



*Liturgia Sacra* 8 (2002), nr 1, s. 75-87

IWO HUBERT SIEKIERKA OFM

## RYTM W CHORALE GREGORIAŃSKIM

W poniższym artykule zostaną użyte następujące skrótly:

- C — Kodeks z St. Gallen, Stiftsbibl. 359, *Cantatorium* z X w. (*Paléographie Musicale* II/2, *Monumenta palaeographica* III), zapis sangalleński.
- E — Kodeks z Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, *Gradual* z około 960–970 r., (*Paléographie Musicale* IV/4, codex 121 Einsiedeln, faksimile), zapis sangalleński.
- H — Kodeks z St. Gallen, Stiftsbibl. 390/391, *Antyfonarz Hartkera* z ok. 990–1011 r., (*Paléographie Musicale* IV/1, *Monumenta palaeographica* IV/1+2), zapis sangalleński.
- L — Kodeks z Laon, Bibl. Municip. 239, *Gradual* z ok. 930 r., (*Paléographie Musicale* V/10), zapis metzeński.
- AM — *Antiphonale Monasticum*, Parisiis Tornaci, Romae 1934.
- GT — *Graduale Triplex*, przygotowany przez M.-C. BILLECOCQA i R. FISCHERA, Solesmes 1979.

Jednym z podstawowych elementów poprawnego wykonywania śpiewu gregoriańskiego, obok linii melodycznej, intensywności, trwania i piękna dźwięku, jest niewątpliwie rytm, który aż po dzień dzisiejszy budzi wiele kontrowersji. Co więcej: poprawna interpretacja chorału gregoriańskiego jest oparta przede wszystkim na właściwym rytmie.

Należy wspomnieć, iż w najnowszej historii śpiewu gregoriańskiego spotyka się dwie przeciwne koncepcje rytmu: rytm menzurowany<sup>1</sup> i swobodny rytm orator-

---

<sup>1</sup> O koncepcji menzuralistycznej — zob.: G.M. SUÑOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Tournai 1935, s. 439–452; U. SESINI, *Decadenza e restaurazione del canto liturgico*, Milano 1933, s. 202–218; L. AGUSTONI, *Gregorianischer Choral*, w: *Musik im Gottesdienst*, t. III, Regensburg 1983<sup>3</sup>, s. 232–235; W. LEWKOWICZ, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 17–25.

ski. Przedstawicielami pierwszej koncepcji byli m.in.: J.W.A. Vollaerts i G. Murray. Koncepcja ta została podważona i przewyżczona przez E. Cardine<sup>2</sup>.

## 1. Swobodny rytm oratorski (*Il ritmo libero oratorio*)

Koncepcja „swobodnego rytmu oratorskiego” zrodziła się po rewolucji francuskiej wraz z odrodzeniem się zakonu benedyktyńskiego we Francji. Jej „ojcami” byli Dom Guéranger i kanonik Gontier. Temu ostatniemu zawdzięcza się intuicyjne odkrycie na nowo fundamentów swobodnego rytmu oratorskiego<sup>3</sup>.

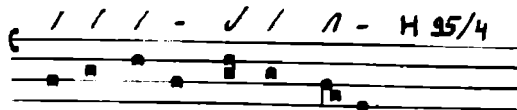
Podstawą tej koncepcji rytmicznej jest poprawna i rozumna wymowa tekstu: począwszy od poszczególnych sylab, poprzez słowa i całe frazy<sup>4</sup>. Podstawowymi elementami frazy czytanej albo śpiewanej są: sylaby akcentowane, które są niejako „duszą” poszczególnych słów; sylaby końcowe słów, które oddzielają od siebie poszczególne słowa; akcent frazeologiczny, który zapewnia spójność frazy. W antycznych zapisach chorału gregoriańskiego można rozróżnić znaki interpretacyjne, które uzewnętrzniają wyżej wspomniane akcenty. Te sylaby, „podkreślone” przez starożytnych pisarzy, będące elementami podstawowymi swobodnego rytmu oratorskiego, są nazywane „punktami artykulacji rytmicznej”. Swobodny rytm oratorski charakteryzuje się dominowaniem w poszczególnych frazach sylab zaakcentowanych, które poprzez swoje znaczenie niejako „przyciągają” sylaby je poprzedzające i następujące po nich i prowadzą w kierunku sylaby końcowej, która posiada duże znaczenie w koncepcji rytmicznej poszczególnych fraz<sup>5</sup>.

Relacja pomiędzy chorałem gregoriańskim i akcentem słów łacińskich jest bardzo ścisła. Co więcej, element melodyczny został niejako „zdominowany” przez poszczególne punkty rytmiczne, uwypuklając w ten sposób momenty artykulacji rytmicznej.

W chorale gregoriańskim wyszczególnia się kompozycje:

— z melodią sylabiczną, kiedy na poszczególną sylabę przypada pojedyncza neuma (przykł. 1);

Przykład 1.



Sa-lu-ta-re \* vultus me-i AM 46

<sup>2</sup> E. CARDINE, *Le chant grégorien est-il mesuré?*, „Études grégoriennes” 6 (1963), s. 7–26.

<sup>3</sup> A. GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant*, Le Mans 1859.

<sup>4</sup> L. AGUSTONI, *Ritmo e interpretazione nel canto gregoriano*, „Studii Gregoriani” 7 (1991), s. 7.

<sup>5</sup> A. TURCO, *Il canto gregoriano — corso fondamentale*, Roma 1996, s. 107.

— z melodią na wprost ozdobną (*semiornata*), kiedy nad poszczególnymi sylabami kompozytor umieszcza neumy złożone (przykł. 2);

Przykład 2.

Gaude- te in Domi- no sem- per. GT 21/2

— z melodią ozdobną (*ornata*) albo melizmatyczną (*melismatica*) z bogatym ozdobnikiem melodycznym, gdzie słowa ustępują miejsca bogatej linii melodycznej (przykł. 3).

Przykład 3.

Alle- lu- ia. GT 49/3

Czym bogatsza jest ornamentacja melodyczna, tym bardziej rytm respektuje prawa modalne. Rytm słowny nie jest podporządkowany czynnikom melodycznym, wprost przeciwnie — linia melodyczna uwypukla rytm słowny. W tych przypadkach możemy mówić o rytmie w stylu „słowno-melodycznym”.

W poniższej antyfonie możemy zaobserwować doskonałą jedność pomiędzy rytmem poszczególnych słów i fraz a linią melodyczną (przykł. 4).

Przykład 4.

Ecce Domi-nus noster \* cum virtu- te ve- vi- et. ut

il- lu-mi-net o- cu- los servo-rum su-o-rum al-le-lu-ia. AM 197

Można zauważyć, iż akcenty uwypuklone w tekście, którym towarzyszy wzniesienie się linii melodycznej, nie wymagają jakiegoś szczególnego nasilenia, co więcej, są wyrażone poprzez zapis neumatyczny bardzo płynny. Jednocześnie obserwuje się, iż rytm jest niejako wyznaczony poprzez tekst i melodię: np. kiedy kompozycja jest sylabiczna. Zagadnienie rytmu rozszerza się w jeszcze większym stopniu, kiedy nad sylabami spotykamy nie pojedyncze nuty, ale grupy neumatyczne.

## 2. Artykulacja rytmiczna

Wspomnieliśmy wyżej, iż podstawą właściwej interpretacji „swobodnego rytmu oratorskiego” jest poprawna interpretacja artykulacji rytmicznej. W chorale gregoriańskim właśnie artykulacja rytmiczna wskazuje bardzo precyzyjnie te dźwięki, które w poszczególnych kompozycjach odgrywają rolę pierwszorzędną i w ten sposób mają decydujący wpływ na poprawne wykonanie rytmiczne całego utworu. Artykulacja może odnosić się do każdej poszczególnej neumy, nawet pojedynczej. Natomiast artykulacja w neumach złożonych może być: początkowa, wewnętrzna i końcowa.

Artykulacja początkowa ma miejsce, kiedy pierwsza nuta grupy neumatycznej posiada znaczenie zasadnicze, z którego niejako „wyzwała” się ruch rytmiczno-melodyczny. W istocie jest to dźwięk, który wymaga określonego impulsu. Nuta zaartykułowana przekazuje niejako swoje napięcie dźwiękom, które następują po niej. Jednak nuta zaartykułowana nie może być nigdy wykonywana w sposób gwałtowny.

Natomiast artykulacja wewnątrz poszczególnej grupy neumatycznej ma za zadanie powiązanie poszczególnych dźwięków, czy też ich uwypuklenie.

Artykulacja końcowa tymczasem nadaje ostatniemu dźwiękowi neumy złożonej pozycję uprzywilejowaną<sup>6</sup>.

## 3. Fenomeny pochodzące z artykulacji rytmicznej i ich interpretacja

Oprócz artykulacji rytmicznej w interpretacji chorału gregoriańskiego trzeba uwzględnić następujące rodzaje artykulacji:

- artykulacja dalsza (*estensiva*);
- rozszerzenie neumatyczne (amplifikacja);
- nośniki rytmiczne;
- rozszerzenie agogiczne<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> I.H. SIEKIERKA, *Znaczenie artykulacji neumatycznej w chorale gregoriańskim*, „Liturgia Sacra” 6 (2000), s. 91.

<sup>7</sup> AGUSTONI, *art. cyt.*, s. 20.



## Przykład 8.

qui or-di-na- ve- runt GT 19/3

Często też dźwięk, który się rozszerza, jest punktem rozpoczynającym frazę melodyczną, punktem ważnego akcentu, czy też punktem, który podkreśla przejście z jednego dźwięku strukturalnego na inny.

## 3.3. Nośniki rytmiczne

Niejednokrotnie w tzw. melizmatach (ozdobnikach melodycznych) występują jedynie nuty płynne, które nie prowadzą do żadnej artykulacji rytmicznej. W takich wypadkach można wyszczególnić nuty, które odgrywają rolę nośników rytmicznych; są one niejako „artykulacjami drugorzędnymi” (przykł. 9).

## Przykład 9.

e- ius GT 477/5

W powyższym przykładzie *La* początkowe oznaczone cyfrą 1 jest rytmicznie bardzo istotne. Linia melodyczna krąży wokół niego w górę i w dół. Dźwięk *Do* wskazany przez cyfry 2 i 3 jest tylko ozdobnikiem. Jedyne powtórzony dźwięk *Fa* (4) powinien zostać uwypuklony w samym wykonaniu wskazanego zejścia melodycznego, prowadzącego do *Do* (5), który jest dźwiękiem odprężenia. W punkcie 6 zauważamy ponowne „podjęcie” śpiewu, który tym razem opiera się na dźwięku *Fa* (7) z licznymi ornamentacjami, by na nowo powrócić do powtarzającego się dźwięku *Fa*, podkreślając w ten sposób dźwięk strukturalny. Dalej nuta *Sol* (9) jest dźwiękiem rytmicznie ważnym, ponieważ jest pierwszym dźwiękiem „ataku” rytmicznego nad nową sylabą. Linia melodyczna jeszcze raz potwierdza znaczenie dźwięku *Fa* w punkcie 10 poprzez kadencję drugorzędną i kończy tę formułę poprzez *torculus*.

## 3.4. Rozszerzenie agogiczne

Nie wszystkie nuty epizematyczne czy też niepłynne muszą koniecznie wskazywać na artykulację rytmiczną. Często nuty te są tylko rozszerzeniem agogicznym poszczególnych dźwięków (przykł. 10).

## Przykład 10.

et pro- di- it li- ga- tis GT 124/3

W powyższym przykładzie występuje rozszerzenie agogiczne nad sylabą posttoniki „prodiit”, gdzie w zapisie neumatycznym sangalleńskim i metzeńskim występuje *climacus*, w którym nad pierwszym dźwiękiem występuje epizema. W zapisie kwadratowym znajdziemy pewną nieścisłość: zamiast *climacus* znajduje się *clivis*. W tym wypadku nie można mówić o artykulacji początkowej neumy w ścisłym sensie. Możemy mówić jedynie o rozszerzeniu agogicznym (niejako przedłużeniu akcentu), które znajduje się nad sylabą ją poprzedzającą.

## 4. Dwa szczególne przypadki

4.1. Interpretacja *strophicus* z epizemą na końcu *distrophicus* czy *tristrophicus* w kompozycji

Semiologia gregoriańska wyróżnia dwa rodzaje kontekstów, które decydują o interpretacji. W pierwszej sytuacji grupa *strophicus* wskazuje na odprężenie rytmiczne, a dźwięk następujący po *strophicus* jest położony melodycznie niżej. W drugim przypadku grupa stroficzna spełnia rolę podparcia (*punto cardine*) w rytmie, a dźwięk następujący po nim jest położony na tym samym tonie albo wyżej. W obu przypadkach dźwięk powinien zostać przedłużony: w pierwszym przypadku jako moment odprężenia, a w drugim jako moment podparcia (przykl. 11).

## Przykład 11.

ca- la- mus scri-bae GT 55/2

W punktach podparcia wskazanych poprzez numery (1) i (3) można dostrzec ściśle uzupełnianie się grupy stroficznej epizematycznej z *climacus* występującym po nich. Nie tylko ostatnia nuta z epizemą jest momentem artykulacji, ale również cały dźwięk. Nie są to dwa lub trzy dźwięki, ale jeden dźwięk „pulsujący”, którego to pulsyfikacja intensyfikuje się w kierunku ostatniej nuty epizematycznej. Przedłużenie ostatniej nuty wymaga pełni dźwięku, aby w sposób płynny (bez przerwy)

przejsię na dźwięk następny. W ten sposób otwiera się „luk melodyczny”, który opiera się na pierwszej nucie *climacus*, i punkcie 3 z epizemą.

Jeśli zaś chodzi o punkt odprężenia wskazany przez numer 2, podobnie jak we wspomnianej wyżej sytuacji, nie tylko ostatnia nuta z epizemą jest momentem artykulacji, ale i cały dźwięk. Nie są to, jak wyżej, dwa dźwięki, ale jeden dźwięk „pulsujący”, którego pierwsza nuta jest już dźwiękiem *sostenuto*. Natomiast ostatnia nuta z epizemą, przedłuża się w sposób delikatny.

#### 4.2. Mikroartykulacja w najniższym punkcie linii melodycznej

Drugą szczególną sytuacją wymagającą omówienia jest zejście linii melodycznej w dół i natychmiastowe podniesienie się linii melodycznej. W literaturze specjalistycznej nazywa się ją melodią w kształcie litery „V”. Po zejściu linii melodycznej w dół nie można mówić o rzeczywistej artykulacji, ale o zjawisku zbliżonym do artykulacji, które w literaturze chóralu gregoriańskiego zwykło nazywać się mikroartykulacją (przykł. 12).

Przykład 12.

The image shows a musical score for Example 12. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests, including a sharp sign. Above the staff, there are handwritten annotations in Latin: "L 78/1" and "C 86/B". Below the staff, there are the letters "i" and a sharp sign "#", and the text "GT 107/5".

W powyższym przykładzie mikroartykulacja występuje na najniższym melodycznym dźwięku *Fa*. Fenomen ten występuje niezależnie od wartości trwania nuty. W większej liczbie przypadków starożytni pisarze nie umieszczają żadnych szczególnych znaków, które wskazywałyby na zmianę wartości rytmicznych. *Gradual z Laon* w niektórych wypadkach umieszcza mały *uncinus* w miejscu mikroartykulacji. W powyższym przykładzie nie jest możliwe wykonanie wskazanego zejścia melodycznego bez żadnej ekspresji rytmicznej, jak mogłoby się wydawać, co wskazują i potwierdzają zapisy: sangalleński i metzeński. Aby poprawnie wykonać tę operację należy w delikatny sposób zejść melodycznie na dźwięk mikroartykulacji (*Fa*), uwydatniając go, by następnie kontynuować linię melodyczną w górę.

#### 5. Kilka przykładów interpretacyjnych

By bardziej przybliżyć i lepiej zrozumieć to ważne zagadnienie, jakim jest rytm w chorale gregoriańskim, warto przeanalizować kilka przykładów (przykł. 13):



## Przykład 13.

CO. I  
RBCKS

L 36  
E 91

Ps. 77, 29. 30

M Andu-cavé-runt, et sa-tu-rá-ti sunt nimis, et  
de-si-dé-ri-um e-ó-rum áttu-lit e-is Dómi-  
nus : non sunt fraudá-ti a-e de-si-dé-ri-o su-o.

Powyższa antyfona na komunię została zaklasyfikowana jako „pierwszy modus”. Gdy jednak przyrzeć się „dominancie”, znajduje się ona na *Sol*, co umieszcza antyfonę w klasyfikacji jako *protus alla quarta*. Jeśli antyfona ta należałaby do repertuaru oficjum (breviarza), posiadałaby własny ton psalmodyczny. Natomiast repertuar Mszy św. jest ściśle umieszczony w ramach *oktoechos*.

Pierwsza sylaba powyższej antyfony muzycznie jest wyrażona poprzez *pes quadratus liquescente*. W ten sposób starożytny kompozytor stworzył akcent drugorzędny. Widoczny jest jednak dobrze ruch melodyczny w kierunku pierwszorzędnego akcentu dominanty dzięki płynnemu wzniesieniu się linii melodycznej w kierunku sylaby akcentowej „manducaverunt”. Po przytrzymaniu linii melodycznej nad „et” wyrażonej przez *pes quadratus*, kolejny akcent, poprzedzony przez płynny *clivis*, który obniżył linię melodyczną, pojawia się nad sylabą „saturati”. Również sylaba „nimis” po obniżeniu linii melodycznej odgrywa specyficzne znaczenie w rytmie tego utworu. Umiejętność prowadzenia linii melodycznej i nadanie jej odpowiedniego rytmu podkreśla w sposób doskonały tekst i jego znaczenie. Rytm drugiej części powyższej antyfony jest bardzo wyraźnie skierowany w kierunku akcentu słowa „desiderium”, który zostaje osiągnięty z wielką elegancją linii melodycznej. Dalej linia melodyczna jest skierowana w kierunku sylaby zaakcentowanej słowa „eorum”. W tym przypadku starożytny pisarz wyraża akcent rytmiczny poprzez *porrectus*. Natomiast akcent nad sylabą „attulit” jest wyrażony poprzez klasyczny *pes* — nazywany czasami „pes akcentowy”. Kolejne dwa słowa „eis” i „Dominus”, otrzymują akcent tak jak *epentesi anticipata* — w ten sposób, iż wytwarzają małe ozdobniki melodyczne (melizmy) nad sylabami, które występują po nich. Trzecia fraza chce podkreślić słowo „non” powiązane z „non sunt” i zostaje uwypuklona dzięki *liquescencji* pomniejszonej sylabą „fraudati” i neumą akcentową, którą jest *bivirga* nad sylabą „fraudati”, po rozszerzeniu linii melodycznej nad przyimkiem „a”, która biegnie w dół, podobnie jak nad słowem „manducaverunt”, w kierunku sylaby akcentowej słowa

„desidério” wyrażonej poprzez *pes quadratus*. Natomiast akcent nad słowem „suo” zostaje wyrażony przez „impet” poprzedzającej sylaby, która schodzi w dół. Utwór ten jest pięknym przykładem, gdzie akcent toniki (tekstowy) wyraża w sposób doskonały istotę prostoty tego utworu.

Kolejna antyfona na introit *Verba mea auribus* zawiera bardzo interesujące elementy rytmiczne (przykł. 14).

Przykład 14.

The image shows a musical score for the antiphona "Verba mea auribus". It consists of five staves of music with Latin lyrics underneath. The first staff is labeled "IN. V" and "R. B. C. K. S.". The lyrics are: "Verba mea auribus percipere Domine, intellegere clamorem meum: intende vocem meam, Domine: mane exaudies vocem meam." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A small box on the right side of the score contains the numbers "L 67" and "E 45".

Treścią tej antyfony jest wołanie człowieka wierzącego, który prosi Boga o wysłuchanie swoich słów (modlitwy). Akcenty słów „*verba mea*” są drugorzędne. Starożytny kompozytor kieruje linię melodyczną z pewną mocą w kierunku akcentu słowa „*auribus*”, wyrażoną poprzez *virgę* z epizemą i kontynuuje na stopniu dominanty *Do* w kierunku akcentu „*percipere*” poprzez *tristrofę*. Sylaba zaakcentowana staje się jeszcze wymowniejsza, kiedy śpiewający przechodzą do sylab posttoniki znajdujących się melodycznie niżej. Na zakończenie tej frazy można zauważyć podkreślenie słowa „*Domine*”, którego zaakcentowanie jest wyrażone poprzez *salicus quilismaticus* z początkową artykulacją. Rytm drugiej części analizowanej antyfony „*intelleger clamorem meum*” jest oparty na zaakcentowaniu progresywnym o charakterze wołania w cierpieniu skierowanym do Boga. Również linia melodyczna ostatniej frazy uzewnętrznia w sposób niezwykle precyzyjny akcenty poszczególnych słów. Nad ostatnią sylabą słowa „*intende*” linia melodyczna wznosi się, aby przygotować akcent słowa „*voci*”, podobnie jak to ma miejsce z akcentem nad słowem „*oracionis*”. Natomiast akcent słowa „*meae*” jest wyrażony w ten sam sposób co słowo „*meum*” na zakończenie poprzedniej frazy.

Trzeci utwór, którego rytm chcemy zanalizować, został zaczerpnięty z liturgii Uroczystości Nawrócenia Św. Pawła — gdzie występuje jako antyfona na *Introitus* (przykł. 15).

## Przykład 15.

2. Tim. 1, 12; Ps. 138

IN. I  
BCKS

**S** Ci-o \* cu- i cre-di-di; et cer-tus sum,

qui-a pot-ens est depó-si-tum me-um servá-re

in il-lum di-ém. Ps. Dó-mi-ne pro-bá-sti me, et co-

gno-vi-sti me : tu cogno-vi-sti sessi-ó-nem me-am, et re-sur-

recti-ó-nem me-am.

Mamy tu do czynienia niewątpliwie z kompozycją sugestywną i głęboką, w której akcent słowa „scio”, wyrażony poprzez *torculus* w pierwszej części osłabiony „*inizio debilis*” umieszczony jako zamknięcie słowa, w sposób doskonały opisuje istotę nawrócenia św. Pawła: „*Scio cui credidi*” — Jest nim Ten, w którego (św. Paweł) wierzy. Również „*cui*” ze wznoszącą się linią melodyczną wzmacnia brzmienie słowa „scio”. Natomiast prowadzenie linii melodycznej nadaje określoną ekspresję słowom: „*crédidi*” i „*certus*”. Starożytny kompozytor osiąga ten efekt brzmieniowy dzięki sposobowi, w jaki zostają wyrażone akcenty. Twórcy obu notacji, które znajdziemy powyżej i poniżej notacji kwadratowej (watykańskiej): kodeksu z Laon (L), z notacją z Metz, i kodeksu z Einsiedeln (E), z notacją z St. Gallen, umieszczają neumy bardzo wymowne i mocne. Akcent słowa „*potens*”, poprzedzony nutami płynnymi i słabymi w pozycji melodycznie niższej, otwiera się na kolejną sylabę „*potens*” o dużym znaczeniu, wyrażoną poprzez „*liquescenzę powiększoną*” (*augmentata*). Również w słowach „*dépositum*”, „*meum*”, „*serváre*” i przede wszystkim w zaimku „*meum*” możemy, dzięki wyrazistości zapisu neumtycznego, bez trudności

ci wyszczególnić sylaby akcentowane. Podobnie we frazie „in illum diem” starożytny kompozytor w sposób bardzo dokładny dostosował rytm. I tak w przyimku „in”, który sam w sobie nie jest zaakcentowany, poprzez wyjątkową formułę linii melodycznej, która się wznosi; w słowie „illum” — poprzez zejście o kwintę linii melodycznej na sylabę akcentową, i wreszcie w słowie „diem”, które zamyka antyfonę, poprzez kadencję *ridondante ornata* (ozdobioną).

W antyfonie na introit *Oculi mei* możemy zauważyć kilka interesujących nas rozwiązań rytmicznych (przykł. 16).

Przykład 16.

IN. VII  
RBCKS

Ps. 24, 15. 16 et 1-2

**O** cu-li me-i sem-per ad Dó-mi-num,  
 qui-a ipse eyél-let de lá-que-o pedes me-os :  
 réspi-ce in me, et mi-se-ré-re me-  
 quóni-am úni-cus et pau-per sum e-go.  
 Ps. Ad te Dó-mi-ne levávi ánimam me-am : De-us me-us,  
 in te confi-do, non e-rubé-scám.

Kompozytor tego utworu użył *pes quadratus* (kwadratowy) do zaakcentowania pierwszego słowa „oculi”, w ten sposób przeniósł linię melodyczną z toniki (*Sol*) na dominantę (*Re*), aby natychmiast skierować linię melodyczną w kierunku akcentu słowa „semper”, gdzie koncentruje całą efektywność melodyczną pierwszej semifrazy. Osiąga ten efekt dzięki *torculus ritorto*, *clivis* i *pes quassus liquescente*

umieszczone w grupie neumatycznej nad jedną sylabą. Następnie linia melodyczna schodzi w dół jako przeciwwaga tego momentu napięcia, kierując melodię w dół. Również w następnej części widać wyraźnie momenty akcentów. Można zauważyć bardzo silny akcent nad słowami „ipse”, gdzie kompozytor umieszcza *pes quadratus*, i nad akcentem słowa „evéllét”, gdzie został umieszczony *torculus resupinus liquescente* z artykulacją początkową. Również akcenty kolejnych słów są bardzo ewidentne: w słowie „rés Spice” poprzez pojedynczą nutę, w słowach „me” i „mei” poprzez formuły melizmatyczne, a w słowie „miserére” za pomocą wzniesienia linii melodycznej poprzez *scandicus quilismaticus* o czterech nutach. Fraza kończąca tę antyfonę „quóniam únicus et pauper sum ego” jest może mniej regularna. Nad sylabą akcentową słowa „quóniam” kompozytor umieszcza *virgę* melodycznie położoną niżej niż sylaba posttoniki, żeby przejść i uwypuklić wyraźnie akcenty nad słowami: únicus, pauper i ego. Godne uwagi jest także podkreślenie przejścia linii melodycznej ze słowa „sum” na „ego”, gdzie kompozytor obniża melodię o kwartę, co może dać, w tym kontekście, wrażenie osamotnienia i przemijalności.

By poprawnie wykonywać kompozycje chorału gregoriańskiego konieczne jest przede wszystkim solidne zaznajomienie się z tekstami poszczególnych utworów i z zapisami neumatycznymi. Potrzebna jest także umiejętność zastosowania tych reguł w śpiewie gregoriańskim z jak największą naturalnością ekspresyjną.

W tym momencie należy wspomnieć o zapisie neumatycznym, a zwłaszcza o dwóch najcenniejszych zapisach neumatycznych, które dziś są uważane za najbardziej wiarygodne: metzeńskim (kodeks 239 z Laon) i sangalleńskim (kodeks 359 z St. Gallen i 121 z Einsiedeln). Znajomość obu zapisów jest dzisiaj nieodzowna, by poprawnie interpretować rytm w chorale gregoriańskim. Należy tu wspomnieć o ogromnym znaczeniu *Graduale Triplex* i *Offertoriale Triplex*<sup>8</sup>, które są ubogacone o wyżej wspomniane notacje.

---

<sup>8</sup> *Offertoriale Triplex*, Solesmis 1985.