



BEAŻEJ MATUSIAK OP
DOMINIKAŃSKA SUMMA MUZYKI
TRAKTAT DE MUSICA
HIERONIMA Z MORAW

Błażej Matusiak OP

DOMINIKAŃSKA SUMMA MUZYKI.
TRAKTAT *DE MUSICA*
HIERONIMA Z MORAW

Copyright © 2026 Dominikański Instytut Historyczny w Krakowie

For this edition

Copyright © 2026 Wydawnictwo W drodze

Recenzenci:

dr hab. Agnieszka Leszczyńska, prof. UW

dr hab. Jakub Kubieniec, prof. UJ

Projekt okładki:

Krzysztof Lorczyk OP

Skład i łamanie:

Lucyna Sterczewska

Korekta:

Sylwia Sperling

Opracowanie indeksów:

Katarzyna Żabińska

Na okładce:

„Ręka Gwidona” – grafika z rękopisu zawierającego traktat Hieronima z Moraw, ze zbiorów cyfrowych Bibliothèque nationale de France.

Wydanie I, Poznań 2026

ISBN 978-83-7906-945-3 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-7906-946-0 (wersja elektroniczna)

Druk i oprawa:

TOTEM.COM.PL sp. z o.o. spółka komandytowa

88-100 Inowrocław, ul. Jacewska 89

Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów

W drodze Spółka z o.o.

61-716 Poznań, ul. Kościuszki 99

Księgarnia internetowa: www.wdrodze.pl

Spis treści

| | |
|--|----|
| Skróty bibliograficzne | 9 |
| Wstęp | 13 |
| 1. Stan badań | 14 |
| 1.1. Wydania traktatu | 14 |
| 1.2. Przekłady | 15 |
| 1.3. Opracowania naukowe | 16 |
| 1.4. Rekonstrukcje praktyk wokalnych XIII w. na podstawie traktatu. | 19 |
| 2. Przedmiot i metoda pracy. | 21 |
| 1. Autor i jego dzieło. | 23 |
| 1.1. Rękopis i data powstania traktatu | 23 |
| 1.2. Hieronim jako dominikanin | 25 |
| 1.2.1. Dominikańskie elementy w traktacie | 25 |
| 1.2.2. Dominikanie w Paryżu | 27 |
| 1.2.3. Morawy w strukturze Zakonu Kaznodziejskiego | 50 |
| 1.3. Hieronim jako nauczyciel muzyki | 56 |
| 1.3.1. Nauczanie muzyki w Paryżu | 57 |
| 1.3.2. Muzyka w dominikańskim systemie edukacji | 63 |
| 1.3.3. Wykształcenie i obowiązki dominikańskich kantorów | 65 |
| 1.3.4. Traktat Hieronima a dominikańska teoria muzyki | 68 |
| 2. Treść i metoda nauczania muzyki według Hieronima | 71 |
| 2.1. Przeznaczenie traktatu | 71 |
| 2.2. Summula: traktat <i>De musica</i> jako <i>summa musicae</i> | 77 |
| 2.2.1. Gatunek summy | 77 |
| 2.2.2. Dobór i organizacja materiału. | 78 |
| 2.3. <i>Compilatio</i> : źródła traktatu. | 81 |
| 2.3.1. Charakter źródeł. Szczególne znaczenie Boecjusza i Johannesesa Cottona | 82 |

| | |
|--|-----|
| 2.3.2. Muzyczny dział <i>Speculum maius</i> Wincentego z Beauvais w traktacie Hieronima | 87 |
| 2.3.3. Cytaty i parafrazy z pism Tomasza z Akwinu | 90 |
| 2.4. Accessus: pierwsza część traktatu jako wprowadzenie do muzyki | 95 |
| 2.4.1. Forma <i>accessus</i> w traktacie Hieronima | 95 |
| 2.4.2. Główne zagadnienia z <i>accessus</i> | 99 |
| 2.4.2.1. Definicje muzyki. | 99 |
| 2.3.2.2. Początki uprawiania muzyki i refleksji nad nią . . . | 118 |
| 2.4.2.3. Klasyfikacja muzyki. | 126 |
| 2.4.2.3.1. Działy teorii muzycznej. | 127 |
| 2.4.2.3.2. Trzy sposoby wydobywania dźwięku | 128 |
| 2.4.2.3.3. Podziały muzyki wg Al-Farabiego. | 129 |
| 2.4.2.3.4. Trójpodział Boecjusza. | 131 |
| 2.4.2.4. Subiectum musicae: przedmiot nauki o muzyce | 134 |
| Podsumowanie rozdziału | 141 |
| 3. Elementarna teoria muzyczna | 143 |
| 3.1. Skala muzyczna. | 143 |
| 3.1.1. System <i>claves</i> | 146 |
| 3.1.2. Mutacja i trzy rodzaje cantus | 149 |
| 3.1.3. Podziały skali | 153 |
| 3.1.3.1. Podział na oktawy | 154 |
| 3.1.3.2. Podział na pięć tetrachordów | 156 |
| 3.1.3.3. Podział na siedem tetrachordów | 161 |
| 3.1.3.4. Podział najdoskonalszy | 164 |
| 3.1.3.5. Zastosowanie podziałów skali | 166 |
| 3.2. Tetrachordy synemmena | 167 |
| 3.3. Nauka o interwałach. | 173 |
| 3.3.1. Terminologia. | 173 |
| 3.3.2. Zasób interwałów | 175 |
| 3.3.3. Omówienie poszczególnych interwałów | 184 |
| 3.3.4. Nauka o konsonansach | 189 |
| Podsumowanie rozdziału | 196 |

| | |
|--|-----|
| 4. Praktyka muzyczna | 197 |
| 4.1. Zasady <i>cantus planus</i> | 198 |
| 4.1.1. Termin <i>cantus</i> | 198 |
| 4.1.2. System tonalny | 203 |
| 4.2. Sztuka komponowania i kryteria muzycznego piękna | 230 |
| 4.3. Sztuka wokalna | 243 |
| 4.3.1. Głos ludzki i jego właściwości | 243 |
| 4.3.2. Rytmizacja i zdobienie chorału | 251 |
| 4.3.2.1. Koncepcja <i>tempus harmonicum</i> | 251 |
| 4.3.2.2. Podstawowe jednostki rytmiczne | 259 |
| 4.3.2.3. Pierwszy sposób rytmizacji i zdobienia chorału | 262 |
| 4.3.2.4. Drugi sposób rytmizacji i zdobienia chorału. Elementy polifonii w <i>cantus planus</i> | 268 |
| 4.3.2.5. Stosunek opisanych metod do chorału dominikańskiego | 270 |
| 4.3.2.6. Realizacja reguł rytmicznych Hieronima dziś | 273 |
| 4.4. Polifonia | 277 |
| 4.5. Instrumenty muzyczne | 287 |
| 4.5.1. Podziały instrumentów | 287 |
| 4.5.2. Opis instrumentów | 290 |
| 4.5.2.1. Dudy – instrument doskonały | 290 |
| 4.5.2.2. Odmierzanie proporcji dzwonków, piszczałek organowych i monochordu | 291 |
| 4.5.2.3. Organy | 292 |
| 4.5.2.4. Viella i rubeba | 295 |
| Podsumowanie rozdziału | 302 |
| | |
| 5. Hieronim jako wykładowca i kompilator | 305 |
| 5.1. Metoda pracy ze źródłami. | 306 |
| 5.1.1. Wyczerpujące ujęcie tematu | 306 |
| 5.1.2. Rozpatrzenie wielu aspektów tematu | 314 |
| 5.1.3. Kryteria wyboru najlepszego cytatu | 315 |
| 5.1.4. Zmiana funkcji cytowanego tekstu | 315 |
| 5.1.5. Wielokrotne użycie źródłowego materiału | 316 |
| 5.1.6. Parafraza i adaptacja | 318 |
| 5.2. Zastosowane środki dydaktyczne | 318 |

| | |
|--|-----|
| 5.2.1. Definicje | 318 |
| 5.2.1.1. Nagromadzenie definicji jednego pojęcia | 319 |
| 5.2.1.2. Metaforyczne podłoże definiowanego terminu | 320 |
| 5.2.1.3. Problem wieloznaczności definiowanych terminów | 322 |
| 5.2.1.4. Połączenie definicji z etymologią | 322 |
| 5.2.2. Etymologia. | 323 |
| 5.2.3. Diagramy. | 325 |
| 5.2.3.1. Diagramy zachowane | 325 |
| 5.2.3.2. Diagramy niezachowane | 332 |
| 5.2.4. Mnemotechnika. | 340 |
| 5.3. Elementy scholastyki w dziele Hieronima | 342 |
| Podsumowanie rozdziału | 347 |
| | |
| Uwagi końcowe | 349 |
| | |
| Bibliografia | 359 |
| | |
| Załącznik nr 1. <i>Responsorium O spem miram</i> | 375 |
| | |
| Załącznik nr 2. <i>Responsorium Bonum mihi Domine.</i> | 377 |
| | |
| Indeks osobowy | 379 |

2. Treść i metoda nauczania muzyki według Hieronima

2.1. Przeznaczenie traktatu

Hieronim zaczyna przedmowę od przytoczenia obszernego cytatu z *De institutione musica* Boecjusza¹. Przywołany urywek to jedno z klasycznych *loci* w literaturze przedmiotu, które ugruntowały przekonanie o wyższości wiedzy nad praktyką pozbawioną głębszych teoretycznych podstaw. Wywód Boecjusza, choć odnosi się wprost do muzyki, wyraża pogląd odnoszący się również do innych dziedzin. Rozumowa wiedza jest czymś szlachetniejszym niż praca rąk, a wiedzieć znaczy więcej niż wykonać. Pochwała rozumu wyrasta tu ze starożytnych stosunków, w których praca ręczna była obowiązkiem niewolników. Stąd obraz rozumu jako pani i rękodzieła jako sługi²:

Etenim artificium corporale, quasi seruiens famulatur, ratio uero quasi domina imperat, et nisi manus secundum id quod ratio sancit efficiat, frustra fit³.

Albowiem cielesne rzemiosło jest poddane jak sługa, natomiast rozum rozkazuje niczym pani. A jeśli dłoń nie pracuje zgodnie z tym, co nakazuje rozum, wysiłek idzie na próżno.

¹ Zaznaczmy tu mimochodem, że już ten pierwszy cytat wprowadza nas w zagadnienia, które dokładniej omówię w dalszej części niniejszego rozdziału. Jest tu przywołany autorytet Boecjusza, a z nim rozwijany i niuansowany później temat wyższości poznania rozumowego nad zmysłowym. Połączenie urywków z początku i zakończenia pierwszej księgi *De institutione musica* (I, 1 oraz I, 34) oraz fakt, że ten drugi tekst Hieronim cytuje prawdopodobnie za Wincentym z Beauvais, to doskonały przykład sztuki kompilacji oraz szczególnej roli Wincentego w doborze i organizacji materiału pierwszej części *De musica*. Lambertus, prawdopodobnie współczesny Hieronimowi, wykorzystał wyłącznie tekst z *De institutione musica* I, 34 (LAMBERTUS, mp 8–16, s. 8).

² Rodzaj żeński (*domina*) jest wymuszony przez rodzaj gramatyczny rzeczownika *ratio*.

³ HIER. MOR., prol., 15–17, s. 3.

Boecjusz zwraca przy tym uwagę na to, iż instrumentalisci zawdzięczają swe nazwy instrumentom, a więc rzeczom materialnym, gdy tymczasem muzyk (czyli teoretyk) bierze swą nazwę od dyscypliny, której się poświęca. Cytat kończy się definicją muzyka:

Is uero est musicus, qui ratione perpensa canendi scienciam non seruicio operis, se inperio speculationis assumit⁴.

Muzykiem zaś jest ten, kto zdobywa wiedzę o śpiewie dzięki rozumowemu badaniu, nie na sposób służebnej pracy, ale przez władzę teoretyzowania.

U teoretyków muzyki z XI wieku przeciwstawienie uczonego muzyka praktykowi pozbawionemu wiedzy zyskuje nowy kształt. Pisarze ci nie zajmowali się muzyką instrumentalną i świecką, przedmiotem krytyki stali się więc dla nich kantorzy – śpiewacy wykonujący chorał. To kantorzy byli adresatami traktatów muzycznych i również do nich odnosiły się wszelkie słowa krytyki, takie jak te, które w dalszym ciągu przedmowy Hieronim przywołuje za Johannesem Cottonem:

Vnde Iohannes in musica sua dicit: *musicus et cantor, non parum a se discrepant. Nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor aliquociens rectam uiam solummodo per usum tenet, et subdit: cui ergo cantorem melius conparabo quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle reuertatur penitus ignorat. Se et mollaris rota discretum aliquando reddit stridorem, ipsa quid agat nesciens, quia res est inanimata. Vnde etiam Guido in Micrologo suo sic ait: Musicorum et cantorum magna est distancia (...)*⁵

Stąd Jan w swojej „Muzyce” mówi: *Muzyk i kantor niemało się od siebie różnią. Podczas gdy bowiem muzyk dzięki sztuce⁶ pewnie dochodzi do celu, kantor trzyma się niekiedy dobrej drogi jedynie dzięki przyzwyczajeniu⁷*. I dodaje: *Do kogo lepiej przyrównam kantora niż do pijanego, który wprawdzie trafi do domu, ale*

⁴ HIER. MOR., prol., 30–32, s. 3.

⁵ HIER. MOR., prol., 35–45, s. 4.

⁶ Za poprawką wydania Cserby (HIER. MOR. (Cserba), s. 4) uznaję lekcję *arctem* za pomyłkę kopisty.

⁷ IOH. COT. mus., II, 8–13, s. 52–53.

nie ma pojęcia, którędy doszedł? Wszak i koło młyńskie wydaje niekiedy skrzywienie o określonej wysokości, nie wiedząc, co czyni, bo jest rzeczą nieożywioną. Przeto Gwidon w swym Micrologus tak powiada: Między muzykami a kantorami zachodzi wielka różnica (...).

Kantorom brakuje wiedzy, posługują się *usus* zamiast *ars* czy *scientia*. Poza cytatem ze wstępu nie znajdujemy u Hieronima typowych dla Johanesa inwektyw pod adresem kantorów. Przez cały traktat Cotto przewijają się sformułowania takie jak: błąd kantora⁸, niewiedza kantorów (ratunkiem na nią jest biegłość muzyków)⁹, niezdatność kantorów winnych psucia muzyki¹⁰. Mówi się, że kantorzy są głupi¹¹ i niedoświadczeni¹², często błędzą w wyniku niewiedzy¹³, mowa też o wielorakiej niezgodzie w ich gronie¹⁴. Owym uwagom towarzyszą częste u Johanesa określenia negatywne takie jak błąd (*error* – 17 razy, *vitium* – 12 razy), zniekształcenie (*depravatio*, *depravare* – 13 razy), głupota (*stultus*, *stulte*, *stultitia* – 6 razy, w tym w tytule rozdziału XV, a nawet terminy greckie: *idiota* – 2 razy, *anergumenos* – 1 raz, z uwagą, że jest to piękne określenie), niewiedza (*ignorantia*, *ignoro* – 6 razy), fałsz (*fallo*, *falsus* – 10 razy).

Hieronim nie tylko pomija tego typu epitety, ale w rozdziale XXV ponownie posługuje się porównaniem słabego śpiewaka do koła młyńskiego, tym razem jednak nadając temu obrazowi zupełnie inny wydźwięk. Miejsce to omówię dokładniej w czwartym rozdziale (4.2.3.). Tu niech wystarczy sam cytat, w którym osobie prowadzącej wspólny śpiew Hieronim radzi, aby nie odrzucała nawet najmniej utalentowanego śpiewaka.

(...) Niech uważnie czuwa nad śpiewem wszystkich, ponieważ skoro koło młyńskie wydaje niekiedy skrzywienie o określonej wysokości, nie wiedząc, co czyni, to niemożliwe, aby zwierzę rozumne, pragnące wszystkie swoje czyny kierować

⁸ *Itemque fit ex cantorum vitio* (IOH. COT. mus., XIV, 3, s. 101).

⁹ *...ex cantorum inscitia... corrigendam esse musicorum peritia* (IOH. COT. mus., XIV, 13, s. 102).

¹⁰ *...per ineptos cantores depravantur* (IOH. COT. mus., XVI, 2, s. 109). Jest to swoiste podsumowanie wcześniejszego opisu błędów we właściwym poruszaniu się po gregoriańskich modi.

¹¹ *Insulsi cantores* (IOH. COT. mus., XXII, 2, s. 142).

¹² *Imperiti cantores* (IOH. COT. mus., XV, 4, s. 104).

¹³ *Falluntur etiam persaepe indocti cantores* (IOH. COT. mus., XV, 15, s. 106).

¹⁴ *...ex multiplici cantorum discordia* (IOH. COT. mus., XXII, 2, s. 142).

do należytego celu, nie mogło czasem wykonać jednej należytej i pięknej nuty, choćby przez przypadek i szczęśliwy traf¹⁵.

Hieronim nie poprzestaje na odrzuceniu inwektyw pod adresem kantorów ani na odwróceniu sensu jednej z nich. Dominikanin proponuje nowe spojrzenie na zadania kantora. Dla Johannesesa i wielu innych teoretyków muzyki kantor był osobą odpowiedzialną za śpiew liturgiczny. Z codziennej praktyki swojego zakonu, opisanej przez Humberta, Hieronim znał jeszcze inne rozumienie zadań kantora, rozszerzające jego obowiązki do wszystkiego, co wiąże się z liturgią, ale z drugiej strony zadowalające się podstawową wiedzą muzyczną. Trzeba przy tym pamiętać, jak wielki prestiż miał w dominikańskich klasztorach kantor. Ze swej strony Hieronim zauważa, że to, co dotyczy obowiązków związanych ze śpiewem (*officium cantantium*), stanowi najbardziej istotną część traktatu, zarazem jednak już w tej deklaracji daje do zrozumienia, iż nie zamierza ograniczać się do tego, co bezpośrednio dotyczy zadań klasztorowego kantora. Zamiast technicznego określenia kantorskiej posługi (*officium cantoris*) używa zresztą pojęcia *officium cantantium*.

Adresatami traktatu są kantorzy, którzy dzięki lekturze *De musica* będą mogli stać się prawdziwymi muzykami. Swą księgę Hieronim nazywa dwoma terminami: *summula* i *compilatio*, a słowami zaczerpniętymi od Cottona mówi także o trojakim celu traktatu (*cantum iudicare, falsum [cantum] corrigere, novum [cantum] componere; osądzić utwór, poprawić fałszywy, skomponować nowy*). Jednocześnie autor deklaruje znacznie bardziej ambitny zamiar. Traktat ma objąć całą wiedzę muzyczną, przy czym bogactwo tematyki ma być równoważone zwięzłością wykładu. Hieronim opisuje swój traktat cytując i parafrazując zdania zaczerpnięte od Johannesesa Cottona i Tomasza z Akwinu, które u tych autorów służyły podobnemu celowi, a mianowicie wprowadzeniu tematyki ich dzieł (u Tomasza wręcz ustaleniu przedmiotu wykładanej nauki) i precyzyjnemu ujęciu celów.

Oto pierwsza część wypowiedzi, w której Hieronim opisuje cel swego dzieła:

Igitur scire cantores quid componit musica et eos in melodiis semper per artem recte incedere cupientes, ad honorem domini nostri Ihesu Christi et

¹⁵ HIER. MOR., XXV, 299–304, s. 175. Kursywą zaznaczono cytaty z Johannesesa.

gloriosissime uirginis Marie matris eius et beati Dominici, presentem summulam ex diuersis maiorum nostrorum dictis diligenti studio compilauimus, ut si quando fratres ordinis nostri uel alii circa qualitatem cantus, *an sit urbanus, an uulgaris, uerus an falsus iudicare uoluerunt et falsum corrigere et nouum componere, per ipsius exercitium ualeant quod cupiunt regulariter exercere. Non ergo parua laus, non modica utilitas, non uilipendus labor musice sciencie, que preter infradicendos effectus, sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem, noui inuentorem*¹⁶.

Chcąc przeto, aby kantorzy wiedzieli, czym jest muzyka i pragnąc, aby melodie wykonywali zawsze prawidłowo, zgodnie ze sztuką, ku czci Naszego Pana Jezusa Chrystusa i przechwalebnej Panny Maryi, Jego Matki oraz świętego Dominika, skompilowaliśmy starannie tę małą summę na podstawie różnych wypowiedzi tych, którzy nas przewyższają, aby gdy tylko bracia naszego zakonu albo inni ludzie¹⁷ *zechcą osądzić jakość utworu*¹⁸ – *czy jest wytworny, czy też popospolity, prawdziwy czy fałszywy – poprawić fałszywy czy skomponować nowy*, mogli to osiągnąć dzięki regularnej wprawie w tym zajęciu. *Nie mała to chwala, nieliczy pożytek, nie marny wysiłek poznawania wiedzy muzycznej, która – prócz dalej wymienionych skutków – sprawia, że ten, kto ją zdobył, potrafi osądzić skomponowany utwór, naprawić fałszywy i utworzyć nowy.*

Kantor idealny w ujęciu Hieronima to nie tylko doskonały śpiewak obeznany z repertuarem i teorią chorałową. To ktoś zainteresowany pogłębiającą znajomością teorii muzyki, a co do praktyki, ciekawi go nie tylko chorał, ale i polifonia oraz muzyka instrumentalna. Nie byłoby chyba przesadne twierdzenie, że Hieronimowy *cantor* to *musicus* łączący teorię z praktyką. Takimi kantorami byli śpiewacy z paryskiej szkoły Notre Dame, jak Leoninus czy Perotinus, a zapewne i sam Hieronim¹⁹. Zaczerpnięta od Johanna Cottona lista trzech celów traktatu, ściśle związanych ze śpiewem (osądzanie, poprawianie i komponowanie śpiewów), zyskuje nowy sens w kontekście paryskiego

¹⁶ HIER. MOR., prol., 55–68, s. 4–5. Kursywa: tekst zaczerpnięty z IOH. COT. mus., II, 6–7, s. 52.

¹⁷ W tekście: *uel alii*, co można odnieść gramatycznie do zakonu (bracia innego zakonu), do braci (bracia naszego zakonu albo inni bracia) albo – jak proponuję – do innych osób.

¹⁸ W tekście: *cantus*.

¹⁹ Na temat wszechstronnego wykształcenia średniowiecznych kompozytorów, w kontekście Leoninusa, zob. C. Wright, *Leoninus, Poet and Musician*, JAMS 39/1 (1986) s. 1–35.

środowiska, w którym powstał traktat. *Cantus* nie ogranicza się tu do chorału, a wiedza teoretyczna ma zakres o wiele szerszy niż ta, którą Hieronim sam mógł czerpać z dzieła Johannesesa. Jak zobaczymy, omawiając treść (2.1.3.) i źródła (2.2.) traktatu, Hieronim zgromadził w nim materiał przeznaczony pierwotnie dla trzech rodzajów czytelników: teoretyków i praktyków muzyki oraz amatorów spragnionych ogólnej wiedzy o *scientia musicae*.

Jako księga gromadząca w jednym miejscu całość wiedzy muzycznej kompilacja Hieronima jest niekiedy uważana za poprzedniczkę *Speculum musicae* Jacobusa²⁰. Dzieła te zarazem wiele różni. Jacobus podobnie jak Hieronim sięga do wielu źródeł, tworzy z nich jednak samodzielnie całość. Ogranicza zasób cytatów i opatruje je komentarzem, co jest szczególnie zauważalne w przypadku definicji muzyki. Zamiast jedenastu definicji Jacobus przytacza trzy, opatrując komentarzem każde użyte w nich sformułowanie²¹. Hieronim decyduje się na skromniejszą formę kompilacji z najlepszych źródeł, jak sam o tym pisze w przytoczonym cytacie. Padają tu dwa określenia gatunkowe: *summula* i *kompilacja*. W literaturze często spotykamy jeszcze inne określenie: *encyklopedia*²². Na koniec prologu sam Hieronim, za pomocą parafrazy wstępu (*prooemium*) do *Summy teologicznej* Tomasza z Akwinu, bliżej określa swój zamiar, ponownie wskazując odbiorców traktatu i przedstawiając obraną metodę wykładu, a także podkreślając przyświecający mu ideał zwięzłości. Pisze tam, że *De musica* to jeden tom zamiast wielu; treścią traktatu jest całość wiedzy muzycznej, wszakże z naciskiem na zagadnienia związane ze śpiewem; priorytetami są zwięzłość i jasność wykładu, które to cele ma zapewnić selekcja materiału i jego uporządkowanie. Analizę porównawczą tej parafrazy przedstawiam niżej (s. 90–95).

²⁰ Na temat autorstwa *Speculum musicae* oraz ewentualnych powiązań twórcy tego dzieła z dominikanami, w tym z Hieronimem z Moraw, zob. M. Bent, *Magister Jacobus de Hispania, Author of the Speculum musicae*, Ashgate 2015, s. 144–147.

²¹ IAC. LEOD. spec. I, 1, s. 15–16.

²² Np. HIER. MOR., s. V; M. Bent, dz. cyt., s. 145.

2.2. Summula: traktat *De musica* jako *summa musicae*

2.2.1. Gatunek summy²³

Traktat *De musica* należy do grupy pism muzycznych z końca XIII wieku, o których pisał Joseph Dyer, że w znikomym stopniu stosują argumentację filozoficzną²⁴. Jedyny przykład zastosowania argumentacji scholastycznej w traktacie Hieronima to cytat z Tomaszowego komentarza do *De caelo* Arystotelesa.

Utarło się przekonanie, iż trzynastowieczne summy tworzą odrębny gatunek, rozpoznawalny m.in. dzięki zastosowaniu formy kwestii scholastycznej, a w niej ograniczeniu argumentów do stałej ich liczby, co odróżnia summy od *quaestiones disputatae*, obfitujących w argumenty i kontrargumenty o piętrowej nieraz konstrukcji. Jak wiadomo, forma *quaestio* wywodzi się z uniwersyteckich dysput. Jej zaletą jest jasne sformułowanie problemu i utrwalony schemat obejmujący tezę, argumenty na jej poparcie, wykład autora oraz odpowiedź na argumenty. Według Palémona Glorieux sprawa gatunkowego określenia summy jest jednak bardziej złożona²⁵. Słowo *summa* może z jednej strony oznaczać wynik dodawania, całość, a z drugiej to, co najważniejsze, główny punkt. Średniowieczne summy łączą w sobie te dwa znaczenia, jako że ich ambicją jest przekazanie wiedzy kompletnej, dokładnej, podanej w sposób zwięzły i uporządkowany. Trzy zasadnicze rodzaje summ to: kompilacje, kompendia (albo *summaria* czy skróty) i summy systematyczne.

²³ Streszczam tu paragraf mojego artykułu: B. Matusiak, *Jerome of Moravia's Cantor: A Specialist in Musical Sounds* [w:] *The Medieval Dominicans*, s. 369–371.

²⁴ Por. J. Dyer, *Chant Theory and Philosophy in the Late Thirteenth Century*, [w:] *Cantus Planus. IMS Study Group. Papers Read at the Fourth Meeting Pécs 1990*, L. Dobszay, Budapest 1992, s. 99–118.

²⁵ Następujące tu wiadomości o summach pochodzą z artykułu P. Glorieux, *Sommes théologiques* [w:] *Dictionnaire de théologie catholique*, t. 15, Paris 1941, kol. 2341–2364. Cenne uwagi na temat początków gatunku oraz jego zastosowania w *Summie teologicznej* św. Tomasza z Akwinu czytelnik znajdzie [w:] Tomasz z Akwinu, *Traktat o Bogu. Summa teologiczna, kwestie 1–26*, G. Kurylewicz, Z. Nerczuk, M. Olszewski (przekład i komentarze), Kraków 1999, s. 389–397.

Traktat Hieronima wypada uznać za summę o muzyce i zaliczyć do summ systematycznych. Sam autor zwraca uwagę na charakterystyczne cechy tego gatunku. Mianowicie jego dzieło to kompilacja z najlepszych autorów, a jednocześnie kompendium obejmujące całość muzycznej wiedzy. Warto przy tym uściślić, że choć większą część traktatu Hieronima stanowią teksty zebrane z wielu źródeł, to *De musica* nie należy bynajmniej do gatunku summy-kompilacji. Hieronim nie ogranicza się wszak do przytoczenia i pogrupowania cytatów. Natomiast przedstawiając sporne zagadnienia Hieronim, w przeciwieństwie do Tomasza z Akwinu, nie przedstawia własnej konkluzji²⁶. Boureau podaje przy tym jako przykład zakończenie dyskusji na temat harmonii sfer. Hieronim w długim cytacie przytacza argumentację Tomasza przeciwko istnieniu tego zjawiska, sam wstrzymując się od zajęcia stanowiska w sporze. Sam Hieronim nazywa swój traktat *summula*, co jest zapewne rodzajem *captatio benevolentiae*.

2.2.2. Dobór i organizacja materiału

Przyjrzymy się najpierw pokrótce treści traktatu, tak aby wyodrębnić omawiane w nim działy teorii muzyki. Spośród dwudziestu ośmiu rozdziałów – wyliczonych pod koniec prologu – bez trudu można wyróżnić pierwszą część traktatu, mającą charakter ogólnego wprowadzenia do muzyki. Nazwanie jej „filozoficzną w tonie”²⁷ byłoby przesadą, zważywszy brak rygorów myśli filozoficznej, wyjąwszy obszerny cytat z komentarza Tomasza z Akwinu do *De caelo*. Można natomiast powiedzieć, że jest to najbardziej ogólna w treści część dzieła, pozbawiona terminologii technicznej, a przez to zapewne najbardziej przystępna.

Pierwsza część traktatu należy do gatunku *accessus*, co oznacza wprowadzenie do lektury danego autora albo do dziedziny wiedzy, oparte na schemacie obejmującym – w przypadku dziedzin wiedzy – m.in. definicję, przedmiot,

²⁶ A. Boureau, *Jérôme de Moravie et la rationalité dominicaine du XIIIe siècle*, [w:] *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIIIe siècle*, s. 43–53. Przykładem, na który wskazuje Boureau, jest problem harmonii sfer. Mimo że Hieronim cytuje rozumowanie Tomasza odrzucające istnienie harmonii sfer, sam powstrzymuje się od rozstrzygnięcia.

²⁷ L. Weber, dz. cyt., s. 67.

cel, zastosowanie (*utilitas*) i przynależność do działu filozofii²⁸. Tematy dziewięciu pierwszych rozdziałów *De musica* służą określeniu muzyki jako nauki²⁹.

Od *accessus* Hieronim przechodzi do zespołu zagadnień elementarnej teorii muzyki, nauczanych w ramach *musica plana*. Na ten dział muzycznej teorii składają się: system tonalny (skala, heksachordy solmizacyjne, mutacja, tetrachordy *synemmena*), interwały i system modalny (teoria chorału). Rozdział X nawiązuje do zakończenia rozdziału poprzedzającego. Była tam mowa o tym, że w czasach Hieronima stosowano wyłącznie rodzaj diatoniczny, a taka właśnie jest opisywana przez kompilatora skala. Rozdziały X–XI ukazują zakres skali i przedstawiają system oznaczania jej stopni za pomocą *claves*. Jako narzędzie pomocne do osiągnięcia praktycznej znajomości skali zostaje wspomniany monochord, przy czym jego podział to treść rozdziału XIX. Opisowi skali towarzyszy diagram „ręki Gwidona”. Rozdział XII dokładnie omawia mutacje, dopełniając w ten sposób wiedzy o zastosowaniu *claves*. Rozdział XIII ukazuje trzy podziały skali, sygnalizując czwarty, lepszy podział, który będzie przedstawiony dopiero w rozdziale XXIII. W jego kontekście Hieronim omawia tetrachordy *synemmena*, pozwalające generować dźwięki spoza skali gwidońskiej. Kolejnym etapem prezentacji muzycznego budulca są rozdziały poświęcone interwałom (XIV) i konsonansom (XV). Następujące po nich dwa rozdziały, mimo swej obszerności (obejmują bowiem znaczne partie II i III księgi Boecjuszowej *De institutione musica*), stanowią w istocie dopełnienie rozważań o interwałach, a mianowicie ich liczbowe ujęcie. Pierwszy z tych rozdziałów wprowadza rodzaje liczb i proporcji, a drugi zajmuje się ich zastosowaniem w muzyce. Po wykazaniu, jakimi liczbami można wyrazić podstawowe konsonanse, Boecjusz – a za nim Hieronim – przechodzi do wyliczenia podziału całego tonu na półton mniejszy (*diesis*)

²⁸ O *accessus* w traktacie Hieronima więcej niżej: 2.4. Na temat *accessus* por. E.A. Quain, *The Medieval Accessus Ad Auctores*, „Traditio III” 3(1945), s. 215–264 oraz M. Brożek, *Źródła do średniowiecznej teorii wykładu literatury*, Warszawa 1989.

²⁹ Oto tytuły rozdziałów pierwszej sekcji traktatu: „czym jest muzyka, skąd bierze nazwę, kto ją wynalazł, ile jest jej części, mianowicie według *Etymologii* Izydora, o podziale muzyki według Al-Farabiego, o jej podziale według Boecjusza, o podziałach wewnętrznych muzyki według Ryszarda, o skutkach, czyli o wzniosłości muzyki, o jej przedmiocie” (*quid sit musica, unde dicatur, a quibus sit inuenta, quot sint partes ipsius secundum scilicet Ysidorum <tertio libro> Ethimologiarum, de diuisione musice secundum Alphorabium, de diuisione eiusdem secundum Boecium, de subdivisionibus musice secundum Ricardum, de effectibus siue de excellencia musice, de subiecto eiusdem*). Zob. HIER. MOR., proł., 84–93, s. 5.

i większy (*apotome*). Efektem tych obliczeń są następujące proporcje: cały ton: 9:8, *diesis*: 253:243, *apotome*: 2187:2048, komat: 531441:524288. Rozdział XVII Hieronim kończy podając za Johannesem de Garlandia proporcje wyrażające muzyczne interwały.

Monochord, którego podział Hieronim opisał w rozdziale XIX, stanowił przez wieki nieodzowne narzędzie w nauce chorału. I właśnie teorii i praktyce monodii liturgicznej poświęcone są następne rozdziały. Pierwsze dwa wprowadzają do problematyki modalności, która w rozdziale XXII znajduje rozwinięcie w postaci tonariusza zaczerpniętego z dominikańskich ksiąg liturgicznych. Kolejny rozdział łączy zagadnienie tonów gregoriańskich z praktycznym użyciem systemu *claves*, wyjaśniając w ten sposób zasady użycia *b molle/b durum* w poszczególnych tonach. Hieronim wychodzi tam poza tematykę chorałową, przedstawiając system *synemmena*, czyli półtonów „obcych” w stosunku do skali Gwidońskiej.

Kolejne trzy rozdziały odnoszą się wprost do praktyk muzycznych. Rozdział XXIV zawiera wskazówki dla kompozytorów. Wyróżniając stopnie muzycznego piękna i brzydoty, Hieronim daje czytelnikom narzędzie, które pozwala wypełnić trzy cele przedstawione w prologu: ocenianie i poprawę istniejących utworów oraz tworzenie nowych. Rozdział XXV opisuje sposób wykonania śpiewu kościelnego *sine discantu*, a rozdział XXVI zawiera cztery traktaty poświęcone *discantus*, czyli polifonii. Hieronim przedstawia rozdziały XXV–XXVI jako omówienie dwóch sposobów wykonania chorału (w jedno- i wielogłosie), trzeba jednak pamiętać, że wykład polifonii to osobny dział muzycznej teorii, znany jako *musica mensuralis*. Praktyce instrumentalnej, a mianowicie grze na dwóch instrumentach strunowych, jest poświęcony XXVIII rozdział, poprzedzony rozdziałem, w którym za Boecjuszem Hieronim przedstawia system skal antycznej Grecji oraz grecką terminologię muzyczną.

Podsumowując, na traktat *De musica* składają się:

- *accessus*,
- nauka elementarna związana z *musica plana*:
- system tonalny (skala i jej podziały, heksachordy, mutacja, tetrachordy *synemmena*),
- nauka o interwałach,
- system modalny,
- *musica speculativa*,

- *musica mensuralis*,
- niektóre zagadnienia związane z praktyką muzyczną (kryteria prawidłowej kompozycji, rytmizacja i zdobienie śpiewu, strojenie instrumentów strunowych) oraz
- podstawowe informacje o greckim systemie tonalnym.

Jak więc widać, Hieronimowa summa muzyczna obejmuje całość muzycznej wiedzy, łącząc perspektywę teoretyczną i praktyczną, a także tę, która wiąże się z ogólną erudycją. Dominikanin spełnia w ten sposób swoją obietnicę zamieszczenia w jednym tomie ogółu muzycznych wiadomości. Jednocześnie traktat *De musica* logicznie i konsekwentnie zmierza od wiedzy encyklopedycznej przez teoretyczne podstawy muzyki do części praktycznej, w której zostały opisane, nieraz z wielką precyzją, gatunki sztuki dźwięku uprawianej w Paryżu końca XIII wieku.

2.3. *Compilatio*: źródła traktatu

Jak pamiętamy, Hieronim stwierdza w prologu, że swą summę skompilował *ex diuersis maiorum nostrorum dictis*. Zamiar zastąpienia wielu książek jedną, o którym tam również wspomina, osiąga więc nie jako autor tworzący całe swe dzieło od nowa, ale jako kompilator. Traktat dominikanina to w dużej mierze wyciąg tego, co najważniejsze w całej teorii muzyki, to antologia czy wręcz swoista biblioteka. Z jednej strony Hieronim może nie czuł się na siłach, aby napisać samemu nowy podręcznik, z drugiej – forma kompilacji pozwalała na zapoznanie studentów z najlepszymi źródłami.

W kompilacji Hieronima sąsiadują ze sobą dziedzictwo starożytności, wieki tradycji średniowiecznej oraz najnowsze zdobycze w dziedzinie muzycznej teorii i praktyki. Kompilacja nie sprowadza się rzecz jasna do mechanicznego przepisywania, choć zdarza się, że kompilator przytacza dziesiątki stron bez własnego komentarza. Do metod kompilatora należy bowiem nie tylko subtelne zestawianie cytatów, także w formie wstawiania jednego w drugi, ale również umieszczenie w odpowiednim miejscu dłuższej autorytatywnej wypowiedzi źródłowej. Mówiąc o kompilacji jako gatunku czy technice typowej dla średniowiecza, warto przytoczyć za Laurą Weber wypowiedź

Malcolma Parkesa: „*Compilatio* czerpie swą wartość z autentyczności użytych *auctoritates*, natomiast jej użyteczność wynika z *ordo*, w jakim ułożono *auctoritates*”³⁰.

2.3.1. Charakter źródeł. Szczególne znaczenie Boecjusza i Johannesesa Cottona

Dwa główne źródła wiedzy muzycznej cytowane w traktacie Hieronima pochodzą z dwóch odmiennych epok, stawiają przed sobą inne cele i zawierają inne treści. Dominikanin traktując oba dzieła jako autorytety, każdy w swej dziedzinie, przystosowuje je do własnych celów. Będąc kantorem-praktykiem, dokonuje selekcji i uaktualnienia materiału zaczerpniętego od innego kantora, Johannesesa. Sam Johannes poniekąd go do tego upoważnił, przypisując *moderni* wyższość nad *antiqui*. Jako praktyk Hieronim żywi respekt i zaufanie do Boecjusza, który dla całego średniowiecza był największym teoretykiem muzyki³¹. Cytuje więc obficie ze wszystkich ksiąg *De institutione musica*, tak jednak, aby zadośćuczynić swej metodzie dydaktycznej, odmiennej od boecjańskiej. Tam, gdzie brak gotowych źródeł, sam podejmuje próbę uporządkowania informacji. Od podstaw pisze więc rozdział poświęcony opisowi rytmizacji i zdobienia monodii liturgicznej, a wychodząc od uwag Johannesesa proponuje własną teorię kompozycji, wzorcowe przykłady wybierając z najnowszego repertuaru swego zakonu.

Jak wiadomo, zachowane traktaty Boecjusza *De institutione musica* i *De institutione arithmetica* tworzyły wraz z zaginionymi dziełami poświęconymi geometrii i astronomii całość podręczników do studiowania quadrivium³². Jako największy autorytet w dziedzinie teorii muzyki Boecjusz był autorem pilnie studiowanym, czego dowodem są liczne glosy – wyjaśnienia trudnych

³⁰ M.B. Parkes, *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book*, Oxford 1976, s. 128, cytowane na podstawie: L. Weber, dz. cyt., przekład własny.

³¹ Nawiasem mówiąc, Hieronim ani żaden z jego współczesnych nie posuwa się tak daleko, aby wprowadzić obyczaj nazywania Boecjusza przydomkiem *Musicus* na wzór sposobu, w jaki Tomasz z Akwinu pisząc o Arystotelesie, określa go najczęściej mianem *Philosophus*. Niemniej jednak, w oczach Hieronima Boecjusz to muzyk *par excellence*.

³² Zob. C.M. Bower, *The transmission of ancient music into the Middle Ages*, [w:] *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen, Cambridge 2002, s. 141–142.

miejsc³³. Wydawcy najnowszej edycji *De musica* doliczyli się czterdziestu czterech odniesień do *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*³⁴. Znaczy to, że Hieronim korzystał z glosowanego rękopisu księgi Boecjusza. Za Gillosem Rico przytoczmy podział glos na egzegetyczne, matematyczne oraz filozoficzne³⁵. Glosy pierwszego rodzaju służą objaśnianiu mniej znanych pojęć, np.:

- trudne słowo (termin greckiego pochodzenia albo słowo mniej używane) zostaje uzupełnione o odpowiednik: „coaptatos *siue conpositos uel compactos*” (VIII, s. 32, w. 42), „organis *siue instrumentis*” (VIII, s. 33, w. 72), „Lacedemonii *uel Sparciate*” (VIII, s. 33, w. 85),
- dodano termin wyjaśniający znaczenie omownego sformułowania: „illam *incorpoream rationis uiuacitatem, id est animam*” (VI, s. 22, w. 45),
- powtórzono słowa z poprzedniego zdania, do których odnosi się zaimek: „que, *scilicet etas et sexus*” (VIII, s. 35, w. 146).

W traktacie brak bardziej rozbudowanych glos egzegetycznych, mających charakter tzw. *diuisio textus*, czyli pozwalających zorientować się w użytych przez autora procedurach³⁶. Jeśli chodzi o wykorzystane przez Hieronima glosy wyjaśniające trudności związane z matematycznym aspektem muzyki, mają one charakter uzupełnień. Np. glosa wyjaśnia, że dwa interwały, o których mowa, to dwa półtony mniejsze: „hec duo spacia, *quia sunt minora semitonia*” (XVII, s. 109, w. 464).

Hieronim z Moraw nie jest komentatorem, ale kompilatorem; cytując obficie ze wszystkich ksiąg *De institutione musica* zestawia więc przytoczenia tak, aby stawały się częścią aktualnego podręcznika muzyki.

³³ Zob. *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, wyd. M. Bernhard, C.M. Bower, „Bayerische Akademie der Wissenschaften” 9–11 (1993–1996).

³⁴ HIER. MOR., s. 275–276.

³⁵ G. Rico, dz. cyt., s. 82.

³⁶ Zauważmy przy okazji, że Piotr z Limoges opatrzył glosami egzegetycznymi tekst Hieronima. Glosy Piotra odnoszą się do cytatów z Boecjusza, np. dokładne wyjaśnienie zasady obliczania proporcji (XVII, glosa do w. 447, s. 108), poprawienie błędu w wykładzie dotyczącym rodzajów liczb (XVI, glosy do w. 648 i 6, s. 87, s. 74; druga z nich lapidarna: *hoc est falsum*) albo instrukcja sposobu wykonania przykładu muzycznego, który służy wykazaniu konsonującego charakteru interwałów (XV, glosa do w. 253, s. 63). Część glos dotyczy treści napisanej przez Hieronima, np. zaznaczenie miejsca, w którym dominikanin rozpoczyna wykład drugiego sposobu śpiewania: *secundus modus cantandi* (XXV, glosa do w. 184, s. 172). Liczne glosy Piotra odsyłają do odpowiednich stron rękopisu czy numeru rozdziału (np. XVI, glosa do w. 648, s. 87, albo XXIII, glosa do w. 85, s. 159).

Sposób pracy Hieronima z tekstem Boecjusza dokładnie opisała Laura Weber i to jej ustalenia teraz przytoczę³⁷. Autorka na wstępie swych rozważań na ten temat zauważa, że Hieronim przytacza *in extenso* całe partie *De institutione musica*, co dotyczy przede wszystkim matematycznych aspektów muzyki (cała II księga, III 4, 11–16, IV 1–2). Częstą metodą jest przywoływanie cytatów z Boecjusza w nowym kontekście. Do sposobów korzystania z *De institutione* Weber zalicza także – paradoksalnie – zastępowanie tekstu Boecjusza materiałem własnym czy zaczerpniętym z innych źródeł, a także całkowite pomijanie niektórych miejsc, dla Hieronima nieaktualnych.

Cytatem z Boecjusza na temat wyższości poznania rozumowego nad świadectwem zmysłów rozpoczyna się traktat Hieronima. Temat ten powraca w I rozdziale, a III rozdział przynosi relację Boecjusza o Pitagorasie i jego odkryciu proporcji muzycznych. Cytaty pochodzą z trzech różnych miejsc I i V księgi. Za sprawą takiej *ordinatio*, czyli przemyślanego uporządkowania wypowiedzi, mocno został podkreślony wspólny motyw tych przytoczeń: wyższość rozumu nad zmysłami. W ten sposób z pomocą Boecjusza Hieronim już na samym początku dzieła podkreśla rozumienie muzyki jako *scientia*. Temu właśnie celowi służy, zdaniem Weber, pierwszy sposób użycia *ordinatio*. Zarazem zostaje uwydatniony autorytet Boecjusza, którego wypowiedzi są częstsze i dłuższe niż pozostałych autorów cytowanych w pierwszych trzech rozdziałach i nadają ton rozważaniom.

Hieronim używa *ordinatio* również w innym celu, a mianowicie wprzegając tekst Boecjusza do własnej metody dydaktycznej. W przeciwieństwie do Boecjusza, który powraca do już omówionych problemów po to, żeby w miarę wprowadzania nowego materiału czytelnik mógł je rozważyć na wyższym poziomie, Hieronim unika powtórzeń. Innym zabiegiem wynikającym z odmiennej metody nauczania jest grupowanie w jednym miejscu informacji rozproszonych w różnych księgach traktatu Boecjusza. Tabela opracowana przez Laurę Weber wylicza zapożyczenia z Boecjusza w XV rozdziale traktatu Hieronima, poświęconym konsonansom³⁸. W tym rozdziale Hieronim nie tylko trafnie dobiera dziesięć dłuższych i krótszych cytatów z trzech

³⁷ Por. L. Weber, dz. cyt., s. 43–58.

³⁸ Tamże, s. 49.

ksiąg *De institutione musica*, ale również przedstawia nową teorię konsonansów³⁹. Jego ujęcie problemu wynika z poszerzenia w jego czasach listy dopuszczalnych współbrzmień. W duchu Boecjusza Hieronim przedstawia spekulatywne uzasadnienie swej listy. Innym zabiegiem mającym na celu jasność wykładu jest postępowanie w zasadzie przeciwne do przed chwilą pokazanego, mianowicie umieszczenie w osobnych rozdziałach całych partii *De institutione musica* poświęconych zagadnieniom matematycznych aspektów muzyki (rozdziały XVI–XVII *De musica*) oraz szczegółom greckiej teorii modalnej (rozdział XXVII). Ten drugi przykład jest interesujący dla techniki kompilacji z jeszcze jednego powodu. Mianowicie Hieronim opiera rozdział XXVII w całości na IV księdze Boecjusza, z której wszelako opuszcza kilka ostatnich podrozdziałów, bowiem przywołał je już w rozdziale XX, pomijając – jak sam pisze – grecką terminologię.

Inaczej niż Boecjusza Hieronim traktuje swoje drugie główne źródło. Materiał zapożyczony od Johanna Cottona znajdujemy w dziesięciu rozdziałach traktatu Hieronima. Cotto jest dla Hieronima źródłem w kwestiach praktyki muzycznej, przy czym dominikanin nieustannie aktualizuje jego informacje, np. poszerzając skalę muzyczną, czy też preferując „rękę Gwidona” zamiast diagramów obrazujących ową skalę. Inny jest sposób cytowania obu głównych źródeł, mianowicie przytoczenia z Boecjusza są zwykle dłuższe. Hieronim często wplata tekst Johanna we własny tok wykładu. Przywołując Cottona, rezygnuje nie tylko z inwektyw, o których już była mowa, ale i z erudycyjnych cytatów z poezji starożytnej.

Odmienny jest charakter obu traktatów. Johannes pisał swój podręcznik dla młodych mnichów, troszcząc się przede wszystkim o poprawne wykonywanie śpiewów liturgicznych. Dlatego jego dzieło jest pełne odniesień do poszczególnych utworów, a także do często spotykanych błędów w śpiewie. Jak zauważa Laura Weber, ściśle praktyczny wymiar dzieła Johanna, w kontraście do dzieł Boecjusza i Hieronima, da się ująć w scholastyczną kategorię *quia*, czyli faktów muzycznych, a nie *propter quid*, czyli ich uzasadnienia, a tym bardziej zgłębiania podstaw muzycznej wiedzy⁴⁰.

³⁹ Wspomniane cytaty dotyczą zagadnień takich jak: definicje konsonansu i dysonansu, poglądy Nikomachosa i Ptolemeusza na temat konsonansów czy postulat poznawania konsonansów za pomocą rozumowania i słuchu.

⁴⁰ L. Weber, dz. cyt., s. 41.

Jak zobaczymy, Hieronim często inkrustuje cytaty z Johannaesa dodatkowym, a nieraz i bardziej szczegółowym materiałem zaczerpniętym z innych źródeł. Dominikanin zmienia niekiedy kolejność omawianych zagadnień. Jednym z najbardziej wymownych przykładów jest potraktowanie zagadnień związanych z monochordem⁴¹. Cotto poświęcił monochordowi dwa rozdziały: w VI przedstawia jego podział, a w VII poszerza wiedzę uczniów informując o etymologii słowa *monochord* i uzasadniając użyteczność tego narzędzia w nauce śpiewu. Hieronim natomiast umieszcza podział monochordu dopiero po dwóch bardzo długich rozdziałach omawiających za Boecjuszem matematyczne aspekty interwałów. Traktuje więc to zagadnienie jako problem techniczny i praktyczną ilustrację przedstawionych właśnie wyliczeń. Pozostałe kwestie związane z monochordem umieszcza wcześniej, pod koniec rozdziału XIII, poświęconego podziałom skali. Używszy wielokrotnie terminu *tetrachord* przechodzi tam płynnie do etymologii *monochordu*. Na koniec stwierdza, że oprócz pożytku w nauce śpiewu monochord jest użyteczny również dla instrumentalistów, a znajomość jego podziału pomaga właściwie odmierzać dzwonki wykorzystywane w zegarach (co stanowi przedmiot rozdziału XVIII).

Na koniec związłego porównania Johannaesa i Hieronima wróćmy jeszcze do kwestii przeznaczenia obu traktatów. Hieronim nazywa odbiorców swej pracy, za Tomaszem z Akwinu, „nowicjuszami w tej nauce”. Nie są to jednak początkujący śpiewacy, jak u Cottona, ale ci, którzy rozpoczynają studium muzyki rozumianej jako praktyka i teoria, *ars* i *scientia*. Czytelnicy traktatu Hieronima są *novitii* w podobnym znaczeniu, jakie dotyczy odbiorców *Summy teologicznej*. Również trojaki cel traktatu Hieronima (osądzanie kompozycji, ich poprawianie i tworzenie nowych), choć przepisany z dzieła Johannaesa, zyskuje nowe znaczenie. Staranny i ujednolicony zapis dominikańskich śpiewów liturgicznych sprawił, że problem zniekształceń przekazu repertuaru, tak wiele miejsca zajmujący w *De musica cum tonario*, nie znalazł miejsca w traktacie Hieronima. Z kolei zagadnienie kompozycji Hieronim rozwija, łącząc zasady przekazane przez Johannaesa ze swoimi pomysłami, ilustrując swe rozważania przykładami najnowszych utworów chorałowych. Wreszcie, dominikanin wprowadza do traktatu temat u Johannaesa nieobecny, a mianowicie opis

⁴¹ Tamże, s. 67.

wykonania śpiewu kościelnego (*cantus ecclesiasticus*), obejmujący zasady rytmizacji oraz użycie niezapisanych ozdobników.

Sięgając do dzieł Boecjusza i Johannaesa, Hieronim łączy więc w swym dziele perspektywę praktyka śpiewu z punktem widzenia znawcy teorii. W ten sposób osiąga nowy cel, odmienny od tego, które stawiało przed sobą każde z tych źródeł. Traktat Hieronima jest czymś więcej niż tylko podręcznikiem dla kantorów, uzupełnionym o wyjątkowo bogatą część teoretyczną i erudycyjny wstęp. To raczej wielka księga o muzyce, *summa* muzyki, logicznie zmierzająca od teorii do jej zastosowania w praktyce.

2.3.2. Muzyczny dział *Speculum maius* Wincentego z Beauvais w traktacie Hieronima

Pierwsza, ogólna część traktatu czerpie obficie z dwóch dzieł o charakterze encyklopedycznym. Do starszego z tych dzieł, *Etymologii* Izydora z Sewilli, Hieronim sięga za pośrednictwem *Speculum maius* swojego współbrata, Wincentego z Beauvais.

W odróżnieniu od Boecjusza Izydor opracował swe dzieło jako amator piszący dla amatorów. *Etymologie* nie są dogłębnym wykładem poszczególnych dziedzin wiedzy, ale ogólnym ujęciem *artes liberales*. Rozdziały XV–XXIII trzeciej części *Etymologii* składają się na swoisty „traktat muzyczny” Izydora z Sewilli. Pierwszy z tych rozdziałów, *De musica et eius nomine* (*O muzyce i jej nazwie*), to typowe dla Izydora przedstawienie omawianego przedmiotu za pomocą jego etymologii. Kolejny rozdział, *De inventoribus eius* (*O jej odkrywcach*), jest poświęcony osobom, którym tradycja wyrastająca ze źródeł greckich i z Biblii przypisuje zapoczątkowanie uprawiania muzyki. Rozdział XVII, trzeci z kolei, *Quid possit musica* (*Co może muzyka*), to pochwała muzyki połączona z przedstawieniem jej rozmaitych właściwości. Następne rozdziały przynoszą omówienie dwóch podziałów. Pierwszy z nich (w rozdziale XVIII, *De tribus partibus musicae*) to lista trzech działów muzycznej teorii (harmoniki, rytmiki i metryki), drugi zaś (omówiony ogólnie w rozdziale XIX, *De triformi musicae divisione*, a szczegółowo w rozdziałach XX–XXII) to trojaki sposób wydobywania dźwięku (śpiew, zadęcie, uderzenie), dający w efekcie trójpodział (harmonika, organika, rytmika). Omawiając trzy sposoby wydobywania dźwięku, Izydor opisuje właściwości ludzkiego głosu i przedstawia poszczególne instrumenty. Ostatni rozdział, *De numeris musicis* (*O liczbach*

muzycznych), przedstawia zwięźle podstawowe proporcje muzyczne. Dwa ostatnie jego zdania odnoszą się w nader skrótowej formie do jeszcze innych zagadnień. Pierwsza uwaga odnosi się do odpowiedniości między harmonią świata i człowieka jako mikrokosmosu. Druga to stwierdzenie o analogii między wznoszeniem i opadaniem melodii a poetyckim metrum, z jego *arsis* i *thesis*.

Wszystkie zagadnienia Izydor omawia zwięźle, na miarę ogromnego encyklopedycznego założenia *Etymologii*. Charakterystyczne cechy dzieła Izydora to szerokie wykorzystanie etymologii jako metody pozwalającej dotrzeć do istoty rzeczy, a także liczne nawiązania do poezji i do świata starożytnego.

Z *Etymologii* Izydora Hieronim zaczerpnął niemal cały dział poświęcony muzyce (z wyjątkiem dwóch rozdziałów), uzupełniając bądź zastępując jego wiadomości pełniejszymi ujęciami. Od Izydora pochodzi jedna z definicji muzyki, jej etymologia, krótki cytat w rozdziale o „wynalazcach” muzyki, dwa podziały muzyki (części muzyki, źródła dźwięku), a w ramach drugiego z tych podziałów – rozdział o instrumentach i o właściwościach głosu. Dochodzi do tego pochwała muzyki (VII rozdział, między cytatami z Ryszarda i Boecjusza; rozdział VIII, pod koniec). Hieronim pominął rozdział XV, bo do omówienia „wynalazców” wykorzystał inne źródła (Johannesa i Boecjusza). Jeżeli zaś chodzi o treść rozdziału XXIII *Etymologii*, to krótkie omówienie proporcji muzycznych Hieronim połączył z opowieścią o odkryciu Pitagorasa w wersji Boecjusza, a kwestie *musica mundana* i *humana* oraz zagadnienie akcentu przedstawił osobno.

Synteza, do której dąży Hieronim, polega bowiem także na aktualizacji. Temu celowi służy adaptacja wprowadzająca nowe treści, zastępowanie nieaktualnych danych nowymi, ale również wyraźne oddzielenie materiału mogącego zainteresować erudyty od tego, który pozostaje aktualny. I tak, w rozdziale XXVII poświęconym greckiej teorii muzycznej gromadzi w jednym miejscu informacje niezwiązane z trzynastowieczną praktyką muzyki. Innym przykładem jest potraktowanie zagadnienia instrumentów. Hieronim przytacza co prawda obszerny tekst poświęcony instrumentom zaczerpnięty z *Etymologii* Izydora z Sewilli. Umieszcza go jednak w pierwszej, ogólnej części traktatu. W części praktycznej dzieła do tekstu Izydora już nie powraca, w zamian proponując dokładny opis gry na dwóch współczesnych instrumentach. Zamiast erudycyjnego i – zgodnie z nazwą dzieła Izydora – pełnego etymologii potraktowania tematu skupia się na technicznych szczegółach, nie

przedstawiając wyjaśnienie co do pochodzenia *rubeba* i *viella* ani znaczenia ich nazw.

Do „traktatu muzycznego” Izydora Hieronim dotarł za pośrednictwem swego konfratra, Wincentego z Beauvais, o którym była już mowa w pierwszym rozdziale. Ten ostatni poświęca muzyce rozdziały X–XXXV księgi XVII swego *Speculum*⁴². Tematyka typowa dla ogólnego wprowadzenia jest tu wpisana w tok wykładu obejmującego również zagadnienia szczegółowe takie jak nauka o interwałach, przez co zanika tradycyjny schemat *accessus*. W stosunku do deklarowanej przez Hieronima metodologii wadami prezentacji Wincentego są zbędne powtórzenia (etos muzyki rozdzielony na pięć rozdziałów, dwa rozdziały poświęcone „wynałazcom” muzyki) oraz niejasny porządek wykładu (zagadnienia szczegółowe przemieszane z ogólnymi). Godny uwagi jest rozdział zamykający muzyczną część *Speculum*. Pod tytułem *Quod scientia musicae magis sit in speculatione quam in operatione (O tym, że nauka o muzyce polega bardziej na teorii niż wykonaniu)* omawia naukowy status wiedzy o muzyce. Jest to jeden z tematów, które należały do *accessus*. Hieronim dochodzi do niego na swój sposób, w rozdziale kończącym wstępną część traktatu.

Wincentemu Hieronim zawdzięcza nie tylko sam przekaz poglądów Izydora, ale też zapewne tytuł jednego z rozdziałów. Mianowicie tytuł rozdziału VIII *De variis effectibus simul et de excellentia musicae* (s. 31) to prawdopodobnie nawiązanie do tytułów rozdziałów *Speculum doctrinale: De variis effectibus musice (Speculum doctrinale XVII, xiii)*, *De excellentia musice (Speculum doctrinale XVII, xi)*⁴³. Ze *Speculum* wywodzi się również błędny przekład z Al-Farabiego oraz zapewne również kontaminacja dwóch podziałów muzyki, które u Izydora były klarownie rozdzielone. Jak więc widać, Wincenty był dla Hieronima jedynie pośrednikiem w przekazie wykładu Izydora i Al-Farabiego oraz prawdopodobnie inspiratorem jednego z tytułów. Znacznie większa obfitość materiału i jego precyzyjne rozmieszczenie w poszczególnych rozdziałach to dzieło Hieronima. Widać to szczególnie, gdy się porówna początkowe rozdziały traktatu Hieronima z pierwszym muzycznym rozdziałem Wincentego. Pod ogólnym tytułem *De musica* zmieściły się w *Speculum* definicje i etymologia muzyki, uwagi na temat jej znaczenia oraz ustępy

⁴² VINC. BELL., s. 86–118.

⁴³ Por. HIER. MOR., VIII, 2, s. 31, odnośnik do odpowiedniego rozdziału *Speculum* w aparacie krytycznym.

o „wynalazcach” muzyki, gdy tymczasem Hieronim każdemu z tych zagadnień poświęca osobny rozdział.

Zauważmy również, że Hieronim określa swą księgę jako *breve volumen*, w przeciwieństwie do Wincentego, który w liście do króla Ludwika IX z jesieni 1245 roku nazwał swe dzieło *grande volumen*⁴⁴.

Różnorodność cytowanych w *accessus* źródeł i wielość stanowisk może niekiedy, mimo starań redakcyjnych, zbijać z tropu. Hieronim nie uzasadnia wielości definicji muzyki, podobnie jak w dalszym ciągu traktatu jedynie przedstawia kilka podziałów skali, nie wyjaśniając przyczyn tej różnorodności. Pierwszą część traktatu zamyka jednak rozdział zarazem złożony i zawierający klarowne przesłanie: jedno określenie przedmiotu muzyki, logiczne i porządkujące całą treść dzieła.

2.3.3. Cytaty i parafrazy z pism Tomasza z Akwinu

W swoim traktacie Hieronim trzykrotnie cytuje bądź parafrazuje Tomasza z Akwinu. W prologu przystosowuje do swoich potrzeb wstęp Tomasza do *Summy teologicznej*. W rozdziale VII cytuje bez zmian odpowiednią część (tj. czternasty wykład z II księgi) komentarza Akwinaty do *O niebie i świecie* (w łacińskim średniowieczu: *De caelo et mundo*) Arystotelesa, poświęconą harmonii sfer. W rozdziale IX adaptuje do swoich potrzeb prawie cały artykuł 7 z I kwestii *Summy*. Wszystkie trzy przytoczenia znajdują się w części wstępnej. Stawiając w niej podwaliny nauki o muzyce, Hieronim ucieka się do Tomasza jako do autorytetu w dziedzinie filozofii (zagadnienie harmonii sfer) i metodologii (cytat w prologu). Ponieważ Akwinata nie był autorytetem w dziedzinie muzyki, nie jest cytowany w pozostałych, technicznych częściach traktatu. Omówię tu dokładnie pierwszy z tych cytatów, odnoszący się do założeń metodologicznych Hieronima. Pozostałych dwóch zapożyczeń nie sposób omówić w oderwaniu od ich kontekstu. Zagadnienie harmonii sfer omawiam więc w piątym rozdziale (5.2.1.), wskazując, w jaki sposób Hieronim zestawia wypowiedzi dotyczące tego problemu. Parafrazie artykułu 7 z I kwestii *Summy* poświęcam punkt 2.4.2.4., mówiący o przedmiocie muzyki.

Analizę pierwszego zapożyczenia zaczniemy od przywołania słów Akwinaty.

⁴⁴ M. Paulmier-Foucart, dz. cyt., s. 215–216.

Consideravimus namque huius doctrinae novitios, in his quae a diversis conscripta sunt, plurimum impediri, partim quidem propter multiplicationem inutilium quaestionum, articularum et argumentorum; partim etiam quia ea quae sunt necessaria talibus ad sciendum, non traduntur secundum ordinem disciplinae, sed secundum quod requirebat librorum expositio, vel secundum quod se praebebat occasio disputandi; partim quidem quia eorundem frequens repetitio et fastidium et confusionem generabat in animis auditorum. Haec igitur et alia huiusmodi evitare studentes, tentabimus, cum confidentia divini auxilii, ea quae ad sacram doctrinam pertinent, breviter ac dilucide prosequi, secundum quod materia patietur⁴⁵.

Uznaliśmy bowiem, że ci, którzy zaczynają wglębiać się w świętą naukę, napotykać wiele przeszkód w tym, co napisano dotąd, częściowo z powodu mnogości zbędnych kwestii, artykułów i argumentów; częściowo znowu dlatego, że sprawy, które koniecznie powinni poznać, nie są podawane w odpowiednim dla danej dziedziny porządku, lecz według układu, jakiego wymagał komentarz pism, albo według układu odpowiedniego dla dysput; wreszcie po części dlatego, że zbyt częste powtarzanie powodowało nudę i zamęt w umysłach słuchaczy. Starając się uniknąć tych błędów i im podobnych, ufając w pomoc Bożą, w kwestiach, które należą do świętej nauki, będziemy się starali postępować zwięźle i jasno o tyle, o ile pozwoli na to materia⁴⁶.

Tomasz adresując swe dzieło do początkujących teologów, *huius doctrinae novitios*, wylicza tu trzy wady dotychczasowych podręczników utrudniające adeptom zdobycie wiedzy. Po pierwsze, zarzuca im przeładowanie treści nadmiarem kwestii, artykułów i argumentów. Po drugie, wiedza nie została w nich wyłożona stosownie do *ordo disciplinae*, porządku danej nauki, ale zgodnie z układem komentowanej księgi albo w sposób przypadkowy, wedle tematów podanych do dyskusji. Po trzecie, częste powtórzenia wprowadzały słuchaczy w znużenie i konfuzję⁴⁷. Tomasz stawia sobie za cel krótki i jasny wykład podstaw teologii (*sacra doctrina*). Tak przedstawia się tekst, który Hieronim dostosowuje do własnych potrzeb. Autor *De musica* zachowuje

⁴⁵ ST, Prooemium.

⁴⁶ *Traktat o Bogu*, s. 15–16.

⁴⁷ Zwróćmy uwagę na to, że Tomasz mówi tu o słuchaczach, czyli nawiązuje do wykładów uniwersyteckich.

strukturę wypowiedzi Tomasza, a także pozostawia bez zmian większość sformułowań. Adaptacja dotyczy głównie zmiany wyrażen dotyczących teologii na muzyczne. Drobną różnicą (zastąpienie *doctrina* przez *scientia*) wydaje się nieistotna. Oto parafraza Hieronima, poprzedzająca spis treści traktatu:

Sed considerauius huius sciencie nouicios in hiis, que a diuersis conscripta sunt, plurimum inpediri partim propter grecorum uocabulorum inutilium et figurarum multiplicacionem, partim eciam quia ea que sunt necessaria obscure et difficulter, partim quidem quia eorum frequens repeticio, et fastidium et confusionem generabat in animis auditorum. Hec igitur et alia huiusmodi euitare studentes, tenptabimus cum confidencia diuini auxilii ea musice artis que precipue ad officum cantancium pertinent, breuiter ac lucide prosequi, cuncta breui uolumine complicantes, ut non sit necesse querenti numerositatem librorum euoluere, cui breuitas collecta offert quid queritur sine labore, ut autem intencio nostra sub aliquibus certis limitibus comprehendatur⁴⁸.

Uznaliśmy jednak, że początkujący w tej nauce doznają wielu przeszkód w przyswojeniu tego, co napisali rozmaici autorzy, częściowo wskutek nagromadzenia zbędnych greckich słów oraz diagramów; po części zaś przez to, że tego, co koniecznie powinni poznać, nie przekazuje się jasno, ale raczej zawile i trudno, a częściowo dlatego, że częste powtórzenia wywoływały u słuchaczy znużenie i zamęt. Aby zatem uniknąć tych i podobnych błędów, ufając Bożej pomocy, spróbujemy krótko i jasno przedstawić to, co w sztuce muzycznej należy zwłaszcza do zadań śpiewaków, zebrawszy to w niewielkim tomie, aby nie było konieczności wertowania wielu ksiąg. Krótki zbiór sprawia wszak, że szuka się bez wysiłku. By zaś nasze przedsięwzięcie zawierało się w pewnych ramach...⁴⁹

Hieronim, dokładnie jak Tomasz, wylicza trzy wady dotychczasowych podręczników. Po pierwsze, za dużo jest tam zbytecznych greckich słów i figur (czyli diagramów). Po drugie, wiedza została tam wyłożona niejasno i w sposób skomplikowany (*obscure et difficulter*) zamiast jasno (*euidenter*). Po trzecie,

⁴⁸ HIER. MOR., prolog., 69–83, s. 5.

⁴⁹ Parafraza niemal całego prologu do *Summy teologicznej* Tomasza z Akwinu, z dołączeniem następującego po nim wstępu do kwestii 1 (ST I, prooemium, I, 1). Ten akapit skomentuję w 2.2.3, porównując go z tekstem Tomasza.

częste powtórzenia wprowadzały słuchaczy w znużenie i konfuzję. Chcąc uniknąć takich wad, autor zamierza krótko i jasno przedstawić sztukę muzyczną, a zwłaszcza to, co dotyczy posługi kantora (*officium cantantium*), zamieszczając to w jednej księdze, aby nie trzeba było przeglądać mnóstwa ksiąg, ale odnaleźć bez trudu zwięzły wykład. Jak nietrudno zauważyć, wkładem Hieronima do parafrazy jest mocne podkreślenie zwięzłości jego traktatu, a to za pomocą trzykrotnego odniesienia do *brevitas: breuiter ac lucide prosequi* (postępować zwięźle i jasno – te słowa były już u Tomasza), *breui uolumine complicantes* (zebrawszy to w niewielkim tomie), *breuitas collecta* (tu: krótki zbiór). Z kolei sformułowanie *ea musicae quae praecipue ad officium cantantium pertinent* jest zapożyczeniem ze zdania poprzedzającego parafrazowany cytat. Tomasz mówi tam o *ea quae ad Christianam religionem pertinent* (odpowiednio: *to, co odnosi się do obowiązków kantora / religii chrześcijańskiej*).

Hieronim wybrał właśnie ten passus i poddał go niewielkim zmianom ze względu na swoiste pokrewieństwo *De musica* i *Summary teologicznej*⁵⁰. Oba dzieła wywodzą się z nauczycielskiego doświadczenia, oba zdradzają znajomość dotychczasowej literatury przedmiotu i stawiają sobie ambicję naprawienia błędów poprzedników. Oba są przeznaczone dla początkujących. Ideałem obydwu jest zwięzłość. Obaj dominikańscy autorzy odwołują się do doświadczenia dydaktycznego: w trakcie nauczania przekonali się (uroczyście liczba mnoga, *consideravimus*), że dostępne podręczniki są za trudne dla początkujących. Rzecz jasna, Tomasz i Hieronim mieli na myśli książki innego typu.

W nauczaniu teologii bazowano na Biblii, którą czytano i komentowano. To do tej praktyki odnosi się uwaga Tomasza, iż studenci nie poznawali teologii według jej *ordo disciplinae*, ale w kolejności zagadnień wywołanych komentowanym tekstem. Od XII wieku podejmowano próby uporządkowania wykładu teologii. W ten sposób powstały m.in. sławne *Sentencje*, podręcznik Piotra Lombarda, będący w istocie antologią tekstów wypowiedzi Ojców Kościoła, uporządkowanych tematycznie. Równocześnie powstawały zbiory kwestii, których wadą z punktu widzenia dydaktyki była zbyt drobna i uprzywilejowanie jednych problemów kosztem innych. Mikołaj Olszewski przypomina fakt, który rzuca światło na powstanie *Summary*: „Warto

⁵⁰ Komentując omawianą parafrazę Christian Leitmeir widzi w niej sposób podniesienia rangi traktatu na samym jego początku. Zob. Ch.T. Leitmeir, *Compilation and Adaptation*, s. 353.

tu wspomnieć, że przed podjęciem decyzji o napisaniu *Summy* Tomasz planował opracowanie drugiego *Komentarza do Sentencji*, jednak prawdopodobnie ze względu na gorset dystynkcji i ksiąg, w który włączana była teologia, Akwinata porzucił ten zamiar na rzecz wykładu teologii we własnym układzie, jaki umożliwiła *Summa*⁵¹.

Również Hieronim odczuwał potrzebę zastąpienia dotychczasowych podręczników nową książką, łączącą to, co najlepsze z wykładu teorii (Boecjusz) i praktyki muzycznej (Johannes Cotto), uzupełnioną o nowy materiał. Hieronim z powodzeniem zaradził temu, co uważał za pierwszą wadę dotychczasowych podręczników: odciążył traktat od greckiej terminologii i obfitości diagramów. Cytując Johanna, pomija greckie nazwy stopni skali i rezygnuje z licznych diagramów, a informacje Boecjusza o greckich modi umieszcza w osobnym rozdziale. W sformułowaniu Tomasza pierwsza wada obejmowała zbyt duże nagromadzenie kwestii, artykułów i argumentów. Pascale Duhamel dostrzega tego typu błąd w traktacie menzuralem Johanna de Garlandia zamieszczonym przez Hieronima w XXVI rozdziale *De musica*. Zabiegając o kompletność klasyfikacji, „Johannes tworzy kategorie, które są co prawda logicznie spójne, ale nie mają odpowiedników w badanych przezeń realnych zjawiskach”⁵². Drugą wadę Hieronim opisuje w sposób zbyt ogólny, żeby można było uznać, czy udało mu się jej zaradzić. O ile Tomasz krytykuje swych poprzedników za brak *ordo*, Hieronim ogólnikowo gani zawiłość, a pochwała jasność. Trzecim zarzutem u obu dominikanów są zbędne powtórzenia. Przyznaję rację Laurze Weber, która w przypadku Hieronima odnosi tę krytykę do Boecjusza, który każdy problem omawia kilkakrotnie, na kolejnych poziomach, w miarę zdobywania wiedzy przez adepta muzyki⁵³.

Choć *Summę* i traktat *De musica* różni nie tylko dziedzina wiedzy, ale i forma wykładu, to nie sposób zaprzeczyć, iż obaj dominikanie z klasztoru św. Jakuba zabiegali, z różnym skutkiem, o klarowność i zwięzłość swych dzieł. Ponadto, jak zobaczymy pod koniec niniejszego rozdziału, to właśnie

⁵¹ M. Olszewski, *Komentarz do Prologu* [w:] *Traktat o Bogu*, s. 393. Informacje na temat średniowiecznych podręczników teologii: tamże, s. 389–393.

⁵² P. Duhamel, *The Gothic Architecture of John of Garland's De mensurabili musica*, „Musica Disciplina” 58 (2013), s. 42. Uwagi odnoszą się do klasyfikacji neum i gatunków *discantus*. Gwoli ścisłości, Duhamel cytuje cały omawiany tu *passus Summy*, nie pisząc, który z punktów Tomaszowej krytyki stosuje do traktatu Johanna.

⁵³ Por. L. Weber, dz. cyt., s. 47–48.

od Tomasza jego współbrat zaczerpnął nader istotną inspirację, pozwalającą mu jednoznacznie sformułować przedmiot nauki o muzyce. W ten sposób myśl Tomasza niejako spaja pierwszą część traktatu. Pora więc przyjrzeć się bliżej temu, jaki charakter ma wstępna sekcja dzieła Hieronima.

2.4. Accessus: pierwsza część traktatu jako wprowadzenie do muzyki

2.4.1. Forma *accessus* w traktacie Hieronima

Dobór i układ tematów dziewięciu pierwszych rozdziałów traktatu mieści się w tradycji *accessus*, znanych również pod grecką nazwą *isagoge*, czyli wprowadzeń do poszczególnych autorów i do dziedzin wiedzy. Wprowadzenie takie wyjaśniało przedmiot omawianego dzieła czy dyscypliny (*materia*), charakter utworu (*intentio*), cel (*finis, utilitas, causa finalis*), organizację materiału i podział wewnętrzny (*modus tractandi* oraz *divisio operis*), a wreszcie przynależność do odpowiedniego działu filozofii (*pars philosophiae*)⁵⁴. Przyjęty w *accessus* układ zagadnień wywodzi się ze starożytnych komentarzy do Arystotelesa⁵⁵. Według René-Antoine'a Gauthiera schemat ten został wypracowany na uniwersytecie paryskim w latach dwudziestych XIII i przyjął się w połowie stulecia⁵⁶.

Zgodnie z tradycją *accessus* zagadnienia pierwszych dziewięciu rozdziałów *De musica* mają za zadanie przede wszystkim opisać muzykę jako przedmiot traktatu. Służy temu podanie jej definicji (u Hieronima jest ich aż jedenaście), przedstawienie etymologii słowa *musica* (pięć etymologicznych wyjaśnień), a także wyodrębnienie przedmiotu muzyki rozumianej jako nauka. W skład

⁵⁴ E.A. Quain, dz. cyt., s. 240. Szczegółowe omówienie poszczególnych „punktów wytycznych” stosowanych w średniowiecznych wprowadzeniach do autorów klasycznych zob. M. Brożek, dz. cyt., s. 31–53.

⁵⁵ Tamże, s. 244, 262–263.

⁵⁶ R.-A. Gauthier, *Notes sur les débuts (1225–1240) du premier averroïsme*, „Revue des sciences philosophiques et théologiques” 66 (1982), s. 367–373.

zagadnień wstępnych wchodzi również początki muzyki (jej „wynalazcy”), jej wewnętrzne podziały (u Hieronima przywołanie podziałów proponowanych przez Izydora, Boecjusza, Ryszarda ze św. Wiktora i Al-Farabiego) oraz oddziaływanie muzyki na człowieka. To ostatnie zagadnienie, przedstawione przez Hieronima pod tytułem *de uariis effectibus et de excellentia musicae* (o różnych skutkach i o wzniosłości muzyki), jest odpowiednikiem tego działu *accessus*, który ujmowano jako pożytek (*utilitas*) albo po arystotelesowsku jako cel (*finis*) czy wręcz przyczynę celową (*causa finalis*). Niekiedy wyróżniano w muzyce i innych dyscyplinach cztery arystotelesowskie przyczyny (materialną, formalną, sprawczą i celową).

Za sprawą obfitości cytatów *accessus* Hieronima jest wyjątkowo obszerny, nieporównywalnie dłuższy od wstępnych rozdziałów wielu innych traktatów muzycznych (np. *Summa musice*⁵⁷, traktaty Johanna de Garlandia, Lambertusa, Johanna Aegidiusa de Zamora, Johanna Grocheo czy Waltera Odingtona). Jasny układ tematów i bogactwo źródłowego materiału czyni z Hieronimowej *isagoge* doskonałe opracowanie wstępnych zagadnień teorii muzyki. Zarówno studenci korzystający z traktatu w czasach bliskich jego powstaniu, jak i współcześni badacze mogą dzięki Hieronimowi zapoznać się z kluczowymi kwestiami dotyczącymi muzyki jako nauki w jej standardowym trzynastowiecznym ujęciu.

Wydaje się, że schemat swojego *accessus* zakomponował sam Hieronim, jedynie inspirując się tekstami źródłowymi. Z muzycznej części *Speculum maius* Hieronim zaczerpnął wiele obszernych cytatów (np. rozdział o podziałach muzyki według Al-Farabiego), a prawdopodobnie i tytuł jednego z rozdziałów, wykład Wincentego nie został jednak uporządkowany jako *accessus*. Należy podkreślić, że Hieronim trzyma się schematu, inaczej niż np. Johannes Aegidius de Zamora, który pozwala sobie na dygresje odległe od tematu⁵⁸.

Zgodnie z zapowiedzią pod koniec rozdziału wstępnego materiał wykładu jest logicznie uporządkowany i pozbawiony zbędnych powtórzeń. Mając do wyboru więcej źródeł, Hieronim wybiera najbogatsze z nich, co dotyczy – jak zobaczymy – zwłaszcza rozdziału III poświęconego „wynalazcom” muzyki.

⁵⁷ Pisownia tytułu zgodna z wydaniem *The Summa musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, wyd. Ch. Page, Cambridge 1991.

⁵⁸ Np. długi ekskurs o delfinach (IOH. AEGID., s. 50–53).

W niektórych miejscach kompilator zmienia rytm prezentacji, przechodząc od zestawiania krótkich cytatów do przytoczenia dłuższego tekstu zaczerpniętego z któregoś ze źródeł (np. dwa ustępy, z Boecjusza i Johannaesa de Garlandia w I rozdziale). Pomocą dla studentów są dwa diagramy umieszczone w tej sekcji traktatu, pokazujące liczbowe proporcje interwałów i rodzaje tetrachordów. Nagromadzenie definicji muzyki wynika rzecz jasna z zamiaru przekazania czytelnikom możliwie pełnej wiedzy. Obfitość definicji i etymologii słowa *musica* nie była tylko pokazem erudycji, ale służyła wielostronnemu opisowi przedmiotu wykładu. Wielość określeń jednego przedmiotu i barwność skojarzeń w nich zawartych posiada również walor mnemotechniczny, o czym jeszcze będzie mowa.

Niedostatki Hieronimowego *accessus* wynikają przede wszystkim z komplikacyjnego charakteru traktatu. Po cytowanych źródłach Hieronim dziedziczy takie uchybienia jak błędne atrybucje, kontaminacja dwóch podziałów muzyki Izzydora z Sewilli (przejęta za pośrednictwem Wincentego z Beauvais) oraz niezrozumiały, błędny przekład tekstu Al-Farabiego (znów zapożyczony od Wincentego). Niektóre zagadnienia Hieronim pozostawia bez wyjaśnień (przyczyna wielości definicji muzyki), a w kwestiach spornych, takich jak istnienie harmonii sfer, nie podaje żadnego rozstrzygnięcia. Później przedstawię uzasadnienie takiej „aporetycznej” postawy autora traktatu.

Charakter *accessus*, jeszcze bliższy niż u Hieronima wzorcom starożytnej *isagogi*, ma wstępna partia traktatu o muzyce Lambertusa. Oto jak sam autor przedstawia listę omówionych tematów: „In principio autem huius scientie scire opinamur quid sit musica, vel quis musicus, et unde dicatur, quod genus, que materia, que partes, que species, quod instrumentum, que utilitas, quod officium”⁵⁹. Do tych zagadnień dochodzi jeszcze niewymieniona w tym spisie kwestia „wynalazców” muzyki. Poszczególne punkty Lambertus omawia zwięźle i jednoznacznie, uściślając pojęcia wprowadzane w określeniach kolejnych kategorii. Od zwięźłości nieco tylko oddala się w kilku miejscach: aby wykazać wyższość muzyka nad kantorem; dla wyliczenia dobrodziejstw muzyki, a wreszcie po to, by dokładnie opisać epizod z Pitagorasem w kuźni. W odróżnieniu od Hieronima Lambertus nie przytacza źródeł swoich poglądów, także

⁵⁹ „Na początku tej nauki chcemy wiedzieć, czym jest muzyka albo kim jest muzyk, skąd pochodzi [jej] nazwa, jaki ma gatunek, materię, części, rodzaje, narzędzie, pożytek, funkcję”. LAMBERTUS, mp 20, s. 8.

wówczas gdy wprost cytuje innych autorów. U Lambertusa dochodzą do głosu wpływy arystotelizmu, obecne w stosowaniu pojęć takich jak *genus*, *materia*, *species* (rodzaj, materia, gatunek)⁶⁰. Zdaniem Christiana Meyera strukturę i główne sformułowania zaczerpnął Lambertus z arabskiej filozofii za pośrednictwem tłumacza – Dominika Gundislaviego, co czyni z tego *accessus* jedyny znany przykład wpływu arabskiej filozofii na ówczesną teorię muzyki⁶¹.

Zauważmy, że podobnie wzorcowy jak u Lambertusa układ *isagogi* znajdujemy w traktacie Jacobusa *Speculum musicae*. Oto tematy pierwszych siedmiu rozdziałów I księgi traktatu: czym jest muzyka, kim jest muzyk, skąd pochodzi słowo muzyka, wartość i pożytek muzyki, o wynalazcach muzyki, o tym, jak wynaleziono muzykę, do jakiej dziedziny filozofii należy muzyka⁶². Tak jak u Hieronima tematyka wstępna została potraktowana bardzo szeroko, z licznymi odniesieniami do autorytetów oraz nagromadzeniem różnych wyjaśnień, np. w przypadku etymologii *musica*. Nie będziemy tu omawiać szczegółowo traktatu Jacobusa, jako że jest on późniejszy od dzieła Hieronima.

Tematykę i układ *accessus* napotykaemy również w traktatach poświęconych klasyfikacji nauk⁶³. Kontekst i cel tych opracowań jest oczywiście inny niż traktatów muzycznych. Omawiając cały gmach wiedzy, autorzy poświęcają uwagę również miejscu muzyki wśród nauk, zastanawiając się nad tym, czy muzyka jest nauką, a jeśli tak, to czy podlega matematyce lub filozofii naturalnej jako tzw. *scientia subalternata* (nauka podporządkowana), czy też jest jedną z nauk pośrednich, *scientiae mediae*, pomiędzy matematyką a filozofią naturalną. Wśród podziałów nauk znajdujemy odrębne traktaty (Hugo, Gundissalinus, Ryszard), ale również komentarze do *Timajosa*, Boecjuszowego *De Trinitate*, dzieł Porfiriusza czy *Antyklaudiana* Alana z Lille, a także wprowadzenia do filozofii oraz mniejsze gatunki: pytania egzaminacyjne oraz tzw. *principia*: wstępny wykład mistrza, zwłaszcza w pierwszym roku nauczania. Schemat *accessus* porządkuje również traktaty muzyczne związane z uniwersytetem paryskim: *Abbreviatio in musicam Boecii* oraz część muzyczną

⁶⁰ Tamże, mp 44, 45, 51, s. 12.

⁶¹ Tamże, s. XVII.

⁶² IAC. LEOD. Spec. I, s. 3: "quid sit musica, quid sit musicus, unde dicatur musica, musicae commendatio et eius utilitas, de musicae inventoribus, de modo inventionis musicae, cui partiae philosophiae musica supponatur".

⁶³ Ich omówienie: J. Dyer, *The Place of 'Musica' in Medieval Classifications of Knowledge*, JAMS 24 (2007), s. 3–71.

Accessus philosophorum, dzieł omawiających zagadnienia pierwszych dwóch ksiąg *De institutione musica* Boecjusza⁶⁴.

2.4.2. Główne zagadnienia z *accessus*

2.4.2.1. Definicje muzyki

Rozdział I poświęcony definicjom muzyki jest kluczowy nie tylko dla pierwszej części traktatu, ale i dla całości dzieła. Wraz z rozdziałem IX tworzy klamrę spajającą cały *accessus ad musicam*. W rozdziale I Hieronim przedstawia definicje muzyki, *quid sit musica*, a w IX ustala przedmiot nauki muzyki, *subiectum musicae*. Są to więc dwa rozdziały szczególnie wyraźnie określające sposób rozumienia muzyki przez Hieronima. Trzeba przy tym pamiętać, że odpowiedź na pytanie, czym jest muzyka, stanowi cały pierwszy dział traktatu.

W I rozdziale znajdujemy aż jedenaście definicji muzyki, co zdaje się nie mieć odpowiednika w innych traktatach. Z obfitością definicji idzie w parze wielość źródeł. Spośród autorów przywoływanych w pozostałych rozdziałach Hieronimowego *accessus* brakuje tu tylko Tomasza z Akwinu, który muzyki nie definiował. Ponadto rozdział I wprowadza czytelnika w samo centrum problemów związanych z kompilacyjnym charakterem całego traktatu⁶⁵.

Zdaniem Laury Weber obfitość przytoczonych definicji wynika stąd, że w tamtym czasie spierano się o najlepszą definicję muzyki. Rozwijał się wówczas arystotelizm, a z nim przejście od abstrakcyjnego, matematycznego ujęcia muzyki, do jej ujęcia empirycznego. Zmiana paradygmatu sprawiła, że zjawiska akustyczne będące dotąd przedmiotem praktycznych podręczników zaczęły budzić zainteresowanie filozofów, czego dowodzą przytoczone w traktacie definicje muzyki pochodzące od Hugona i Ryszarda z opactwa św. Wiktora. Dobór definicji to wyraz obecnej w całym traktacie Hieronima chęci przekroczenia podziału na ujęcie abstrakcyjno-teoretyczne i empiryczno-praktyczne⁶⁶.

⁶⁴ G. Rico, dz. cyt., s. 57–59.

⁶⁵ Analiza techniki kompilacji w tym rozdziale, z zastosowaniem metody wypracowanej w literaturoznawstwie, zob. S. Fast, dz. cyt., s. 175–191.

⁶⁶ L. Weber, dz. cyt., s. 98–100. Uwagi o współbraciach Hieronima: Robercie Kilwardby i Tomaszu z Akwinu, i ich propozycjach rozwiązania wspomnianej tu różnicy koncepcji nauki zob. tamże, s. 100–104.

Końcowe zdanie tego rozdziału zdaje się podkreślać jego wielkie znaczenie. Zdaniem Hieronima różnorodność ujęć muzyki staje się jasna w świetle całego traktatu, więc gwoli zwięzłości nie chce wyluszczać powodów tej rozmaitości: „Przyczyn zaś rozmaitości wszystkich definicji, którą można zrozumieć na podstawie dalszego wywodu, nie podajemy, aby uniknąć rozwlekłości dzieła”⁶⁷. Oto definicje przytaczane przez Hieronima w kolejności, w jakiej pojawiają się w tekście:

1. Musica est motus vocum congrua proportione inter se consonantium (s. 6, 1–2).
2. Musica facultas harmonica est differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens (s. 7, 5–6).
3. Musica est quae comprehendit cognitionem specierum harmoniae et illud, ex quo componitur et quibus modis (s. 8, 69–71).
4. Musica est plurium dissimilium vocum in unum redactorum concordia (s. 9, 72–73).
5. Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens (s. 9, 74–75).
6. Musica est sonorum divisio et vocum modulata varietas (s. 9, 76–77).
7. Musica est bene modulandi scientia (s. 9, 77–78).
8. Musica est congrua vocum modulatio (s. 9, 78–79).
9. Musica est scientia de numero relato ad sonos (s. 9, 100).
10. Musica est scientia de multitudine sonorum (s. 9, 101).
11. Musica est veraciter canendi scientia et facilis ad canendi perfectionem via (s. 9, 102–103).

Tych jedenaście definicji pochodzi od dziewięciu zidentyfikowanych autorów. Część z nich (1, 4, 5, 6, 7, 8 i 11) zdaje się ujmować muzykę jako zjawisko akustyczne; reszta (2, 3, 9, 10) ujmuje *musica* jako naukę.

Zdaniem Susan Fast budowa rozdziału jest przemyślana⁶⁸. Mianowicie Hieronim zaczyna od definicji Boecjusza z jego dokładnym wyjaśnieniem przewagi rozumu nad słuchem. Następnie Al-Farabi mówi o poznaniu rodzajów harmonii. W kontekście Boecjusza pojawia się pytanie, co jest podstawą tego poznania: intelekt, zmysły, czy jedno i drugie. Następne definicje mówią o aktywności słuchacza lub kompozytora, takiej jak mierzenie i dzielenie. Ten

⁶⁷ „Racionem autem diuersitatis omnium diffinitionum, que potest colligi ex sequentibus, non ponimus, prolixitatem operis euitantes” (HIER. MOR., I, 103–106, s. 9–10).

⁶⁸ Zob. S. Fast, dz. cyt., s. 175–191 (zwl. s. 178–183).

wątek zawiera definicja Augustyna przypisywana Gwidonowi, ale u niego nieobecna: *Musica est bene modulandi scientia*. Również Johannes Cotto mówi o *vocum modulatio*. Zatem według tych definicji i w świetle cytatu z Boecjusza oprócz słuchu ważny jest intelekt. Cztery ostatnie definicje zostały zdaniem Fast zgrupowane ze względu na wspólny element: ideę miary w muzyce. Jest to według tej badaczki wpływ rozwoju *musica mensurabilis*, widoczny wyraźnie w dalszym ciągu traktatu. Cytowani autorzy mieli wprawdzie na myśli *modulatio* w odniesieniu do poetyckiego metrum, Hieronim jednak prawem kompilatora zmienił kontekst ich wypowiedzi i nadał im nowe znaczenie.

Z kolei Laura Weber widzi następującą kompozycję rozdziału: jego ramami są dwa długie cytaty (z Boecjusza i boecjańskiego Johannaesa de Garlandia) podkreślające rozumienie muzyki jako dyscypliny racjonalnej, teoretycznej i abstrakcyjnej. Zarazem w ramach drugiego cytatu dochodzi do głosu praktyczne ujęcie muzyki, w syntezie Johannaesa de Garlandia, bliskiego tu koncepcji Hieronima. Sześć pozostałych definicji muzyki (3–8) pozwala uzupełnić boecjański punkt widzenia o inne aspekty: rozumienie muzyki jako zjawiska słyszalnego (wiktoryni) i umiejętności praktycznej (Izydor, pseudo-Gwidon i Johannes Cotto)⁶⁹.

Definicje omawiam kolejno, zatrzymując się dłużej nad tymi, które wydają się szczególnie ważne. Schemat prezentacji jest następujący: sens definicji, jej źródło, znaczenie dla całości traktatu, ewentualne dalsze dzieje definicji (wówczas, gdy ma to wpływ na rozumienie tekstu i pozwala uniknąć nieporozumień wynikających z nałożenia różnych znaczeń).

1. *Musica est motus vocum congrua proportione inter se consonantium.*

Muzyka to ruch dźwięków współbrzmiących między sobą w odpowiedniej proporcji.

Muzyka jest tu ujęta jako zjawisko akustyczne (ruch dźwięków), przy czym sensu tej definicji nie wyczerpuje muzyka tworzona przez ludzi. Jak wyjaśnia Elżbieta Witkowska-Zaremba, „to bardzo szerokie ujęcie muzyki mogło obejmować zarówno harmonię sfer jako zjawisko dźwiękowe wywołane ruchem planet, jak również muzykę wydobywaną *instrumentis terrenis*”⁷⁰. Aby ruch dźwięków można było nazwać muzyką, konieczne jest zachowanie

⁶⁹ Por. L. Weber, dz. cyt., s. 94–97.

⁷⁰ E. Witkowska-Zaremba, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*, Kraków 1986, s. 90.

odpowiedniej proporcji (aspekt matematyczny) zapewniającej należyte współbrzmienie, konsonans (aspekt akustyczny).

Hieronim podaje tę definicję jako pierwszą, a więc może jako najlepszą albo najbardziej znaną. Hieronim, zawsze chętnie podający swoje źródła, w tym wypadku nie informuje o autorze definicji, a więc być może uważa ją za obiegową, o nieznanym pochodzeniu. Błędna jest opinia Laury Weber, przedstawiona zresztą bez uzasadnienia, jakoby chodziło o własną definicję Hieronima⁷¹. Według Christiana Meyera ta definicja wykazuje wpływ Boecjusza, ale jest wyraźnie wzorowana na innym sformułowaniu, które pochodzi od Johannaesa Cottona: *est enim musica nihil aliud quam vocum congrua motio*. Wpływu Boecjusza dopatruje się Meyer w ujęciu ruchu w kategorii konsonansów, co więc, konsonansów opartych na ścisłych proporcjach⁷².

Sformułowanie *motus vocum* znajdujemy już u Gwidona z Arezzo. Według niego *motus vocum* odbywa się przez ruch wznoszący (*per arsim*) i opadający (*per thesim*), mierzony sześcioma interwałami (*modi*):

Igitur motus vocum, qui sex modis consonanter fieri dictus est, fit arsi et thesi, id est elevatione et depositione⁷³.

Gwidon z Arezzo pisze tu o ruchu dźwięków, ale czyni to przy okazji opisu samej linii melodycznej, a nie w definicji muzyki. Nie ma tu mowy o proporcjach składających się na konsonanse, ale o ruchu wstępującym i zstępującym. Zdanie Gwidona mówi więc o pojedynczej linii melodycznej, podczas gdy wersja przyjęta przez Hieronima doskonale nadaje się do opisu polifonii, nie będąc przy tym ograniczona do tej funkcji. Ponadto Hieronim (czy raczej nieznanego twórcy definicji) korzysta z pojęć matematycznych i muzycznych (proporcja, konsonans), natomiast Gwidon, jak zresztą i Hieronim w dalszym ciągu traktatu, stosuje pojęcia zaczerpnięte z gramatyki (*arsis*, *thesis* z ich łacińskimi tłumaczeniami).

Współcześnie do Hieronima napotykamy definicję nr 1 u Johannaesa Aegidiusa de Zamora: *Musica secundum Boetium est motus vocum inter*

⁷¹ L. Weber, dz. cyt., s. 94.

⁷² Ch. Meyer, *Lecture(s) de Jérôme de Moravie*, s. 60.

⁷³ GUIDO micr., s. 105.

*se consonantium congrua vocum proportione*⁷⁴. Odmienny szyk zdania prowadzi tu do niezręcznego powtórzenia *vocum*. Późniejsi autorzy piszący o *motus vocum* podkreślali rozmaite aspekty owego ruchu dźwięków. Jedni, jak np. Balthasar Prassberg, uznawali, że nasza definicja nr 1 stosuje się wyłącznie do muzyki menzuralnej z uwagi na to, że wspomina o dźwiękach konsonujących ze sobą. Inni, jak np. Jacobus, autor *Speculum musicae*, i Marchettus z Padwy, szli za Gwidonem, opisując ruch dźwięków składający się na melodię. Z kolei Gaffurius połączył oba aspekty⁷⁵.

Niejasności wokół atrybucji definicji nr 1 zaistniały już w średniowieczu. Pojawia się ona już w anonimowym *Liber Musicae* znanym również jako *Anonim Pannain*, traktacie znanym z dwóch rękopisów, przy czym starszy pochodzi z końca XII w. Definicja ta jest tam przedstawiona jako trzecia, po wspomnianej definicji Johannaesa oraz Hieronimowej definicji nr 5 bogatszej o uściślenie rodzaju dźwięku jako *sonus discretus: musica est peritia modulationis discreto sono cantuque consistens*⁷⁶. Anonim przypisuje definicję nr 1 Boecjuszowi (a pozostałe odpowiednio Johannesowi i Gwidonowi). Jak już widzieliśmy, również Johannes Aegidius de Zamora uważa tę definicję za pochodzącą od Boecjusza.

Co ciekawe, ową definicję przypisywano nawet samemu Platonowi. Mianowicie w traktacie *Commendacio omnium scientiarum* czytamy:

Item Musica est mocio vocum congrua proportione inter se consonancium. Hec diffinitio data est a platone. vt credimus. secundum causam formalem, quia forme est mouere et facere. materie vero pati et moueri. ut. Aristoteles. probat in secundo. de generacione. Motus autem formaliter consideratur in diffinitione cum dicitur. mocio vocum congrue consonancium⁷⁷.

⁷⁴ Tamże, XVI, 9, s. 179.

⁷⁵ Więcej na temat późniejszych losów tej definicji: E. Witkowska-Zaremba, *Ars musica*, s. 90–91.

⁷⁶ Tekst na podstawie edycji Christiana Meyera z roku 2011, dostępnej na stronie <http://www.univ-nancy2.fr/MOYENAGE/UREEF/MUSICOLOGIE/pannain2.pdf>, s. 9.

⁷⁷ „Muzyka to również ruch dźwięków współbrzmiących ze sobą w odpowiedniej proporcji. Ta definicja, która – jak sądzimy – pochodzi od Platona, dotyczy przyczyny formalnej, jako że do formy należy poruszanie i działanie, a do materii podleganie działaniu i bycie poruszonym (zgodnie z wywodem Arystotelesa w II księdze *O pochodzeniu*. Ruch zaś pod względem formalnym wskazuje się w definicji słowami *ruch dźwięków odpowiednio współbrzmiących*!”. Hirschmann, *Commendatio*, s. 258.