Annales Lublinenses pro Musica Sacra, 3 (2012) Nr 3, s. 77-86

Czesław Grajewski
UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO

TONARIUSZ JAKO DYDAKTYCZNY TYP ŹRÓDŁA MUZYKI LITURGICZNEJ

Historycy muzyki zapewne znają opinię św. Izydora, biskupa Sewilli (ok. 560-636 r.) „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt"[1]. Powyższe słowa pochodzą z *De musica et eius nomine* – §15 trzeciej (*De quatuor disciplinis mathematicis*) z dwudziestu ksiąg ówczesnej, jeśli tak można się wyrazić, encyklopedii pt. *Etymologiarum sive originum libri XX* zakładającej zebranie dostępnej wówczas wiedzy. Opinia św. Izydora musiała być znana w całej Europie, jako że wiernie powtórzył ją anonimowy *Quatuor Principalia II*[2].

Zamysł biskupa Sewilli utrwalenia przynajmniej najważniejszych dokonań i osiągnięć nauki nie był odosobniony. Prawdopodobnie pierwszym człowiekiem, który jeszcze w starożytności podjął się trudu zebrania wiedzy i pewnego jej usystematyzowania, był rzymski gramatyk Warron zwany Reatyńskim[3], uważany za jednego z najlepiej wykształconych ludzi antycznego Rzymu. To właśnie Warron w monumentalnym, zaginionym już we wczesnym średniowieczu, dziele *Disciplinarium libri IX* przedstawił projekt dziewięciu dyscyplin naukowych. Owe *Dziewięć ksiąg naukowych* to w zasadzie pierwsza rzymska encyklopedia i fundament późniejszej organizacji szkolnictwa aż do czasów nowożytnych.

Poza biskupem Sewilli ideę zgromadzenia dostępnej wiedzy podjęli w średniowieczu także Beda Venerabilis (ok. 672-735 r.), który w *De natura rerum*[4] – encyklopedii częściowo wzorowanej na dziele św. Izydora[5] – zawarł nie tylko wiedzę starożytną, lecz również dodał do niej sporo własnych obserwacji, oraz Martianus Felix Capella (ok. 365-440 r.), prawnik i nauczyciel w rzymskiej Afryce Północnej,

---

[1] „Muzyka, gdyby nie to, że przechowuje ją pamięć ludzka, musiałaby zaginąć, gdyż nie ma sposobu na jej utrwalenie".

[2] British Library, Add. 4909, f. 21r.

[3] Marcus Terentius Varro (Reatinus, 116-27 p. Chr.).

[4] Współczesna edycja: *Bedae Presbyteri Anglosaxonis Viri Eruditissimi, De Natura Rerum Et Temporum Ratione Libri 2 (1529)*, Whitefish 2010.

[5] G.H. Brown, *Bede, the Venerable*, Boston 1987, s. 36.

wielokrotnie komentowany w późniejszych źródłach[6], który w kontekście problematyki artykułu zasługuje na szczególną uwagę.

Naturalnie, zjawisko utrwalania zdobyczy umysłu miało swoją przyczynę. We wczesnym średniowieczu, począwszy od V w., nauka europejska przeżywała kryzys, który miał zacząć przełamywać świtający dopiero renesans karoliński, ze szczególnym uwzględnieniem działalności Alcuina Flaccusa (ok. 732-804 r.), nadwornego „ministra oświaty" Karola Wielkiego. Ten nurt intelektualny doprowadził w efekcie do powstania łacińskiego, dwustopniowego programu nauki. Aby zachować dziedzictwo starożytności i nie dopuścić do dalszego spadku poziomu oświaty, niektórzy uczeni, m.in. wymienieni wyżej, rozpoczęli sporządzać wyciągi, abstrakty i inne podobne syntetyczne skróty wiedzy starożytnego Rzymu i Grecji, dając w ten sposób początek nowej inicjatywie cywilizacyjnej, którą dziś określamy mianem encyklopedii.

Warto zatrzymać się na dziele wspomnianego już Martianusa Capelli. On to, w najpopularniejszym we wczesnym średniowieczu podręczniku łacińskiego Zachodu, dziewięcioczęściowej księdze napisanej częściowo prozą, częściowo wierszem (na wzór choćby *Satyr Manipejskich*) pod intrygującym tytułem *De nuptiis Philologiae et Mercurii*[7], opisuje w alegoryczny sposób przyjęcie weselne Filologii i Merkurego. Phoebe, jedna z zaproszonych na wesele postaci, w imieniu Merkurego wręcza jego żonie siedem młodych kobiet, mających być jej służkami. Owe siedem służących są alegorią siedmiu sztuk wyzwolonych. Pierwsze dwie księgi opisują same zaślubiny, kolejne zaś – poszczególne sztuki. Są to (księgi III-V): *De arte grammatica*, *De arte dialectica*, *De arte rhetorica*, (księgi VI-IX): *De geometrica*, *De arithmetica*, *De astrologia* i *De harmonia*. Od M. Capelli pochodzi określenie *artes liberales* na oznaczenie poszczególnych dyscyplin naukowych. Ze względu na zaginięcie dzieła Warrona, przede wszystkim ksiąg dotyczących dyscyplin matematycznych, podręcznik Capelli, wzorowany, jak się wydaje, na pracy Warrona, stanowi dziś najlepsze źródło pomocne w rekonstrukcji starożytnej rzymskiej wiedzy matematycznej.

To właśnie owe „sztuki", czyli nauczane przedmioty, stały się podstawą średniowiecznego systemu kształcenia. *Trivium* obejmowało gramatykę, co w owym czasie oznaczało biegłość w łacinie; dialektykę, czyli – dzisiejszym językiem mówiąc – logikę, oraz retorykę, to znaczy sztukę przemawiania. Wyższy stopień wtajemniczenia, *quadrivium*, obejmowało geometrię, arytmetykę, astronomię i muzykę. O ile więc *trivium* stanowiło jakby część humanistyczną (lingwistyczną), o tyle *quadrivium* można traktować jako część matematyczną: arytmetyka, geometria, astronomia i muzyka (pojmowana jako stosunki liczbowe zachodzące w czasie i przestrzeni).

---

[6] Prawdopodobnie pierwszym był Jan Szkot Eriugena ze swoimi *Annotationes in Martianum*. Dzieło to dało początek serii komentarzy do dzieła Capelli.

[7] Współczesna edycja: A. Dick, J. Preaux, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, München 1998.

Te elementarne informacje zostały przywołane tutaj w celu uświadomienia, że św. Izydor w swojej *Etymologii* poświadcza dwa ważne momenty w historii muzyki. Pierwszy, to bezsporne, jasne przesłanie – w pierwszej połowie wieku VII nie znano jeszcze sposobu na utrwalenie dźwięków w formie pisemnej. Jednak przesłanie to będzie prawdziwe po przyjęciu założenia, że w tamtym czasie na terenach współczesnej Hiszpanii nie znano jeszcze wizygockiej notacji neumatycznej, co nie jest wcale takie pewne i pewien stopień krytycyzmu wobec tej wypowiedzi zaczyna być widoczny[8]. Drugi moment, na który wskazuje autor *Etymologii*, wydaje się oczywisty, choć zaskakujący – potwierdza on pośrednio zerwanie ciągłości tradycji muzyki europejskiej. Starożytni Grecy znali przecież sposób na utrwalenie muzyki, posługiwali się alfabetycznymi notacjami odrębnymi dla muzyki wokalnej i instrumentalnej.

Jak zatem doszło do tego zerwania i w konsekwencji do przejścia przez naukę jeszcze raz tego samego etapu w rozwoju muzyki? J. Ratzinger wskazuje na ówczesne niebezpieczeństwo fascynacji grecką muzyką do tego stopnia, że nowa muzyka mogła stać się uosobieniem gnostycyzmu. Stąd zdecydowana reakcja młodego Kościoła na niebezpieczne zjawisko i zamknięcie się na teksty inne niż psalmy, muzykę inną niż psalmodia, a nawet ograniczenie śpiewu wyłącznie do zespołu psalmistów. Znalazło to odbicie w kanonach Synodu Laodycejskiego (364 r.)[9]. Nawet przy założeniu, że owe niebezpieczeństwo nie było jedynym powodem, końcowy efekt mógł być taki, jak przekazał św. Izydor: na początku VII w. nie znano jeszcze (czytaj: zapomniano) sposobu zapisu dźwięku.

Najwcześniejsze zachowane przekazy z notacją cheironomiczną datowane są na VIII w. Ze względu na niemożność zapisu melodii, w centralnym średniowieczu, przynajmniej do momentu upowszechnienia się odkrycia dokładniejszego systemu diastematycznego, kantor musiał pamięciowo opanować repertuar śpiewów solisty na cały rok liturgiczny. Nauka taka trwała, jak się dziś przypuszcza, około 12 lat. W rezultacie kantor wykonywał to, czego nauczył się od swoich mistrzów i przekazywał dalej swoim uczniom. Niekiedy deformował melodię, mieszał ze sobą formuły muzyczne, doprowadzając do powstania wariantów melodycznych przekazywanych dalej – zrazu ustnie, później także w zapisie nutowym.

Jednym z ważniejszych zagadnień estetycznych w tamtym czasie było łączenie tonu psalmowego i antyfony. W oficjum brewiarzowym antyfona jest swoistą klamrą spinającą psalm: wykonuje się ją przed i po nim. Jednak we wczesnym średniowieczu antyfonę powtarzano po każdym wierszu psalmu[10]. Z tego względu nie powinna dziwić troska, jaką średniowieczni teoretycy otaczali to zagadnie-

[8] S. Blair, *The Unwritable Sound of Music. The Origins and Implications of Isidore's Memorial Metaphor,* „Viator" 30 (1999), s. 1-14.

[9] J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 2005, s. 166-167.

[10] Dokument z epoki, jakim jest *Vita sancti Odoni*, drugiego opata Cluny (880-942 r.), zaświadcza, że śpiewanie antyfony po każdym wierszu psalmu pozwalało galijskim mnichom wypełnić ciągnące się wigilie w czasie długich, zimowych nocy. Por. J. Dyer, *The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office*, „Speculum" 64 (1989), s. 540.

nie. Z niej to właśnie narodziła się potrzeba ułożenia antyfon w numerycznym porządku tonów psalmowych, dla których były przewidziane. Zawodność ludzkiej pamięci dodatkowo skłaniała do rozwiązania tego estetycznego problemu i sprowadzenia go do wymiaru codziennej *praxis*. W ten sposób powstały specjalne księgi dydaktyczne zwane tonariuszami. To właśnie w nich ogniskuje się średniowieczna teoria i praktyka i w nich przejawia się użytkowy sens wiedzy teoretycznej[11]. Gdy nie istniał jeszcze diastematyczny (liniowy) zapis muzyczny, tonariusz stanowił podręcznik, z którego uczono elementów muzyki – ta praktyka zachowała się w niektórych regionach nawet do XV w[12]. Ze względu na fakt, iż tonariusze będące źródłami kompilacyjnymi zawierały przede wszystkim antyfony, a dokładnie ich incipity, w dodatku, w niektórych przypadkach tylko tekstowe[13], ułożone w porządku modalnym, a nie liturgicznym, nie nadawały się do użycia w czasie liturgii – stanowiły natomiast poważny fundament teorii modalności z jednej strony i estetyki muzycznej z drugiej.

Tonariusz pojawił się w IX w. jako mała książeczka i zrazu nazywany był *tonarius*, *libellus tonarius*, *tonale* zawierający repertuar kantora (głównie incipity antyfon) uszeregowany według porządku muzycznego. Do każdej antyfony (lub grup antyfon o podobnych cechach modalnych) dołączona była formuła dyferencyjna, czyli zakończenie melodii wiersza psalmowego, jakie według autora tonariusza najlepiej komponowało się z przedstawionym typem melodycznym antyfony. Przede wszystkim były to proste antyfony oficjum, ale na kartach tonariuszy znalazły miejsce również antyfony psalmodii *maior* – dołączane do kantyków, a także antyfony mszalne i przykłady doksologii psalmodii responsorialnej.

Według dzisiejszego stanu wiedzy, najstarszym tonariuszem (dokładnie: fragmentem tonariusza – od protus autentycznego do tritus autentycznego) jest rękopis z St. Riquier, pochodzący z ostatnich lat VIII w[14]. Źródło to zostało spisane na północy Galii, prawdopodobnie w opactwie St. Riquier[15]. Ponadto istotne z punktu widzenia historii muzyki są następujące źródła: tzw. karoliński tonariusz z Metz[16] z klasztoru St. Arnoul z lat 825-855[17], *Commemoratio brevis de tonis et*

[11] J. Morawski, *Nieznane przekazy dwu tonariusów z antyfonarzy śląskich XIII i XIV w.*, „Saeculum Christianum" 9 (2002), n. 2, s. 27.

[12] Tamże, s. 29.

[13] H. Mori, *Conflicting Modal Assignments of Office Antiphons. A Comparative Study of Seven Germanic Sources*, t. 1, Ottawa 1998, s. 16 (praca dyplomowa w Department of Music, University of Ottava).

[14] Paris, Bibl. Nat. lat. 13159. Opis w: *Le Graduel Romain*, *II: Les Sources*, Solesmes 1957, s. 106; R. Bernagiewicz, *Communiones graduału rzymskiego in statu nascendi i w obliczu rodzącej się diastematii,* Lublin 2004, s. 101.

[15] M. Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris 1971, s. 25.

[16] Metz, Bibl. Mun. ms. lat. 351. Tonariusz znajduje się na ff. 66v-75. Opis w: *Le Graduel Romain, II: Les Sources*, Solesmes 1957, s. 70. Krytyczna edycja tego zabytku wraz z komentarzem: W. Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz,* „Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen" 43 (1965).

[17] D.E. Cohen, *Notes, scales, and modes in the earlier Middle Ages,* w: Th. Christensen

psalmis modulandis[18] (traktat muzyczny z X w. uznawany za pierwszy w historii podręcznik śpiewu), *Epistola de harmonica institutione* oraz *Tonarius*[19] Reginalda z Prüm (ok. 900 r.), tonariusze Berna z Reichenau[20] (pocz. XI w.), Johannesa z Afflighem[21] (XI/XII w.), a także cysterski tonariusz, tzw. *Tonale Sancti Bernardi* (I poł. XII w.). Tonariusze dosyć szybko dołączone zostały w zredukowanej formie do innych ksiąg: antyfonarzy, psałterzy, graduałów, sekwencjarzy i traktatów muzycznych. Takie wersje tonariuszy możemy obserwować również w zbiorach polskich[22].

W jaki sposób tonariusz stał się źródłem dydaktycznym? Otóż ludzi, którzy w wiekach średnich zajmowali się muzyką, tradycyjnie dzielono na dwie kategorie: *musicus* oraz *cantor*[23]. Pierwsi byli teoretykami, którzy poznali zasady *ars musica*. Natomiast kantorzy stanowili grupę muzyków-praktyków (*musicii naturalis*), nie zajmując takiej pozycji, jaką cieszyli się *musicii artificialis*, chyba że wcześniej posiedli wiedzę teoretyczną. Zresztą samych kantorów już od IX w. dzielono na kantorów *per artem* oraz *per usum*. Pierwsi byli jednocześnie wykształconymi muzykami teoretykami, drudzy natomiast pełnili zadania śpiewaków[24]. Brak poważania dla kantora w oczach muzyka wraz z niewątpliwie deprecjacyjnym określeniem muzyka-praktyka opisali m.in. Guido z Arezzo w swoim słynnym trójwersie[25] przywoływanym w późniejszych dziełach, jak np. anonimowy autor

(red.), *The Cambridge History of Western Music Theory,* Cambridge 2002, s. 310. Cyt. za: R. Bernagiewicz, *Communiones,* s. 101.

[18] M. Gerbert (red.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, t. 1, Hildesheim 1963, s. 213-229.

[19] Brussels, Royal Library ms. 2750/65, ff. 42-44 (traktat), ff. 63-67 (tonariusz). Regino Prümiensis, *Epistola de harmonica institutione*, w: *Scriptores ecclesiastici*, t. 1, s. 230-247; Tegoż, *Tonarius*, w: E. de Coussemaker (red.), *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, t. 2, Hildesheim, 1963, s. 1-73.

[20] Berno Augiensis, *Tonarius,* w: *Scriptores ecclesiastici*, t. 2, s. 79-91.

[21] Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, w: *Corpus Scriptorium de Musica*, J. Smith van Waesberghe (red.), t. 1, Roma 1950, s. 43-200.

[22] Np. IF 394, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu. Podobne do tonariuszy są *ordines,* księgi liturgiczne, w których zestawione są w kolumnach antyfony i responsoria z dołączonymi formułami *euouae*. Jednak w *ordines* śpiewy te ułożone są w porządku liturgicznym, nie muzycznym, zatem ich walor dydaktyczny jest mniejszy od tonariuszy. Jednym z wcześniejszych, bo pochodzący z XII w. jest zabytek polski – ms. 51 z Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu.

[23] Termin *cantor* przyjął się prawdopodobnie w późnych latach V w., wcześniej określano psalmistę terminem *lector*. V. Funk, *Cantor*, w: E. Foley (red.), *Workship Music*, Collegeville, Minnesota 2000, s. 53. Cyt. za: J. Bisztyga, *Psalterium Andrzeja Piotrkowczyka z 1599 roku jako pierwszy dokument potrydenckiego chorału gregoriańskiego w Polsce,* Lublin 2009, s. 69 (praca dokt. w Archiwum KUL).

[24] Por. R. Pośpiech, *Funkcje kantora w tradycji muzycznej Kościoła Katolickiego na Śląsku*, w: T. Jeż (red.), *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, Kraków 2003, s. 177-178.

[25] „Musicorum et cantorum magna est distantia, Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia". Guido d'Arezzo, *Regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae*, w: *Scriptores ecclesiastici*, t. 2, s. 25.

traktatu *Quatuor Principalia I*[26] lub Franchino Gaffurius w nie mniej obraźliwym porównaniu zacytowanym przez autora rękopisu 2616 z Biblioteki Jagiellońskiej[27].

Na tę opinię z pewnością wywarły wpływ arystotelesowsko-platońska filozofia głosząca wyższość dociekań intelektualnych nad pracą rąk oraz uznanie sfery praktycznej za konieczną (do wykonania muzyki potrzebni są przecież muzycy-praktycy). Niemniej pamiętać należy również o pozytywnym rozumieniu określenia posługi kantora już w VII w. (Izydor z Sewilli) i powszechnym jeszcze w XV w. (Johannes Tinctoris, Adam z Fuldy)[28].

Umiejętność estetycznego powiązania melodii zakończenia psalmowego (dyferencji) i antyfony była ważną kwestią także z tego powodu, że nie każda antyfona była jednoznacznie sklasyfikowana pod względem modalnym. Nie chodzi tu tylko o cysterską zasadę jedności modalnej, w myśl której w śpiewie nie powinny przenikać się warstwy autentyczna z plagalną, lecz o bardziej poważny problem. Regino z Prüm w słynnym liście do Ratboda, arcybiskupa Trewiru (*De harmonica institutione*, ok. 900 r.) napisał o zjawisku konfliktu modalnego wewnątrz niektórych pojedynczych śpiewów[29], co budziło w nim sprzeciw. Widząc trudność ówczesnych kantorów, Regino na podstawie lokalnego antyfonarza trewirskiego skonstruował własny tonariusz według *divisiones etiam tonorum, id est differentias*.

Porównując inne tonariusze tego okresu widać, że Regino zaakceptował dość wąskie spektrum formuł *euouae*. Cały repertuar antyfoniczny rozdzielił bowiem między zaledwie 12 dyferencji, podczas gdy wcześniejszy tonariusz karoliński z Metz notuje 28 zakończeń. Johannes z Afflighem sklasyfikował wszystkie formuły w trzy kategorie: odpowiednie (pasujące) i konieczne, pasujące lecz niekonieczne oraz ani pasujące, ani niekonieczne[30].

Przytoczone wyżej niektóre tylko przekazy historyczne dają już pewien ogląd sytuacji kantorów centralnego i późnego średniowiecza. Jasnym teraz staje się, że proces wykształcania się systemu *oktoechos*, systemu modalnego jako fundamentu chorału był wielowątkowy i burzliwy. Wykształceni muzycy tamtego czasu, często

---

[26] „Musicorum et cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt qui componunt musicam. Nam qui canit quod non sapit diffinitur bestia; unde versus: Bestia non cantor qui non canit arte sed usu. Non vox cantorem facit artis sed documentum". Anonymus, *Quatuor Principalia I*, w: *Scriptorum de musica,* t. 4, s. 203.

[27] „Cantor vero est, qui ea pronunciat et cantat, quae musicus ratione defendit […] Comparaturque ad musicum sicut praeco ad consulem". Cyt. za: E. Witkowska-Zaremba, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*, Kraków 1986, s. 96, 252.

[28] W. Blankenburg, *Kantor*, w: F. Blume (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 16, Kassel (i in.) 1976, k. 904-907. Cyt. za: R. Pośpiech, *Funkcje kantora*, s. 178.

[29] „Sunt namque quaedam antiphonae, quas nothas, id est, degeneres et non legitimas appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur". Regino Prümiensis, *De harmonica institutione*, w: J. P. Migne (red.), *Patrologia cursus completus, series Latina*, t. 132, s. 485. W literaturze to źródło funkcjonuje również pod tytułem *Epistola de harmonica institutione*.

[30] Johannes Affligemensis, *De musica,* s. 153-156.

niezależnie od siebie, właśnie w postaci tonariuszów wypracowali sposób kwalifikacji modalnej śpiewów chorałowych. Tonariusze stanowią zatem efekt długiego procesu ewolucji modalnej. Niezależność ta spowodowała jednak, że źródła te różnią się względem siebie w pewnych miejscach. Nie są to, co trzeba podkreślić, różnice fundamentalne, jednak takie, które pozwalają na wyodrębnienie kilku tradycji europejskich. Badania nad tym zagadnieniem są prowadzone w Europie i poza nią już od dłuższego czasu, w Polsce dopiero jest ono podejmowane.

Niektóre kadencje psalmowe mogą być znakiem rozpoznawczym pewnych tradycji liturgiczno-muzycznych na płaszczyźnie estetycznej. Chodzi o przyporządkowanie jednego zakończenia do konkretnego typu melodycznego antyfony, a więc fundamentalne zagadnienie podejmowane przez autorów tonariuszów.

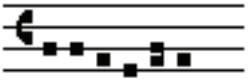
Dwa przykłady[31] antyfon *Pars de Tempore* zaczerpnięte z polskich antyfonarzy niech będą ilustracją powyższego wywodu. Pierwsza, antyfona adwentowa, *Ecce Dominus veniet,* w przeważającej liczbie źródeł łączona jest z podstawowym (w praktyce przeważającym) zakończeniem tonu V:

Przykł. 1.

Niektóre rękopisy (niewielka liczba) przekazały zamiast dyferencji cyfrę V lub 5 wskazującą ton psalmowy. Można z dużą pewnością domniemywać, że chodzi o tę samą dyferencję, którą przekazały inne źródła. Wysoki stopień pewności wynika w tym przypadku z ogromnej przewagi, jakie to zakończenie ma nad innymi terminacjami V tonu, w praktyce sprowadzające je do roli zakończenia uniwersalnego[32].

Połączenie incipitu wielkoczwartkowej antyfony *Traditor autem dedit eis signum* odznacza się nieco większym zróżnicowaniem. Typowe rozwiązanie, to kantyk *Benedictus* z melodią w I tonie i dyferencją g[33]:

Przykł. 2.



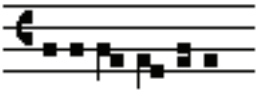
[31] Cz. Grajewski, *Dyferencje psalmowe - uwarunkowania historyczne i estetyczne*, „Saeculum Christianum" 12 (2005), n. 1, s. 144-145.

[32] Ton V należy do grupy tonów o najmniejszej liczbie wariantów *euouae*, obok tonów II i VI. Prezentowana klauzula, choć nie jedyna, ma jednak taką przewagę, że pozostałe należy uznać w zasadzie za marginalne. Można je obserwować np. we włocławskim ms. 4-5 oraz przekazach śląskich.

[33] *Liber Usualis,* Parisiis-Tornaci-Romae-Neo Eborati 1962, s. 113.

Wersję ozdobną przekazują niektóre najstarsze manuskrypty, lecz w połączeniu z antyfoną *Traditor* jedynie wspomniany już kodeks RM 2 (Imbramowice, pocz. XIII w.):

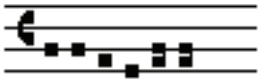
Przykł. 3.



Strukturowanie kadencji psalmowej nutami opóźniającymi w pierwszej części było stosowane do końca wieku XIV, później zaniknęło. Ostatnim być może jej echem jest klauzula *euouae* zawarta w paulińskim antyfonarzu z Zagrzebia z przełomu XV/XVI stulecia, przechowywanym w Archiwum klasztoru na Jasnej Górze (sygn. Z 53).

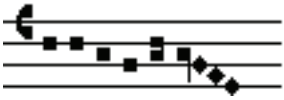
Inną możliwość zakończenia psalmu w połączeniu z wymienioną antyfoną odnaleźć można w diecezjalnym ms. 53 z Wawelu, benedyktynek pomorskich (Pelplin L 7) oraz sandomierskich (Biblioteka Seminarium w Sandomierzu, ms. 182):

Przykł. 4.



Odmienną klauzulę rejestrują niektóre źródła: ms. 590 z Jasnej Góry, ale pochodzący ze Śląska; ms. 1553/V ze Lwowa; ms. 3.VI.2 z Biblioteki Seminaryjnej w Płocku (franciszkański):

Przykł. 5.



Ostatni sposób, polegający na napisaniu cyfry tonu psalmowego „1" przekazał w 1696 r. brat Urban z Warty, skryptor antyfonarza bernardyńskiego używanego przez konwent we Wschowej oraz w 1731 r. F. Z., skryptor antyfonarza dominikanów lubelskich (Kórnik, Biblioteka PAN, ms.11711).

Tonariusze są źródłami, które opisują tonalność za pomocą przykładowych melodii antyfon. Ich autorzy musieli zatem przeprowadzić wstępną selekcję ogromnego ilościowo materiału muzycznego w celu prezentacji najbardziej typowych – ich zdaniem – melodii antyfon i powiązać z nimi klauzule *euouae*. Wydaje się, że porównanie list antyfon użytych przez twórców tonariuszy mogłoby po pierwsze: uściślić obszar oddziaływania poszczególnych tonariuszy, wyświetlić

powiązania między głównymi typami tonariuszy[34], a w dalszej perspektywie (badając repertuar *officium divinum*) odsłonić relacje między tradycjami muzyczno-liturgicznymi, głównie zakonnymi, a tymi właśnie głównymi tonariuszami porządkującymi kwestie modalności w chorale.

Podejmowane w tym zakresie badania dowodzą, że estetyka połączenia psalmu i antyfony zmieniała się (ewoluowała) w perspektywie historycznej, jak również że realizowano je nieco odmiennie w różnych tradycjach liturgiczno-muzycznych w tym samym czasie. Tonariusz zatem nie tylko przekazywał potomnym same zasady ówczesnych założeń estetycznych chorału, ale jest dzisiaj świadkiem wykształcania się odrębnych tradycji muzycznych egzemplifikowanych w postaci wariantów zakończeń melodii psalmowych i złączonych z nimi antyfon.

[34] J. Morawski mówi o dwóch przekazach europejskich tonariuszy: Berna z Reichenau, Johannesa z Afflighem, dodając jeszcze cysterski *Tonale Sancti Bernardi*. Tegoż, *Nieznane przekazy*, s. 27-30.

TONARIES AS A DIDACTIC SOURCES OF LITURGICAL MUSIC

(SUMMARY)

The article presented here contains a historical approach to a tonary as a book used to teach basics of music since the times when the linear musical notation was still unknown. Ability to properly connect a psalm melody with an antiphon was an important issue in the medieval music aesthetics. Thus the amount of attention paid to this aspect of a choral by theorists is not astonishing. By comparing relations between antiphons and psalms in individual antiphoners the differences in this aesthetic issue can be seen. The author presented them by using two antiphons: *Ecce Dominus veniet* and *Traditor autem*. Therefore the tonaries not only passed on to the posterity the aesthetical rules governing chorals at that time, but nowadays serve as an evidence of separate musical traditions being formed, visible in variations in endings of psalm melodies and antiphons related to them. Hence, they are historical didactic source of liturgical music.

Key words: tonary, psalm, antiphona, difference, music tradition.

Słowa kluczowe: tonariusz, psalm, antyfona, dyferencja, tradycja muzyczna.