

KS. ROBERT BERNAGIEWICZ  
Lublin, KUL

## ORNAMENTACYJNE ZNACZENIE ELEMENTU *ORISCUS* W KONTEKŚCIE REPERKUSJI *PRESSUS MAIOR*

Dyskusja nad zagadnieniem reperkusji w *pressus maior* toczy się od mniej więcej stu lat, a jej ważne momenty wyznaczają dwie publikacje autorstwą A. Mocquereau<sup>1</sup> i E. Cardine'a<sup>2</sup>. Jak należy interpretować grupę neumatyczną *pressus maior* i inne jej podobne? Jak wykonywać pierwszy i drugi element *pressus maior*: łączyć w jeden dźwięk czy śpiewać dwa osobne dźwięki? Są to pytania, na które autorzy próbują odpowiedzieć w oparciu o argumentację zaczerpniętą z badań porównawczych manuskryptów (głównie) z Saint-Gallen. A. Mocquereau jest zwolennikiem — najogólniej rzecz ujmując — łączenia (fuzji) elementów: *virga* i *oriscus*, natomiast E. Cardine jest zwolennikiem ich oddzielenia (reperkusja). Niemniej nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pomiędzy wieloma argumentami i kontrargumentami brakuje odpowiedzi na podstawowe pytanie o samą formę graficzną *pressus maior*, o jej „semiologię”, czyli o sens znaku: Dlaczego notatorzy posługiwali się znakiem *pressus maior*, a nie innymi złożeniami neumatycznymi, którymi równie dobrze można oddać to samo następstwo dźwięków, np. złożeniem *virga* i *clivis*? Jeżeli pomiędzy *pressus maior* a kombinacją *virga* + *clivis* jest ekwiwalencja (tak sądzą obaj wspomniani autorzy<sup>3</sup>), to dlaczego te same miejsca kompozycji notowane są przez znakomitą większość najstarszych manuskryptów jako *pressus maior*, inne zaś — i to z wielką stałością — jako *virga* + *clivis*? Na to pytanie, jak dotąd, nie znajdujemy satysfakcjonującej odpowiedzi w literaturze semiologicznej<sup>4</sup>. Konsekwencja notatorów różnych tradycji neumatycznych w stosowaniu właśnie *pressus* (a nie innego znaku alternatywnego) pozwala nam przypuszczać, iż za elementem *pressus* kryje

<sup>1</sup> A. MOCQUEREAU, *Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, t. I, Rome 1908, s. 300–332.

<sup>2</sup> E. CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma 1979, s. 99–103.

<sup>3</sup> E. Cardine mówi wprawdzie o specjalnej funkcji *pressus*, lecz tylko w znaczeniu melodycznym: element *oriscus* jest w unisonie z elementem poprzedzającym, zaś następujące *punctum* jest zawsze niższe. Jego zdaniem *pressus* nie ma znaczenia ekspresyjnego, kolorystycznego. Zatem, poza znaczeniem melodycznym, pomiędzy *pressus* a *clivis* zachodzi — według niego — zjawisko ekwiwalencji; CARDINE, *dz. cyt.*, s. 103.

<sup>4</sup> Spośród publikacji, które dotyczą bezpośrednio lub pośrednio zagadnienia interpretacji *pressus*, na uwagę zasługuje artykuł: A. TURCO, *Notazione neumatica e composizione*, SGr 20 (2004), s. 63–84. Choć autor nie zajmuje się wprost neumą *pressus*, podaje swoją, „modalną” interpretację istotnego elementu *pressus*, mianowicie *oriscus*.

się szczególny efekt wokalny, który jest proponowany w określonych sytuacjach melodyczno-rytmicznych. Zanim jednak przedstawimy argumenty przemawiające za takim przypuszczeniem, zaprezentujemy w skrócie najistotniejsze argumenty A. Mocquereau i E. Cardine'a w kwestii interpretacji *pressus maior*, a ściślej rzecz biorąc, interpretacji jego dwóch pierwszych elementów. W ich kontekście nasza argumentacja stanie się jaśniejsza.

Mocquereau w *Le Nombre musical grégorien* dowodzi łączenia (fuzji) dwóch elementów neumatycznych poprzez: (1) ekwiwalencję czy równoznaczność (*par les équivalence*); (2) litery oznaczające – *litterae significativae* (*par un sigle romanien*)<sup>5</sup>.

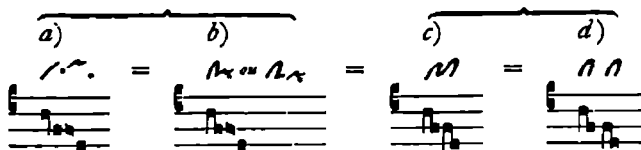
1. Pierwsza grupa dowodów zaczerpniętych z manuskryptów to przypadki ekwiwalencji notacji melodii bez *pressus* (np. *clivis*) i notacji z użyciem *pressus*<sup>6</sup>. W miejscach analogicznych jedna figura notacyjna odpowiada drugiej. Autor często nie podaje dokumentacji badań komparatystycznych, a posługuje się stwierdzeniami typu: „ekwiwalencja najprostsza i, być może, najczęstsza” (*l'équivalence la plus simple et peut-être la plus fréquente*)<sup>7</sup> Oto dwa spośród jego „zbiorczych” przykładów prezentacji danych:

Przykład 1.



W przykł. 1. elementy *virga* i *oriscus* (2. i 3.) odpowiadają pierwszemu elementowi *clivis* (1.), a zatem łączą się w jeden „czas” o podwójnej wartości.

Przykład 2.



W przykł. 2. *punctum* i *oriscus* (a) oraz drugi element *clivis* i *oriscus* (b) odpowiadają drugiemu elementowi pierwszej *clivis* i pierwszemu elementowi drugiej *clivis* (c i d), które łączą się w jeden dźwięk<sup>8</sup>

<sup>5</sup> MOCQUEREAU, *dz. cyt.*, s. 304.

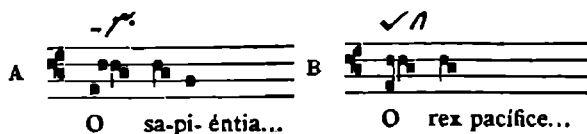
<sup>6</sup> Wszystkie cytowane przykłady pochodzą z: *tamże*, s. 304–320.

<sup>7</sup> Taki sposób prezentacji wyników badań porównawczych nie pozwala nam, rzecz jasna, dowiedzieć się, czy chodzi o formuły melodyczne tych samych miejsc, czy też pochodzące z różnych miejsc bądź różnych kompozycji.

<sup>8</sup> Wnioskowanie o fuzji *oriscus* z elementem poprzedzającym oparte jest na założeniu, iż podobna fuzja następuje w przypadku neum podstawowych, jak w przykł. 2. c i 2. d.

Nieco dalej Mocquereau posłużył się materiałem porównawczym konkretnych kompozycji, mianowicie trzynastu adwentowych antyfon „O” z manuskrytu z Monza 12/75, *fol.* 108–109 (przykł. 3.).

#### Przykład 3.



Dziesięć z trzynastu antyfon o tym samym inicjum rozpoczyna się od złożenia neumatycznego z *pressus* (przykł. 3. A), zaś trzy ostatnie — bez *pressus* (przykł. 3. B). Według Mocquereau fuzja elementów *virga* i *oriscus* w przykładzie 3. A jest oczywista, stąd też wnioskuje o fuzji analogicznych elementów w przykładzie 3. B i ekwiwalencji melodyczno-rytmicznej obu przykładów<sup>9</sup>

Do przytoczonego materiału porównawczego autor dołącza nieco inną notację tego samego inicjum ze słynnego kodeksu Hartkera (przykł. 4.)<sup>10</sup>

#### Przykład 4.



Dwanaście antyfon adwentowych zanotowanych w tym manuskrypcie rozpoczyna się identycznie; jedyną różnicą jest brak litery *t* w niektórych kompozycjach.

2. Druga grupa dowodów zaczerpniętych z manuskryptów to przypadki notacji melodii z elementem *pressus* z dodanymi literami oznaczającymi **∞** (= *conjungatur*, w sposób łączny)<sup>11</sup>. Mocquereau przytacza najpierw kilka przykładów bez elementu *pressus* (z kodeksu Hartkera i graduálu E121), z których wynika jasno, iż litery **∞** pojawiają się pomiędzy (ponad) dwiema neumami (grupami neumatycznymi), gdy spotykają się one w unisonie. Miejsca te, rzecz jasna, wymagają wtenczas wykonania łącznego, czyli fuzji dwóch dźwięków w jeden. Następnie Mocquereau podaje

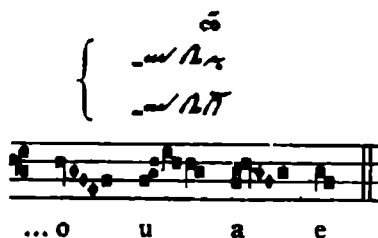
<sup>9</sup> Współczesne badania semiologiczne doszły do wniosku, że brak specjalnej neumy (elementu neumatycznego), a obecność w analogicznym miejscu elementu zwyczajnego nie oznacza wcale, że w śpiewie nie stosowano szczególnego efektu wokalnego czy specjalnego rytmu. Tak jest w przypadku likwescencji czy epizem. Jeśli formuła melodyczna była dobrze znana (standardowa), nie notowano wszystkich szczegółów interpretacyjnych, ponieważ interpretacja jej była oczywista.

<sup>10</sup> Skrypcy mieli swoje „preferencje notacyjne”, a w doborze znaków do pewnego stopnia byli elastyczni. Jednak trudno powiedzieć, czy tak jest w przypadku zilustrowanym przykł. 3. i 4. Czasami możemy mieć do czynienia z niuansami interpretacyjnymi charakterystycznymi dla danego miejsca czy regionu. Kwestie te wymagają pogłębionych i szerokich badań komparatystycznych.

<sup>11</sup> Wszystkie cytowane przykłady pochodzą z: MOCQUEREAU, *dz. cyt.*, s. 321–322.

przykład alternatywnej notacji *seculorum* standardowej melodii wersetu *responso-rium 2. modus*, zaczerpniętej z kodeksu Hartkera: raz z elementem *oriscus*, innym razem z *clivis*, w połączeniu z literami  $\overline{oa}$  (przykł. 5.)<sup>12</sup>.

Przykład 5.



Mocquereau pisze, iż „więcej niż czternaście razy” melodia *seculorum* notowana jest u Hartkera z literami  $\overline{oa}$ , które domagają się łączenia dwóch dźwięków *Fa* w jeden dźwięk (na sylabie *-rum-*).

To tylko niektóre spośród licznych przykładów Mocquereau. Reasumując, trudno odmówić słuszności argumentacji autora *Le Nombre musical grégorien*. Zarówno notacja wiązana *pressus maior*, ekwiwalentne sposoby notowania analogicznych formuł melodycznych bez *pressus*, jak i w końcu, litery  $\overline{oa}$  na połączeniu grup neumatycznych z *pressus*, dowodzą ciągłego sposobu wykonania. Pozostaje jedynie pytanie o ową „podwójną wartość” czy „podwójny czas” w interpretacji łączonej. Jaki bowiem sens miałyby stosowanie elementu *oriscus+punctum*, gdyby chodziło o proste podwojenie wartości dźwięku? Wszak melograf mógł zanotować *clivis*. Tego zagadnienia Mocquereau nie zauważa albo nie podejmuje.

Drugim, obok André Mocquereau, istotnym głosem w dyskusji nad interpretacją *pressus maior* jest Eugène Cardine. W ramach wykładów w *Istituto Pontificio di Musica Sacra* w Rzymie w latach 50-tych Cardine odpowiedział na argumenty A. Mocquereau, a jego odpowiedź znalazła miejsce w XIII rozdziale *Semiologia gregoriana (Pressus)*<sup>13</sup>

E. Cardine podaje sześć argumentów na interpretację rozdzielną (reperkusję) elementów *virga* i *oriscus* w *pressus maior* (i w innych spokrewnionych złożeniach neumatycznych). Wszystkie sześć doprowadzają zasadniczo do jednej konkluzji: wykonanie łączne *pressus maior* powoduje zmianę struktury rytmicznej w stosunku


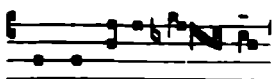
<sup>12</sup> Przykład ten jest dobrą ilustracją zagadnienia „ekwiwalencji neumatycznej”. Mamy bowiem do czynienia ze standardową, dobrze znaną formułą melodyczną. Ta sama melodia, te same głoski, ten sam kontekst kompozycyjny. W takiej sytuacji notator nie potrzebuje zaznaczać za każdym razem wszystkich szczegółów interpretacyjnych. Czy zatem mówienie o „ekwiwalencji” dwóch różnych form zapisu jest słuszne? Czy nie należałoby mówić raczej o formule melodycznej, której szczegóły interpretacyjne nie były notowane za każdym razem, albo która czasami była notowana w sposób uproszczony?

<sup>13</sup> CARDINE, dz. cyt., s. 88–103.

do analogicznych formuł o notacji bez *pressus*. Spośród sześciu argumentów przytoczymy dwa, które najlepiej korespondują z cytowanymi wcześniej przykładami A. Mocquereau.

Argument 1. Cardine porównuje dwie bliźniacze formuły melodyczne z gradu-  
ału *Locus iste* (przykł. 6. A) i z *communio Honora Dominum* (przykł. 6. B). Oto one:

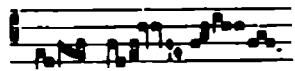
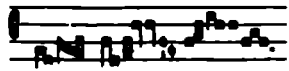
Przykład 6.

<p>A</p> <p><math>\frac{2}{4}</math> <math>\frac{1}{2}</math> L 120/12</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> G 89/4</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> E 246/9</p>  <p>inae-stimá-bi-le</p>	<p>B</p> <p><math>\frac{2}{4}</math> L 153/11</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> G 118/18</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> E 322/10</p>  <p>et de primí-ti-is</p>
--	--

Różnica w notacji dwóch identycznych formuł spowodowana jest, zdaniem Cardine'a, układem sylab. W graduale są to sylaby „inaestima-bi-le”, natomiast w *communio* — „primi-ti-is”. W drugim przypadku następuje spotkanie dwóch identycznych samogłosek, a więc zjawisko *contractio* (ściągnięcia). Rezultatem jest *contractio* w notacji: *pressus maior* łączy elementy neumatyczne dwóch sylab w kodeksach L i G (La239 i G339), podczas gdy E (E121) stosuje notacje, jak w graduale (przykł. 6. A). Cardine wnioskuje, że w L i G musi być reperkusja w *pressus maior*, w przeciwnym razie formuła będzie „zdeformowana rytmicznie” (*ritmicamente deformata*). Bowiem notacja L i G oraz notacja E są, jego zdaniem, rytmicznie ekwiwalentne<sup>14</sup>.

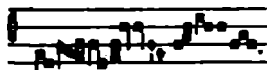
Argument 6. Cardine podważa w nim wnioskowanie A. Mocquereau „z liter oznaczających  $\overline{co}$ ”. Prezentuje trzy przykłady formuły melodycznej z graduałów 2. *modus*: *Excita, Domine* (przykł. 7. A), *In sole posuit* (przykł. 7. B) i *Domine, Deus virtutum* (przykł. 7. C).

Przykład 7.

<p>A</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> C 34/11</p>  <p>tu-am,</p>	<p>B</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> E 15/3</p> <p><math>\frac{1}{2}</math> C 30/16</p>  <p>su-um :</p>
---	--

<sup>14</sup> Tamże, s. 99.

C  
 AN 7                      E 15/12  
 AN 7                      C 31/6



. nos :

Przykłady 7. A i 7. C pokazują rozmieszczenie tej samej formuły odpowiednio na dwóch sylabach i na jednej sylabie. W przypadku jednej sylaby, czyli połączenia dwóch grup neumatycznych, notatorzy stosują *pressus minor* (zamiennik *clivis*). Taka notacja według teorii Mocquereau wymaga połączenia ostatniego elementu *porrectus* z *oriscus* w jeden dźwięk o podwójnej długości. W przykładzie 7. B mamy zjawisko *contractio* (ta sama samogłoska na połączeniu sylab: „su-um”), które w rękopisie C (C359) oznaczono literami **co** ponad *oriscus*.

Konkluzja Cardine’a jest podobna, jak w argumentacie 1. Jeżeli w przykładzie 7. B i 7. C dwa elementy wykonamy jako jeden dźwięk, struktura rytmiczna zostanie zmieniona w stosunku do 7. A. Zatem wykonanie wymaga reperkusji na elemencie *oriscus*; litery **co** nie oznaczają łączenia, lecz wskazują na zjawisko *contractio*.

Zarówno dwa przytoczone argumenty, jak i pozostałe cztery, eksponują zmianę struktury rytmicznej melodii, w przypadku dokonania fuzji *oriscus* z elementem poprzedzającym. Argumentacja jest przekonująca, niemniej ciągle pozostaje pytanie o sensowność prostej reperkusji dwóch dźwięków w unisonie w obliczu *pressus maior* (bądź neum pochodnych). Ekwiwalencja znaków neumatycznych (choćby ta cytowana przez Cardine’a w IV rozdziale *Semiologia gregoriana*<sup>15</sup>: **M** **MM** **M-**) nie jest odpowiedzią na nurtujące pytanie w przypadku formuł typicznych, w których bardzo często rezygnowano z notowania szczegółów interpretacyjnych dobrze znanych wykonawcom. Nie jest również odpowiedzią interpretacja *pressus* jako neumy wskazującej na „szczególne połączenie *oriscus* i *punctum*: ta ostatnia jest zawsze niższa od poprzedzającej” (*la nota che segue l’oriscus è sempre più bassa dello stesso*)<sup>16</sup> Wszak „ekwiwalentna” *clivis* nie wyraża innej relacji, jak tylko tę właśnie: druga jest zawsze niższa od poprzedzającej.

Nasza propozycja interpretacji *pressus maior*, którą podejmujemy się zaprezentować; wychodzi z założenia, iż kombinacja *oriscus* + *punctum* stosowana była przez notatorów świadomie i domagała się w wykonaniu określonego kształtu brzmieniowego, różnego od *clivis*<sup>17</sup> O celowości stosowania złożenia *oriscus* + *punctum*

<sup>15</sup> Tamże, s. 29, przykl. 54.

<sup>16</sup> Tamże, s. 103.

<sup>17</sup> To, że chodzi o pewien kształt brzmieniowy, wnioskujemy na drodze eliminacji. (1) *Oriscus* + *punctum* nie wyobraża żadnego szczególnego kształtu melodii — jest odpowiednikiem prostej neumy *clivis*. (2) Nie wyraża żadnego szczególnego interwału — złożenie to stosowane jest z różnymi interwa-

świadczy ogromna konsekwencja w jego notowaniu, z jaką spotykamy się w manuskryptach, w przypadku kompozycji oryginalnych. Poniżej przedstawimy tytułem małej prezentacji 12 przykładów z kompozycji oryginalnych: introitów, *offertoria* i *communiones*, zaczerpniętych z najstarszych i najwartościowszych manuskryptów z X i XI w. (pominięte zostały manuskrypty akwitańskie, ponieważ skrypcy akwitańscy rzadko umieszczali znak *pressus* w tych miejscach, w których zastosowanie *pressus* było oczywiste)<sup>18</sup>. Będą to przykłady charakterystycznych formuł melodycznych z unisonem, po którym następuje dźwięk niższy. Notację *oriscus* + *punctum* bądź *clivis* (w zapisie wiązonym lub rozłącznym) będziemy oznaczać odpowiednio symbolami „+” i „-”; pusty nawias kwadratowy oznacza brak kompozycji w rękopisie<sup>19</sup>

	E121	G339	Bam6	La 239	Ch47	Noy	H159
1. In. <i>Populus Sion</i> GT18 „cor-dis”	- (2)	- (1v)	- (2)	- (9)	- (2)	- 1v	- (45)
2. In. <i>Gaudete</i> GT21 „homi-ni-bus”	+ (7)	+ (3)	+ (2v)	+ (11)	[ ]	+ (2)	+ (15)
3. Of. <i>Confortamini</i> GT26 „no-li-te”	- (11)	- (5)	- (3)	- (13)	- (4)	- (2v)	+ (125v)
4. Of. <i>Confortamini</i> GT26 „nos”	+ (11)	+ (5)	+ (3)	+ (13)	+ (4)	+ (2v)	+ (126)
5. In. <i>Rorate caeli</i> GT34 „plu-ant”	- (9)	- (4)	- (2v)	- (12)	- (4)	- (2v)	+ (14)
6. In. <i>Misereris</i> GT62 „ho-mi-num”	+ (93)	+ (33)	+ (19)	+ (37)	+ (23)	+ (13v)	+ (16v)
7. Co. <i>Servite Domino</i> GT68 „ti-mo-re”	+ (98)	+ (35)	+ (20)	+ (40)	+ (24)	+ (14)	+ (37)
8. Co. <i>Voce mea</i> GT71 „me-a”	+ (105)	+ (37)	+ (21)	+ (44)	+ (26)	+ (15)	+ (40)

łami. (3) Nie jest też neumą stosowaną do wskazania unisonu z dźwiękiem poprzedzającym — do tego wykorzystywano literę *e* (=equaliter). (4) *Oriscus* nie jest znakiem dla wyrażenia jakiejś określonej długości dźwięku — pojawia się z literami *c* i *t*, jak też bez liter, a zatem w kontekście różnych wartości. Pozostaje więc jedyna możliwość — chodzi o szczególną artykulację czy też szczególne brzmienie dźwięku.

<sup>18</sup> Przykłady nie są selekcyonowane. Jest to próbka 12 kolejnych przypadków z *proprium de tempore* wynotowanych z GT.

<sup>19</sup> Skróty zastosowane w tabeli: E121 — *Le Codex 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln (IX-XI siècle): Antiphonale missarum sancti Gregorii*, PalMus 4, Solesmes 1894; G339 — *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall (X siècle): Antiphonale missarum sancti Gregorii*, PalMus 1, Solesmes 1889; Bam6 — *Die Handschrift Bamberg Staatsbibliothek Lit. 6*, MPG 2, Münsterschwarzach 1986; La239 — *Antiphonale missarum sancti Gregorii (IX-XI siècle): Codex 239 de la Bibliothèque de Laon*, PalMus 10, Solesmes 1909; Ch47 — *Antiphonale missarum sancti Gregorii (X siècle): Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres*, PalMus 11, Solesmes 1912; Noy — *Le Manuscrit du Mont-Renaud (X siècle): Graduel et antiphonaire de Noyon*, PalMus 16, Solesmes 1955; H159 — *Antiphonarium tonale missarum (XI siècle): Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*, PalMus 8, Solesmes 1901–1905.

	E121	G339	Bam6	La 239	Ch47	Noy	H159
9. Co. <i>Scapulis suis</i> GT77 „ <i>scu-to</i> ”	+ (103)	+ (37)	+ (20v)	+ (43)	+ (26)	+ (14v)	+ (29v)
10. In. <i>Sicut oculi</i> GT77 „ <i>servo-rum</i> ”	- (104)	- (37)	- (21)	- (43)	- (26)	- (14v)	+ (31)
11. Of. <i>Levabo oculos</i> GT78 „ <i>considera-bo</i> ”	+ (105)	[ ]	[ ]	+ (43)	+ (26)	+ (15)	+ (137)
12. Co. <i>Intellege</i> GT82 „ <i>me-um</i> ”	+ (110)	+ (39)	+ (22)	+ (47)	+ (28)	+ (15v)	+ (36)

Z analizy danych zawartych w tabeli wynika, iż stałość w notowaniu *pressus*, a z drugiej strony stałość w notowaniu *clivis* w kontekstach, które z melodycznego punktu widzenia dopuszczałyby użycie *pressus*, jest w kompozycjach oryginalnych niemal absolutna. Wyjątek stanowi tonariusz H159, który notuje *pressus* nawet tam, gdzie pozostałe manuskrypty mają *clivis*. Tendencja ta obserwowana jest także w innych kodeksach XI-wiecznych posługujących się notacją północnofrancuską<sup>20</sup>.

Inaczej rzecz się ma w przypadku melodii typicznych, stosowanych w wielu kompozycjach, jak np. w graduałach, *tracti* czy kantykach. Nie wszyscy notatorzy notowali wszystkie szczegóły interpretacyjne za każdym razem, ilekroć pojawiła się ta sama melodia. Dla ilustracji zagadnienia posłużymy się przykładem Cardine’a<sup>21</sup>. Autor *Semiologia gregoriana* porównał w nim notację formuły melodycznej werse-  
tu czterech gradułów 5. *modus*. Do porównania wykorzystał jeden kodeks, mianowicie XI-wieczny G339 (przykl. 8.).

Przykl. 8.

Gz.	In Deum	<i>M</i>	<i>M</i>	<i>G</i>	50/20
	Christus	<i>M</i>	<i>11</i>		30/3
	Exiit	<i>N</i>	<i>M</i>		14/14
	Bonum est	<i>N</i>	<i>N</i>		46/9



W naszych badaniach materiał został poszerzony o inne starożytne manuskrypty adiastratyczne i o dwa kolejne przypadki tej samej formuły melodycznej gradułów 5. *modus*. Wyniki prezentujemy w tabeli (dane Cardine’a znajdują się w drugiej

<sup>20</sup> Pobieżne studium słynnego Graduału z Saint-Denis pozwala stwierdzić to samo zjawisko; por. C. MAÏTRE. *Graduel de l'abbaye royale de Saint-Denis, début XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque Mazarine, manuscrit 384, Éditions Actes Sud 2005.

<sup>21</sup> CARDINE, *dz. cyt.*, s. 29, przykl. 54.

kolumnie, przypadki 1–4). Pierwszy „+” bądź „-” oznacza obecność lub brak pierwszego *pressus* przykładu, drugi — drugiego. Asterysk w La239 oznacza skrót notatora, który dwukrotnie zrezygnował z doprowadzenia do końca notacji dobrze znanej melodii.

	C359	G339	Bam6	La 239	Ch47	Noy
1. Gr. <i>In Deo</i> GT311 „clama-vi”	-/- (78)	-/- (50)	-/- (28)	-/- (66)	-/- (40)	-/- (20)
2. Gr. <i>Christus factus</i> GT148 „il-lum”	-/- (96)	-/- (70)	-/- (38v)	+/+ (97)	-/- (56)	[ ]
3. Gr. <i>Exiit sermo</i> GT636 „mane-re”	-/- (42)	+/- (14)	-/- (9)	[ ]	*/* (10)	+/- (6)
4. Gr. <i>Bonum est confiteri</i> GT327 „ma-ne”	-/- (74)	+/+ (46)	-/- (25v)	-/* (59)	-/- (36)	-/- (18v)
5. Gr. <i>Locus iste</i> GT397 „cho-rus”	-/- (115)	-/- (89)	-/- (48)	-/- (120)	-/- (67)	+/- (25v)
6. Gr. <i>Propitius esto</i> GT288 „nos-ter”	-/- (316)	-/- (44)	-/- (24v)	-/* (56)	-/- (35)	-/- (17v)

Okazuje się, że nie tylko w XI-wiecznym G339, lecz nawet w najstarszych kodeksach z X w., jak Noy czy La239, widzimy brak konsekwencji w notowaniu formuły z dwoma kwartowymi *pressus* / *clivis*. Aby nie wyciągać zbyt daleko idących wniosków na podstawie tak niewielkiego materiału porównawczego, poprzestaniemy na stwierdzeniu istotnej różnicy: w melodiach oryginalnych najstarsze kodeksy są jednomyślne w notowaniu *pressus* bądź *clivis*<sup>22</sup>; natomiast w melodiach typycznych (standardowych formułach melodycznych) nie widać w tym względzie stałości<sup>23</sup>. Naszą uwagę skoncentrujemy zatem na melodiach oryginalnych.

Skoro notatorzy dobierali znaki intencjonalnie, a nie przypadkowo, i skoro *pressus* nie wyraża unikalnego rysunku melodycznego ani szczególnej relacji interwałowej, ani też określonej długości dźwięku, podejmiemy się interpretacji *pressus* jako szczególnego efektu wokalnego, różnego od *clivis*. Taka interpretacja może wytłumaczyć, naszym zdaniem, fakt absolutnej konsekwencji w notowaniu *pressus* bądź

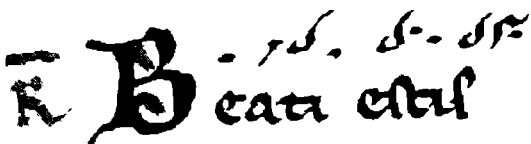
<sup>22</sup> W kodeksach późniejszych, począwszy od XI w., sytuacja zmienia się znacznie. Wiele manuskryptów, szczególnie posługujących się notacją północnofrancuską (francuską pierwotną), „wykorzystuje” struktury melorytmiczne sprzyjające *pressus* i notuje go tam, gdzie w najstarszych kodeksach jest on nieobecny.

<sup>23</sup> Przyczyny takiej niekonsekwencji mogą być różne. Prawdopodobnie w formułach typycznych i melodiach standardowych w pewnych miejscach realizowano *pressus* nawet wtedy, kiedy nie był on wypisany — formuły były dobrze znane i nie wymagały przypominania notowania szczegółów. Nie jest również wykluczone, że kompozycje solistyczne, jakimi są *gradualy*, *tracti* czy *responsorja*, pozostawiały wykonawcy pewien margines swobody, jeśli chodzi o niuanse interpretacyjne, ornamentację, artykulację itp.

*clivis* w kompozycjach oryginalnych. Efekt wokalny, o którym mowa, to najprawdopodobniej wibracja na dźwięku odpowiadającym elementowi *oriscus*, czyli drugiemu elementowi *pressus maior*.

Nie dysponujemy żadnym wczesnym traktatem teoretycznym, który opisywałby wprost „brzmienie” czy sposób wykonania *pressus maior*. O interpretacji neum w średniowieczu możemy wnioskować jedynie na podstawie etymologii nazw zawartych w najstarszych dokumentach oraz — czasami — na podstawie grafiki znaków<sup>24</sup>. Pierwszym znanym świadectwem, które wzmiankuje *pressus*, jest anonimowy traktat *Quid est cantus* z X w. Powstał on niedługo po spisaniu pierwszych ksiąg liturgicznych opatrzonych notacją neumatyczną. Wtenczas nie funkcjonował jeszcze system nazw, którymi posługujemy się dzisiaj. Nie był znany termin *pressus*, nie była też znana nazwa jego istotnego elementu składowego — *oriscus*. Z tego też względu *Quid est cantus* jest dowodem niezwyklej wagi. Autor opisuje w nim różne neumy, stosując albo terminologię wskazującą na źródło pochodzenia samego znaku, albo terminologię opisową. O interesującej nas neumie pisze tak: *Et alia nota, quae dicitur coagulata, ex tribus accentibus ostenditur, id est, ex duobus acutis et subposito, ut est „Beati estis sancti Dei”* (A inny znak, który nazywamy *coagulata*, składa się z trzech akcentów, tj. dwóch wysokich i położonego poniżej, jak jest w *Beati estis sancti Dei*)<sup>25</sup>. Inicjum przytoczonego *responsorium Beati estis* z antyfonarza Hartkera (Har 207/13) upewnia nas, iż autor mówi o *pressus maior* (przykł. 9., neuma na „es-tis”, w złożeniu z *pes*).


Przykład 9.




Dwa akcenty wysokie to nic innego jak unison elementu *virga* i *oriscus*. Ów „położony poniżej” to, rzecz jasna, *punctum*. Według autora neumę nazywano *coagulata*. Termin ten nie wytrzymał próby czasu. Już w XI w., w *tabula brevis*, nie znajdziemy pojęcia *coagulata*, lecz *pressus maior* i *pressus minor*, którymi posługujemy się dzisiaj. Czego dotyczy bądź co opisuje nazwa *coagulata*? Dotyczy z pewnością elementu charakterystycznego, środkowego, co wnioskujemy z etymologii

<sup>24</sup> Wnioskowanie na podstawie grafiki znaku jest możliwe jedynie w przypadku tych neum (elementów neumatycznych), które nazywane są przez współczesnych badaczy „znakami ikonicznymi”. Znaki te odwzorowują to, co przedstawiają, w przeciwieństwie do „znaków symbolicznych”, których sens określany jest umową czy konwencją. W przypadku tych ostatnich, rzecz jasna, orzekanie o interpretacji jest niemożliwe; por. L. TREITLER, *The Early History of Music Writing in the West*, JAMS 35 (1982), nr 2, s. 237–279.

<sup>25</sup> *Quid est cantus?*, w: P. WAGNER, *Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico*, „Rassegna Gregoriana 3 (1904), s. 483.

słowa. Bowiem jednym ze znaczeń przymiotnika *coagulatus* jest: pofałdowany kształt skrzepniętej powierzchni, postrzępiony kształt górskiej grani (*mons coagulatum* = góra o wielu szczytach). Idea pofałdowania odpowiada doskonale grafice środkowego elementu *pressus maior*, czyli *oriscus*. Pierwotna nazwa *coagulata* nie przyjęła się, ale sama idea „pofałdowania” przetrwała w późniejszej nazwie elementu środkowego: *oriscus*. E.M. Bannister wywodzi tę nazwę od gr. *oriskos*, co znaczy „pagórek” (zdrobnienie od *oros* – góra)<sup>26</sup>, co faktycznie koresponduje z kształtem „wystającej fali” *oriscus* z Saint-Gallen w kontekście poprzedzającego elementu neumatycznego *virga*: <sup>27</sup>

Zarówno kształt środkowego elementu *pressus maior*, jak i etymologia obu nazw (starszej — *coagulata* dla neumy trzejelementowej, młodszej — *oriscus* dla elementu środkowego) pozwalają nam przypuszczać, że mamy do czynienia z ornamentacją<sup>28</sup>. Używając terminologii L. Treitlera, grafika *oricus* byłaby ikoną dźwięku ornamentalnego.

Potwierdzeniem słuszności naszego przypuszczenia jest inna nazwa, która stosowana była nie dla *pressus maior*, lecz dla neumy mniejszej od *pressus maior* o końcowe *punctum*: *gutturalis* (). Neuma ta jest tożsama z dwoma pierwszymi elementami *pressus maior*. Nazwę *gutturalis* znajdujemy w rozszerzonej wersji XI-wiecznej niemieckiej *tabula brevis*, jak też w nieco późniejszej *tabula prolixior*. Huglo, powołując się na Waesberghe, twierdzi, iż termin *gutturalis* pochodzi od *guttur* – gardło<sup>29</sup>. Zatem *gutturalis* znaczyłoby „gardłowy”, co jest wskazaniem wprost na efekt wokalny wywoływany gardłem. Z punktu widzenia fizjologii głosu najbardziej „gardłowym” efektem wokalnym jest wibracja<sup>30</sup>.

Dodatkowy argument na ornamentalne znaczenie *oriscus* znajdujemy w bizanetyjskiej notacji ekfonetycznej, która jest starsza od notacji neumatycznej Kościoła Zachodniego. Jej znaki — przynajmniej niektóre — graficznie zbliżone są do neum notacji akcentowych (z Saint-Gallen, północnofrancuska, niemiecka). Pomiedzy wieloma znakami ekfonetycznymi znajdujemy znak nazywany *συματικὴ* (*syrmatikē*):

<sup>26</sup> H.M. BANNISTER, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, w: *Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi*, t. XII, Leipzig 1913, s. XXIII.

<sup>27</sup> Pytaniem, na które nie znajdujemy obecnie odpowiedzi bezpośredniej, jest: Czy terminy *coagulata* i *oriscus* odnoszą się do kształtu neumy, efektu wokalnego, czy może obu rzeczy jednocześnie? Nie mamy absolutnej pewności, czy *pressus maior* bądź sam *oriscus* są znakami ikonicznymi. Jeżeli tak jest (wszak w notacjach symbolicznych, do których zaliczamy notację z Saint-Gallen, występują znaki ikoniczne), terminy *coagulata* i *oriscus* oddają zarówno kształt neumy, jak i efekt wokalny.

<sup>28</sup> Michel Huglo, dokonując typologii neum, umieszcza *oriscus* i jego pochodne pośród neum ornamentalnych. Niemniej etymologię słowa tłumaczy inaczej, niż Bannister. Według Huglo *oriscus* pochodzi od *horos* (granica, kres), ponieważ często kończy on neumę lub grupę neumatyczną; M. HUGLO, *Les noms des neumes et leur origine*, EtGr I (1954), s. 64–65.

<sup>29</sup> Tamże, s. 64, przyp. 6.

<sup>30</sup> Przykładowo likwescencje realizowane są przy udziale innych organów wokalnych. W zależności od rodzaju głoski jest to podniebienie miękkie, język albo wargi.

~), który wskazuje na falujący ruch głosu<sup>31</sup>. Podobny znak odnajdujemy w księgach liturgicznych Kościoła Zachodniego<sup>32</sup>. *Oriscus* jest najprawdopodobniej zapożyczeniem tego właśnie znaku<sup>33</sup>

W obliczu przytoczonej argumentacji widać wyraźnie, że w *pressus* mamy do czynienia z ornamentacją wokalną. „Zamykanie oczu” na kwestię ornamentacji w minionych dziesięcioleciach spowodowało, że dyskusja pomiędzy Mocquereau i Cardinem utknęła w martwym punkcie, a pytania postawione na początku artykułu nie mogły otrzymać satysfakcjonującej odpowiedzi. Przyjęcie hipotezy ornamentacji w *pressus* rozwiązuje wiele sygnalizowanych wcześniej problemów melo-rytmicznych. Spróbujmy zatem skonfrontować hipotezę ornamentacji z argumentacją Mocquereau i Cardine’a.

Idąc za sugestią „ikony” *oriscus*, znaczenia pokrewnej neumy *gutturalis* i ekfonicznego znaku *symmatikē*, wykonanie elementu *oriscus* w ramach *pressus maior* wymagałoby „falującego głosu”, czyli lekkiej wibracji. Dźwięk wibrujący dołączony jest do poprzedniego — prostego, który jest w unisonie. Dwa dźwięki mogą być wykonane łącznie (nie muszą być oddzielone, jak w reperkusji), jednak nie „zlewają się” ze sobą (tak dzieje się w przypadku fuzji dwóch dźwięków prostych), bowiem różna jakość brzmienia pozwala nam usłyszeć je osobno. Przy takim wykonaniu spełniany jest postulat Mocquereau, aby łączyć *oriscus* z elementem poprzedzającym. Płynne przejście od dźwięku prostego do wibrującego jest dla głosu naturalne i, nawiasem mówiąc, bardzo często spotykane w praktyce wokalnej różnych kultur i różnych epok. Spełniany jest też postulat Cardine’a, aby nie niszczyć oryginalnego rytmu melodii: dźwięki nie zlewają się ze sobą, a więc rytm zostaje zachowany. Połączenie dwóch elementów graficznie miałyby następującą postać (przykł. 10.):

#### Przykład 10.





Wystarczy, że zamienimy pierwszy element rysunku 10. z *tractulus* na *virga*, a otrzymamy *virga strata* (*gutturalis*), czyli ikonę dwóch pierwszych dźwięków *pressus maior* w notacji z Saint-Gallen (przykł. 11.).

<sup>31</sup> E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, s. 252.

<sup>32</sup> Jean Baptiste Thibaut podaje szereg przykładów z zachodnich kodeksów od V do IX w., w których zastosowane znaki ekfoniczne są bardzo zbliżone do notacji bizantyjskiej; J.B. THIBAUT, *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine*, Hildesheim 1984, s. 9–26.

<sup>33</sup> Niektórzy twierdzą, iż *oriscus* pochodzi od znaku *contractio* używanego jeszcze dzisiaj w języku francuskim czy hiszpańskim; por.: CARDINE, *dz. cyt.*, s. 88; A. TURCO, *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Rome 1996, s. 233. Wiele kontekstów melodycznych zdaje się potwierdzać sens znaku *contractio*. Symbol mógł być aplikowany dla dźwięku lekkiego, „jakby skróconego”. Takie rozumienie znaku nie sprawdza się jednak w przypadkach większych wartości rytmicznych, gdy np. w notacji z Saint-Gallen ponad *oriscus* widnieje litera *t* (= *tenere*).



Powróćmy do ostatniego z cytowanych przykładów Mocquereau, czyli przykładu 5. Notacja interesującego nas miejsca melodii *seculorum* zarówno w przypadku kombinacji *clivis + clivis*, jak i *clivis + pressus minor*, jest rozłączna. Dlaczego? Notacja z Saint-Gallen nie posiada możliwości zaznaczenia w powyższym złożeniu neum szczególnej artykulacji drugiego dźwięku. Notator chcąc wydłużyć drugi dźwięk pierwszej *clivis*: *Fa*, który jest dźwiękiem strukturalnym w 2. *modus*, zastosował *stacco neumatico* („rozłączenie neum”) i dodał do niego epizemę. Aby nie sprowokować graficznym rozłączeniem niepożądaną reperkusji, dołączył także literę . W świetle naszej interpretacji jasne staje się nie tylko znaczenie liter oznaczających . Odślania się także właściwy rytm melodii: pierwsze *Fa* jest wydłużone (w brzmieniu dźwięk prosty), drugie, dołączone *Fa*, jest krótsze, lekkie i wykonane z lekką wibracją — jest ozdobnym zakończeniem dźwięku poprzedzającego. Nie ma więc fuzji dźwięków, ale też nie ma reperkusji. Zachowany jest przy tym rytm oryginalny.

Powróćmy jeszcze do pierwszego z cytowanych przykładów Cardine’a, czyli przykładu 6. W świetle zaprezentowanej koncepcji ornamentacji w *pressus*, porównanie zapisów melodii 6. A i B jest doskonałą ilustracją „fizjologii *oriscus*”. W melodii 6. B zjawisko *contractio* umożliwia płynne przejście od prostego dźwięku *re* sylaby „-ti-” do ornamentu na sylabie „-is”. Na samogłosce „i” (spotkaniu dwóch sylab „-ti-is”) wykonane są dwa różne jakościowo dźwięki: prosty i ornament. W ten sposób ani sylaba nie jest „zgubiona”, ani rytm nie jest zdeformowany. Gdybyśmy chcieli ten sam efekt wokalny zastosować w melodii 6. A, gdzie zjawisko *contractio* nie występuje, napotkalibyśmy na trudności: artykulacja głoski „l” na przejściu pomiędzy sylabami „-bi-le” nie sprzyja wyprowadzeniu ornamentu z poprzedzającego dźwięku prostego. Ornament w takim miejscu byłby czymś nienaturalnym<sup>34</sup>. Zatem melodia 6. B, która w kodeksie E121 została zapisana w jej wersji „podstawowej”, w rękopisach La239 i G339 jest przykładem wykorzystania sprzyjających warunków fonetycznych dla ornamentacji.

\* \* \*

Przedstawiona interpretacja elementu *oriscus* w ramach *pressus maior* i pochodnych grup neumatycznych odpowiada na wiele pytań i wątpliwości, które niepokoją badaczy chorału gregoriańskiego od kilku dziesięcioleci. Wiele błędnych argumentacji i mylnych wniosków w przeszłości powodowała zła metodologia: badania po-

<sup>34</sup> Nie jest nam znany nawet jeden przypadek, w którym element *oriscus* byłby zanotowany na zmianie sylab, gdzie nie zachodzi zjawisko *contractio*.

równawcze i wnioskowanie prowadzano często z pominięciem krytyki form liturgicznych czy rodzaju melodii. Ważnym przyczynkiem artykułu jest wykazanie, iż w kompozycjach oryginalnych w najstarszych rękopisach panuje bezwzględna stałość w notowaniu *pressus* bądź notowaniu odpowiadających im nieornamentalnych form neumatycznych. Nie możemy zatem podtrzymywać dłużej koncepcji „ekwiwalencji” *pressus* i *clivis* w tychże kompozycjach, forowanej niegdyś przez A. Mocquereau, a akceptowanej w dużej mierze przez E. Cardine’a. Z drugiej strony badania porównawcze typicznych formuł melodycznych w gradułach, *tracti* czy *responso-ria* ukazują brak stałości w notowaniu *pressus* bądź nieornamentalnych form neumatycznych. Prawdopodobnie chodzi tutaj o pewien margines swobody pozostawiony soliście, bądź o uproszczony sposób notacji dobrze znanych formuł. Jednak odnośnie tych kompozycji interpretacje są na etapie hipotez i wymagają dalszych badań.

Ornamentalna interpretacja *pressus* godzi przeciwstawne stanowiska Mocquereau i Cardine’a, usuwając wątpliwości i zastrzeżenia obu badaczy. Z jednej strony spełnia postulat Mocquereau: łączenia *oriscus* z elementem poprzedzającym, z drugiej zaś strony czyni zadość postulatowi Cardine’a, który domagał się zachowania oryginalnego rytmu w grupie *pressus*. Wprawdzie Cardine swój postulat chciał zrealizować przez reperkusję, jednak widzimy, iż wobec wyraźnej różnicy jakościowej *oriscus* i dźwięku poprzedzającego reperkusja jest zbędna.