

# Jerzy Morawski

---

## Nieznane przekazy dwu tonariusów z antyfonarzy śląskich XIII i XIV w.

---

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 9/2, 27-40

---

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY MORAWSKI

## NIEZNANE PRZEKAZY DWU TONARIUSÓW Z ANTYFONARZY ŚLĄSKICH XIII I XIV W.

Wśród niezbyt licznych zabytków z zakresu średniowiecznego piśmiennictwa muzycznego, zachowanych w rękopiśmiennych kodeksach przechowywanych w archiwach i bibliotekach polskich, zwracają uwagę przekazy różnego typu tonariusów. Stanowią one specyficzny rodzaj pism muzycznych, w których szczególnie silnie ujawnia się użytkowy sens wiedzy teoretycznej. Jako zbiory śpiewów liturgicznych, najczęściej w postaci opatrzonych notacją muzyczną incypitów, zgrupowanych w porządku tonalnym według kolejnych tonów kościelnych, a w ich ramach niekiedy dodatkowo ułożonych w takiej kolejności, w jakiej pojawiają się w nabożeństwach w ciągu roku liturgicznego, były – jako przedmiot zainteresowań problematyką klasyfikacji i struktury tonalnej melodii chorałowych – często dołączane do tekstów traktatów muzycznych. Zabytkami tego rodzaju są zachowane w Polsce przekazy dwu szeroko znanych w Europie tonariusów. Autorem pierwszego z nich jest Berno, który od 1008 r. przez czterdzieści lat aż do swej śmierci w 1048 r. był opatem klasztoru benedyktynów w Reichenau (stąd znany jest jako Berno Augiensis). Stosunkowo wczesny, bo pochodzący prawdopodobnie z drugiej połowy XI lub z początków wieku następnego, odpis poprzedzonego obszernym prologiem jego tonariusza, napisanego na życzenie arcybiskupa Kolonii Pilgrima (1021-36), zachował się wraz z innymi traktatami teoretyczno-muzycznymi, między innymi Hucbalda *De harmonica institutione* i przypisywanymi mu dawniej dziełami anonimowych pisarzy muzycznych kręgu postkarolińskiego, w tym *Musica enchiriadis* i *Scolica enchiriadis*, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (będące również rodzajem tonariusza, na który składa się zbiór melodii związanych z systemem tonalnym psalmodii), traktatami o menzurze monochordu (między innymi *Cita et vera divisio monochordi in diatonico genere* i *Dimensio monochordi*) oraz drobnymi fragmentami różnych tekstów, zawierających rudymenarne wiadomości o tonach kościelnych, tropach, interwałach, porpcjach itp., w sporządzonym prawdopodobnie w północnych Włoszech pergaminowym kodeksie, przechowywanym obecnie w Bibliotece Jagielloń-

skiej w Krakowie (Ms. 1965, pag. 94-115)<sup>1</sup>. Zauważyć należy, że w kodeksie tym na s. 78 i 79 znajduje się również tekst krótkiego, anonimowego, ale sporządzonego niewątpliwie przez autora dobrze obeznanego z ówczesną teoretyczną literaturą przedmiotu, tonariusza, zawierającego formuły echematyczne, dyferencje, inicjały antyfon oraz osobno zestaw invitatoriów, ułożonych według tonów kościelnych<sup>2</sup>. Natomiast tekst drugiego z tonariusów ułożonych przez teoretyków muzyki, złączony z traktatem *De musica* Johanesa (w dawniejszej historiografii muzycznej z przydomkiem „Cotto”), prawdopodobnie zakonnika w benedyktyńskim klasztorze w Affligem w dawnej diecezji Cambrai, który swój traktat dedykował Fulgencjuszowi, w l. 1088-1121 opatowi tego klasztoru, zachował się w pochodzącym z klasztoru wrocławskich dominikanów rękopisie z 1467 r. przechowywanym w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (sygn. ms. I Q 43, fol. 130v-134v)<sup>3</sup>.

Ale oprócz częstego łączenia tonariusów z tekstami traktatów muzycznych, w czym przejawia się ich teoretyczny sens, zbiory śpiewów ułożonych w porządku tonalnym pojawiają się już od najwcześniejszych czasów również w księgach wykorzystywanych w praktyce liturgicznej, przede wszystkim w antyfonarzach,

<sup>1</sup>Por.: W. Wisłocki, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliotheca Universitate Jagiellonicae Cracoviensis*. Kraków 1877-81, cz. II, s. 478; Z. Amiesnowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1958, s. 69; E. Witkowska-Zaremba, *Źródła rękopiśmienne do teorii muzyki w Polsce w XIII-XVI wieku*. W: *Musica medii aevi*, t. VII, red. J. Morawski. Kraków 1986, s. 260; *The Theory of Music. Volume V – Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain. Descriptive Catalogue*. Wyd. Ch. Meyer, E. Witkowska-Zaremba, K. -W. Gümpel. W: *Répertoire International des Sources Musicales*, seria B, t. III. 5. München 1997, s. 36. Tekst wyd.: J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus; Series latina*, vol. CXLII. Paryż 1854, szp. 1097-1116; M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St. Blasien 1784, t. II, s. 79-91. Por.: M. Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparision*. Paris 1971, s. 69, 269 i in.; N. Albarosa, *Notacja bezliniowa w polskich źródłach chorałowych XI-XIII wieku*. W: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI-XVI wieku*. Red. E. Witkowska-Zaremba. Kraków 1999, s. 178n, pl. II/23a-b na s. 176 i 177 (wersja ang.: N. Albarosa, *Reperti Gregoriani 'in campo aperto' in Polonia*. W: *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish Sources 11th-16th Century*. Ed. by E. Witkowska-Zaremba. Kraków 2001, s. 178n, Scheda II/23a-b na s. 176 i 177).

<sup>2</sup> O tonariusie tym wspomina M. Huglo, op. cit., s. 69.

<sup>3</sup> Rękopis uwzględniony w opracowanym przez W. Göbera, niepublikowanym katalogu rękopisów średniowiecznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, maszynopis w: Oddział Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, Akc. 1967 KN2, t. XIII, s. 63-65; por.: E. Witkowska-Zaremba, *Źródła rękopiśmienne...*, s. 266; *The Theory of Music*. s. 48. Tekst wyd.: *Johannis Affligemensis De Musica cum Tonario*. Ed. by J. Smits van Waesberghe. W: *Corpus Scriptorum de Musica*, t. I. Rome 1950, s. 163-200. Por.: F. Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*. W: *Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte*. Bd. 37. Breslau 1938, s. 99; M. Huglo, op. cit., s. 299-301; E. Witkowska-Zaremba, *Late Reception of Johannes Affligemensis (Cotto) in East Central Europe*. W: *Cantus Planus. IMS Study Group Papers Read at the 6<sup>th</sup> Meeting Eger 1993*. Ed. by L. Dobszay. Budapest 1995.

a także w graduałach, tropariach, a nawet w hymnarzach i sekwencjarzach. Z tego względu początkowo zawierały one wykazy śpiewów, w których ujawniały się praktyczne powiązania z wersami psalmodii, oraz te utwory, które operowały własnymi systemami tonów (antyfony, responsoria, introitus, communiones i – w najdawniejszych czasach – offertoria, graduały, a nawet alleluja). Tego rodzaju zestawy śpiewów, stanowiące wyciągi z codziennej praktyki muzycznej, z ukazaniem typowych dla każdego tonu formuł melodycznych lub często w poszczególnych tonach stosowanych (figury inicjalne, przebiegi wewnętrzne, formuły zakończeniowe), w połączeniu z przykładami melodii wzorcowych w postaci schematów melodycznych, ujawniających podstawowe cechy każdego z tonów, były ważnym elementem wspomagającym zarówno system edukacji kościelno-muzycznej, jak też ułatwiającym śpiewakom orientację we właściwym i zgodnym z podstawowymi zasadami tonalnymi, na jakich opierała się budowa licznych form chorałowych, konstruowanie i wykonywanie melodii liturgicznych. Proces ujednoczenia systemu tonalnego, a wraz z nim obowiązujących powszechnie reguł dotyczących psalmodii, których aspekty praktyczne właśnie w tonariusach znajdowały wyraźne odbicie, przebiegał stopniowo. Na ogół przyjmuje się, że zakończył się on w XI wieku, a nieco później, w XII i XIII w., nastąpiło w ramach już zbudowanego systemu ośmiu tonów ostateczne ustalenie wypracowywanych w ciągu kilku poprzednich stuleci formuł psalmodycznych, ale praktyka posługiwania się tonariusami i umieszczania ich w księgach liturgicznych przeżyła w niektórych regionach do XV w.

Interesującymi, bo do tej pory nieopisanymi zabytkami tego typu, są dwa tonariusy, zachowane w średniowiecznych źródłach śląskich. Pierwszy z nich i najstarszy ze sporządzonych na terenie Polski zabytków tego rodzaju, stanowiący ograniczoną wyłącznie do zapisów muzycznych skrótową wersję tak zwanego *Tonale sancti Bernardi*<sup>4</sup>, zachował się w Antyfonarzu (*pars aestiva*) z drugiej połowy XIII w., pochodzącym zapewne z jednego z cysterskich klasztorów na Śląsku (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. sygn. I F 394, fol. 190v-191v)<sup>5</sup>. To-

---

<sup>4</sup> Tekst wyd.: J. P. Migne, op. cit., t. CLXXXII, szp. 1153-66; M. Gerbert, op. cit., t. II, s. 265-277.

<sup>5</sup> Kodeks uwzględniony w rękopiśmiennym inwentarzu dawnej biblioteki uniwersyteckiej, sporządzonym przez Friedricha w 1823 r. oraz w katalogu W. Göbera, op. cit. Por.: W. Schenk *Rękopisy liturgiczne od XIII do XV wieku w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu*. Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne, t. 2, 1961 z. 1-2, s. 204. Datowanie kodeksu na podstawie repertuaru liturgicznego oficjów: brak formularzy św. Stanisława (1253) i św. Jadwigi (1267), dopisane oficjum św. Roberta (1222) fol. 68v, czternastowieczne oficjum In Visitacione Beatae Mariae Virginis (1381) fol. 192nn i hymn *Christe cunctorum dominator alme* na Boże Ciało (1311) fol. 201v, oraz na podstawie cech paleograficzno-muzycznych (por.: J. Szendrei, *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII-XVI wieku*. W: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna...*, op. cit., s. 197 i wersja ang.: J. Szendrei, *Staff Notation of Gregorian Chant in Polish Sources from the Twelfth to Sixteenth Century*. W: *Notae musicae artis. Musical Notation...*, op. cit., s. 196) i zdobnictwa (por.: E. Kloss, *Schlesische Buchmalerei des Mittelalters*. Breslau 1942).

nariusz przypisywany św. Bernardowi, założycielowi i w l. 1115-1153 opatowi klasztoru cystersów w Clairvaux, mógł być spisany przy współudziale Guy d'Eu (Guido Augensis), który był zakonikiem w Clairvaux, przypuszczalnie od 1132 w Longpont, a następnie opatem nieznanego dziś klasztoru, a także jednym z głównych twórców reformy chorału cysterskiego, podjętej w 1135 i 1140 r. pod auspicjami Bernarda z Clairvaux. Formy przekazu tego tonariusza w licznych źródłach średniowiecznych cechuje stosunkowo duża niejednorodność. Pełna jego forma, której przykładem jest tekst opublikowany przez M. Gerberta na podstawie trzynastowiecznego rękopisu z biblioteki klasztoru w Saint-Paul-en-Carinthie (w Laventhal), sygn. ms. 29/4/3, utrzymywała się dość długo i była kopiowana jeszcze w XV w. Wersja skrócona pojawia się natomiast głównie w starszych rękopisach z końca XII i z XIII w.<sup>6</sup> Modyfikacje polegają na ograniczeniach tekstu teoretycznych objaśnieniach utrzymanych w formie dialogu, lub w ogóle na rezygnacji z tych części tonariusza i zredukowaniu go wyłącznie do zapisów muzycznych zawartych tu śpiewów. Przekaz śląski, w rękopisie bez tytułu, należy do tego ostatniego, najbardziej skróconego typu. W każdym z kolejnych tonów zawiera

1. *Tonale sancti Bernardi* – wersja skrócona, fragment początkowy (*Antiphonarium*, 2. poł. XIII w., Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, sygn. ms. I F 394, fol. 190v)



<sup>6</sup> Por. wykaz rękopisów w: M. Hugo, op. cit., s. 359-362.

dyferencje tonów (*Gloria... seculorum amen*) wskazane oznaczeniami literowymi (*e u o u a e*), schematy melodyczne antyfon z tekstami o charakterze mnemonicym, tekstowo-melodyczne incypity antyfon należące do poszczególnych tonów oraz osobno – formuły doksologgii (*Gloria Patri...*) kończące ostatnie responsoria w nokturnach.

Poszczególne tony są określane nazwami greckimi: *protus*, *deuterus*, *tritus* i *tetrardus* (bez określenia: *authentus*), a ich formy plagalne: *plaga protii*, *plaga deuteri*, *plaga triti* i *plaga tetrardi*. W ich ramach wymienione są modelowe śpiewy *Gloria* ze specyficznymi dla każdego z nich dyferencjami, nie określonymi żadnymi terminami. Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych części tonariusu cysterskiego, w którym liczba dyferencji – w myśl założeń reformy chóralu cysterskiego, będących wyrazem dążenia do uproszczenia śpiewów liturgicznych – jest w porównaniu z innymi tradycyjnymi źródłami silnie zredukowana i w poszczególnych tonach kształtuje się następująco: *protus* – trzy dyferencje, formy autentyczne i plagalne *deuterus* i *tetrardus* – po dwie dyferencje, pozostałe tony – po jednej. Zwiększona liczba dyferencji w *protus* do trzech wynika stąd, że do tego tonu włączono także tak zwany *tonus peregrinus*, pozostawiając mu jednak własną dyferencję, która złączona jest tu nie z *Gloria*, ale z zakończeniem antyfony *Nos qui vivimus*. Ponadto – w porównaniu z innymi tonariusami cysterskimi – dyferencje psalmowe zabytku śląskiego wykazują – poza transpozycją o kwintę w górę dyferencji tonów I i VI – zaznaczone w poniższym przykładzie gwiazdkami drobne warianty melodyczne w formułach dyferencji III tonu i w zakończeniu pierwszej dyferencji VII tonu:

The image displays a musical score for eight staves, labeled I through VIII. Each staff contains a line of Gregorian chant notation with the Latin text "Euouae" written below it. The score is organized into three distinct sections, labeled (1), (2), and (3) at the top, separated by vertical dashed lines. Staff I includes the text "(tonus peregrinus)" under the third section. Small asterisks are placed above the notes in the third section of staves III and VII, indicating specific melodic variants. The notation includes various note values and rests, typical of medieval chant manuscripts.

Integralną częścią niemal wszystkich średniowiecznych tonariusów począwszy od końca X w. lub z początków wieku następnego są zestawy ośmiu (po jednej dla każdego tonu) prawdopodobnie w tym czasie skomponowanych melodycznych typów antyfon, których teksty, zaczerpnięte z ewangelii św. Mateusza (ton I – VI. 33, ton II – XXII. 39, ton IV – XIV. 25, ton V – XXV. 10, ton VIII – V. 3-10), Łukasza (ton III – XXIV. 21), Jana (ton VI – IV. 6) i z *Apokalipsy* (ton VII – IV. 5), rozpoczynają się słowami nawiązującymi do kolejnych tonów, które właśnie mniej więcej w tym czasie zaczęły być numerowane od I do VIII. Antyfony te nie miały żadnego znaczenia liturgicznego, ale – ułożone specjalnie w celach dydaktycznych i stosowane wyłącznie w tonariusach – służyły jedynie dla ułatwienia rozpoznawania typowych dla każdego tonu cech melodycznych (typowych zwrotów melodycznych, zakresu dźwiękowego, formuł początkowych i końcowych itp.). Początkowo, co najmniej do XII w., te schematy antyfon występowały razem z wywodzącymi się z tradycji bizantyjskiej formułami echematycznymi w rodzaju *Noeane*, *Noeagis* itp., tworząc podwójne udogodnienia identyfikacji tonalnej. W opisywanym zabytku formuły te już nie występują, ale ich oddziaływanie dostrzegalne jest w pojawiających się we wszystkich antyfonach finałowych melizmatach, których kształt melodyczny jest identyczny z tak zwanymi „neumami” formuł echematycznych<sup>7</sup>, znanych na terenie Polski z przekazu *Tonarius*a Berna z Reichenau. Śpiewy te w omawianym źródle śląskim mają następującą postać:

I Pri-mum querite regnum De-i.

II Secundum autem sicile est huic.

III Tertia die est quod hec facta sunt.

IV Quarta vigilia venit ad e-os.

V Quinque prudentes introverunt ad nuptias.

VI Sexta hora sedit super puteum.

VII Septem sunt spiritus ante thronum De-i.

VIII Octo sunt be- titudi-nes.

<sup>7</sup> M. Huglo, op. cit., s. 388.

Repertuar antyfon oficjum nie wiele różni się od edycji Gerberta i w poszczególnych tonach zawiera:

– Protus: incypity tekstowo-muzyczne 19 antyfon, w tym 15 należących do pierwszej dyferencji I tonu: *Ave Maria, Mulieres, Angelus Domini* (nie występuje w edycji Gerberta, s. 269), *Ecce nomen Domini, Angeli Domini* (zaliczana w innych źródłach do *tonus peregrinus*), *Venit lumen tuum, Adiutorium, Euge [ferve], In medio, Cum sublevasset, Speciosus, Christi virgo, Isti sunt due, Biduo [vivens] i O quantus [luctus]*, 3 do drugiej dyferencji I tonu: *Vidi Dominum, Ecce verte i Apertis*, oraz wspomniana już antyfona *Nos qui vivimus* – do trzeciej dyferencji;

– Plaga proti: 4 antyfony: *Isti sunt [sancti], O sapientia, In universa terra i In nomen terram*;

– Deuterus: 6 antyfon, w tym 5 należących do pierwszej dyferencji III tonu: *Cum fortis armatus, Nigra sum, Malos [male], Quoniam i Domine* oraz 1 do drugiej dyferencji III tonu: *Qui de terra [est]*;

– Plaga deuteri: 8 antyfon, w tym 5 należących do pierwszej dyferencji IV tonu: *Laudabo, Nos scientes, Rubum quem vi[derat], Stetit Angelus i Iste cognovit* oraz 3 należące do drugiej dyferencji IV tonu: *In prole matris, Nisi diligenter i In domum* (brak antyfony *Oculi mei*, rozpoczynającej tę serię śpiewów w innych przekazach tego tonariusza);

– Tritus: 3 antyfony: *Confitebor [Domino], In conspectu [angelorum] i In sole [posuit]*;

– Plaga triti: 2 antyfony: *O admirabile [commercium] i Benedictus [Dominus]*;

– Tetrardus: 6 antyfon, w tym 4 należące do pierwszej dyferencji VII tonu: *Omnnes [sitientes], Veterem hominem, Argentum i Vivit Dominus* oraz 2 należące do drugiej dyferencji VII tonu: *Dixerunt discipuli i Iherusalem* (brak antyfony *Benedicta*, kończącej tę serię śpiewów w innych przekazach tego tonariusza);

– Plaga tetrardi: 8 antyfon, w tym 4 należące do pierwszej dyferencji VIII tonu: *Scriptum est, Nuptiae, Adorate Dominum i Dum medium* oraz 4 należące do drugiej dyferencji VIII tonu: *Ecce ancilla, Dominus [dixit], De profundis i In eternum*.

Nie były dotąd podejmowane prace porównawcze ani nad repertuarem ani wersjami melodycznymi tego zespołu antyfon. Warianty melodyczne pojawiające się w tej grupie śpiewów mogłyby być prawdopodobnie pomocne przy badaniach filiacji repertuarowych i zależności omawianego zabytku od tradycji zakonnych różnych ośrodków cysterskich.

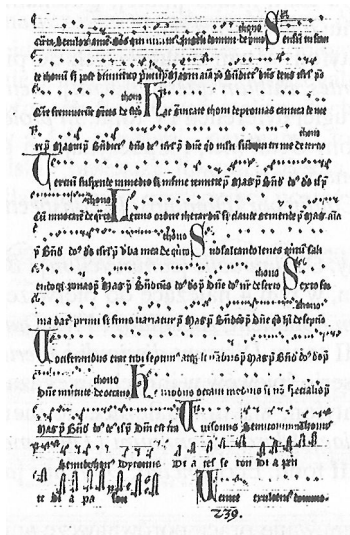
Wykazy śpiewów kończą w każdym tonie zapisy *Gloria Patri...* z ostatnich responsoriów w nokturnach. W wielu rękopisach bywają one niekiedy zebrane – podobnie jak poprzedzający tekst tonariusza zespół invitatoriów w omawianym kodeksie (fol. 185v-190) – w osobną grupę; tu włączone są w inwentarze poszczególnych tonów. Obejmują one jedynie pierwsze części wersu (bez *Sicut erat...*) i stanowią interesujące przykłady ozdobnej psalmodii responsorialnej.



W całym skrótoowo ujętym tonariusie z omawianego trzynastowiecznego rękopisu śląskiego ujawniają się wyraźnie podstawowe cechy reformy chorału, która ze względu na swój nacechowany radykalizmem charakter nie odegrała poza monastycznym kręgiem cystersów większej roli w średniowiecznej Polsce.

Przekaz drugiego z zachowanych w śląskich księgach liturgicznych tonariusów znajduje się w jednym z czternastowiecznych antyfonarzy śląskich, pochodzącym prawdopodobnie z Wrocławia, być może z kościoła św. Elżbiety, i przechowywanym początkowo w dawnej Bibliotece Miejskiej, a obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (*Antiphonarium de tempore et de sanctis*, sygn. ms. R 503, fol. 238v-240)<sup>8</sup>.

2. *Tonarius* – fragment końcowy (*Antiphonarium*, XIV w., Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, sygn. ms. R 503, fol. 240)



<sup>8</sup> W. S c h e n k, *Rękopisy liturgiczne dawnej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu XIII-XV w.* Roczniki Teologiczno-Kanoniczne, t. 6, 1959, z. 3. Lublin 1959. Kodeks był wielokrotnie omawiany głównie ze względu na to, że w części oryginalnej zawiera oficjum *Laetare Germania* o św. Jadwidze (fol. 199v-202v), a w dopisach: oficjum o św. Wojciechu *Benedic regem cunctorum*, rozpoczynające się antyfoną super psalmos *Ad festa pretiosi* (fol. 244-245v) i oficjum *Dies adest celebris* o św. Stanisławie (fol. 245v-247). Por.: F. F e l d m a n, op. cit., s. 94; W. S c h e n k, *Kult liturgiczny św. Stanisława biskupa na Śląsku w świetle średniowiecznych rękopisów liturgicznych. Studium historyczno-liturgiczne.* Lublin 1959, s. 81; J. P i k u l i k, *Polskie oficja rymowane o św. Wojciechu.* W: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej.* Red. J. P i k u l i k. Warszawa 1973, s. 287; K. Szymonik, *Oficjum rymowane o św. Stanisławie 'Dies adest celebris' i hymn 'Gaude mater Polonia' w polskich antyfonarzach przedtrydenckich. Studium muzykologiczne.* Niepokalanów 1996, s. 27, 28.

Tonarius ten różni się w wielu szczegółach od omówionego wyżej zabytku cysterskiego. Na podstawie formy zapisu i treści sądzić można, że ten interesujący przekaz tonariusza reprezentuje różną od wzorów francusko-cysterskich czternastowieczną tradycję niemiecką z dość wyraźnymi oddziaływaniami kręgów dominikańskich. Zabytek nie jest zatytułowany i składa się z dwu części. Dość standardowy schemat pierwszej z nich tworzą formuły melodyczne antyfon: *Primum querite...*, *Secundum autem...*, *Tertia dies...* itd., a po każdej z nich pojawiają się serie słowno-muzycznych incypitów antyfon, przyporządkowanych różnym formułom dyferencji psalmowych. Każdy z tonów poprzedzają krótkie rubryki, stanowiące rodzaj preambuły teoretycznej i zawierające objaśnienia dotyczące położenia dźwięków finałowych oraz tonów recytacyjnych (dźwięków tenorowych) w psalmodii antyfonalnej:

Primus tonus finit in *d* gravi, mittit tenorem suum in *a* acutam, dyapente suo finali.

Secundus tonus finitur in *d* gravi, sed tenorem suum mittit in *f*.

Tertius tonus finitur in *e* gravi, tenorem suum mittit in *c* acutam<sup>9</sup>.

Quartus tonus similiter finit in *e*, et mittit tenorem suum in *a* acutam.

Quintus tonus finitur in *f* gravi, sed suum tenorem point in *c* acutam.

Sextus tonus similiter finit in *f* gravi, sed suum tenorem point in *a* acutam.

Septimus tonus heretur in *g* gravi, et mittit tenorem in *d* acutam.

Octavus tonus in eadem *g* finit, sed mittit tenorem suum in *c* acutam.

Wynikającą stąd praktykę tenorową przedstawić można następująco:

tonus I	finalis	D	tenor	a
tonus II	finalis	D	tenor	F
tonus III	finalis	E	tenor	c
tonus IV	finalis	E	tenor	a
tonus V	finalis	F	tenor	c
tonus VI	finalis	F	tenor	a
tonus VII	finalis	G	tenor	d
tonus VIII	finalis	G	tenor	c

Z tabeli tej wynika, że formy autentyczne i plagalne należące do jednego modus mają ten sam dźwięk finałowy, różnią się natomiast położeniem dźwięku recytacyjnego, przy czym dźwięki *a* i *c* jako tenory pojawiają się trzykrotnie (odpowiednio w tonach I, IV, VI i II, V, VIII), a formuły psalmowe w pozostałych przypadkach (ton II i VII) recytowane były każdorazowo na innym tenorze. Ogólnie zauważa się praktykę umieszczania dźwięku tenorowego w formułach autentycznych na górnej kwincie (z wyjątkiem tonu III), a w plagalnych na górnej tercji (ton II i VI) lub kwarcie (ton IV i VIII). Ten system recytacji psalmodii, znany z licznych pism teoretycznych, był – co najmniej od czasów Johanna Affligemensis – stosowany powszechnie w praktyce liturgicznej kościoła łacińskiego.

<sup>9</sup> W rękopisie błędnie: „*e* acutam”, co wynika z przytaczanych następnie przykładów.

Jak wynika z treści przytoczonych wyżej rubryk, w omawianym tonariusie, w odróżnieniu od przekazu cysterskiego, poszczególne tony nie są określane nazwami greckimi, ale terminami łacińskimi. W zakończeniu każdej rubryki dotyczącej kolejnych tonów pojawiają się nawiązania do następujących bezpośrednio po nich dyferencji w brzmieniu: *Cuius differentia talis est* (równ.: *hec est* lub *ista est*). Wykazy śpiewów w każdym tonie rozpoczynają zakończone „neumą” wzorcowe melodie wspomnianych już antyfon (*Primum querite...* itd.), których melodie różnią się nieco od wersji cystersów, a po nich występują zapisy dyferencji i spisy zaliczanych do nich antyfon. Ta część tonariusza zawiera bogaty repertuar śpiewów. Dyferencje oznaczone są nie skrótowo literami, ale pełnymi słowami kończącymi doksologię (*seculorum amen*). Pierwsza z nich, występująca bezpośrednio po wzorcowej formule melodycznej, nie jest liczbowana, natomiast przed kolejnymi dyferencjami pojawiają się określenia: *secunda, tertia, quarta* itd. Dystrybucja dyferencji w poszczególnych tonach przedstawia się następująco (w nawiasach podano liczbę antyfon złączonych z kolejnymi dyferencjami):

I ton	10 dyferencji	(12+3+3+2+4+5+4+1+2+2)
II ton	2 dyferencje	(10+3)
III ton	4 dyferencje	(4+3+4+3)
IV ton	5 dyferencji	(5+4+4+3+2)
V ton	2 dyferencje	(5+6)
VI ton	2 dyferencje	(10+1)
VII ton	4 dyferencje	(6+4+2+3)
VIII ton	4 dyferencje	(10+5+11+2)

Poniżej przedstawiamy pełny zbiór formuł melodycznych wszystkich dyferencji występujących w omawianym zabytku:

The image displays ten staves of musical notation, labeled I through VIII, representing antiphonal formulas for different tones. Each staff shows a melodic line with lyrics 'Seculorum amen' and a neume symbol. The staves are numbered 1 through 10, corresponding to the tones I through VIII. The notation includes various rhythmic values and neumes typical of medieval manuscripts.

Z publikowanego wyżej sumarycznego zestawienia widać, że rozkład antyfon odpowiadających różnym dyferencjom jest wysoce nierównomierny w po-

szczególnych tonach. Najwięcej – 12 antyfon – przypada na pierwszą dyferencję I tonu, 11 na trzecią dyferencję VIII tonu i po 10 na pierwsze dyferencje VI i VIII tonu; pojedynczymi przykładami reprezentowane są: ósma dyferencja I tonu i druga dyferencja VI tonu, a z pozostałymi dyferencjami złączonych jest od dwu do sześciu utworów. Pełny repertuar tych śpiewów, na który składa się 148 utworów, jest stosunkowo bogaty. Ich rozkład na poszczególne tony jest również nierównomierny i wynosi: w tonie I – 38 utworów, II – 13, III – 14, IV – 18, V i VI – po 11, VII – 15 i VIII – 28 utworów.

Na podstawie spisów antyfon przy dyferencjach zaopatrzonych w największą liczbę przykładów sądzić można, że śpiewy te były – przynajmniej w ramach poszczególnych dyferencji – szeregowane zgodnie z ich miejscem w liturgii. Tonarius reprezentuje więc trójstopniowy system klasyfikacji śpiewów: według tonów, według dyferencji i według kalendarza kościelnego. Takie uporządkowanie było stosowane bardzo często, zwłaszcza w tych partiach tonariusów, w których – jak w tonach I i VIII – przytaczano bogatsze ilościowo zestawy śpiewów. Nie brak jednak i innych prób układu, czego przykładem może być porządek alfabetyczny, zastosowany w ramach kolejnych tonów między innymi w krakowskim przekazy tonariusza Berna z Reichenau.

Drugą część tonariusza (fol. 240) tworzą wyodrębnione w osobną grupę, a ułożone również w porządku tonalnym śpiewy dwu kantykwów i ośmiu psalmów. Te krótkie spisy poprzedzone są serią wzorcowych melodii tonów psalmowych, których oryginalne teksty objaśniają sposoby realizacji typowych dla każdego z tonów przebiegów melodycznych<sup>10</sup>.

De primo thono  
Senius tu scando thonus, sed post disioctico prius.

De secundo thono  
Hac gravitate thoni depressus cantico cauteri.

De tercio thono  
Tercius suspende in medio, sed in fine resiste.

De quarto thono  
Lecius ordine tetrardus, sed clauso gemende.

De quinto thono  
Subsultando leves quintus, sullendo quod penas.

De sexto thono  
Sexta forma datur prius, sed finis variatur.

De septimo thono  
Vociferandus erat tibi septimus et quo letandus.

De octavo thono  
Hic codus octavi notius, sed non specialis.

<sup>10</sup> Na uwagę zasługuje umieszczenie w zapisie źródłowym bemola przykluczowego w tonie V i VI, co niewczy typowy dla obu tych tonów charakter tonalny.

Po każdym z nich we wszystkich tonach następują określone w źródle jako „psalmy” krótkie incypity słowno-muzyczne kantyku Najświętszej Marii Panny *Magnificat* i kantyku Zachariasza *Benedictus Dominus Deus Izrael* oraz ośmiu psalmów – po jednym dla każdego tonu:

ton I – Ps. 2: *Quare fremuerunt gentes*

ton II – Ps. 3: *Domine quid multi[plicanti] sunt qui tribulant [me]*

ton III – Ps. 4: *Cum invocarem*

ton IV – Ps. 5: *Verba mea*

ton V – Ps. 8: *Domine Dominus noster*

ton VI – Ps. 14: *Domine quis habitabit*

ton VII – Ps. 20: *Domine in virtuti*

ton VIII – Ps. 23: *Domini est terra*

Rozmiary tych początkowych fragmentów śpiewów są różne. Niekiedy, zwłaszcza w Magnifikatach, ograniczają się wyłącznie do figur inicjalnych, ale częściej – szczególnie przy psalmach – obejmują dłuższe odcinki, zwykle pierwsze połowy wersów. Zarówno serie melodii wzorcowych, jak też incypity muzyczne, stanowią zespół formuł, wyuczanych na pamięć przez uczniów średnio-wiecznych szkół klasztornych i katedralnych oraz wykorzystywanych zapewne przy nauce właściwych sposobów intonacji psalmów w poszczególnych tonach i dla poznania typowych dla tych tonów zwrotów i figur melodycznych. Charakter dydaktyczny tej części tonariusza podkreślają kończące ją przykłady wzorów odległości:

The image displays four staves of musical notation, each with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Below each staff, the corresponding Latin words are written in a spaced-out format to align with the notes above them.

Staff 1: U - ni - so - nus      Se - mi - to - ni - um

Staff 2: To - nus                      Se - mi - di - to - nus

Staff 3: Di - to - nus                  Di - a - tes - se - ron

Staff 4: Di - a - pen - te              Di - a - pa - son

Te pamięciowe figury do nauki śpiewu interwałów: unisonu, półtonu, całego tonu, tercji małej i wielkiej, kwart, kwinty i oktawy<sup>11</sup>, umieszczonych na róż-

nych stopniach skali w formie wstępującej i zstępującej, służyły niewątpliwie jako rodzaj ćwiczeń dla śpiewaków, a wraz z treścią całego tonariusza stanowią ważne źródło dla badań dziejów szkolnictwa muzycznego w kręgach kościelnych na Śląsku w okresie średniowiecza.

### Two Unfamiliar Tonaria from Silesian Antiphonaries dating from the Thirteenth and Fourteenth Centuries

#### Summary

Tonaria represent a specific genre of medieval music literature, in which the methods of classifying and identifying the tonal structure of plainchant melodies were afforded particular prominence. Appended to the texts of treatises on music, they were of interest to music theorists; added, on occasion, to books used in liturgical practice, they represented an important ancillary element in the system of musical education. Of the extant relics of this type in Polish libraries, the following are already familiar: a tonary by Berno of Reichenau and the text of a short, anonymous tonary, both preserved in ms. 1965 from the eleventh/twelfth century in the Jagiellonian Library in Cracow, and a tonary dating from the beginning of the second half of the fifteenth century attached to the treatise *De musica* by Johannes Affligemensis in ms. I Q 43 from the University Library in Wrocław. Yet to be described were two tonaries preserved in Silesian liturgical books from the University Library in Wrocław. The first is contained in the *Antiphonarium* ms. I F 394 from the second half of the thirteenth century, and constitutes an abridged version of the *Tonale sancti Bernardi*. Each successive tone contains the melody schemes of antiphons with texts of a mnemotechnic nature, sets of differentiae, musico-textual incipits of antiphons, and doxology formulae. The successive tones are defined as *protus*, *deuterus*, *tritus* and *tetrardus*, and their plagal forms as *plaga proti*, *plaga deuteri*, *plaga triti* and *plaga tetrardi*. In line with the principles of reformed Cistercian chant, the number of differentiae is not great: *protus* – 3 differentiae (added to this tone is a *tonus peregrinus*, with its own differentia); the authentic and plagal forms of *deuterus* and *tetrardus* – 2 differentiae each; and the remaining tones – 1 each. Also rather modest is the repertoire of antiphons for the office, covering 56 musico-textual incipits. The second tonary, preserved in the fourteenth-century *Antiphonarium* ms. R 503, represents the German tradition of that time, with Dominican influences. It comprises two parts. The first part covers eight model melody formulae of antiphons, a series of incipits of antiphons, and a set of various forms of psalm differentiae. The musical entries in each of the tones are preceded by rubrics relating the location of their finals and of the reciting notes (tenors). The tones are defined with Latin names. The number of differentiae is greater than in Cistercian tradition: 10 differentiae in tone I, 5 in tone IV,

---

<sup>11</sup> W zapisie źródłowym pojawiają się zakłócenia w prezentowaniu serii oktaw: dwukrotne powtórzenie oktawy *E-e* i brak oktawy *a-a'*.

4 in tones III, VII and VIII, and 2 each in tones II, V and VI. The repertoire of musico-textual incipits covers 148 works dispersed unevenly between the different tones. This tonary represents a mixed, three-stage system of classification of chants, according to tones, differentiae and, in part, the liturgical calendar. The second part of the tonary comprises the chants of two canticles (*Magnificat* and *Benedictus Dominus Deus Israel*) and eight psalms, isolated together in a separate group and also arranged in tonal order. They are preceded by a series of model melodies of psalm tones, whose original texts shed light on the ways in which the melody lines typical of each tone should be realised. It was undoubtedly didactic considerations that determined the inclusion at the end of the tonary of models of musical intervals, placed at different degrees of the scale. The texts of these two tonaries both constitute important sources for research into the history of musical schooling in ecclesiastic circles in Silesia during the Middle Ages.

Transl. by *John Comber*