

MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

**XVIII-WIECZNY, „NOWY” SYSTEM NOTACJI
MONODII LITURGICZNEJ.
DÉMOTZ DE LA SALLE
I JEGO *METHODE DE PLAIN-CHANT SELON UN
NOUVEAU SYSTEME* (1728)**

Démotz de la Salle (zm. 1741) jest dziś dla historii muzyki postacią zupełnie zapomnianą. Cała wiedza na temat jego życia i twórczości zawiera się zasadniczo w pojedynczym haśle encyklopedycznym wchodzącym w skład XIX-wiecznego leksykonu *Biographie universelle ancienne et moderne* Louis-Gabriela Michauda¹, którego obszerne fragmenty kilkanaście lat później przedrukował w *Biographie universelle des musiciens* François-Joseph Fétis². Z obu wspomnianych tekstów wynika, że de la Salle był francuskim zakonnikiem, urodzonym około roku 1681 w Rumilly – niewielkiej podalpejskiej miejscowości w Sabaudii, i że jest on autorem dwóch traktatów, w których przedstawił wymyślony przez siebie nowy system notacji muzycznej. Pierwszy z nich, *Metoda śpiewu plain-chant według nowego systemu* (*Methode de plain-chant selon un nouveau systeme*), został poświęcony notacji monodii liturgicznej, zwanej we Francji *plain-chant*, zaś drugi, *Muzyczna metoda [notacji] według nowego systemu* (*Methode de musique selon un nouveau systheme*), odnosi się do muzyki w szerszym kontekście. Oba teksty zostały wydane w tym samym roku 1728. Ze względu na skąpą ilość informacji na temat Démotz’a de la Salle do dzisiaj pozostaje zagadką stopień jego muzycznego wykształcenia. Na pewno nie był on kompozytorem muzyki wielogłosowej, ani też muzykiem-wirtuozem, bo wzmianki o nim musiałyby się znaleźć w muzycznych leksykonach. Możemy być jednak niemal całkowicie pewni, że, jako duchowny,

¹ Louis-Gabriel Michaud [red.], *Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les homes qui se sont fait remarquer par leurs écrits*; wyd. I, Paris 1811-28; wyd. II, Paris 1855, tom X, s. 395.

² François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Brussels, 1835-1844.

musiał mieć dużą styczność z praktycznym wykonawstwem monodii liturgicznej (*plain-chant*).

Metoda śpiewu plain-chant według nowego systemu (Methode de plain-chant selon un nouveau systeme) to dzieło rozmiarami niewielkie, bo liczące nieco ponad 60 stron, jednak ze względu na swoją zawartość jest niezwykle cennym świadectwem XVIII-wiecznej praktyki wykonawczej monodii liturgicznej. Adresatem widniejącej na stronie tytułowej dedykacji jest Jean-Joseph Languet de Gergy³. Treścią dzieła jest prezentacja nowego sposobu notacji monodycznych melodii *plain-chant*, który – co warte podkreślenia – dwa lata wcześniej, w roku 1726, zyskał aprobatę uczonych paryskiej Akademii Nauk⁴ (*Académie des Sciences*). Królewscy uczeni docenili wówczas nie tylko to, że zapis ułatwia wiernym śpiewanie, ale że drukując księgi z zapisem śpiewów *można je zanotować w o wiele mniejszej ilości tomów, co jest mniej kosztowne i dzięki temu na taki zakup będzie mogło sobie pozwolić o wiele więcej parafii*⁵. Wśród profesorów Akademii nie było jednak jednomyślności i system ten jeszcze w tym samym roku 1726 otrzymał dość ostrą krytykę, która przybrała formę anonimowego artykułu *Uwagi na temat metody notacji muzycznej M. Démotz (Remarques sur la méthode d'écrire la musique de M. Démotz)* opublikowanego na łamach czasopisma *Mercur*⁶. W odpowiedzi na wspomnianą polemikę Démotz wydaje w roku 1727 ripostę zatytułowaną: *Réponse à la critique de M*** contre un nouveau système de chant, par M***, prêtre*, która zawiera pochlebne uwagi na temat jego pracy wydane przez Akademię Nauk, oraz takich kompozytorów, jak Jean Francois Lallouette (†1728), Andre Campra (†1744), czy Louis-Nicolas Clérambault (†1749). W roku 1729 system zapisu skrytykował również niebagatelny autorytet w dziedzinie muzyki – Sébastien de Brossard (†1730), który swoje obiekcje dotyczące użyteczności nowego pomysłu ujął w formę zwięzłej broszurki⁷. Warto dodać, że w roku 1728 Démotz de la Salle, niezrażony krytyką, wydał zapisany nową notacją *Brewiarz Rzymski (Breviaire Romain: noté selon un nouveau Systeme de Chant)*.

Koncepcja notacyjna Démotza de la Salle była notacją bezliniową. Aby zapisać utwór wprowadził on proste znaki graficzne, które były wstawiane pomiędzy po-

³ Jean-Joseph Languet de Gergy (zm. 1753) – francuski duchowny i teolog, od roku 1715 był biskupem Soissons, a następnie również Sens, członek *Académie française*.

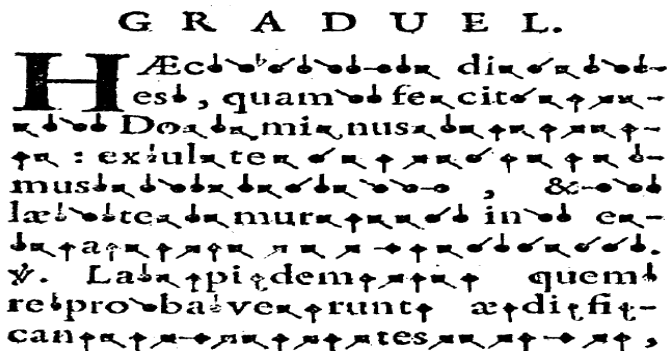
⁴ *Académie des Sciences* powstała z inicjatywy Colberta w roku 1666, jako stowarzyszenie uczonych zajmujące się badaniami naukowymi. W roku 1699 Ludwik XIV nadał jej status *Akademii Królewskiej (Académie Royale)* z siedzibą w Luwrze. Od tego momentu członkami akademii były najwybitniejsze umysły naukowe XVIII wieku. Sama akademia miała niejednokrotnie znaczący wpływ na życie społeczno-polityczne.

⁵ *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris 1726, *Machines ou inventions approuvées en 1726*, s. 73.

⁶ Por. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle*, t. III, s. 273.

⁷ Sébastien de Brossard, *Lettre en forme de dissertation, à M. Démotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain chant et la musique*, Paris 1727.

szczególne sylaby tekstu. Oto fragment graduálu *Haec dies* – jeden z wielu przykładów, którym Démoz zilustrował swoją nową koncepcję⁸:



Ten sam utwór zapisany notacją właściwą dla *plain-chant* końca XVII wieku:⁹



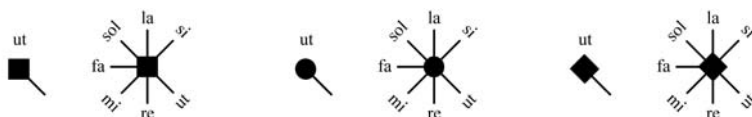
Zgodnie z zarysowaną w tytule traktatu intencją, nowy system notacji ma być *dalece bardziej zwięzły, prostszy i wygodniejszy w druku, opanowaniu i wprowadzeniu w życie niż jakikolwiek inny dotąd znany*¹⁰. Pierwszą i najważniejszą cechą

⁸ Graduál *Haec dies* w: Démoz de la Salle, *Methode de plain-chant selon un nouveau systeme*, Paris, 1728, s. 24.

⁹ Graduál *Haec dies*, w: *Graduel et antiphonaire, Liber III. Recueilly par Philidor Laisne, Ordinaire de la Musique du Roy*, 1691. (Bibliothèque municipale de Versailles, Manuscrit nr 281, f3r).

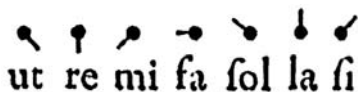
¹⁰ *Methode de Plain Chant beaucoup plus courte, plus facile et plus sûre à imprimer, à apprendre et à mettre en pratique, que toutes celles qui ont paru jusqu'à present*. (Cytat ten oraz wszystkie kolejne posiadają postać tekstów oryginalnych i stąd będą widoczne różnice w pisowni).

nowej koncepcji było usunięcie linii wyznaczających przestrzeń dla muzycznego zapisu, które, poczynawszy od Guidona z Arezzo, były przez stulecia najbardziej typowym sposobem zapisu monodii liturgicznej. W koncepcji Démotz'a wysokość dźwięku jest określana przez sam kształt znaku graficznego. Wprowadził on trzy zbliżone do siebie kształtem rodzaje znaków, które mogą podlegać rotacji:

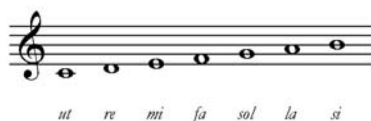


Każdy z owych trzech znaków złożony jest z dwóch elementów: pierwszym jest umieszczony w centrum zaczerniony kwadrat, okrąg lub romb, zaś drugim, wychodząca w określonym kierunku kreska. Kwadrat, okrąg lub romb wskazywał, w której oktawie znajduje się dany dźwięk, zaś podlegająca rotacji kreska doprecyzowała znajdujący się w owej oktawie dźwięk. Kreska umieszczona w prawym dole, pod kątem 45 stopni, oznaczała dźwięk *ut*. Zmieniając jej kierunek zgodnie z ruchem wskazówek zegara oznaczano kolejne dźwięki skali, czyli *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. De la Salle wyszedł z założenia, że skoro zakres ludzkiego głosu mieści się zasadniczo w ambitusie trzech oktaw, to wystarczą tylko trzy znaki graficzne: dźwięki najniższej dla ludzkiego głosu oktawy oznaczone są kwadratem, dźwięki oktawy środkowej – okręgiem, zaś oktawy górnej – rombem. Kierunek kreski wskazywał jeden z siedmiu dźwięków skali¹¹:

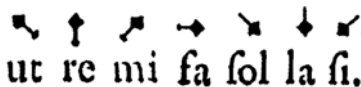
De la moyenne:



Oktawa środkowa:



De la haute:

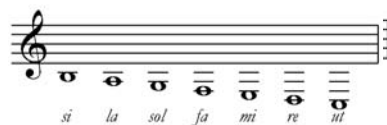
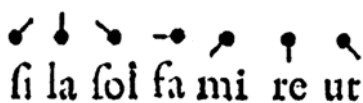


Oktawa górna:



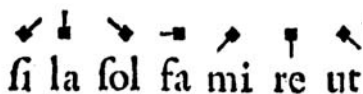
Abaissement double:

¹¹ Démotz de la Salle, *Methode de plain-chant*, s. 6.



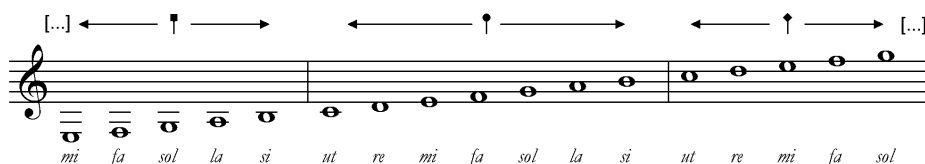
Oktawa dolna:

De l'octave base:

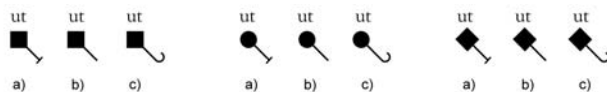


Każdy kształt znaku graficznego obowiązywał w ramach jednej oktawy. Esencję tej koncepcji można graficznie przedstawić następująco:

Wielonutowa sekwencja opadająca:



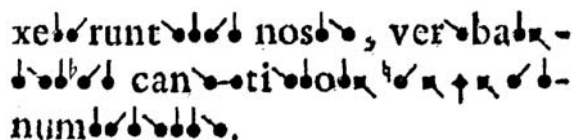
W podobny sposób była zapisywana rytmika, a ściślej mówiąc pewne niuanse rytmiczne, które w *plain-chant* pojawiały się przy określonych melizmatach czy w zakończeniach niektórych fraz melodycznych. W omawianej koncepcji możliwe były trzy wartości rytmiczne. W śpiewie – pisze de la Salle – mogą się pojawić trzy rodzaje nut: *longue* (przykłady *a* poniżej), *moyenne* (przykłady *b* poniżej) i *breve*¹² (przykłady *c* poniżej), czyli wartości: *długa*, *średnia* i *krótka*. Sposób zakończenia kreski oznaczał wartość rytmiczną danej nuty. Kreska ta, wraz z jej „rytmicznym” zakończeniem, podlegała oczywiście również wspomnianej wyżej rotacji:



W XVIII-wiecznym *Plain-chant* pojawiała się również niejednokrotnie konieczność podwyższenia lub obniżenia diatonicznego dźwięku skali. Aby również i to oznaczyć w nowym systemie, de la Salle nie wprowadza jednakże nowych znaków graficznych, ale odwołuje się do powszechnie stosowanego w tym czasie zapisu. I tak: *bemol*, *kasownik* czy *krzyżyk*, których kształt był identyczny z ówczesną notacją muzyki wielogłosowej, należało umieścić bezpośrednio przed znakiem graficznym, nieco wyżej od linii zapisu. Wskazywało to, że oznaczany tak

¹² Il y a trois sortes de Notes fur le ton desquelles la voix s'arrête différemment, faites de cette forte, longue, moyenne et breve; Démoz de la Salle, *Methode de plain-chant*, s. 2.

dźwięk ulegał obniżeniu bądź podwyższeniu. Przykład takiego zapisu przedstawia się następująco¹³:



W prezentowanym systemie nowego znaczenia nabrały występujące w tekście znaki przestankowe i interpunkcyjne. Są cztery oznaczenia, pisze de la Salle, które odnoszą się do oddechu w czasie śpiewu. *Pierwszym jest przecinek « , », który oznacza miejsce, w którym można się zatrzymać na chwilę; drugim jest kropka i przecinek « ; », co oznacza nieco dłuższe zatrzymanie; trzecim są dwie kropki « : », oznaczające jeszcze dłuższe zatrzymanie; zaś czwartym kropka « . », która oznacza długie zatrzymanie*¹⁴. Uwaga ta wskazuje, jak ważne w czasie śpiewu było poszanowanie budowy składniowej i interpunkcyjnej wykonywanego tekstu.

To są wszystkie najważniejsze elementy nowej koncepcji notacyjnej *plain-chant* jakie zaproponował w roku 1728 Démostz de la Salle. Według niego nowa metoda zapisu sprawdza się w całym repertuarze monodycznym, jaki był w jego czasach praktykowany. Autor zaznacza, że *wszystko, co śpiewamy jest utrzymane w jednym z ośmiu tonów, z których każdy ma swoją specyficzną właściwość, czyli: ton 1 jest poważny, ton 2 smutny, ton 3 mistyczny, ton 4 harmonijny, ton 5 radosny, ton 6 nabożny, ton 7 anielski, ton 8 doskonały*¹⁵. Tony zaś, które rozpoznaje się dzięki *finalis* i *dominancie*, można zapisać w sposób precyzyjny przy użyciu nowej notacji:

<i>Finalis</i>			<i>Dominanta</i>		
Ton 1		<i>Re</i>			<i>La</i>
Ton 2		<i>Re</i>			<i>Fa</i>
Ton 3		<i>Mi</i>			<i>Ut</i>
Ton 4		<i>Mi</i>			<i>La</i>

¹³ Repons *Hymnum cantate nobis* (końcowy fragment) w: Démostz de la Salle, *Methode de plain-chant*, s. 23.

¹⁴ *Il y a quatre marques pour reprendre son haleine en chantant, qui font une virgule ainfi « , » où l'on s'arrête un peu, une virgule et un point ainfi « ; » où l'on s'arrête davantage, les deux points ainsi « : » où l'on s'arrête encore plus, et le point ainfi « . » où l'on s'arrête tout-a-fait.* Démostz de la Salle, *Methode de plain-chant*, s. 4.

¹⁵ *Tout ce qui se chante est de qu'un des huit tons qui ont chacun leur qualité, à sçavoir, le 1 Grave, le 2 Triste, le 3 Mistique, le 4 Harmonieux, le 5 Joyeux, le 6 Devot, le 7 Angelique, le 8 Parfait.* Démostz de la Salle, *Methode de plain-chant*, s. 18.

Ton 5		Fa		Ut
Ton 6		Fa		La
Ton 7		Sol		Re
Ton 8		Sol		Ut

Przykładem ilustrującym wszechstronność systemu są zamieszczone na końcu traktatu przykłady muzyczne. Rozpoczyna je szereg utworów z ówczesnego repertuaru *plain-chant* (przykład *a* poniżej) po których następuje tablica tonów psalmowych (przykład *b* poniżej)¹⁶:

Przykład a)

INTROÏT.

Victoria cem max num
tu lam, Do mi ne,
lau da ve prun pa ri
ter, al le lu ia: qui
a sa pi en ti a a pe
ru it os mu
tum, & lin guas in fan
ti um fe ci ta di fer
tas, al le lu ia, al le lu
ia. Ps. Can ta
te Do mi no can ti cum
no bium: qui a mi ra
bi li a fe ci t.

Przykład b)

I. T O N.

Pri mus To nus sic in
ci pi tur, & sic me di
a tur: & sic ter mi na tur.

2. Et sic ter mi na tur.
3. Et sic ter mi na tur.
4. Et sic ter mi na tur.
5. Et sic ter mi na tur.
6. Et sic ter mi na tur.
7. Et sic ter mi na tur.

Zaproponowany przez Démost'a de la Salle nowy zapis nie zawiera żadnych oznaczeń wskazujących na sposób wykonania, czy muzyczną interpretację śpiewanych utworów. W tej kwestii – jak czytamy w omawianym traktacie – *jest tylko jedna rzecz wymagająca omówienia. Chodzi o opanowanie sposobu przyporządkowania sylab dźwiękom [...]. Wykonując nutę należy w każdym przypadku, zanim wykona się przypadającą w tym miejscu sylabę, mieć w umyśle zapisany nutą dźwięk, i to zanim się ją zaśpiewa. Należy też śpiewać dźwiękiem równym i czysto, trzeba mieć rozluźnioną szczękę i nie śpiewać gardłowo ani nosowo, należy unikać zadyszki, nie przyspieszać i nie wykrzywiać ust, jak również nie poruszać zbędnie głową i nie zachowywać się przy tym niestosownie*¹⁷.

Jak zatem zrozumieć nową koncepcję notacyjną Démost'a de la Salle? Na pewno nie była to pierwsza próba reformy sposobu notacji. Podobne koncep-

¹⁶ Démost de la Salle, *Methode de plain-chant*, s. 23 i s. 32.

¹⁷ Tamże, s. 17-18.

cje przedstawili wcześniej Burmeister (1601), Smidt (1607) i o. Souhaitty (1677). Czysto zewnętrzna analiza Johanna Wolfa pozwoliła nazwać ten sposób notacji jako „notacja geometryczna”¹⁸. Czy jednak jest to odpowiedź przynosząca pełne zrozumienie istoty nowej koncepcji? Ze względu na esencję i konstrukcję proponowanego systemu notacji można by zaryzykować stwierdzenie, że u źródeł jego powstania leżały problemy wykonawcze śpiewaków, którzy – jak się możemy domyślać – nie byli na tyle muzycznie wykształceni, by prawidłowo śpiewać z zapisu, którym od stuleci posługiwano się w całej Europie. Czy jednak na pewno główną myślą, od której wyszedł Démoz de la Salle był skrajny praktycyzm wykonawczy, który nie wymagał znajomości nut? Wiele informacji, na temat genezy sformułowania nowego systemu dostarcza nam *Przedmowa* do omawianego traktatu. *Spośród wszystkich śpiewanych modlitw* – pisze Démoz de la Salle – *w których dobry chrześcijanin jest zobowiązany uczestniczyć, nie ma bardziej wymagających zaangażowania, niż te, które wykonywane są zbiorowo*¹⁹. To właśnie tu, jak zaznacza, widoczna jest siła zgromadzonego ludu, który zwraca się do sprawiedliwości Bożej²⁰. Z jego słów wynika zatem, że ów „praktycyzm” miał dużo głębsze, „pastoralne” przyczyny. Nie chodziło mu o udoskonalenie samego sposobu zapisu, ale o to, by do śpiewanej modlitwy włączyć jak największą liczbę wiernych, którzy wykształcenia muzycznego zasadniczo nie mieli i tradycyjnego zapisu czteroliniowego nie znali. Takie przesłanie jego idei zdają się potwierdzać jego dalsze słowa. Démoz de la Salle, mówiąc o duchu pobożności wywoływanym przez zbiorowy śpiew, porównuje zgromadzony w śpiewie lud do wzlatającego gołębia, który w śpiewie wynosi swego ducha na mistyczne wyżyny chrześcijańskiej kontemplacji: *Ów Gołąb, ożywiany w swych niepojętych jękach przez Ducha Świętego, uczy nas pragnienia dóbr ukrytych, każe patrzeć na nas, jako podróżnych, którzy się smucą i tęsknią za swoją ojczyzną, która jest tak daleko, w której przebywanie choćby jeden dzień daje szczęście i radość z jej posiadania i w niej obecności. On chce, i naucza nas za Jezusem Chrystusem, aby stale ożywiać nadzieję, która jest dla nas zapowiedzią, jak powiedział [św.] Paweł, posiadania obiecanych dóbr*²¹. Śpiewana przez zgromadzonych wiernych modlitwa jest więc krzykiem serca, a ponieważ serce jest nieme, to przemawia wzniosłe brzmiący głos; i jeśli to czynimy – dodaje – to nie chcemy już

¹⁸ Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, t. II, Leipzig 1919, s. 421.

¹⁹ *De toutes les prières vocales auxquelles tout bon Chrétien est obligé de vaquer, il n'y en a point à laquelle il doive affilier avec plus de foin qu'à celle qu'on appelle ordinairement le service public.* Démoz de la Salle, *Méthode de plain-chant*, s. 1.

²⁰ *C'est-là que les fidèles réunis ensemble font violence, pour ainsi dire à la justice de Dieu.* Tamże.

²¹ *Cette plaintive Tourterelle animée par l'esprit-Saint dans ses gémissements ineffables, nous apprend à désirer les biens invisibles, à nous regarder comme des voyageurs qui pleurent et soupirent après leur patrie de laquelle ils se trouvent éloigner, afin d'être un jour ravis de joie de s'en voir en possession et d'y être enfin arriver. Elle veut et nous ordonne après Jésus-Christ, d'être animés continuellement de cette espérance ferme, qui nous met déjà par avance, comme dit saint Paul, [a] en possession des biens promis.* Tamże, s. 2.

*nic innego, jak mówi święty Augustyn; to jakbyśmy nie wypowiadali ani słowa*²². Tak więc wszyscy wierni, napełnieni Duchem Bożym, mieli w pełni zaangażowania się w śpiew. Śpiewać ma już nie tylko złożona z duchowieństwa schola, ale cały zgromadzony lud wierny, który winien uczestniczyć w śpiewie na równi z duchowieństwem: *skoro pragnieniem naszym jest złączyć się z naszą Matką-Kościółem dla śpiewania z serca chwały Bożej, i skoro pragniemy pełnić tu na ziemi posługę aniołów i błogosławionych duchów, którzy nieustannie głoszą chwałę i błogosławią Pana na wieki, to z tego powodu w tych pobożnych ćwiczeniach musimy naśladować duchowieństwo*²³. To właśnie dlatego – pisze dalej Démoz – *tak ważne dla Kościoła jest to, by każdy wierny uczył się śpiewać, i by nie słyszano już tego, co niestety często można słyszeć w zgromadzeniu wiernych, czyli kakofonię i rozbieżność głosów, które rodzą się ze wstrętu do modlitwy brewiarzowej*²⁴.

Należy jednak zaznaczyć, że system ten, który w oczach autora uchodził jako *dalece bardziej zwięzły, prostszy*, zdaje się posiadać jedną bardzo słabą stronę: leżące u jego podstaw założenia nie zostały w wystarczającym stopniu osadzone i odniesione do ówczesnej teorii muzyki. Démoz de la Salle nie tworzy systemu o charakterze „całościowym”, ale poprzez pominięcie teoretycznych fundamentów *plain-chant*, ogranicza się wyłącznie do aspektu „odczytu” zapisanego śpiewu. Można odnieść wrażenie, że autor zakładał, iż wierni, nabywszy umiejętność posługiwania się nowym zapisem, „w sposób naturalny” poradzą sobie z tak ważnymi kwestiami jak tonalność melodii *plain-chant*. Wydaje się, że tak zachwalana przez Akademię Francuską „skrótowość” zapisu stała się bezpośrednią przyczyną tego, że proponowany system nie przyjął się i jest dziś tylko świadectwem XVIII-wiecznych poszukiwań nowych sposobów zapisu repertuaru *plain-chant*.

²² *la priere n'est autre chose que le cri du cœur: quand le cœur est muet, on a beau faire retentir sa voix, on se fait et dès-lors qu'on ne desire point, dit saint Augustin, c'est comme si on ne prononçait aucune parole.* Tamże, s. 3.

²³ *fi l'on veut s'unir à cette sainte Mere pour chanter avec cœur les louanges de Dieu, et si l'on desire de faire des ici bas le ministère des Anges et des Esprits bien-heureux, qui mettent tout leur bonheur à louer et à benir le Seigneur pendant toute une éternité; on doit suivre les Ecclesiastiques dans ces pieux exercices.* Tamże, s. 4.

²⁴ *Il feroit donc à fouhaïter fuivant l'intention de l'Eglise, que tout fidèle fut instruit du chant, afin qu'on n'entendît point comme il arrive fouvent dans les assemblées Chrétiennes, des cacophonies & des voix discordantes qui font naître du dégoût pour l'Office Divin.* Tamże, s. 4.

**THE NEW CONCEPT OF PLAIN-CHANT NOTATION
IN THE 18TH CENTURY.
DÉMOTZ DE LA SALLE AND HIS METHODE DE PLAIN-CHANT
SELON UN NOUVEAU SYSTEME (1728)**

(SUMMARY)

Démotz de la Salle (†1741) was a French monk and music theorist. His name doesn't appear in any modern music history handbook, perhaps because he was not a composer. We can suppose that he was interested in the monody only for liturgical and pastoral reasons. In 1728 he published *Methode de plain-chant selon un nouveau systeme*, a treatise which contains a description of a new liturgical monody notation. In the same year he published his second treatise, *Methode de musique selon un nouveau systeme*, which refers to the music in general context.

The most interesting matter in his theoretical thought is a new conception of the liturgical monody notation, which had been approved by scholars of the *Paris Academy of Sciences* (*Académie des Sciences*) in 1726. There were no lines used in the traditional music notation. He introduced simple graphic signs which were inserted between each syllable of liturgical text. His new system was to be a more concise, simpler and more convenient to print, learn and practice.