięków na tym samym stopniu w unisonie z pierwszym elementem grupy (przykład 8).


Przykład 8.



⁵⁴ Nie zdarza się natomiast rozwinięcie *pressus* (złożenia neumatycznego z *pressus*) o dźwięk będący z nim w unisonie (chodzi o dźwięk tuż po *punctum*); z kolei wystąpienie przypadków z dźwiękiem niższym, kiedy po ostatnim elemencie *pressus* – *punctum*, występuje kolejne *punctum* jako rozwinięcie tej grupy neumatycznej, jest znikome i budzi wątpliwości: znajdujemy zaledwie cztery takie przypadki w całym repertuarze mszalnego *proprium*: trzy z nich pochodzą ze śpiewów *Alleluja* (zob. GT 227/1, 293/3, 511/1) i jeden ze śpiewu liturgii pogrzebowej — *Libera me* (GT 696/6). Ze względu na wątpliwość stosowania rozwinięcia *pressus* w kierunku descendentalnym, co potwierdza też fakt tak znikomego zastosowania takiego złożenia neumatycznego w tak obszernym materiale, przypadki te zostały pominięte w badaniach stałości tradycji. Warto też dodać, iż po neumie *pressus maior* melodia zasadniczo domaga się powrotu na wyższy dźwięk w stosunku do *punctum*, ewentualnie na dźwięk będący z nim w unisonie, natomiast dalsze rozwinięcie melodii w kierunku descendentalnym po *pressus* stanowią tylko nieliczne przypadki (poza miejscami, w których *pressus* jest neumą kadencyjną, wtedy nowa fraza czy odcinek słowno-melodyczny mogą naturalnie zaczynać się od stopnia niższego od *punctum*).

Przykładowe zapisy F. VI w notacji sanktgalleńskiej:

— z *pressus*: 

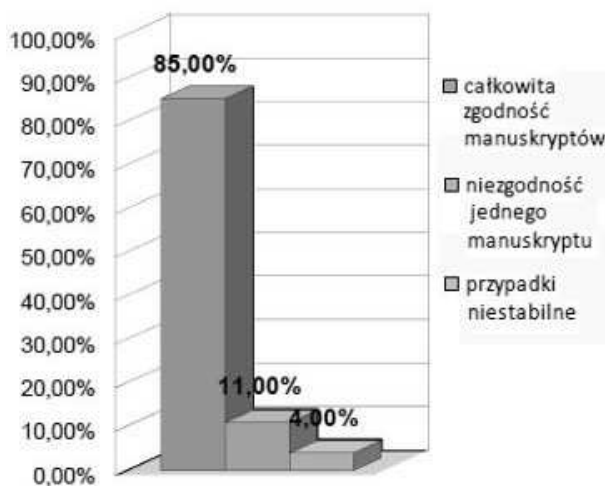
— bez *pressus*: 

Następnie dokonano zestawienia zapisów pochodzących ze wszystkich uwzględnionych w niniejszych badaniach kodeksów dla każdego z odnotowanych przypadków wystąpienia poszczególnych formuł wzorcowych (F. I – F. VII)⁵⁵.

Porównanie ze sobą notacji poszczególnych formuł (F. I – F. VII) ukazało uderzającą konsekwencję notatorów różnych tradycji neumatycznych w stosowaniu *pressus* bądź złożań zwykłych neum. A więc założenie, z którego wychodził w swojej interpretacji tej neumy R. Bernagiewicz — celowe stosowanie przez notatorów kombinacji *oriscus* i *punctum*⁵⁶, zostało potwierdzone. Zarówno w kompozycjach oryginalnych, jak i w melodiach typicznych wyodrębnionych z graduałów, traktusów, kantyków czy *Alleluja* stałość notowania formuł z *pressus* lub bez jest niemal całkowita⁵⁷. Cały materiał badawczy obejmuje 1326 przypadków wystąpienia siedmiu formuł wzorcowych (źródłem 681 przypadków są introity, *offertoria* i *communiones*, 433 — graduały, traktusy i kantyki; 212 — śpiewy *Alleluja*). Aż w 1125 miejscach zaobserwowano pełną zgodność badanych manuskryptów: pięciu dla mszalnych śpiewów procesyjnych oraz sześciu dla śpiewów międzylekcyjnych. Poniższy wykres przedstawia stopień zgodności notowania wszystkich wyodrębnionych formuł (wykres 1).

Wyniki badań całkowicie obaliły zatem koncepcję „ekwiwalencji neumatycznej” (podtrzymywaną zarówno przez Mocquereau, jak i przez Cardine’a), gdyż ok. 85% badanych przypadków wykazuje zgodność wszystkich zapisów w poszczególnych manuskryptach, a ok. 11% stanowią miejsca, w których ze stabilnej tradycji wyłamuje się tylko jeden kodeks. Właściwie przypadki, w których naprawdę można mówić o niekonsekwencji

Wykres 1.



⁵⁵ Zestawienia notacji poszczególnych przypadków formuł wzorcowych znajdują się w aneksie dysertacji autorki, zob.: I. CHACHULSKA, *Ornamentacyjne znaczenie*, s. 236–354.

⁵⁶ R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus*, s. 327–340.

⁵⁷ W przypadku śpiewów solistycznych wyodrębniono tylko te melodie z *pressus* (odpowiadające wzorcom F. I – F. VII), które występują w rękopisach C 359 lub La 239.

notatorów różnych tradycji neumatycznych, stanowią jedynie 4% wszystkich miejsc. Liczby te są niemal identyczne dla melodii typicznych⁵⁸ gatunków solistycznych (85% — pełna zgodność manuskryptów, 9,5% — jeden kodeks wyłamuje się z tradycji, 5,5% — przypadki niestabilne)⁵⁹.

Ponieważ badania wykazały, iż znaki nie były stosowane przypadkowo, lecz zostały celowo dobrane przez notatorów, wnioskować można, iż funkcją *pressus* nie jest jedynie wyrażenie pewnej struktury melodycznej (relacji interwałowej), czy określonego znaczenia rytmicznego (długości dźwięków), lecz wskazanie na szczególny efekt wokalny, domagający się odpowiedniego kształtu brzmieniowego odmiennego od *clivis*.

Dalszych argumentów przemawiających za szczególnym znaczeniem *pressus* dostarcza analiza modalno-estetyczna. Wykazuje ona, iż charakterystyczne dla omawianej neumy jest występowanie w określonych melodiach (chodzi tu o większe fragmenty kompozycji zawierające analizowane formuły notowane z *pressus*, które nazywane są w rozprawie melodiemi wzorcowymi), natomiast pozostałe przypadki nie są tak liczne. W ramach wyodrębnionych melodii wzorcowych⁶⁰ można zaobserwować stosowanie *pressus* w określonych funkcjach: (1) ornamentacja przebiegu melodycznego („lekka” ornamentacja), (2) ornamentacja w funkcji kadencyjnej, (3) podkreślenie stopni strukturalnych. Ta ostatnia najczęściej dotyczy *pressus* z interwałem większym od sekundy pomiędzy drugim a trzecim elementem neumy.

Przykład 9⁶¹ (GT 442/2)⁶²



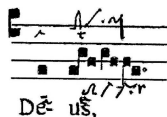
⁵⁸ O rodzajach melodii w kompozycjach gregoriańskich zob.: R. BERNAGIEWICZ, *Związek słowa i melodii w kompozycjach klasycznego repertuaru officium i mszy świętej*, w: A. REGINEK, W. HUDEK (red.), *Śpiewajmy i grajmy Panu* [I Archidiecezjalny Kongres Muzyki Liturgicznej 21–22 X 2005 r.], Katowice 2007, s. 54–61.

⁵⁹ Brak stałości w notowaniu formuł z *pressus* w gatunkach solistycznych był roboczą hipotezą R. Bernagiewicza, inspirowaną zestawieniem formuły gradualów V *modus* prezentowanej przez E. Cardine’a. Por.: E. CARDINE, *Semiologia*, s. 101–115. Por. także: R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus*, s. 327–340. Hipoteza ta nie została potwierdzona w świetle badań szerokiej reprezentacji przypadków formuł z *pressus*.

⁶⁰ Wszystkie wyodrębnione melodie wzorcowe oraz ich analizę modalno-estetyczną można znaleźć w rozprawie doktorskiej autorki, tutaj przedstawionych zostanie jedynie kilka wybranych przykładów.

Najliczniejszą grupę stanowią przypadki, w których *pressus* występuje jako neuma kadencyjna w samej kadencji końcowej bądź wewnętrznej. Wtedy zasadniczo ornamentuje dźwięk powyżej stopnia strukturalnego (najczęściej jest to ornamentacja stopnia napięcia kadencyjnego położonego o sekundę powyżej *finalis*). Kadencyjny *pressus* najczęściej pojawia się w złożeniu odpowiadającym formule F. II (np. *clivis* + *pressus minor*).

Przykład 10⁶³ (GT 255/5)



Formuły F. III (np. *pes* + *pressus minor*) i F. IV (np. *pes* + *pressus maior*) również są charakterystyczne dla *pressus* o znaczeniu kadencyjnym, jednak w kontekście tych złożzeń neumatycznych pojawia się on stosunkowo rzadko.

Jako neuma ornamentacyjna *pressus* znajduje się także w melizmach. Bardzo charakterystyczne dla tej neumy złożenie w przypadku lekkiej ornamentacji stanowi formuła wzorcowa F. VI (*pressus maior resupinus*), występująca najczęściej w obrębie zwrotu kadencyjnego.

⁶¹ Jest to najczęściej stosowana melodia zawierająca interwał tercji w obrębie neumy *pressus maior* występująca w śpiewach procesyjnych (introity, *offertoria*, *communiones*) i będąca fragmentem melizmy: *pes subbipunctis* z *pressus minor* (=F. V) oraz dwie *clivis* (druga *clivis* czasem występuje z *appositio* — jak w powyższym przykładzie). Cały przebieg melodyczny stanowi ornamentację stopnia mocnego FA. *Pressus minor* z interwałem tercji zestawiony z poprzedzającym go lekkim *pes subbipunctis* (tj. F. V) podkreśla strukturalne stopnie FA i RE — w La239 widzimy rozdzielną notację elementów neumatycznych, w E121 — oznaczenie literowe *t* (*tenere* = przytrzymać). Por.: GT 237/3, 442/2; por. także: GT 246/1, 435/1, 466/6.

⁶² Cyfry umieszczone przy literach „GT” wskazują na miejsce wystąpienia danego przykładu w *Graduale Triplex*: pierwsza cyfra oznacza numer strony, druga (po pochyłej kresce) — numer czterolinii.

⁶³ Melodia ta zasadniczo związana jest z sylabą toniczną i posttoniczną (*Deus, venit, alle-luia*) i stanowi połączenie następujących neum: *tractulus* na sylabie toniczej oraz złożenie z *torculus*, *virga* i *pressus maior* na sylabie posttonicznej. Melodię rozpoczyna zatem *tractulus* antycypujący *torculus* rozpoczynający złożenie neumatyczne końcowej sylaby posttonicznej. Przebieg melodyczny na drugiej (ostatniej) sylabie oscyluje wokół dźwięku napięcia kadencyjnego FA prowadzącego do rozwiązania na *finalis* MI. Na początku tego złożenia występuje *torculus* z dwiema „małymi” wartościami oraz zatrzymaniem na trzecim elemencie neumy (dźwięku FA) — E121 dodaje epizemę, natomiast w La239 przy trzecim elemencie neumatycznym *torculus* znajduje się oznaczenie *t* (obserwujemy tu zjawisko artykulacji wewnętrznej, tzw. *stacco neumatico*). Dwa kolejne dźwięki — *virga* i pierwszy dźwięk *pressus maior* — również posiadają „poszerzone” („wydłużone”) wartości. Neuma *pressus maior* występuje tu zatem w funkcji neumy kadencyjnej — jej pierwsze dwa elementy są wydłużone i związane są ze stopniem napięcia kadencyjnego. Melodia ta przeważnie występuje jako zwrot kadencyjny całej kompozycji, czasem pojawia się dwukrotnie w tym samym utworze najpierw jako kadencja wewnętrzna, a następnie jako końcowa (np. *offertorium Confirma hoc Deus*, GT 255/5 i 255.9); często ma charakter kadencji zawieszanej, szczególnie gdy pojawia się w kompozycji IV *modus*. Por.: GT 255/5, 44/3, 199/6, 255/9, 497/4.

Przykład 11⁶⁴ (GT 71/1)

Uwagę zwraca fakt, iż *pressus maior* rzadko występuje izolowany. Badania wykazały, iż najczęściej pojawia się on w złożeniach odpowiadających formułom F. II — połączenie *clivis* z *pressus minor* (kadencyjny) i F. VI — połączenie *clivis/torculus* z *pressus minor resupinus* („lekka” ornamentacja melodii).

Warto w tym miejscu dodać, iż w badanym materiale nie spotyka się przypadku, aby którakolwiek z formuł (F. I – F. VII) pojawiła się dwukrotnie w tym samym kontekście melodycznym: raz z *pressus*, a raz bez tej neumy⁶⁵. Niniejsze badania wykazały również, iż miejsca odpowiadające siedmiu wzorcom melicznym (F. I – F. VII) i notowane bez *pressus* stanowią znaczącą większość. Złożenia prostych neum w kompozycjach mają szersze zastosowanie pod względem modalno-estetycznym — występują izolowane oraz wewnątrz melizm na różnych sylabach wrazu i mogą być związane z różnymi stopniami modalnymi — zarówno ze słabymi, jak i mocnymi.

W świetle udowodnionego faktu celowego stosowania *pressus* przez notatorów, zaproponowana przez R. Bernagiewicza, a już wcześniej podejmowana przez niektórych menzuralistów, ornamentalna interpretacja neumy *pressus maior* nie budzi wątpliwości. Wskazując na „ikonę” *oriscus*, znaczenie pokrewnej neumy *gutturalis* („gardłowy”) oraz ekfonetyczny znak *symmatikē* zwraca on uwagę, iż wykonanie elementu *oriscus* w kontekście *pressus maior* wymaga „falującego głosu” — lekkiej wibracji. A więc dźwięk wibrujący łączy się z poprzednim, który jest z nim w unisonie. Wykonywane łącznie nie zlewają się ze sobą, jak w przypadku fuzji obu dźwięków prostych, gdyż są to dwa dźwięki o różnej jakości, w związku z czym zostaje zachowany także rytm melodii.

Uznanie wokalne ornamentacji *pressus* w pewnym sensie godzi przeciwne stanowiska Mocquereau oraz Cardine’a, gdyż z jednej strony potwierdza łączne wyko-

⁶⁴ Przedstawiona melodia głównie łączy się z dwusylabowym wyrazem (paroksytonicznym) i jest najbardziej charakterystyczna dla „lekkiej” formy *pressus*. Występuje jako krótka kadencja odcinkowa, którą stanowi złożenie neumatyczne obejmujące *clivis* (czasem *torculus*) i *pressus minor resupinus* na sylabie tonicznej oraz *clivis* na sylabie finalnej (posttonicznej). Złożenie neumatyczne występujące na sylabie tonicznej jest ornamentacyjnym przebiegiem prowadzącym do *clivis* rozwiązania kadencyjnego sylaby posttonicznej. Jego płynność i lekkość najlepiej wyraża kursywny zapis w La239 — wszystkie elementy neumatyczne są połączone. *Pressus maior* o trzech „lekkich” wartościach w tym przebiegu melodycznym pełni funkcję ornamentacyjną dźwięku położonego powyżej stopnia strukturalnego bądź dźwięku napięcia kadencyjnego. W tym kontekście pierwszy dźwięk *clivis* kadencyjnej miękko prowadzi do drugiego, jak gdyby zachowywał „lekką” wartość sylabiczną. Por.: GT 53/2, 71/1, 82/7, 85/7, 129/8, 154/6, 211/4, 213/5, 278/4, 299/4, 319/1, 326/4, 573/3, 635/6.

⁶⁵ Chodzi tu o przypadki stabilne.

nywanie dwóch elementów w unisonie, z drugiej — ornamentacja środkowego elementu pozwala zachować rytm melodii, o którym mówi Cardine. Zaprezentowana w niniejszej pracy interpretacja *pressus maior* oddala się jednak od obu starszych teorii, jako że wyklucza zarówno „podwójny czas” dwóch pierwszych elementów neumy (teoria Mocquereau), jak i prostą reperkusję (Cardine), zbędną w przypadku różnych jakościowo dwóch dźwięków w unisonie. Nie występuje tu zatem ani zwykła fuzja, ani reperkusja. Według takiej interpretacji neumy *pressus maior* odsłania się również właściwe znaczenie dodawanego niekiedy w rękopisach *conjungatur* — notator dodaje *co-*, aby nie zaszła niepożądana reperkusja, którą mogłaby spowodować rozłączna notacja neum dla uwypuklenia dźwięku strukturalnego. Należy również dodać, iż oznaczenie to było używane dość rzadko, prawdopodobnie w miejscach, w których notator chciał w sposób szczególnie zwrócić uwagę na płynne wykonanie melodii⁶⁶.

Przeprowadzone badania objęły materiał wystarczająco szeroki, by mogły posłużyć za podstawę weryfikacji dotychczasowych teorii. Odrzucają opierające się na błędnej zasadzie ekwiwalencji twierdzenia A. Mocquereau i E. Cardine’a, dowodzą słuszności przywołanej hipotezy R. Bernagiewicza, przyznającej *pressus* swoiste znaczenie. Dla samego kształtu brzmieniowego tego specyficznego efektu wokalnego przeprowadzone badania nie wnoszą wiele ponad stwierdzenie faktu jego stosowania. Próba zbliżenia się do jakości brzmieniowej neumy *pressus maior* w interpretacji pozostaje poza zasięgiem niniejszego studium. Z całą pewnością można stwierdzić, że *pressus* nie tyle stanowi w melodii gregoriańskiej punkty oparcia, owe „solidne kolumny, na których spoczywa budowla”⁶⁷, ale pełni właśnie funkcję ornamentacji polegającej na pewnym rodzaju wibrata. Ozdobiony w ten sposób środkowy element neumy wyraźnie odróżnia się od dźwięku poprzedzającego swoim brzmieniem, a zarazem płynnie wyłania się z niego.

Zaprezentowana interpretacja elementu *oriscus* w kontekście neumy *pressus maior* (bądź pochodnych grup neumatycznych) udziela odpowiedzi na wiele pytań i wątpliwości nurtujących dotychczas badaczy chóralu gregoriańskiego i stanowi niewielki, ale istotny wkład w badania nad jego estetyką. Otwiera zarazem szerszą dyskusję naukową nad innymi neumami ornamentalnymi, które dotychczas nie zostały poddane systematycznym badaniom.

STRESZCZENIE

W niniejszym studium podjęte zostało zagadnienie interpretacji neumy *pressus maior*, a mianowicie wokalnego i rytmicznego znaczenia jej środkowego elementu — *oriscus*.

⁶⁶ Por.: R. BERNAGIEWICZ, *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus*, s. 339–340.

⁶⁷ A. MOCQUEREAU, *Le Nombre*, s. 300–332.

Wyniki badań komparatystycznych dziesięciu zachodnich manuskryptów średniowiecznych dowodzą celowego stosowania tego elementu w kontekście neumy *pressus maior*, która według większości współczesnych badaczy jest uznawana za „ekwiwalent neumatyczny” złożenia zwykłych neum (np. *virga + clivis*). Co więcej, pewne przesłanki przemawiające za ornamentalnym charakterem *oriscus* dają się także odnaleźć w źródłach teoretycznych. Na szczególne znaczenie tej neumy wskazuje również analiza modalno-estetyczna melodii zawierających *pressus*.

Słowa kluczowe: *pressus, pressus maior, pressus minor, oriscus, coagulata*.

On the problems of ornamentation in gregorian compositions: The meaning of the *oriscus* element in the *pressus maior* neume

Summary

The article undertakes the problem of the interpretation of the *pressus maior* neume, namely, the vocal and rhythmic significance of its middle element — *oriscus*.

The results of the comparative examinations of the ten western medieval manuscripts have proved the fact of the purposeful use of this element in the context of the *pressus maior* neume, which is believed by the most of the contemporary scholar to be the mere „neumatic equivalent” of the combination of simple neumes (e. g. *virga+clivis*). What’s more, there is some traces that can be found in the theoretical sources, which imply ornamental nature of the *oriscus* neum. The particular significance of this neum is also supported by the modal-esthetic analysis of the melodies using the *pressus* neum.

Key words: *pressus, pressus maior, pressus minor, oriscus, coagulata*.

Bibliografia

ŹRÓDŁA

1. Faksymilowe edycje rękopisów

Antiphonaire de l'office monastique transcrit par Hartker: MSS. Saint-Gall 390–391 (980–1011), w: PalMus II/1, Solesmes 1992.

Antiphonale missarum sancti Gregorii (IX^e–X^e siecle): Codex 239 de la Bibliotheque de Laon, w: PalMus 10, Solesmes 1909.

Antiphonale missarum sancti Gregorii (X^e siecle): Codex 47 de la Bibliotheque de Chartres, w: PalMus 11, Solesmes 1912.

Antiphonarium tonale missarum (XI^e siecle): Codex H. 159 de la Bibliotheque de l'Ecole de Medecine de Montpellier, w: PalMus 8, Solesmes 1901–1905.

Cantatorium (IX^e siecle): No 359 de la Bibliotheque de Saint Gall, w: PalMus II/2, Solesmes 1924.

- Die Handschrift Bamberg Staatsbibliothek Lit. 6*, w: MPG 2, Münsterschwarzach 1986.
- Gaillac, il cod. Paris, Bibliothéque Nationale de France, lat. 776, sec. XI, Graduale*, w: N. ALBAROSA, H. RUMPHORST, A. TURCO (wyd.), CG III, Verona 2001.
- Graduel de l'abbaye royale de Saint-Denis, debut XI^e siecle, Paris, Bibliothéque Mazarine, manuscrit 384*, w: Editions Actes Sud 2005.
- Le codex 121 de la Bibliothéque d'Einsiedeln (IX^e–XI^e siecle): Antiphonale missarum sancti Gregorii*, w: PalMus 4, Solesmes 1894.
- Le codex 339 de la Bibliothéque de Saint-Gall (X^e siecle): Antiphonale missarum sancti Gregorii*, w: PalMus 1, Solesmes 1992.
- Le Manuscrit du Mont-Renaud (X^e siecle): Graduel et antiphonaire de Noyon*, w: PalMus 16, Solesmes 1955.
- Le codex 903 de la Bibliothéque Nationale de Paris (XI^e siecle): Graduel de Saint-Yrieix*, w: PalMus 13, Solesmes 1925.

2. Drukowane księgi liturgiczne

- Graduale Romanum*, Ratisbonae – Romae – Neo Eboraci et Cincinnati 1908.
- Graduale sacrosanctae Romane Ecclesiae de tempore et de sanctis*, Romae, Typis Vaticanis 1908.
- Graduale sacrosanctae Romane Ecclesiae de tempore et de sanctis*, Duesseldorpii 1958.
- Graduale sacrosanctae Romane Ecclesiae de tempore et de sanctis*, Parisiis – Tornaci – Romae – Neo Eboraci 1961.
- Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum, neumis laudunensibus (cod. 239) et sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, M.-C. BILLECOCQ, R. FISCHER (wyd.), Solesmes 1979.
- Kancjonał Kościelny. Zuwzględnieniem rytuału polskiego na podstawie Cationale Ecclesiasticum ks. W. Gieburowskiego*, G. MIZGALSKI (red.), Poznań – Warszawa – Lublin 1950.
- Liber Usualis. Missae et Officii pro Dominicis et festis cum cantu gregoriano*, Parisiis – Tornaci – Romae – Neo Eboraci 1956.
- Liber Brevior*, New York – Tournai 1954.
- Liber Gradualis*, Tornaci 1883.
- Liber Gradualis. Editio altera*, Solesmes 1895.
- Manual of Gregorian Chant compiled from the Solesmes books*, Rome – Tournai 1903.
- Manuale Missae et Officiorum ex libris solesmensibus excerptum*, Romae – Tornaci 1902.
- Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days*, Paris – Tournai – Rome – New York 1957.
- Paroissien romain contenant la messe et l'office*, Rome – Tournai 1903.
- Römisches Gradualbuch. Auszug aus der vatikanischen Ausgabe des Graduale Romanum*, Dusseldorf 1909.

3. Edycje traktatów teoretycznych

- AMERUS, *Practica artis musice*, w: C. RUINI (red.), CSM 25 (1977), s. 19–112.
- FRUTOLFUS, *Breviarium de musica*, w: P.C. VIVELL (wyd.), *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse*, 188/2, Vienna 1919, s. 26–113.
- KALKAR H.E. VON, *Cantuagium*, w: H. HUSCHEN (red.), *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, z. 2, Köln 1952, s. 34–67.
- HELENE H., *Summula*, w: *Biblioteca Nazionale Marciana*, Venezia, Lat. app. cl. VIII/24 (coll. 3434) ff. 10r-44r.
- CICONIA J., *Nova musica. Liber secundus de speciebus*, w: O.B. ELLSWORTH (wyd.), *Greek and Latin Music Theory*, cz. IX, Lincoln 1993, s. 234–336.
- LEBEUF J., *Traite historique et pratique sur le chant ecclesiastique*, Paris 1741.
- JOHANNES DE MURIS, *Summa*, w: M. GERBERT (red.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, cz. III, St. Blaise 1784, s. 190–248.
- NIVERS G.G., *Dissertation sur le Chant Gregorien*, Paris 1683.
- PERSEUS, PETRUS, *Summa musice*, w: CH. PAGE (red.), *The Summa Musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers* (Cambridge Musical Texts and Monographs), Cambridge 1991, s. 139–211.
- Quid est cantus*, w: P. WAGNER, *Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico*, „Rassegna Gregoriana” 3 (1904), s. 482–484.

LITERATURA

- AGUSTONI L., *Gregorianischer Choral*, w: H. MUSCH (red.), *Musik im Gottesdienst*, t. I, Regensburg 1983.
- AGUSTONI L., *Le notazioni di St. Gallen e di Laon nel Graduale Triplex*, w: D. CIERI (red.), *Atti del convegno Internazionale di Canto Gregoriano*, Roma 1984.
- AGUSTONI L., *Parola e neuma. Dati fondamentali per l'interpretazione gregoriana*, w: D. CIERI (red.), *L'interpretazione del canto gregoriano oggi. Atti del Convegno Internazionale del Canto Gregoriano. Arezzo 26–27 agosto 1983*, Roma 1984, s. 21–44.
- AGUSTONI L., *Primo corso di canto gregoriano*, Como 1946.
- AGUSTONI L., GOSCHL J.B., *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*, t. I, Roma 1998.
- ALBAROSA N., *La scuola gregoriana di Eugene Cardine*, „Rivista italiana di musicologia” 9 (1974), s. 269–297.
- APEL W., *Dictionary of music*, Cambridge – Massachusetts 1950.
- APEL W., *Gregorian Chant*, Bloomington 1958.
- BANNISTER H.M. (red.), *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina*, w: *Codices Vaticanis selecti phototypice expressi*, cz. XII, Leipzig 1913.
- BAROFFIO G., EUN JU KIM A., *Cantemus Dominus Gloriose. Introduzione al Canto Gregoriano*, Saronno 2003.

- BAROFFIO G.B., STEINER R., *Offetory*, w: NGrove, t. XIII, Washington 1980, s. 513–517.
- BERNAGIEWICZ R., *Etos melodii gregoriańskich według anonimowego traktatu „De modorum formulis et tonarius”*, LitS 10 (2004), nr 2, s. 361–379.
- BERNAGIEWICZ R., „*Ne transgrediaris terminos antiquos*”. *Stołość i zmienność w tradycji chorału gregoriańskiego*, VoxP 23 (2003), s. 419–431.
- BERNAGIEWICZ R., *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus w kontekście reperkusji presus maior*, LitS 12 (2006), nr 2, s. 327–340.
- BERNAGIEWICZ R., *Problem dolnego B graduatów 2. modus (protus plagalis) w świetle danych paleograficznych*, LitS 8 (2002), nr 2, s. 307–324.
- BERNAGIEWICZ R., *Recepcja tradycji neumatycznych w notacji graduatu wiślickiego w świetle neum liquescentes*, Ząbki 1999.
- BERNAGIEWICZ R., *Stereotypowa formuła końcowa communiones w tritus*, StLov 6 (2004), s. 59–70.
- BERNAGIEWICZ R., *Wokół wydania krytycznego Graduale romanum*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 4 (2008), s. 19–54.
- BERNAT Z., *Alleluja*, w: EK, t. I, Lublin 1985, szp. 378–379.
- BERNAT Z., *Communio*, w: EK, t. III, Lublin 1985, szp. 561–562.
- BERNHARD M., *Die Überlieferung der Neumennamen im Lateinischen Mittelalter*, w: TENŽE, *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, t. II, München 1997.
- BRIGGS H.B., *Recent research in Plainsong*, London 1898.
- BRIGGS H.B., *The elements of Plainsong*, London 1895.
- CARDINE E., *Beginning studies in Gregorian Chant*, Chicago 1988.
- CARDINE E., *Direction of Gregorian Chant*, Solesmes 2003.
- CARDINE E., *Le chant gregorien est-il mesure?*, EtGr 6 (1963), s. 7–26.
- CARDINE E., *Semiologia gregoriana*, Roma 1979.
- CARDINE E., *Semiologia gregoriańska*, tłum. M. Kamiński, M. Siciarek, Kraków 2000.
- CLAIRE J., *Un secolo di lavoro a Solesmes*, „Studi Gregoriani” 16 (2000), s. 7–51.
- COLETTE M.-N., *Indications rythmiques dans les neumes et direction melodique*, „Revue de Musicologie” 78 (1922), nr 2, s. 201–235.
- COMBE P., *Histoire de la restauration du chant gregorien d’apres des documents inedits*, Solesmes 1969.
- DAVY-RIGAUX C., *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant gregorien sous le regne de Louis XIV*, Paris 2004.
- DECHEVRENS A., *Etudes de science musicale II. (Troisieme etude)*, Leipzig 1898 (reprint: 1971).
- DECHEVRENS A., *Des Ornaments du chant gregorien*, „Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft” 3 (1913), s. 279–349.
- DELISLE L., *Essai sur les neumes*, w: A. DURAND (red.), *Bibliothèque de l’école des chartes*, t. XIV, Paris 1853, s. 264–284.

- EGERTON C., CLEMENT F., *A handbook of church music*, New York 1909.
- FERRETTI P., *Eстетика gregoriana ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, t. I, Roma 1934.
- FISCHER R., *Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121*, „Beitrage zur Gregorianik” 20 (1995), s. 47–60.
- GAJARD J., *Il metodo di Solesmes*, Venezia 1960.
- GAJARD J., *The Rhythm of Plainsong*, New York 1943.
- GEVAERT F.A., *La meloee antique dans le chant de l’Eglise latine*, Gande 1895.
- GOSCHL J.B. (red.), *Ut mens concordet voci. Festschrift Eugene Cardine zum 75. Geburtstag*, St. Ottilien 1980, s. 314–337.
- Graduel de l’abbaye royale de Saint-Denis, debut XIe siecle, Paris, Bibliotheque Mazarine, manuscrit 384. Wydanie faksymilowe*, C. MAÎTRE (wyd.), *Editions Actes Sud 2005*, [Recenzja w:] „Muzyka” 51 (2006), nr 4, s. 129–130.
- HABERL F., *Il canto responsoriale del graduale gregoriano*, Roma 1982.
- HECKENLIVELY L.F., *The fundamentals of Gregorian Chant*, Tournai 1950.
- HINZ E., *Chorał gregoriański*, Pelplin 2007.
- HOMAN F.W., *Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant*, JAMS 17 (1964), nr 1, s. 66–77.
- HOUDARD G.L., *Le rythme du chant dit gregorien d’apres la notation neumatique*, Paris 1898.
- HUCKE H., *Gradual*, w: NGrove, t. VII, Washington 1980, s. 598–601.
- HUCKE H., *Tract*, w: NGrove, t. XIX, Washington 1980, s. 108–110.
- HUCKE H., HUGLO M., *Communion*, w: NGrove, t. IV, Washington 1980, s. 591–594.
- HUGLO M., *Aux origines des tropes d’interpolation: le trope meloforme d’introit*, „Revue de Musicologie” 64 (1978), nr 1, s. 5–54.
- HUGLO M., *Les noms des neumes et leur origine*, EtGr 1 (1954), s. 64–65.
- JAMMERS E., *Rhythmische und tonale Studien zur alteren Sequenz*, „Acta Musicologica” 23 (1951), nr 1/3, s. 1–40.
- JANKOWSKI M., *Nauka śpiewu gregoriańskiego*, Warszawa 1969.
- JEANNIN J., *Etudes sur le Rythme Gregorien*, Lyon 1925.
- JOHNER D., *A New School of Gregorian Chant*, New York 1925.
- JUSSELIN M.M., *Notes tironiennes*, w: M. PROU (red.), *Manuel de Paleographie latine et francaise*, Paris 1924, s. 115–133.
- KOŁODZIEJCZAK Z., *Offertorium*, w: EK, t. XIV, Lublin 2010, szp. 382.
- LAMBILLOTTE L., *Antiphonaire de saint Gregorie. Clef des melodies gregoriennes*, Paris 1851.
- LAMBILLOTTE L., *Esthetique, theorie et pratique du Chant Gregorien*, Paris 1855.
- LAROCHE TH., *Principes traditionnels d’execution du chant gregorien. D’apres l’ecole de Solesmes*, Paris – Tournai – Romae 1929.
- LEWKOWICZ W., *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961.

- MERCURE G., *Rythmique Gregorienne*, Canada 1937.
- MOCQUEREAU A., *Le Nombre musical gregorien. A study of Gregorian Musical Rhythm*, t. I, Rome 1910.
- MOCQUEREAU A., *Le Nombre musical gregorien ou rythmique gregorienne*, t. I, Rome 1908.
- MOLLER H., *Deutsche Neumen — St. Galler Neumen. Zur Einordnung der Echternacher Neumenschrift*, „*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*” 30 (1988), nr 1/4, s. 415–430.
- MURAY G., *The Authentic Rhythm of Gregorian Chant*, Bath 1959.
- NADOLSKI B., *Introit*, w: EK, t. VII, Lublin 1997, szp. 396–397.
- D’ORTIGUE M.J., *Dictionnaire liturgique, historique et theorique de Plain-Chant*, t. I, Paris 1853.
- PAWLAK I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001.
- PAWLAK I., *Śpiewy procesyjne w liturgii mszalnej*, „*Współczesna Ambona*” 20 (1992), nr 4, s. 107–112.
- PIKULIK J., *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*, w: J. MA-SŁOWSKA (red.), *Muzyka sakralna*, Warszawa 1998, s. 17–24.
- POTHIER J., *Les Melodies gregoriennes*, b.m.w. 1980.
- AGUIRRE M.D. (red.), *Prime nozioni sul Canto Gregoriano*, Roma 1979.
- RAMPI F., LATTANZI M., *Manuale di canto gregoriano*, Cremona 1998.
- SAULNIER D., *Il canto gregoriano*, Solesmes 2002.
- SESINI U., *Decadenza e restaurazione del canto liturgico*, Milano 1933.
- SIEKIERKA I.H., *Muzyka a liturgia. Zagadnienia wybrane*, Wrocław 2005.
- SIEKIERKA I.H., *Najstarsze świadectwa notacji chorału gregoriańskiego*, LitS 5 (1999), nr 1, s. 105–119.
- SIEKIERKA I.H., *Notacja sangalleńska i metzeńska jako współczesne źródło interpretacji śpiewu gregoriańskiego*, Opole 2005.
- SIEKIERKA I.H., *Rytm w chorale gregoriańskim*, LitS 8 (2002), nr 1, s. 75–87.
- SŁAWECKI M., *Główne aspekty chorału gregoriańskiego*, w: B. HERMAN (red.), *Monodia*, Warszawa 2008.
- STABLEIN B., *Sequenz*, w: MGG, t. XII, Kassel 1965, szp. 532.
- STEINER R., *Cantatorium*, w: NGrove, t. X, Washington 1980, s. 718–719.
- STEINER R., *Introit*, w: NGrove, t. X, Washington 1980, s. 281–284.
- SUNOL G.M., *Text Book of Gregorian Chant*, Tournai 1930.
- SUNOL G.M., *Introduction a la paleographie musicale gregorienne*, Tournai 1935.
- THIBAUT J.B., *Monuments de la notation ekphonetique et neumatique de l’eglise latine*, Hildesheim 1984.
- THIBAUT P.J., *Origine byzantine de la notation neumatique de l’Eglise latine*, Paris 1907.
- TREITLER L., *The Early History of Music Writing in the West*, JAMS 35 (1982), nr 2, s. 237–279.

- TURCO A., *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Roma 1996.
- TURCO A., *Il canto gregoriano. Toni e modi*, Roma 1996.
- TURCO A., *La scrittura musicale del canto gregoriano*, Verona 2006.
- TURCO A., *Notazione neumatica e composizione*, StGr 20 (2004), s. 63–84.
- TYRAŁA R., *Aktualność odnowy muzyki liturgicznej przedstawionej w motu proprio św. Piusa X, papieża*, LitS 9 (2003), nr 2, s. 395–409.
- VOLLAERTS J.W.A., *Rhythmic proportions in early Medieval ecclesiastical chant*, Leiden 1958.
- WAGNER P., *Einführung in die gregorianische Melodien*, t. I, Leipzig 1911.
- WAGNER P., *Einführung in die gregorianische Melodien*, t. II, Leipzig 1912.
- WAGNER P., *Einführung in die gregorianische Melodien*, t. III, Leipzig 1921.
- WARD J., *Gregorian Chant*, cz. II, Washington 1949.
- WIESLI W., *Das quilisma im codex 359 der stiftsbibliothek st. Gallen erhellt durch das Zeugnis der Codices: Einsiedeln 121, Bamberg lit. 6, Laon 239 und Chartres 47. Eine palaographischsemiologische Studie*, Immensee 1966.
- WELLESZ E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961.
- ZIEMCZONOK J., *Historia chorału gregoriańskiego*, w: R. TYRAŁA (red.), *Collectanea Historia*, z. 4, Kraków 2006.

IRINA CHACHULSKA — ur. w 1984 r. w Dieriewnoje na Białorusi. Studia muzykologiczne odbyła w Instytucie Muzykologii KUL, gdzie w 2006 r. uzyskała tytuł magistra muzykologii na podstawie pracy *Śpiewy w Imśale Rymskim dla dyjacezji na Białorusi. Mińsk 2004. Studium źródłoznawczo-muzykologiczne* napisanej pod kierunkiem ks. prof. Ireneusza Pawłaka, a w 2013 r. obroniła rozprawę doktorską *Ornamentacyjne znaczenie elementu oriscus w neumie pressus maior. Przyczynek do estetyki chorału gregoriańskiego*, napisaną pod kierunkiem ks. dra hab. prof. KUL Roberta Bernagiewicza. W latach 2006–2011 była także studentką kierunku „muzyka kościelna” na UMFC w Warszawie (w klasie organów prof. Magdaleny Czajki oraz klasie dyrygentury chóralnej prof. Bogdana Goli), uzyskując w 2011 r. tytuł magistra sztuki (na podstawie pracy *Śpiewy adwentowe w wybranych polskich śpiewnikach posoborowych. Studium liturgiczno-muzykologiczne*, napisanej pod kierunkiem dra Jarosława Wróblewskiego). W badaniach naukowych zajmuje się problematyką chorałową z zakresu semiologii, estetyki i modalności gregoriańskiej. Aktualnie prowadzi badania skoncentrowane wokół polskich średniowiecznych źródeł chorałowych. Od 2013 r. prowadzi zespół wokalny przy Niepublicznym Liceum Ogólnokształcącym Kolegium św. Stanisława Kostki w Warszawie, a od 2016 r. współpracuje z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk