

DOMINIKA GRABIEC
Instytut Sztuki PAN
ORCID 0000-0003-4350-3188

Krótką nauką śpiewu z nut kościelnych
o. Tadeusza Filka OFM (Lwów 1887)
w kontekście tradycji nauczania śpiewu chorałowego
na ziemiach polskich

A short lecture of singing from the church notes
by father Tadeusz Filek OFM (Lviv 1887)
in the context of the tradition of teaching Gregorian chant
on the territory of Poland

Abstrakt

Źródła rękopiśmienne i drukowane odnajdywane podczas kwerend wskazują, że śpiew chorałowy na ziemiach polskich w XIX w. był nieprzerwanie nauczany i wykonywany. Jednym z zachowanych świadectw tej ciągłości jest odnaleziony w archiwum klasztoru Sióstr Bernardynek w Krakowie niewielki, rękopiśmienny podręcznik *Krótką nauką śpiewu z nut kościelnych* napisany we Lwowie w 1887 r. przez bernardyna, o. Tadeusza Filka. Zawiera on podstawowe informacje na temat kluczy, rodzajów nut i pauz, skal kościelnych, sposobu wykonywania melodii chorałowych, wyznaczania toniki, finalis i dominanty oraz tonacji. Zamieszczone zostały w nim także tony psalmowe, intonacje kantyku *Magnificat* oraz responsoria *Deo gratias*. Pod względem treści i metody przekazu wiedzy nie różni się on zasadniczo od znanych z poprzednich stuleci podręczników przeznaczonych dla nowicjuszek i nowicjuszy zakonnych, został w nim jedynie uwspółcześniony język oraz definicje nawiązujące do teorii ówczesnej muzyki, co tylko potwierdza trwałość tradycji śpiewu chorałowego na ziemiach polskich.

Słowa kluczowe: chorał gregoriański, muzyka kościelna, podręczniki chorałowe, potrydenckie rękopisy liturgiczno-muzyczne, XIX-wieczne rękopisy liturgiczno-muzyczne, bernardynki (OSFB).

Abstract

The manuscript and printed sources found during the archival researches indicate that the Gregorian chant on the territory of Poland in the 19th century was taught and performed without any break. One of the preserved testimonies of this continuity is a small manuscript manual found in the archive of the convent of sisters Bernardines in Kraków, *A short lecture of singing from the church notes*, written in Lviv in 1887 by a Bernardine friar, father Tadeusz Filek. The manual contains basic information's on the keys, types of notes and pauses, church modes, manner of performing Gregorian melodies, and determining Tonic, Finalis and Dominant, as well as the musical scales. The author inserted there also psalm tones, intonations of the *Magnificat* canticle and the responsories *Deo gratias*. As regards the content and the method of explaining various issues, it does not differ essentially from the other known manuals from previous centuries dedicated to the monastic novices. Only the language was modernized and the definitions modified to respond to the theory of music at that time, which confirms the sustainability of the tradition of Gregorian chant on the territory of Poland.

Keywords: Plainchant, Church music, manuals of plainchant, post-Tridentine liturgical chant manuscripts, 19th-century liturgical chant manuscripts, Bernardine nuns (OSFB).

1. Nauczanie chorału w XIX w. na ziemiach polskich – stan badań

Problemy nauczania chorału, dostępnych podręczników, a także tradycji śpiewu kościelnego i repertuaru ksiąg liturgicznych używanych w XIX w. na ziemiach polskich zostały do tej pory przebadane w niewielkim zakresie, nie przeprowadzono też systematycznych kwerend archiwalnych, które pozwoliłyby oszacować w przybliżeniu liczbę zachowanych źródeł drukowanych i rękopiśmiennych oraz scharakteryzować ich zawartość. Większość badań nad chorałem prowadzonych dotychczas przez polskich muzykologów koncentrowała się na źródłach średnio-wiecznych, rzadziej renesansowych, a tylko sporadycznie uwagę poświęcano rękopisom i drukom potrydenckim. Nieliczne publikacje na temat śpiewu chorałowego w XIX w. to przeważnie prace dotyczące działalności benedyktynów

z Solesmes na gruncie odnowy tradycji śpiewu gregoriańskiego i tzw. restytucji chorału, a także ksiąg liturgicznych wydawanych w krajach Europy Zachodniej¹. Do znacznie rzadziej podejmowanych zagadnień należał problem repertuaru publikowanych na ziemiach polskich w XIX w. śpiewników kościelnych zawierających śpiewy chorałowe², a także zachowanych źródeł rękopiśmiennych³. Ta skromna literatura i znikome zainteresowanie badaczy wskazanymi zagadnieniami mogą sugerować, że chorał na ziemiach polskich w okresie zaborów był zjawiskiem marginalnym i zanikającym wraz z postępującym procesem kasat klasztorów i znaczącej redukcji działalności członków zakonów, zwłaszcza kontemplacyjnych, które od wieków ze szczególną dbałością pielęgnowały tradycje śpiewu liturgicznego. Tymczasem rękopisy i druki liturgiczno-muzyczne odnajdywane w ostatnich latach w trakcie kwerend w archiwach klasztornych wyraźnie wskazują na to, że śpiew chorałowy był w tym okresie wciąż ważnym, może nawet najważniejszym gatunkiem muzyki kościelnej. Ponieważ jednak główny nurt badań nad kulturą muzyczną XIX w. koncentrował się od lat przede wszystkim na kompozycjach świeckich, instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych, nawet w najnowszych opracowaniach monograficznych dotyczących historii muzyki tego okresu na ziemiach polskich muzyka kościelna stanowi zagadnienie marginalne⁴, co w konsekwencji sprawia, że obraz życia muzycznego tej epoki jest niepełny. Konieczne jest uwzględnienie w nim wciąż obecnego śpiewu chorałowego, przekazywanego kolejnym pokoleniom zakonników i zakonnice, systematycznie nauczanego w seminariach duchownych⁵ i praktykowanego podczas liturgii spr-

¹ Zob. np. Robert Bernagiewicz. 2008. „Wokół wydania krytycznego *Graduale Romanum*”. *Additamenta Musicologica Lublinensia* 1 (4): 19–54.

² Zob. Beata Bodzioch. 2014. *Cantionale Ecclesiasticum na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

³ Zob. np. Piotr Wiśniewski. 2020. „A Nineteenth-century Processional from the Archive of the Bonifratres in Cracow (Kraków). A Contribution to research into latin monody”. *Roczniki Humanistyczne* 12 (68): 73–86.

⁴ Zob. np.: Zofia Chechlińska. 2013. *Romantyzm. Cz. 1: 1795–1850* (Historia Muzyki Polskiej. T. 5). Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw, gdzie zagadnienia dotyczące muzyki kościelnej, a właściwie koncertów organizowanych w świątyniach, zajmują zaledwie dwie i pół strony; także: Irena Poniatowska. 2013. *Romantyzm. Cz. 2: 1850–1900: Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku* (Historia Muzyki Polskiej. T. 5). Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw, w której znalazły się jedynie krótkie akapity na temat kościelnej muzyki chóralnej oraz twórczości mszalnej i oratoryjnej.

⁵ Śpiew kościelny, czyli chorałowy, można znaleźć w programach nauczania niektórych świeckich szkół muzycznych zakładanych w XIX w., przede wszystkim jednak w planach formacji zakonnej w okresie nowicjatu oraz w seminariach duchownych. Zob. m.in.: Małgorzata Lubieniecka. 2015. *Nauczanie muzyki w klasztorach krakowskich w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1918)*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 38–39, 92–107, 109–113, 162–169, 181–185, 200; Jolanta Bujas-Poniatowska, Andrzej Edward Godek, Kamil Poniatowski. 2022. „Życie i aktywność Wacława Raszka (1764–1837) w świetle źródeł”. *Muzyka* 1: 28.

wowanej w kościołach diecezjalnych i zakonnych, zwłaszcza że w świetle zachowanych źródeł nie uległ on na ziemiach polskich tak daleko idącym przemianom i wypaczeniom, jak to się stało w krajach Europy Zachodniej. Co więcej, w tradycji polskiej śpiew ten zachował nawet pewne elementy specyficzne dla okresu przedtrydenckiego, jak choćby znacznie większa liczba sekwencji, niż oficjalnie dopuszczona po reformie wspomnianego soboru, co było prawdopodobnie zjawiskiem wyjątkowym na tle innych krajów europejskich.

Prowadzone dotychczas badania nad muzyką XIX stulecia nie uwzględniały też bardzo istotnej roli, jaką odegrały zgromadzenia zakonne, męskie i żeńskie, na gruncie edukacji muzycznej. Lukę tę w pewnym stopniu wypełniła opublikowana w 2015 r. monografia Małgorzaty Lubienieckiej poświęcona działalności muzycznej wybranych klasztorów krakowskich w okresie autonomii galicyjskiej⁶. Książka ta może stanowić wstęp do szerszej zakrojonych badań nad XIX-wiecznymi muzykami ze zbiorów klasztornych archiwów i bibliotek, także krakowskich, które powinny zostać podjęte w przyszłości, gdyż większość zachowanych źródeł z tego okresu nie została jeszcze gruntownie przebadana przez muzykologów. Badania takie z pewnością warto przeprowadzić, ponieważ pozwolą one w znaczącym stopniu uzupełnić dotychczasową wiedzę na temat muzyki kościelnej tego czasu i ukazać ją w innym niż dotychczas świetle.

2. Opis kodykologiczny rękopisu i jego proveniencja

Jednym z przykładowych źródeł, które odkrywają przed badaczami mało dotychczas poznane aspekty życia muzycznego w XIX w., jest *Krótką nauka śpiewu z nut kościelnych* o. Tadeusza Filka OFM – niewielki rękopis⁷ przechowywany w archiwum klasztoru Sióstr Bernardynek w Krakowie⁸. Według informacji za-

⁶ Zob. Lubieniecka. 2015. *Nauczanie muzyki w klasztorach krakowskich*.

⁷ Zachowany egzemplarz, nieopatrzony żadną sygnaturą, napisany został odręczną kursywą, jednak nie jest łatwo stwierdzić, czy jest to rękopis, czy też bardzo dobrej jakości odbitka. Przyjmując tę drugą możliwość, należałoby założyć, że podręcznik miał szersze oddziaływanie i że w przyszłości mogą zostać odnalezione kolejne jego egzemplarze.

⁸ Archiwalia z tego klasztoru nie zostały uwzględnione przez Małgorzatę Lubieniecką w jej badaniach z powodu czasowych ograniczeń w dostępie do zbioru. W archiwum przechowywanych jest kilkanaście ksiąg chorałowych, rękopiśmiennych i drukowanych, z okresu od XVII do XX w. Zbiór ten nie został do tej pory skatalogowany (opublikowany przez o. Romualda Gustawa i Kazimierz Kaczmarczyka katalog Archiwum Klasztoru Sióstr Bernardynek nie obejmuje muzykaliów, por. Romuald Michał Gustaw, Kazimierz Kaczmarczyk, 1970. „Katalog Archiwum Klasztoru Sióstr Bernardynek przy kościele św. Józefa w Krakowie”. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 20: 5–94). O kilku XVIII-wiecznych rękopisach jedynie wspomniano w monografii poświęconej dziejom bernardyńskiego kościoła i klasztoru św. Józefa w Krakowie (Romuald Michał Gustaw, Aleksander Krzysztof Sitnik. 2013. *Klasz-*

mieszczony na okładce tekst został przetłumaczony z języka niemieckiego i opatrzone dodatkiem przez bernardyna, o. Filka, który swoją pracę ukończył 12 marca 1887 r. we Lwowie. Rękopis wraz z okładką liczy zaledwie osiem kart wykonanych z poźółkłego kartonu o wymiarach 30,5 x 21,5 cm, zszytych na grzbiecie grubą nicią. Na kolejnych stronach naniesiona została oryginalna paginacja, rozpoczynająca się od karty drugiej (fol. 2r). Ujęty w ramki tekst zapisany został staranną kursywą, ręką jednego skryptora, być może samego autora, a w prawym górnym rogu na karcie tytułowej inna ręka dopisała ołówkiem notatkę, z której wynika, że zachowany egzemplarz przeznaczony był dla nowicjatu. O autorze podręcznika niewiele dziś wiadomo, nie jest też jasne, czy przygotował on tekst na potrzeby krakowskiego klasztoru Bernardynek, czy całego zakonu, a nawet prowadzonych przez niego instytucji oświatowych. Choć rękopis nie nosi śladów intensywnego użytkowania, to lekkie przybrudzenia dolnych i górnych rogów kart świadczą o tym, że z pewnością znajdował on zastosowanie w praktyce.

Podręcznik mógł trafić do krakowskiej wspólnoty bernardynek w okresie reformy życia zakonnego przeprowadzanej przez o. Bonifacego Jastrzębskiego, bernardyna, który troszczył się nie tylko o odnowę duchową i liturgiczną powierzonej sobie wspólnoty zakonnej, ale także o jej bibliotekę⁹. Klasztor św. Józefa ufundowany został w 1646 r. jako klasztor klauzurowy, w którym pielęgnowano tradycję śpiewu chórowego¹⁰. Pod koniec XVIII w., wskutek kasaty, do wspólnoty dołączono siostry z innego krakowskiego klasztoru Bernardynek, również klauzurowego – konwentu św. Agnieszki¹¹, a w 1823 r. także siostry nieklauzurowe, tzw. koletki¹². Wymuszone przez decyzje administracyjne władz świeckich i kościelnych połączenie kilku wspólnot musiało zaburzyć codzienny, od dawna ustalony rytm życia zakonnego, a także specyficzne dla klasztoru św. Józefa zwyczaje i tradycje, również te modlitewne, praktykowane przez siostry. Przez pewien czas ograniczony został też kontakt zakonnic z ojcami bernardynami, którzy zwyczajowo pełnili funkcję duchowych opiekunów ich wspólnot, co tylko pogłębiło kryzys i przyczyniło się do konieczności przeprowadzenia po latach gruntownej odnowy życia zakonne-

tor i kościół św. Józefa ss. Bernardynek w Krakowie 1646–2009. Kalwaria Zebrzydowska: Wydaw. Calvarianum, 168) oraz w artykule Andrzeja Godka poświęconym śpiewom pseudochorałowym (Andrzej Edward Godek. 2018. „Pseudochorałowe śpiewy *Benedicamus Domino* w rękopiśmiennych kancjonalach krakowskich ss. bernardynek”. *Kwartalnik Młodych Muzykologów* 1 [36]: 33–52).

⁹ Gustaw, Sitnik. 2013. *Klasztor i kościół św. Józefa*, 102–104, 107–109, 111, 113–114; Hieronim E. Wyczawski. Red. 1985. *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*. Kalwaria Zebrzydowska: Wydaw. Calvarianum, 519–521.

¹⁰ Wyczawski. Red. 1985. *Klasztory bernardyńskie w Polsce*, 517–519.

¹¹ Wyczawski. Red. 1985. *Klasztory bernardyńskie w Polsce*, 519.

¹² Wyczawski. Red. 1985. *Klasztory bernardyńskie w Polsce*, 522–523.

go i wspólnotowego¹³. Można przypuszczać, że o. B. Jastrzębski, przywracając we wspólnocie ściślejsze przestrzeganie obserwancji zakonnej, odnowił również zwyczaj modlitwy chórowej i śpiewu oficjum, gdyż w klasztorным archiwum do dziś przechowywane są księgi liturgiczne wydane w ostatnich dziesięcioleciach XIX w., a także rękopiśmienny suplement do antyfonarza sporządzony prawdopodobnie na przełomie XIX i XX w., będący unikatowym rękopisem-wycinanką (neumy i litery inicjalne oraz tytuły oficjów zostały wycięte z kartonu i wklejone w odpowiednich miejscach w tekście i na czteroliniach), co jest ważnym świadectwem podtrzymywania w krakowskim klasztorze żywej tradycji nie tylko muzycznej, ale również skryptorskiej¹⁴.

3. *Krótką nauką śpiewu z nut kościelnych* – tłumaczenie czy oryginalne opracowanie o. Filka?

Obecność w archiwalnych zbiorach podręcznika do nauki śpiewu kościelnego, sporządzonego w okresie zbliżonym do czasu działalności o. Jastrzębskiego, tylko potwierdza ciągłość tradycji chorałowej w bernardyńskim klasztorze. Tytuł zapisany na pierwszej numerowanej stronie tekstu, *Krótką nauką śpiewu*, jest krótszą wersją tytułu zamieszczonego na okładce (*Krótką nauką śpiewu z nut kościelnych*), ale w jego rozwinięciu znalazła się dodatkowa informacja o nauce „z nowej księgi choralnej do służby bożej służącej”. Niestety, autor nie określił dokładnie, do której edycji odnosiła się ta wskazówka i jedynie z krótkich wzmianek zamieszczonych w tekście można wywnioskować o jakie księgi chodziło. Odnośniki do nich w treści podręcznika, takie jak: „Przykłady do tego mamy w każdej księdze choralnej. Lecz w nowej choralnej księdze, do służby bożej służącej, jest wszędzie tonacya podana i można ją sprawdzić. Przy tym trzeba zważyć, że we Mszy za zmarłych (*Missa pro defunctis*) str. 54* *Sanctus* i *Benedictus* tworzą tylko jeden utwór, napisany w tonacyi VI^{ej}” (zob. s. 4–5); „Invitatorium na Wielkanoc w podręczniku «Mettenleitiera» (*Enchiridion* p. 278) słusznie ma na początku h (...)” (zob. s. 5)¹⁵; „Porównaj Anty-

¹³ Więcej na temat historii klasztoru i kościoła św. Józefa oraz przyłączenia sióstr z innych klasztorów zob. Gustaw, Sitnik. 2013. *Klasztor i kościół św. Józefa*.

¹⁴ Por. Dominika Grabiec. 2020. Tradycja i innowacja – Suplement do Antyfonarza ze zbiorów Archiwum Klasztoru ss. Bernardynek w Krakowie jako unikatowy przykład rękopisu-wycinanki z przełomu XIX i XX wieku. W *Szary Kruk* (Drukowane piękno. T. 3). Red. Aleksander Baliński, 120–133. Gdańsk: Biblioteka Gdańska PAN, Wydział Grafiki ASP w Gdańsku.

¹⁵ We wskazanym miejscu w *Enchiridionie* Mettenleitiera na s. 351nn miały się znajdować antyfony do *Magnificat*, a na s. 278 *invitatorium* na Wielkanoc, ale w krakowskim egzemplarzu *Krótkiej nauki* śpiewu czyjaś ręka przekreśliła „Wielkanoc” i zapisała powyżej ołówkiem: „Boże Narodzenie”. Poprawka ta może

phony na Magnificat w pierwszych i drugich nieszpórach Bożego Ciała w Mettenleitera «Enchiridion» str. 351 i następne” (zob. s. 5); „Największa liczba przykładów nie opatrzonych tutaj nutami znajduje się także w Mettenleitera Manuale, choć i w innej tonacji napisane zdarzyć się tam mogą” (zob. s. 6), wyraźnie wskazują, że autor *Krótkiej nauki śpiewu* odwoływał się do przykładów muzycznych zamieszczonych w dwóch księgach chorałowych Mettenleitera.

Joannes Georgius Mettenleiter (ur. w 1812 r. w Lohntal w Badenii-Wirtembergu, zm. w 1858 r. w Ratyzbonie) był niemieckim kompozytorem i muzykiem kościelnym. W 1839 r. został dyrygentem chóru i organistą w ratyzbońskiej kolegiacie, *Alte Kapelle*, gdzie działał aż do śmierci. Doświadczenie pracy w obszarze muzyki kościelnej skłoniło go do opublikowania m.in. zbioru śpiewów gregoriańskich oraz akompaniamentów organowych *Enchiridion chorale: sive selectus locupletissimus Cantionum Liturgicarum juxta Ritum Sanctae Romanae Ecclesiae per totius anni circulum praescriptarum*, wydanego w kilku tomach w drukarni Friedricha Pusteta w Ratyzbonie w 1853 r. oraz w latach 1854–1869¹⁶, a także *Manuale breve cantionum ac precum liturgicarum iuxta ritum S. Romanae Ecclesiae: in communem devotionem studiosae iuventutis*, z suplementem w tej samej drukarni, w 1852 r. (wznowione w 1874 r.¹⁷)¹⁸. Choć tytuły obu dzieł niemieckiego muzyka sugerują, że są one podręcznikami, to jednak książki te nie zawierają treści teoretycznych, ale wyłącznie śpiewy liturgiczne i modlitwy. Można więc uznać za prawdopodobne, że o. Filek był autorem *Krótkiej nauki śpiewu z nut kościelnych*, bądź też przyjąć, że podstawą tłumaczenia był inny, nieznaną podręcznik niemieckojęzyczny. W swoim opracowaniu autor tekstu odwoływał się do ksiąg liturgicznych wydanych w ratyzbońskiej drukarni Friedricha Pusteta¹⁹, zalecanych wówczas

wskazywać, że klasztor posiadał inne wydanie książki, ponieważ we wskazanej przez o. Filka edycji z 1853 r. na s. 278 znajduje się rzeczywiście *invitatorium wielkanocne*. Zob. (23.05.2022). https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/searchresults?query=affiliate_fct_role_normdata%3A%28%22http%3A%2F%2Fdnb.info%2Fgnd%2F116954787_1_affiliate_fct_involved%22%29&isThumbnailFiltered=false.

¹⁶ Egzemplarze tego opracowania zachowały się także w polskich bibliotekach, zob. np. (20.05.2022). <https://polona.pl/item/enchiridion-chorale-sive-selectus-locupletissimus-cantionum-liturgicarum-juxta-ritum,MTAxMjE3NDQw/72/#index>.

¹⁷ Zob. wydanie z 1874 r.: (20.05.2022). <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV011717648>; wydanie z 1853 r.: (26.05.2022). <https://books.google.pl/books?id=LzAbuAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>.

¹⁸ Por. August Scharnagl. 2001. Johann Georg Mettenleiter. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 16. Red. Stanley Sadie, 540. London: Macmillan Publishers.

¹⁹ Edycje ksiąg liturgicznych z drukarni F. Pusteta nie obowiązywały oficjalnie w liturgii, ale cieszyły się uznaniem władz kościelnych i były zalecane, a sam wydawca otrzymał w 1870 r. od papieża Piusa IX trzydziestoletni przywilej na wyłączność drukowania ksiąg liturgicznych. Zob. Bernagiewicz. 2008. „Wokół wydania krytycznego *Graduale Romanum*”, 32. Zob. też August Scharnagl. 2001. Pustet. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Red. Stanley Sadie, 634. London: Macmillan Publishers.

przez władze kościelne. Księgi te prawdopodobnie znajdowały się już w zasobach biblioteki krakowskiego klasztoru św. Józefa w okresie, kiedy podręcznik trafił do nowicjatu, w innym wypadku odsyłanie użytkowników do przykładów melodii zamieszczonych we wspomnianych tomach nie miałyby sensu²⁰.

Przypuszczenie, że o. Filek był autorem, a nie tłumaczem *Krótkiej nauki śpiewu*, wydaje się potwierdzać także interesująca, krótka dygresja na temat dostępności ksiąg liturgicznych na ówczesnym krajowym rynku księgarskim: „(...) w handlu jest *Ordinarium Missae* to znaczy stałe śpiewy podczas Sumy, osobno, a tak jest tanie (szczególnie w większych dostawach), że dla każdej szkoły jego cena jest dostępną, tam znajdzie się ćwiczenia w wielkiej ilości. Jednakowo konieczną jest rzeczą nauczyć się na pamięć niżej podane intonacje Psalmów ze wszystkimi zakończeniami (Finales)” (s. 5). Uwaga ta wskazuje też, że śpiew chorałowy nauczany był nie tylko w bernardyńskim nowicjacie, ale także w szkołach prowadzonych przez ten zakon, więc związały podręcznik opracowany przez zakonnika mógł mieć szersze zastosowanie.

4. Zagadnienia poruszane w *Krótkiej nauce śpiewu o. Filka* w kontekście starszych traktatów i podręczników chorałowych

Podręcznik podzielony jest na cztery rozdziały, których treść uzupełnia zamieszczony na końcu *Dodatek*. W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Uwagi wstępne* (s. 1–3), znalazły się krótkie wyjaśnienia dotyczące kluczy używanych w śpiewie kościelnym (wraz z przykładami muzycznymi skal ośmiostopniowych), rodzajów nut (*longa, brevis, semibrevis*) oraz pauz i czasu ich trwania, funkcji kustosa, przenoszenia kluczy, a także przykłady muzyczne interwałów i figur, które należy opanować na początku nauki śpiewu. W drugim rozdziale, *Ośm zwykłych tonacyj (modi)* (s. 3–7), omówione zostały tonacje chorałowe (*modi*) pierwotne (autentyczne) i plagalne (styczne), które zilustrowano przykładami nutowymi. Znalazła się tu również krótka wzmianka o rzadko używanych tonacjach: eolskiej i jońskiej. W części tej autor objaśnił reguły określania toniki, *finalis* i dominanty oraz tonacji (*modus*), a także użycia bemola przy nucie „h”, podając przy tym przykłady śpiewów liturgicznych zapisanych w różnych tonach kościelnych (s. 6–7). Rozdział trzeci, *Psalmodia* (s. 8–10), zawiera melodie tonów psalmowych przeznaczonych na dni świąteczne różnej rangi oraz dni powszednie wraz z przykładami wyjątków (il. 1, 2), a także intonacje kantyku *Magnificat* (il. 2, 3). Podobnie w rozdziale czwartym, *Responsorium „Deo gra-*

²⁰ W archiwum klasztoru św. Józefa przechowywane są do dziś m.in. dwa tomy antyfonarza z drukarni Pusteta wydane w 1879 i 1881 r. Jeden z nich nosi ślady użytkowania w postaci rękopiśmiennych dopisków.

tias” (s. 10–11), przytoczone zostały melodie responsoryjne na najważniejsze święta i okresy roku liturgicznego (il. 3, 4). Z kolei w *Dodatku* (s. 11–13) autor zawarł bardziej szczegółowe objaśnienia dotyczące kluczy i skal kościelnych, porównując je, dla ułatwienia, z kluczami i skalami występującymi w ówczesnej muzyce „nowoczesnej”, jak określił muzykę drugiej połowy XIX w.

Większość zagadnień przedstawionych w podręczniku nie różni się zasadniczo od treści przekazywanych w starszych tekstach teoretycznych (m.in. zwięzłe definicje kluczy, pauz, skal, a także przykłady tonów psalmowych i melodii *Deo gratias*)²¹, jednak sposób ich ujęcia został zaktualizowany oraz dostosowany do języka i wiedzy ówczesnego odbiorcy. O. Filek odwołuje się wielokrotnie do założenia posiadanych już przez użytkownika *Krótkiej nauki śpiewu* wiadomości na temat zasad muzyki „nowoczesnej”, np.: „Klucze nie służą do podania wysokości tonu lecz do oznaczenia, w którym miejscu leżą półtony, które przychodzą zawsze i tylko między e-f, h-c albo a-b” (zob. s. 1).

Zmiany w postrzeganiu muzyki chorałowej, jej roli w życiu muzycznym w drugiej połowie XIX w. i relacji w stosunku do muzyki wokalnie-instrumentalnej i świeckiej tamtego czasu dostrzegalne są m.in. w takich określeniach, jak „śpiew kościelny” i „nuty kościelne”, w odróżnieniu od „nowoczesnego śpiewu” i „skal nowoczesnej muzyki”, a także w objaśnieniu różnic pomiędzy kluczami „starożytnymi a nowoczesnymi”: „Różnica między kluczami starożytnymi a nowoczesnymi zachodzi ta: 1° Nowoczesne klucze są nieruchome tj. klucz tenorowy zawsze leży na 4ej, basowy na 4ej, a wiolinowy g na 2iej (w pięcioliniowym systemie) tamte zaś klucze są ruchome, więc nie mają stałego miejsca na systemie liniowym, lecz raz na 2iej, to znowu na 3iej i na 4ej się kładą. 2° Nowoczesne klucze oznaczają nam w której skali, wiolinowej czy basowej, trzeba nuty, napisane po nich, czytać i oddać, starożytne zaś klucze nie oznaczają nam w której skali, wiolinowej lub basowej ani nawet w której oktawie trzeba nuty czytać i oddać, ale i skalę i oktawę można sobie dowolnie wybrać, według tego jaki kto ma głos, czy basowy, czy tenorowy, czy też sopran” (s. 11–12). Z powyższych stwierdzeń wynika więc, że chorał miał w tym czasie ugruntowany status „starożytnej” muzyki kościelnej, rządzącej się innymi zasadami niż muzyka „nowoczesna”. Autor nie zakładał już, że klucz tenorowy był wciąż powszechnie znany, jak twierdził jeszcze kilka dekad wcześniej Michał Marcin Mioduszewski, wydając w 1838 r.

²¹ Por. Dominika Grabiec. 2021. „Polski przekład *Ars et praxis musica* Zygmunta Lauksmina z 1798 roku i problemy nauczania śpiewu chorałowego na ziemiach polskich w XVII i XVIII wieku”. *Muzyka* 1: 83–85, 87–91; Jakub Kubieniec. 2016. *Nauka muzyki choralnej u Panien Staniąteckich w XVIII wieku. W Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*. Red. Paweł Gancarczyk, 117–129. Warszawa: Wydawnictwo Liber pro Arte; Jerzy Morawski. 1994. „Wileńskie podręczniki chorałowe”. *Muzyka* 39 (2): 27–46.

swój *Śpiewnik kościelny* z melodiami zapisanymi w tym właśnie kluczu, aby były one dostępne zarówno dla muzyków znających śpiew chorałowy, jak i muzykę figuralną²². Według o. Filka: „Klucz pierwszy odpowiada kluczowi, który do niedawna był używany w śpiewie figuralnym jako klucz tenorowy, a leżał na 4ej linii pięcioliniowego systemu” (s. 11).

W podręczniku nie ma już mowy o systemie heksachordalnym i związanym z nim szczególnym rodzajem solmizacji, wymagającym opanowania zasad mutacji, czyli odpowiednich reguł wymiany sylab. Został on wyparty przez skale ośmiostopniowe już w XVIII w., ale w niektórych polskich traktatach chorałowych spotykany był jeszcze do końca tego stulecia²³. W tekście o. Filka nie ma o nim nawet krótkiej wzmianki. W inny sposób niż w starszych podręcznikach zostały też objaśnione kwestie wykonawcze, jak np. czas trwania nut (a nie „neum”) i pauz. Autor wymienia najpierw trzy rodzaje nut: „Ta kreską opatrzona jest najdłuższą (longa), druga, kwadratowa bez kreski jest średnią (*brevis*), a trzecia jest najkrótszą (*semibrevis*). Jednakowoż te nuty nie mają zawsze jednakowej swej wartości co do czasu. Jeżeli nad sylabą, którą poznajemy po akcencie, że jest długą, będzie jednak nuta «*brevis*», w takim razie tę nutę trzeba silniej oddać i dłużej wytrzymać, aniżeli gdy ich jest więcej nad jedną sylabą powiązanych, a szczególnie, gdy ta nie jest akcentowaną” (s. 1–2). Podobna zmiana nastąpiła w definicji pauz i sposobu ich interpretacji: „Pauzy w chorale są czworakiego rodzaju. Pierwsza (dwie pionowe kreski na wysokości całej czterolinii – D. G.) oznacza właściwe zakończenie, druga (jedna pionowa kreska na wysokości całej czterolinii – D. G) przestanek, trzecia (pojedyncza kreska obejmująca wysokość dwóch pól – D. G.) zwykle odetchnienie, czwarta (krótka pionowa kreska wysokości jednego pola między liniami – D. G.) oddech niesłyszalny, który trzeba odbyć lekko i prędko, jakby go nie było, dla którego nie śmie się przerywać melodya” (s. 2). Praktyczne wskazówki wykonawcze pojawiają się już na początku pierwszego rozdziału, gdzie mowa jest o intonowaniu melodii zapisanych w różnych tonach i możliwości ich transponowania według potrzeby w górę lub w dół o dowolny interwał (s. 1) i dalej na kolejnych stronach, np.: „We figurach śpiewają się krótkie nuty bardzo krótko” (p. 2); „Śpiewak niech pilnie uważa na rozległość utworu (ambitus) i na położenie półtonów, niech wymawia zgłoski dobitnie i niech trochę wytrzymuje nuty zakończające zdanie” (p. 4–5).

²² Michał M. Mioduszewski. 1838. *Śpiewnik kościelny: czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim używane: a dla wygody kościołów parafialnych*, Kraków: Drukarnia Stanisława Gieszkowskiego, 6.

²³ Zob. np. Kubieniec. 2016. *Nauka muzyki choralnej* u Panien Staniąteckich, 118–121; Morawski. 1994. „Wileńskie podręczniki chorałowe”, 30.

Zmiany w stosunku do starszych tekstów teoretycznych o podobnym charakterze widoczne są także w warstwie językowej²⁴. Poza formami charakterystycznymi dla XIX-wiecznej polszczyzny, jak np.: kancynał, prefacya, intonacya, tonacya, ośm, trojajkie, czwaorakie, melodya, linija, solmizacya, transpozycya, dyatonika, itp., w podręczniku pojawiają się już terminy muzyczne we współczesnej formie, np.: kamerton, klucz, nuta, linia, półton, pauza, system pięcioliniowy, krzyżyki. Niektóre pojęcia wciąż jednak mają jeszcze brzmienie archaiczne, spotykane także w starszych traktatach, np.: bemoły, chromaty (czyli znaki chromatyczne), kwarta nadmierna (zamiast „zwiększonej”), Dominansa i Medyansa, księga choralna i klucze choralne (zamiast „chorałowych”). Kilkakrotnie w tekście użyte zostały też określenia, które nie utrwały się w terminologii muzycznej lub wyszły później z użycia, np. zwiężlik – określenie łuku oznaczającego legato, przestrzegacz – polski odpowiednik kustosza, czy kabłączki – łuki łączące nuty. Niektóre terminy związane ściśle ze śpiewem chorałowym i liturgią pozostawione zostały w wersji łacińskiej: np. *Finalis, initium, in duplicibus et semiduplicibus, in ferialibus diebus, intonatio, mediatio, differentia, tonus peregrinus*.

5. Konkluzje

Krótka nauka śpiewu o. Filka nie jest jedynym zachowanym, XIX-wiecznym podręcznikiem do nauki śpiewu gregoriańskiego. Podobne źródło rękopiśmienne zachowało się w klasztorze Sióstr Benedyktynek w Staniątkach²⁵, można jednak założyć, że w archiwach zakonnych znajduje się więcej tego rodzaju materiałów, które czekają na odkrycie. Poza tym obok prostych podręczników dla nowicjuszy, spisanych przeważnie w języku polskim i ograniczonych do zwięzłych informacji praktycznych, musiały też istnieć bardziej zaawansowane wykłady przeznaczone dla seminariów duchownych, ale również i te źródła nie zostały dotychczas przebadane. Odrębnym zagadnieniem pozostają też wywody na temat sposobu wykonywania śpiewów chorałowych, niekiedy zbliżone do podręczników zakonnych, zamieszczane w śpiewnikach kościelnych wydawanych w XIX w., czego przykłady znaleźć można m.in. w *Cantionale locupletissimum nec non Processionale ecclesiasticum* w opracowaniu Macieja Dembińskiego, wydanym w Poznaniu w 1847 r.²⁶, czy *Cantionale Ecclesiasticum* w redakcji Leonarda Soleckiego, wy-

²⁴ Por. Grabiec. 2020. „Polski przekład *Ars et praxis musica*”, 95–96.

²⁵ *Nauka Śpiewu Gregoriańskiego*, ms. b.s., ok. 1830, zob. Kubieniec. 2016. *Nauka muzyki choralnej* u Panien Staniąteckich, 126.

²⁶ Egzemplarz zachowany w Bibliotece Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, sygn. 25115. II/1, zob. (27.08.2022). <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/539406/edition/457609/content>.

danym we Lwowie w 1878 r.²⁷ Podobnie jak podręcznik o. Tadeusza Filka, teksty te odzwierciedlają wprawdzie zmiany, jakie zaszły w metodyce nauczania chorału w XIX w., przede wszystkim pod wpływem rozwoju nowej muzyki, notacji oraz terminologii i nowoczesnych metod edukacji muzycznej, są też odpowiedzią na potrzebę zaktualizowania śpiewów zgodnie z zaleceniami Kościoła w oparciu o nowe edycje ksiąg liturgicznych, jednak forma i treść tych materiałów nie różnią się zasadniczo od starszych podręczników zakonnych. Istotne jest więc podjęcie gruntownych badań nad praktyką nauczania i wykonywania śpiewu gregoriańskiego w XIX w., poprzedzonych oczywiście szczegółowymi kwerendami. Pozwoli to zweryfikować przyjęte w powszechnej opinii poglądy na temat upadku i zaniku chorału gregoriańskiego, a także ukazać złożoność problemu i współistnienie różnorodnych podejść do przekazu i interpretacji melodii chorałowych.

Bibliografia

- Bernagiewicz Robert. 2008. „Wokół wydania krytycznego *Graduale Romanum*”. *Addimenta Musicologica Lublinensia* 1: 19–54.
- Bodzioch Beata. 2014. *Cantionale Ecclesiasticum na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.
- Bujas-Poniatowska, Jolanta, Andrzej E. Godek, Kamil Poniatowski. 2022. „Życie i aktywność Wacława Raszka (1764-1837) w świetle źródeł”. *Muzyka* 1: 20–38.
- Chechlińska Zofia. 2013. *Romantyzm. Cz. 1: 1795–1850* (Historia Muzyki Polskiej. T. 5). Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Godek Andrzej Edward. 2018. „Pseudochorałowe śpiewy *Benedicamus Domino* w rękopiśmiennych kancjonałach krakowskich ss. bernardynek”. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 1: 33–52.
- Grabiec Dominika. 2021. „Polski przekład *Ars et praxis musica* Zygmunta Lauksmina z 1798 roku i problemy nauczania śpiewu chorałowego na ziemiach polskich w XVII i XVIII wieku”. *Muzyka* 1: 81–104.
- Grabiec Dominika. 2020. Tradycja i innowacja – suplement do Antyfonarza ze zbiorów Archiwum Klasztoru ss. Bernardynek w Krakowie jako unikatowy przykład rękopisu-wycinanki z przełomu XIX i XX wieku. W *Szary Kruk* (Drukowane Piękno. T. 3). Red. Aleksander Baliński, 120–133. Gdańsk: Biblioteka Gdańska PAN, Wydział Grafiki ASP w Gdańsku.

²⁷ Egzemplarz zachowany w Bibliotece Akademii Muzycznej w Gdańsku: (29.08.2022). <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/5148/edition/31190/content>.

- Gustaw Romuald Michał, Kazimierz Kaczmarczyk. 1970. „Katalog Archiwum Klasztoru Sióstr Bernardynek przy kościele św. Józefa w Krakowie”. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 20: 5–94.
- Gustaw Romuald Michał, Aleksander Krzysztof Sitnik. 2013. *Klasztor i kościół św. Józefa ss. Bernardynek w Krakowie 1646–2009*. Kalwaria Zebrzydowska: Wydaw. Calvarianum.
- Kubieniec Jakub. 2016. Nauka muzyki choralnej u Panien Staniąteckich w XVIII wieku. W *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*. Red. Paweł Gancarczyk, 117–129. Warszawa: Wydawnictwo Liber Pro Arte.
- Lubieniecka Małgorzata. 2015. *Nauczanie muzyki w klasztorach krakowskich w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1918)*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Mioduszeowski Michał Marcin. 1838. *Śpiewnik kościelny: czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele Katolickim używane: a dla wygody kościołów parafialnych*. Kraków: Drukarnia Stanisława Gieszkowskiego.
- Morawski Jerzy. 1994. „Wileńskie podręczniki chorałowe”. *Muzyka* 2: 27–46.
- Poniatowska Irena. 2013. *Romantyzm. Cz. 2: 1850–1900: Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku* (Historia Muzyki Polskiej. T. 5). Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Scharnagl August. 2001. Johann Georg Mettenleiter. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 16. Red. Stanley Sadie, 540. London: Macmillan Publishers.
- Scharnagl August. 2001. Pustet. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Red. Stanley Sadie, 634. London: Macmillan Publishers.
- Wiśniewski Piotr. 2020. „A Nineteenth-century Processional from the Archive of the Bonifratres in Cracow (Kraków). A Contribution to research into latin monody”. *Roczniki Humanistyczne* 12: 73–86.
- Wyczawski Hieronim Eugeniusz. Red. 1985. *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*. Kalwaria Zebrzydowska: Wydawnictwo „Calvarianum”.

DOMINIKA GRABIEC, muzykolog i italianistka, adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, członek zespołu Katalogu Źródeł Muzycznych. Jest autorką książki pt. *Instrumenty muzyczne w scenach Męki Pańskiej w malarstwie Italii od połowy XIII do połowy XV wieku* (Warszawa 2021), kilkunastu artykułów naukowych poświęconych późnośredniowiecznym i potrydenckim źródłom liturgiczno-muzycznym oraz ikonografii muzycznej, a także współredaktorką (wraz z Pawłem Gancarczykiem) monografii zbiorowej pt. *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts* (Warszawa 2015). Obecnie prowadzi badania m.in. nad dominikańskimi rękopisami chorałowymi oraz przygotowuje indeks chorałowych rękopisów potrydenckich zachowanych w zbiorach polskich.

E-mail: dominikagrabiec@wp.pl

8.

III. Psalmodia

1. In duplicibus et semiduplicibus.

The musical score is organized into three main sections: *Intonatio*, *Meditatio*, and *Finalis (alibi) Differentia*. It features nine staves, each with a unique clef and key signature. The Latin text "Di-sit Do-mi-nus Do-mi-no me-o" is repeated across the staves. The Greek text "ΕΙΟΥΑΕ" is used for the *Finalis* and *Differentia* sections, with some staves including a fifth variation "ΕΙΟΥΑΕ = sacerdotum Amen". Roman numerals I through V are placed below the Greek text to indicate specific variations or repetitions. The notation includes square notes on a four-line staff, with some notes beamed together. The overall layout is clean and professional, typical of a historical music manuscript.

Ilustracja 1

9.

1. Następujące wiersze psalmu zaczynają, zupełnie po-
jednako od Dominansy, jak Dominus a opuskeraja, Tri-
tium, które ma tylko pierwszy wiersz psalmu. Tak samo
i Tonus peregrinus.

2. W tonacji II, IV, V, i VIII. mają, stawa jednogłoskowe i
heterajskie w Medyacji tylko podniesienie jak psalmie
Credidi, który także i w Intonacji troche, się różni:

<p>I.</p>  <p>Cre-di-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum.</p> <p>III.</p>  <p>Credi-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum</p> <p>V.</p>  <p>Cre-di-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum</p> <p>VII.</p>  <p>Cri-di-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum.</p>	<p>II.</p>  <p>Cre-di-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum</p> <p>IV.</p>  <p>Cre-di-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum</p> <p>VI.</p>  <p>Cri-di-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum</p> <p>VIII.</p>  <p>Cri-di-di, pro-pter quod lo-cu-tus sum.</p>
--	--

Tonus peregrinus.

In e-xi-tu I-sra-el de Aeg-ypto, do-mus Sa-cob de popu-lo bar-ba-ro.
Ten psalm wtedy tylko w takiej się, śpiewa tonacji (Tonus peregrinus), jeżeli
go poprzedza intyphona: „Nos qui vivimus“.

2. *In ferialibus diebus.*

<p>I.</p>  <p>Dixit Do-mi-nus Do-mi-no me-o.</p> <p>IV.</p>  <p>Di-xit Do... jak wyżej.</p> <p>VII.</p>  <p>Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o.</p>	<p>II.</p>  <p>Dixit Do... jak wyżej.</p> <p>V.</p>  <p>Di-xit Do... ..</p> <p>VIII.</p>  <p>Di-xit Do... ..</p>	<p>III.</p>  <p>Di-xit Do... ..</p> <p>VI.</p>  <p>Di-xit Do... ..</p>
--	--	--

Finales tak samo jak in duplicibus.

3. *Intonacya „Magnificat“*

W Magnificat i Benedictus śpiewa się Intium (nie do hrasecki) przy każdym wierszu.

<p>I. Intium.</p>  <p>Ma-gui-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.</p>	<p>Finales 1.</p> 
--	--

Ilustracja 2

10.

II. *Initium.* *Fin.*
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

III. *Initium.* *Fin. 1.*
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

IV. *Initium.* *Fin. 1.*
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

V. *Initium.* *Fin.*
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

VI. *Initium.* *Fin.*
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

VII. *Initium.* *Fin.*
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

VIII. *Initium.* *Finale.*
Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

IV. Responsorium „Deo gratias“.

A Sabbato sancto usque ad Sabb. in Albis.

I - te mis-sa est, al-le-lu-ja, al-le - - lu-ja.
R. De-o gra-ti-as.
In Festis Solemnibus

I - te e e e e mis-sa est.
R. De-o o o o o gra-ti-as.
In Festis Duplicibus.

I - te e e mis-sa est.
R. De-o o o gra-ti-as.
In Missis Beatae Mariae.

I - te e mis-sa est
R. De-o o o gra-ti-as.

11.

In Dominicis infra Annunt.

I - te c - mis - sa est
 R. De - o gra - ti - as

In Festis Simplicibus In Feriis per Annunt.

I - te mis - sa est Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.
 R. De - o gra - ti - as R. De - o gra - ti - as

In Dominicis Adventus et Quadragesimae.

Be - ne - di - ca - mus Do - o - mi - no.
 R. De - o gra - ti - as

In Feriis Adventus et Quadragesimae. In Missis pro Defunctis.

R. De - o gra - ti - as. Re - qui - e - scant in pa - ce. R. A - men.

Dodatek.

Nauka o kluczach.

Na pierwszej stronie tego receptu są podane 2 klucze: C i F, i więcej ich nie ma w chorale. Klucz 1^o odpowiada kluczo-
 który do niedawna był używany w spiewie figuralnym jako
 klucz tenorowy a leżał na 4^o linii pięcioliniowego systemu.
 (linia liczy się od dołu). Klucz 2^o odpowiada kluczo-
 tenar używanemu, basowemu, który się kiedyś także na 4^o linii
 pięcioliniowego systemu. Jeżeli który z tych kluczy położył
 na 3^o linii sateroliniowego systemu, bzdurimy nuty tak czytel-
 jak i w nowoczesnym spiewie, gdy sobie wyobrazimy je na 1^o i 2^o
 linii u dołu dodane, np.

Klucz tenorowy c, d, e, f, g. Klucz c, g, a, h, c, d. Klucz f, c, d, e, f, g.

Jeżeli zaś położymy który z tych kluczy choralnych na linii drugiej w etero-
 liniowym systemie, to znowu bzdurimy tak nuty czytel- jak byśmy u góry
 odjęli jedną linię, a w dołu wyobrazili sobie dwie dodane, i t. d.

Różnica między kluczami starożytnymi a nowoczesnymi rach-
 dzi ta: 1^o Nowoczesne klucze są nieruchome tj. klucz tenorowy zawsze
 leży na 4^o, basowy na 4^o a wiolinowy g₁ na 2^o w pięcioliniowym systemie,
 tamte zaś klucze są, ruchome, więc nie mają stałego miejsca na systemie

Ilustracja 4