

## INSPIRACJE RYTMICZNE ŚPIEWEM GREGORIAŃSKIM W MUZYCE ORGANOWEJ

Śpiew gregoriański oprócz swojej pozycji w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego – pierwszego śpiewu liturgicznego, zajmuje znaczące miejsce w kulturze muzycznej Europy Zachodniej. Stało się tak nie tylko ze względów historycznych (np. przekształcanie kompozycji modalnych wytworzyło system tonalny), ale również wskutek silnego oddziaływania gregoriańskiego repertuaru wokalnego na literaturę muzyczną, zwłaszcza organową.

Wielu kompozytorów, począwszy od XV w., tworzyło dzieła organowe inspirowane liturgicznym śpiewem Kościoła, który (śpiew) w tamtym czasie i później nie był w najlepszej kondycji (okres dekadencji)<sup>1</sup>. Początkowo utwory te były przeznaczone do wykonania podczas liturgii. Niewykluczone, że ich pojawienie się zostało

---

<sup>1</sup> Warto wspomnieć: Conrad Paumann (1415–1473) – *Buxheimer Orgelbuch* (fragmenty mszalne, *Magnificat*); Hans Kotter (1480–1541), *alternatim*, np. *Salve Regina*; Hans Buchner (1483–1538) *alternatim*, np. *Kyrie eleyson in summis festis ad Penthecostem*; Hieronymus Praetorius (1560–1629) – *Magnificat primi toni*; Jehan Titelouze (1562/63–1633) – *Hymnes de l’Eglise* (zawiera 12 hymnów), *Le Magnificat* (56 *Versetten*); Michael Praetorius (1571–1621) – *A solis ortus cardine, O lux beata Trinitas*; Peeter Cornet (1575–1633) – *Salve Regina*; Girolamo Frescobaldi (1583–1643) – *Il secondo libro di toccate, canzoni, versi d’hinni Magnificat* (1627), *Fiori musicali* (1635); Samuel Scheidt (1587–1654) – 3 cz. *Tabulatura nova*, zawiera m.in. 9 opracowań *Magnificat*, *Tocatta super „In te, Domine, speravi”* SSWV 138; Heinrich Scheidemann (1595–1663) – m.in. *Magnificaty*, np. *Magnificat sexti toni* WV 19; Matthias Weckmann (1615/16–1674) – *Magnificat II. Toni*; Guillaume-Gabriel Nivers (1632–1714) – *Second Livre d’orgue contenant la Messe et les Hymnes de l’Eglise*; Dietrich Buxtehude (1637–1707) – *Magnificat primi toni* BuxWV 203, *Te Deum laudamus* BuxWV 218; Juan Cabanilles (1644–1712) – *Tiento quarto partido de mano derecha sobre „Ave maris stella”*; Johann Pachelbel (1653–1706) – *Magnificat-Fugen*; Nicolas de Grigny (1672–1703) – *Premier Livre d’Orgue contenant une Messe et les Hymnes des Principales Festes de l’Anne*; Jean-François Dandrieu (1682–1738) – *Premier Livre de Pieces d’Orgue* (zawiera m.in. *Magnificat*); Johann Sebastian Bach (1685–1750) – *Fuga sopra il Magnificat* BWV 733; Jacques-Nicolas Lemmens (1823–1881) – *Sonate „O Filii”*, *Sonate „Pascale”*; Charles-Marie Widor (1844–1937) – *Symphonie Gothique* op. 70, *Symphonie Romane* op. 73; Charles Tournemire (1870–1939) – *L’Orgue mystique* op. 55–57; Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) – *Cathedral Windows* op. 106; Marcel Dupré (1886–1971) – *Symphonie-Passion* op. 23, 8 *short Preludes on Gregorian Themes* op. 45; Maurice Duruflé (1902–1986) – *Prelude, Adagio et Choral varie sur le theme du „Veni Creator”* op. 4; Flor Peeters (1903–1986) – *Tocatta, Fugue et Hymne sur „Ave Maris Stella”* op. 28; Jean Langlais (1907–1991) – *Trois Paraphrases Gregoriennes* op. 9, *Suite Medievale* op. 56, *Incantation pour un Jour Saint* op. 64, *Livre oecumenique* op. 157; Jeanne Demessieux (1921–1968) – *Te Deum* op. 11, *Repons pour le temps de Paques* 1965, *12 Choral preludes on gregorian chant*. Wśród rodzimej twórczości np. Feliks Nowowiejski (1877–1946) – *VII Symfonia organowa* op. 45 nr 7, *Preludium nt. Kyrie z Mszy XI „Orbis factor”* op. 9 nr 3, *Wstęp do sekwencji „Victimae paschali laudes”* op. 9 nr 7, *Wstęp do Hymnu „Veni Creator”* op. 9 nr 8, *Preludium Adoremus* op. 31 nr 2.

wymuszone względami liturgicznymi. Inne zaś śpiewy nie zostały skomponowane, ponieważ ówczesna liturgia ich „nie potrzebowała”. Owa nieobecność widoczna jest obecnie, np. nie istnieją śpiewy po Komunii, na uwielbienie bądź na procesję wyjścia w liturgii Mszy św., w oficjum natomiast brak procesyjnych śpiewów wejścia i wyjścia w uroczystych nieszpórach. Obok samodzielnych kompozycji organowych, na potrzeby liturgii powstały także tzw. formy *alternatim*, które tworząc z utworem gregoriańskim jedność, zastępowały pewne jego części lub go rozbudowywały, czyniąc liturgię bardziej uroczystą.

Wielu z niżej przywołanych kompozytorów było organistami, którzy bądź sami wykonywali, bądź słuchali tylko form chorałowych wykonywanych przez scholę podczas liturgii. Pobieżne przejrzenie samych tytułów kompozycji pozwala wyprowadzić wniosek, że zasadniczo inspiracja twórcza dotyka znanych form gregoriańskich, jak części *ordinarium* Mszy św. i oficjum oraz hymnów, sekwencji czy antyfon. Można przypuszczać, że działa się tak ze względu na aktualny stan gregorianki w liturgii. Sobór Trydencki zmieniając funkcję muzyki w liturgii, m.in. usankcjonował zasadę, że w przypadku braku śpiewaków, kapłan odprawiający recytował teksty przeznaczone do śpiewania. To spowodowało, że tylko w wielkich i znaczących ośrodkach kultu śpiew gregoriański był wykonywany, natomiast w mniejszych kościołach pojawił się nowy trend – twórczość ludowa w językach narodowych. W tej sytuacji repertuar gregoriański był ograniczany do form obowiązkowych lub najbardziej znanych; często kompozycji w stylu sylabicznym. Wydaje się to głównym powodem, dla którego powstające kompozycje organowe były inspirowane „szlagierami” gregoriańskimi.

Zatem kompozytor, odnosząc się do swojego źródła gregoriańskiego, tworzył dzieło, w którym cytował melodię najczęściej wzorcową. Owo odniesienie w konsekwencji wymuszało na nim utrzymanie modusu kompozycji gregoriańskiej, w pewnym sensie utrzymanie frazowania oraz stylu utworu.

Później pojawiły się – głównie w środowisku francuskim – utwory inspirowane także stylem, które nie zawierały dosłownych odniesień do melodii gregoriańskich; jedynie ich tytuł przywoływał związek z chorałem.

Zupełnie inaczej rzecz miała się w klasztorach benedyktyńskich, w których przez wieki repertuar chorałowy utrzymywany był na znacznie wyższym poziomie, tak co do samej jego obecności w liturgii, jak i w wykonawstwie. W każdym opactwie była schola, która wykonywała części *ordinarium* i *proprium* Mszy oraz oficjum. W tym środowisku śpiew ludowy praktycznie nie istniał. Obok scholi z jej dyrygentem, w kościołach benedyktyńskich obecny był także mnich organista, który akompaniował śpiewowi lub wykonywał improwizacje.

O ile na potrzeby różnego rodzaju nabożeństw komponowano nowe utwory nawet w XIX w. (zawsze w gregoriańskim stylu melodycznym oraz z tekstem łacińskim), o tyle ze względu na szacunek do liturgii oraz głęboki związek z tradycją Kościoła, nie wprowadzono do liturgii „nowych” śpiewów w momentach, o których była mowa wyżej. Trend ten utrzymany został po Soborze Watykańskim II – wspólnoty zachowujące język łaciński w liturgii nie uzupełniły „brakującego” repertuaru. Ten fakt

spowodował konieczność muzycznego „wypełnienia” tych momentów liturgicznych muzyką organową; najsilniej w kościołach benedyktyńskich, ze względu na sprawowaną codzienną śpiewaną Mszę i oficjum (w okresach liturgicznych poza zwykłym każdego dnia wykonuje się inne części *proprium*).

Historie klasztorów zachowują pamięć o licznych postaciach organistów, którzy codziennie posługiwali oraz posługują do dziś; niektórzy z nich to także kompozytorzy, którzy swoje dzieła publikowali<sup>2</sup>.

Pośród tego grona wyróżnić należy benedyktyńskiego organistę-kompozytora o. Paula Benoit, pochodzącego z luksemburskiego opactwa w Clervaux. Urodził się w Nancy 9 grudnia 1893 r., do klasztoru wstąpił w 1919 r., w którym spędził największą część swojego życia. Umarł w macierzystym opactwie 10 kwietnia 1979 r. Jego działalność przypadła na okres wielkich przemian społecznych (dwie wojny światowe), religijno-kultowych (reformacja liturgiczna Soboru Watykańskiego II) oraz odkryć w obszarze śpiewu gregoriańskiego (semiologia). W swoim benedyktyńskim życiu poświęcił się modlitwie oraz pracy organisty i kompozytora w pełni oddanego liturgii i Kościołowi. Nigdy publicznie nie koncertował, a swoją twórczość prezentował wyłącznie w ramach liturgii i komponował wyłącznie na potrzeby liturgii<sup>3</sup>.

O. Benoit zapatrzonej w styl kompozycyjnych takich mistrzów, jak: J.S. Bach, L. Vierne, C. Debussy czy M. Ravel, był mocno osadzony w tradycji gregoriańskiej, traktując ją jako źródło inspiracji. Obok kompozycji inspirowanych znanymi dziełami gregoriańskimi pojawiają się takie, których źródła natchnienia tkwią w mniej znanych, zwłaszcza melizmatycznych. Warto zatem pochylić się nad jego twórczością, aby dostrzec relacje między gregoriańskim archetypem i współczesną kompozycją.

Jedną z nich jest preludium *Au Cénacle, Ascension – Pentecôte* ze zbioru *Esquisses liturgiques*<sup>4</sup>. Tytuł utworu odnosi się do dwóch uroczystości: Wniebowstąpienia Pańskiego oraz Zesłania Ducha Świętego. W repertuarze gregoriańskim tych uroczystości pojawia się wzorzec modalny *Alleluia* IV modusu. Oznacza to, że oba *Alleluia* mają jedną, tę samą melodię, natomiast melodie do tekstów wersetów zostały zakomponowane według wzorca modalno-melodycznego.

Dla lepszego zrozumienia przebiegu rytmicznego badanej formy posłuży analiza *Alleluia v. Excita Domine* przeznaczone na trzecią niedzielę Adwentu, które ma me-

<sup>2</sup> Warto zwrócić uwagę: o. Clément Jacob OSB (1906–1997) z opactwa En-Calcat we Francji, o. Alphege Shebbeare OSB (1875–1958) i o. Gregory Murray OSB (1905–1992) z opactwa Downside, Wielka Brytania, o. Gregory Ould OSB (1864–1939) z opactwa Fort Augustus w Szkocji, czy żyjący o. Theo Flury OSB (ur. 1955) ze szwajcarskiego opactwa w Einsiedeln.

<sup>3</sup> Wydane zostały m.in.: *Elevations pour les Messes IX-X-XI*; *Elevations pour la Messe XI*; *2 Fantaisies pour orgue*; *Diptyque en l'honneur de Ste Therese*; *7 pieces pour harmonium ou orgue*; *50 Elevations...*; *60 Devotional Pieces*; *Versets du Magnificat*; *Pieces d'orgue pour l'annee liturgique*, zbiór zawiera „*Au soir de l'Ascension du Seigneur*”, *Noel basque*, *10 petites fugues sur des themes liturgiques*, *4 preludes pour grand orgue*, *Pieces d'orgue*, *Esquisses liturgiques*, *Triptyque pour orgue*; *Suite liturgique pour Paques*; *Toccata sur „Ite Missa est VIII”*, *Offertoire sur la Sequence „Te Johannes”*; *Le Chant interieur*; *41 Elevations*; *Ode pour la paix, pour grand orgue*; *Noel original avec 6 variations*.

<sup>4</sup> Dom Paul Benoit OSB, *Esquisses liturgiques pour grand orgue*, wyd. Arts Sacré – Clervaux 1963.

lodię identyczną z powyższą, oddaną przez najstarsze adiastratyczne notacje neumatyczne: sanktgalleńską oraz metzeńską.

*Alleluia v. Excita Domine* GrN<sup>5</sup> 14/1, C<sup>6</sup> 28/6, L<sup>7</sup> 166/9

iv.

A L-LE-LU-IA.

Nad sylabą pretoniczną *al-leluia* w otwierającym likwescencyjnym diminucyjnie *cephalicusie* w obu notacjach melodia opisuje stopień toniczny MI utworu dźwiękami FA-RE, z których RE ma wartość pomniejszoną, natomiast istotnym jest FA. Po tej charakterystycznej intonacji melodia wznosi się nad kolejną sylabą pretoniczną *al-le-luia* o trzy stopnie MI-FA-SOL. Z punktu widzenia rytmicznego są one wyrażone nieco odmiennie w poszczególnych notacjach adiastratycznych. Skryptor *Cantatorium* zanotował *salicus*; obecność *oriscusa* daje pewność, że notator, uwzględniając jego funkcję prowadzącą, pragnie zwrócić uwagę na stopień SOL. Natomiast kopista kodeksu Laon podnosi melodię za pomocą *scandicusa* (*punctum, punctum, virga*), co z zasady wskazuje na ważkość rytmiczną ostatniego elementu neumy. W tym miejscu kopista sanktgalleński jest bardziej precyzyjny.

Sylabę toniczną *alle-lu-ia* wyraża w obu notacjach ornamentacyjny *porrectus* LA-SOL-LA.

Melodia na dotychczas badanych sylabach jest oparta na stopniach: FA, SOL, LA.

Nad sylabą końcową *allelu-ia* znajduje się *jubulius* wyrażony przebiegiem melizmatycznym, mającym swoją strukturę modalno-rytmiczną.

Pierwszą grupę stanowią dwie neumy *pes subbipinctis* oraz *pressus minor*. Obie notacje wykazują potoczny *pes subbipunctis* (LA-SIb-LA-SOL), jednak bardziej interesujące są następnne dwa dźwięki SOL-FA. Zapis sanktgalleński wyraża *pressus minor* za pomocą *oriscusa* i *punctum*, natomiast kodeks metzeński jest precyzyjniejszy – notuje swój *pressus minor* w takich sytuacjach, w których skryba sanktgalleński niemal zawsze opatruje *pressus* literą „t” (*tenete*), co oznacza, że dźwięki mają wartości poszerzone. Dodatkowo, notacja manuskryptu L wzbogaca neumę rytmiczną literą „a” (*augete* – poszerzajcie), czego ze swej natury sama neuma nie wymaga. Wybór

<sup>5</sup> *Graduale Novum editio magis critica iuxta SC 117. De Dominicis et festis*, CH. DOSTAL, J.B. GÖSCHL, C. POUDEROIEN, F.K. PRASSL, H. RUMPHORST, S. ZIPPE (wyd.), t. I, Regensburg Watykan 2011.

<sup>6</sup> Rkps St. Gallen, Biblioteka Kapitularna 359, 922-925 r., *Cantatorium, Paléographie Musicale* II/2, *Monumenta Paleographica Gregoriana* III, notacja sanktgalleńska.

<sup>7</sup> Rkps Laon, Biblioteka Miejska 239, około 930 r., *graduał, Paléographie Musicale* I/10, notacja metzeńska.

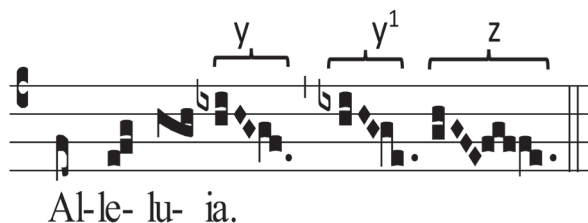
takiego zapisu jednoznacznie wskazuje na charakter kadencyjny, co z kolei podkreśla jedność melodyczno-słowną badanej grupy neumatycznej.

Druga grupa jest identyczna pod względem rytmicznym – oba zapisy powtarzają te same neumy. Nieznacznie tylko zmodyfikowana została melodia tego fragmentu – ostatni dźwięk tej grupy zmienia się z FA na MI, na którym zamyka się jedność melodyczno-słowna drugiej grupy.

Bardzo interesująco przedstawia się ostatnia część badanego *jubilusa*, która rozpoczyna się w podobny sposób, powtarzając progresywnie niemal identyczny motyw melodyczny. Ta grupa składa się z trzech neum: *pes subtripunctis*, *pes quassus* i *pressus maior*.

Zwraca uwagę zapis pierwszej neumy. Notacja sanktgalleńska używa potoczystego *pes* z trzema *punctum*, z kolei notator z Laon ostatni element neumy wyraża nie *punctum*, lecz *uncinusem*, informującym kantora, aby nie pomijać wartości rytmicznej MI<sup>8</sup>. Przebieg rytmiczny *jubilusa* kończy charakterystyczna formuła kadencyjna złożona z *pes quassus* oraz *pressus maior* o wartościach poszerzonych.

Można zatem wyróżnić trzy grupy melodyczno-rytmiczne *jubilusa*:



Jest oczywiście, że pod względem rytmicznym grupy *y* i *y¹* są identyczne, melodycznym – bardzo podobne.

Powyższe analizy są możliwe tylko dzięki zapisom adiastematycznym, zawierającym szczegółowe informacje dotyczące rytmiki śpiewu gregoriańskiego.

W czasie, kiedy o. Benoit komponował preludium *Au Cénacle, Ascension – Pentecôte*, nie doceniano znaczenia notacji adiastematycznych<sup>9</sup>. Zresztą on sam wykształcony był zgodnie z ówczesną solesmeńską metodą rytmicznej interpretacji chorału.

Ale, jak udaje się zauważyć, wydawcy *Graduału Rzymskiego* z 1908 r., którym dysponował o. Benoit, nie byli dalecy od poprawnego wyrażenia notacją kwadratową przynajmniej pierwszej grupy przez umieszczenie *divisio minima*.

Interesujące będzie zatem prześledzenie, w jaki sposób benedyktyński organista z luksemburskiego Clervaux zainspirowany został powyższym *Alleluia*.

<sup>8</sup> Często w descendentальной melodii skryba metzeński kończy neumę *uncinusem*, np. w *climacus*, *pes subbipunctis* itd. Por. N. ALBAROSA, *Mensuralizm wobec rytmu gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie” 4 (2011), s. 59–60.

<sup>9</sup> Prekursor „nowego” sposobu odczytywania melodii gregoriańskich, o. Eugène Cardine OSB, swoje badania opublikował dopiero w 1968 r. w monumentalnym dziele *Semiologia gregoriana*.



The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble and bass staff with a grand staff below. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts in 4/2 time, then changes to 6/8, then 12/8, and finally 9/8. A marking 'Pos Ch.' with arrows points to specific notes in the bass staff. The second system shows a grand staff with treble and bass clefs, continuing the piece with similar rhythmic complexity.

Po siedmiu taktach majestatycznego wstępu, utrzymanego w metrum 4/2 w fakturze homofonicznej o długich wartościach, kompozytor zmienia organizację rytmiczną taktów najpierw na 6/8, następnie na 12/8 i 9/8. Interesujący jest przebieg melodyczno-harmoniczny t. 8–12, w których kompozytora wyraźnie inspiruje melodia gregoriańska.

W głosie najwyższym pojawia się cytat gregoriańskiego wyżej analizowanego *Alleluia*, któremu towarzyszy akompaniament o większej ruchliwości głosów. W relacji do taktów wstępnych, taka kontrastowa budowa utworu sygnalizuje słuchaczom odmienną treść.

Pierwsze dwa dźwięki w t. 8: ćwierćnuta  $c^2$  oraz ósemka  $a^1$  zostają zharmonizowane jednym akordem, co koresponduje z sylabą przedakcentową *al-leluia*. Kolejne trzy ósemki:  $h^1-c^2-d^2$  są także opatrzone jednym akordem, co koreluje z sylabą przedakcentową *al-le-luia*.

T. 9 kompozycji rozpoczyna ćwierćnuta z kropką  $e^2$ , która w stosunku do gregoriańskiego wzorca uprasza ornamentacyjny *porrectus* LA-SOL-LA nad sylabą akcentowaną. Jednak te trzy tempa w wartościach ósemkowych akcentuje akompaniament.

Kolejna zachowana partia melodii gregoriańskiej zawiera dźwięki  $e^2-f^2-e^2$ , które są zharmonizowane jednym akordem i otwierają *jubilus*. Następne dwie ćwierćnuty z kropką  $d^2$  oraz  $c^2$  przedstawiające dźwięki kadencyjne *pressus minor*, mają własne akordy.

W następnym takcie, 10, kompozytor cytując model gregoriański, organizuje rytm według metrum 9/8, co pozwala na podobne zharmonizowanie motywu. Dźwięki  $e^2-f^2-e^2$  rozbrzmiewają na wspólnym akordzie przechodzącym w przewrót sekstowy pod kadencyjnym  $d^2$ , po czym zjawia się własny akord towarzyszący  $h^1$ .

Ten takt odzwierciedla przebieg melodyczno-rytmiczny drugiej grupy („y<sup>1</sup>”) chorałowego *Alleluia*.

W t. 11 widoczna jest konsekwentna kontynuacja wzorcowej melodii według przyjętych kryteriów. Ósemkowy przebieg  $d^2-e^2-d^2-c^2-h^1-c^2-d^2$  otrzymuje jednolitą szatę harmoniczną, po czym wraz z kadencyjną ćwierćnutą  $c^2$  zmiana akordu prowadzi do rozwiązania napięcia harmonicznego na półnucie  $h^1$ , otwierającej t. 12, jednocześnie kończąc cytat gregoriańskiej melodii *Alleluia*. Ten motyw melodyczno-harmoniczny odpowiada trzeciej grupie melodyczno-rytmicznej „z”.

Komparacja gregoriańskiego wzorca modalnego *Alleluia* IV modusu z t. 8–12 preludium Paula Benoita pozwala nie tylko zauważyć zbieżności w cytowaniu melodii gregoriańskiej, która z całą pewnością identyfikuje archetyp, ale przede wszystkim dostrzec w niej źródło inspiracji rytmicznej. Grupowanie gregoriańskiej melodii koresponduje z harmonicznym grupowaniem akompaniamentu.

Jest jasne, że Benoit nie „uznaje” dźwięków reperkusyjnych, zgodnie z przyjętą wówczas metodą wykonawczą. Jako kompozytor jest wolny w nadawaniu wartości nutom i przyjęte kryterium konsekwentnie zachowuje: dźwięki potoczyste wyraża ósemkami, natomiast poszerzone – ćwierćnutami z kropką lub ćwierćnutą.

Gregoriański model melodyczny wraca także w ostatniej części badanego preludium, w t. 38–41. Tym razem melodia jest zapisana pół tonu wyżej.

Porządek rytmiczny kompozytor utrzymuje w metrum 9/8. Przebieg melodyczny jest zasadniczo zachowany zgodnie w wybranym wzorcem. Niewielkie zmiany dotyczą wartości rytmicznych, co w konsekwencji wpływa w pewien sposób na grupowanie dźwięków w warstwie harmoniczej. Także wprowadzenie nuty pedałowej wymusza na myśli harmoniczej inne traktowanie.

Paul Benoit OSB wykazuje w swojej twórczości nowy sposób wykorzystania śpiewu gregoriańskiego w literaturze organowej. Po pierwsze, mając do czynienia ze śpiewem gregoriańskim na co dzień, sięga po repertuar melizmatyczny. Jako benedyktyn uczestniczył w codziennej liturgii Mszy św., dla której przeznaczony jest repertuar kompozycji rozwiniętych (neumatyczne i melizmatyczne) w *Graduale Romanum*. Po drugie, w zgodzie z ówczesnym stanem badań i wykonawstwa śpiewu gregoriańskiego, stara się poprawnie grupować dźwięki przebiegów neumatyczno-melizmatycz-

nych, co jest bardzo trudne zważywszy na ograniczenia, jakie niesie ze sobą zapis kwadratowy. Fakt poprawnego grupowania dowodzi dobrej intuicji i wrażliwości o. Benoit na melorytmikę kompozycji gregoriańskich.

Kompozycje Benoita – benedyktyna, organisty-kompozytora, są nowym spojrzeniem na kwestię inspiracji chorałem – jest to inspiracja rytmiczna. Aspekt rytmu, w tym grupowania dźwięków, jest istotny w neumatyczno-melizmatycznych melodiach gregoriańskich. Obecnie notacje adiaSTEMATYCZNE są nieodzownym narzędziem analitycznym; zapis kwadratowy na czterolinii jest absolutnie niewystarczający.

Dla kompozytorów muzyki sakralnej twórczość o. Paula Benoit może być wielkim wyzwaniem: wszystkie formy gregoriańskie mogą stać się źródłem inspiracji. Najnowocześniejsze osiągnięcia badań nad repertuarem gregoriańskim stają się pomocą w rozumieniu „wzorcowych” melodii oraz zachętą do stosowania ich we współczesnych kompozycjach organowych.

#### SUMMARY

### RHYTHMIC INSPIRATION OF GREGORIAN CHANT IN THE ORGAN MUSIC

Aside from its position in the liturgy of the Roman Catholic Church, that is the priority to liturgical singing, Gregorian chant ranks high in the musical culture of Western Europe. This was, among other things, due to the strong impact of the Gregorian vocal repertoire on the music literature, with particular emphasis on organ literature. Starting from the fifteenth century, a significant number of composers were inspired in their artistic work by Gregorian chant, mainly by popular syllabic forms.

The Benedictine monasteries resound with Gregorian chant and the place of the missing songs is filled with organ music.

Dom Paul Benoit (1893-1979) of the Luxembourg abbey in Clervaux, inspired by *Alleluia modus IV* (modal pattern), composed the prelude *Au Cénacle, Ascension - Pentecôte*. His harmonic accompaniment grouping of the cited melody corresponds to the melismatic grouping of *Alleluia*. In this case, we can speak not only about the citing of the Georgian melody but also about the rhythmic inspiration in the organ music.

**Słowa kluczowe:** śpiew gregoriański, formy melizmatyczne, benedyktyński organista-kompozytor, inspiracja rytmiczna, grupowanie harmoniczne akompaniamentu.

**Key words:** Gregorian chant, melismatic form, Benedictine organist-composer, rhythmic inspiration, harmonic accompaniment grouping.