

Michał Olejarczyk

Traktat Hieronima z Moraw : kontekst historyczny, treść i przeznaczenie

Kieleckie Studia Teologiczne 11, 305-320

2012

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ks. Michał Olejarczyk – Kielce

TRAKTAT HIERONIMA Z MORAW. KONTEKST HISTORYCZNY, TREŚĆ I PRZEZNACZENIE

W niniejszym artykule zaprezentujemy dzieło wybitnego dominikańskiego teoretyka muzycznego Hieronima z Moraw, który był związany z paryskim środowiskiem Notre Dame. Najpierw przedstawimy genezę zakonu założonego przez św. Dominika. Następnie omówimy rozwój liturgii dominikanów ze szczególnym uwzględnieniem chorału. Więcej uwagi poświęcimy na omówienie tzw. „prototypu”, czyli księgi zredagowanej przez Humberta, jednego z mistrzów zakonu. Dokument ten bowiem stanowił podstawę dla ujednoczenia liturgii i śpiewu we wszystkich klasztorach dominikańskich Europy. Do „prototypu” odnosił się w swoim traktacie właśnie Hieronim z Moraw, którego postać i dzieło przedstawimy w dalszej części artykułu. Jego dzieło jest bowiem jednym z pomników, w których wiara wyraziła swe piękno.

1. Zakon dominikanów – środowisko, liturgia

Zakon Braci Kaznodziejów został założony przez św. Dominika Guzmána i zatwierdzony przez papieża Honoriusza III Bullą *Religiosam vitam* w 1216 r. Geneza zakonu jest związana z ewangelizacyjną akcją kaznodziejską. Zgromadzenie miało szerzyć słowem i przykładem ewangeliczny apostołat. Wspomagało biskupów w kaznodziejstwie i przyczyniło się do reformy w Kościele powszechnym. W 1217 r. grupa zakonników została rozesłana do ważniejszych ośrodków, takich jak Paryż, Rzym czy Bolonia¹. Tam poszukiwano

¹ Konieczność kształcenia braci zakonnych nadała zakonowi intelektualny charakter; organizowano wyższe studia teologiczne, które były powiązane z największymi uniwersytetami, m.in. w Kolonii, Bolonii, Padwie, Paryżu i Perugii. Dominikanie zdobyli silną pozycję na Uniwersytecie Paryskim, gdzie od 1230 r. mieli dwie z dwunastu katedr na Wydziale Teologii. Uniwersytet od czasu swego powstania zarządzał również szkołami i instytucjami lokalnymi, jak na przykład szkoły kościelne opactw św. Wiktoryna

kandydatów do zakonu. W Bolonii w 1220 r. na pierwszych kapitułach generalnych ustalono ramy prawno-organizacyjne. Nałożono na braci obowiązek życia ewangelicznego, akcentując szczególnie działalność kaznodziejską wśród wszystkich warstw społecznych. W dużych miastach zakładano domy zakonne oraz organizowano studia przygotowujące do duszpasterstwa. Klasztor stał się jednocześnie uczelnią, w której kapłani i klerycy, niezależnie od wieku, funkcji, stażu czy poziomu wykształcenia, pobierali naukę podczas codziennych zajęć². Naukę prowadzili lektorzy, którzy odbyli czteroletnie studia teologiczne. Po 1220 r. zrezygnowano z wszelkiej własności, utrzymywano się wyłącznie z ofiar. Określony został także model życia wspólnotowego. Przełożeni, czyli przeor, prowincjał i generał, byli powoływani w drodze wyborów, odpowiadali oni przed konwentem czy kapitułą generalną, a każdy z zakonników składał przysięgę wierności generałowi³.

Ryt liturgii dominikańskiej jest jedną z form liturgii rzymskiej⁴. Na początku swego istnienia zakon nie posiadał jednolitego i własnego chóru. Ponieważ dominikanie rozwijali się bardzo szybko w całej Europie⁵, powstające klasztory przejmowały w pierwszym okresie liturgię obowiązującą w miejscu ich fundacji, a tym samym dostosowywali się do lokalnych form liturgicznych.

i św. Genowefy. Por. J. Verger, *L'Université de Paris et ses colleges au temps de Jérôme de Moravie*, w: *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII siècle*, red. M. Huglo, M. Pérès, Paris 1992, s. 16–17.

² Por. J. Kłoczowski, *Dominikanie*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 4, Lublin 1985, kol. 69 (dalej EK).

³ Por. tamże, *O początkach historii zakonu*, por. też M. Berry, *Dominican friars*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 7, London 2001, s. 443–444; *Dominikanie. Szkice z dziejów zakonu*, red. M. A. Babraj, Poznań 1986.

⁴ Por. P. Rocha, *Liturgia Della Cappella Papale, liturgia dei Fratři Minori e liturgia dei Fratři Predicatori*, w: *Aux origies de la liturgie dominicale: Le Manuscrit Santa Sabina XIV LI*, red. L. E. Boyle, P. M. Gy, Roma 2004, s. 115 (dalej AOLD). Na temat liturgii dominikańskiej zob. L. Rousseau, *De ecclesiastico officio fratrum Praedicatorum secundum ordinationem venerabilis magistri Humberti de Romanis*, Rome 1927; W. R. Bonniwell, *A history of the Dominican liturgy, 1215–1945*, New York 1945; R. Creytens, *L'Ordinaire des Frères Prêcheurs au Moyen Âge*, w: *Archivum Fratrum Praedicatorum / Institutum Historicum Fratrum Praedicatorum ad S. Sabinae*, 24 (1954), s. 108–188, (dalej AFP); A. A. King, *Liturgies of the religious Orders*, Londyn – Toronto – New York 1955, s. 325–395; G. Sölch, *Die Eigenliturgie der Dominikaner*, Düsseldorf 1957; W. A. Hinnebusch, *The history of the Dominican Order*, t. 2, New York 1965; tenże, *Brève histoire de l'ordre dominicain*, Paris 1990, s. 22–80.

⁵ „Wszystkie kraje katolickie i ziemi świętej uzyskały konwenty dominikańskie w ciągu dziesięciu lat istnienia”, J. Kłoczowski, *Dominikanie polscy na Śląsku w XIII–XIV wieku*, Lublin 1956, s. 12.

To wpłynęło na różnorodność rytów poszczególnych domów zakonnych i sprawiało wielkie trudności zakonowi w utrzymywaniu liturgicznej jedności. Dominikańskie księgi liturgiczne tamtego okresu odzwierciedlały XIII-wieczną liturgię rzymską, która miała liczne warianty; jednakże nie zachowały się one do naszych czasów.

Uniwersalne powołanie Braci Kaznodziejów i wymogi właściwe dla „liturgii wędrowniej” mogą tłumaczyć stopniowe dążenie do ujednoczenia liturgii. Niektórzy autorzy przypuszczają, że ujednoczenie zostało wprowadzone już przez św. Dominika. W każdym razie bez żadnych wątpliwości została ona uporządkowana przez jego następcę, Jordana z Saksonii (1222–1237), któremu zawdzięczamy pierwsze, oficjalne teksty. Liturgia wprowadzona została w czasach św. Rajmunda z Peñafort (1238–1241) oraz Jana Niemca (1241–1252)⁶.

W pierwszej połowie XIII w., w okresie kiedy dominikanie konstytuowali swoje prawo zakonne i liturgiczne, toczył się spór wokół zyskującej powoli na znaczeniu muzyki wielogłosowej. Muzyka ta uznawana była za złą. Już w 1242 r. kapituła generalna w Bolonii zakazała jej stosowania w liturgii, a w osiem lat później kapituła generalna londyńska wykluczyła śpiew w oktawach (organum oktawowo?). Oba zakazy potwierdziła kapituła generalna w Paryżu w 1306 r.⁷ Fakt, że po zakazie dotyczącym muzyki wielogłosowej z 1242 r. kolejne kapituły go powtarzały, świadczy o tym, że zarządzenia nie były respektowane. Być może pewną rolę w tej dyskusji odegrał sam Hieronim z Moraw⁸.

Pod koniec I połowy XIII w. pojawiły się pierwsze próby ujednoczenia liturgii dominikańskiej. Warto uświadomić sobie, że był to czas, w którym toczył się spór. W 1244 r. kapituła generalna w Bolonii poleciła zbadać rubryki stosowanych dotąd ksiąg liturgicznych i zaprezentować na kolejnej kapitule. Rewizję rubryk powierzono komisji złożonej z czterech członków na kapitule w Kolonii rok później (bracia, którzy mieli dostarczyć kopie ksiąg liturgicznych z ich terenów, pochodzili z prowincji francuskich, angielskich, lombardzkich i niemieckich)⁹, a ustalony i zrewidowany z Angers ryt zatwierdzono w latach

⁶ Por. Éric Palazzo, *Authenticité, codification et memoire dans la liturgie medievale, l'exemple du "Prototype" de l'ordre dominicain*, w: AOLD, s. 59–60.

⁷ „Nullus fratrum nostrae provinciae libros notatos secundum cantum ordinis audeat corrigere secundum cantum saecularem. Si quis vero opposites fuerit, per suos praesidentes puniatur”, C. Jasiński, *Summarium ordinationum capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum*, Cracoviae 1638, s. 41, cyt. za: R. Świętochowski, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego*, „Muzyka”, 1 (1963), s. 13.

⁸ Por. E. H. Füllenbach, *Hieronymus de Moravia OP Ein Musiktheoretiker des 13. Jahrhunderts*, w: „Wort und Antwort“, 42 (2001), s. 42.

⁹ „Committimus quatuor fratribus Francie, Anglie, Lombardie, Theotonie, quo stantes in domo Andegavensi officium nocturnum et diurnum tam in littera quam

1246–1261 i odtąd obowiązywał on w zakonie. W 1254 r. kapituła w Budzie nakazała jego ponowną rewizję¹⁰. Wówczas dokonano całkowitej reformy ksiąg liturgii dominikańskiej. Piąty mistrz zakonu Humbert z Romans (1254–1263)¹¹ został wyznaczony przez zgromadzenie, aby dopilnować końcowej korekty

in cantu et rubricis corrigant et concordent, ac defectus suppleant, cum quanto possint dispendio minori, et quilibet de predictorum quatuor afferat tam nocturnum officium secum de provincial sua, et provincials procurent, et sint n festo Remigii”. B. M. Reichert wyd., *Acta Capitulum Generalium Ordinis Praedicatorum*, I (1220–1303), Rome-Stuttgart 1899, s. 4, cyt. za: AOLD s. 15.

¹⁰ „Committimus magistro ordinis totam ordinationem ecclesiastici officii, tam diurni quam nocturni, et eorum que ad hoc pertinent, et correctionem librorum ecclesiasticorum, et quod corrigat litteram regule. Inchoamus has «constitutiones». In capitulo de officio ecclesie, ubi dicitur totum officium tam diurnum quam nocturnum, addatur secundum ordinationem et exemplar venerabilis patris Humberti magistri Ordinis confirmamus etc”. B. M. Reichert wyd., *Acta...*, dz. cyt., s. 68, cyt. za: AOLD, s. 16.

¹¹ Studiował teologię i prawo kanoniczne w Paryżu, w 1224 r. wstąpił do zakonu. Był lektorem teologii w Lyonie i przeorem tamtejszego klasztoru. Od 1226 r. do 1236 r. pełnił urząd prowincjała prowincji rzymskiej, a w latach 1245–1254 prowincji francuskiej. Na kapitule generalnej w Budzie (1254) został wybrany generałem zakonu. Dokonał ostatecznej rewizji liturgii dominikańskiej, przyczyniając się do jej ujednoczenia w całym zakonie. Zakończył rozpoczętą przez jego poprzedników pracę nad tekstem konstytucji dominikanów. W swoich pismach zwracał uwagę na problemy związane z liturgią jego czasów. Mówił o szkodach, jakie mogą wynikać z niewłaściwego, czyli rozwlekłego sprawowania służby Bożej. Dotyczy to w szczególności godzin kanonicznych odmawianych w chórze. Do jego najważniejszych dzieł zaliczamy: *Expositio super Constitutione Fratrum Praedicatorum* oraz *Liber de instructione officialium Ordinis Praedicatorum*. Wywarły one wpływ na wiele pokoleń dominikanów. Por. K. Borowczyk, *Humbert z Romans*, EK t. 6, Lublin 1993, kol. 1318–1319. Wiele miejsca w swoich pismach Humbert poświęca kwestiom liturgicznym. Dla przykładu zwraca uwagę na zasadę *brevitas*: „Hore omnes in ecclesia breviter et succinte taliter dicantur, ne fratres devotionem amittant et forum studium minime impediatur. Quod ita dicimus esse faciendum ut in medio versus metrum cum pausa servetur, non protrahendo vocem in pausa, vel in fine versus, sed, sicut dictum est, breviter et succincte terminetur. Hoc enim magis et minus pro tempore observetur”. (Wszystkie godziny w kościele należy odmawiać krótko i zwięźle, aby bracia nie gubili pobożności, a ich studium w jak najmniejszym stopniu nie było doprowadzone do upadku. Tak to należy czynić, aby w środku wersetu zachować metrum z pauzą i nie przeciągać głosu w pauzie i na końcu wersetu, lecz, jak zostało powiedziane, krótko i zwięźle skończyć.). Cyt. za: A. G. Fuente, *La vida liturgica en la Orden de Predicadores, Studio en su legislacion*: 1216–1980, Roma 1981, s. 380. Na temat osoby i dzieła Humberta z Romans zob. też. M. H. Vicaire, *Humbert de Romans*, w: *Dictionnaire de spiritualité* 7/1, kol. 1108–1116; Th. Kaeppli, *Scriptores ordinis Praedicatorum Medii Levi*, t. II (G–I), Rome 1875, s. 283–295; E. T. Brett, *Humbert of Romans. His Life and views of thirteenth-century society*, Toronto 1984, s. 80–120.

wszystkich ksiąg liturgicznych. Od tej chwili reformę chorału dominikańskiego wiąże się z imieniem Humberta. Teksty konstytucji, które zatwierdzają liturgię dominikańską, przypisują dzieło reformy właśnie jemu¹². Jednym z najważniejszych dzieł Humberta było dokonanie redakcji tzw. „prototypu”, czyli zespołu ksiąg liturgicznych i dokumentów prawnych regulujących ryt dominikański. „Prototyp” (zwany także *Correctorium*) został sporządzony i przyjęty w Paryżu i Mediolanie w latach 1254–1261. Według Füllenbacha kodeks powstał przypuszczalnie w 1256 r.¹³ Jego tytuł brzmi: *Ecclesiasticum officium secundum Ordinem Fratrum Praedicatorum*¹⁴. W liście załączonym do aktów zgromadzenia Humbert oświadczył, że opracowanie zostało zakończone „choćby niemożliwe było sprostanie wymaganiom i gustom wszystkich braci”. Oznajmił on także, że opracowanie składa się z czternastu tomów¹⁵. W aktach

¹² „Totium officium tam diurnum quam nocturnum addatur secundum ordinationem et correctionem venerabilis Patris nostri Humberti Magistri Ordinis confirmamus”, w: B. M. Reichert red., *Monumenta Ordinis Praedicatorum*, t. 3, Roma 1898, s. 72 i 78.

¹³ Por. E. H. Füllenbach, *Hieronymus de Moravia...*, art. cyt., s. 41.

¹⁴ Rękopis XIV L1 z kościoła św. Sabiny nie jest dziełem luksusowym. To ładny rękopis, starannie przepisany i ozdobiony, któremu chciano nadać estetyczną formę przy jednoczesnym zachowaniu prostoty i poszanowaniu ducha ubóstwa. Tym tłumaczy się niewielką ilość miniatur i oszczędne używanie złota. Obfite są za to filigranowe zdobienia i różne drobne ornamenty, wykonane przy pomocy czerwonego lub niebieskiego atramentu. Por. M. T. Gousset, *La decoration du Prototype et des manuscrits liturgiques apparentés*, w: AOLD, s. 44., por. też P. Gleeson, *Dominican liturgical manuscripts from before 1254*, w: AFP, 42 (1972), Roma, s. 81. Tom o wymiarach 480 mm na 320 mm waży około 4,5 kilograma i zawiera 502 arkusze. Składa się z 14 ksiąg liturgicznych (I–XIV) oznaczonych literą H od imienia Humberta. Rękopis liczy w sumie 1004 strony, dwa pierwsze arkusze (pierwsze ozdobne strony fol. I-IIv) nie zostały włączone ani do starej numeracji stron, wykonanej ołówkiem, ani nowoczesnej – drukowanej, która obejmuje strony od 1 do 500. Oprawa jest nowa, ale sporządzona ze zjedzonych przez mole i wyblakłych fragmentów pergaminu, które zostały zabezpieczone wewnątrz okładki. Można stąd wnioskować, że poprzednia oprawa pochodziła prawdopodobnie z początku XVI w. Materiał rękopisu wykonany jest z dobrego miękkiego pergaminu. Jest w nim mało dziur oraz jedno czy dwa rozdarcia w miejscu, gdzie wcześniej był starannie zszyty. W tomie można wyróżnić przynajmniej czternaście charakterów pisma. Dalsze szczegóły kodykologiczne czytelnik może znaleźć w: L. E. Bofyle, *A material consideration of Santa Sabina Ms. XIV L1*, w: AOLD, s. 20–21.

¹⁵ Humbert wylicza zawartość *Ecclesiastica officia* kaznodziejów i wymienia te 14 ksiąg w encyklice z 1256 r. z okazji aprobaty oficjum. „Ut autem scire possitis, utrum totum habeatis officium, noveritis XIII esse volumina, in quibus multipliciter continentur videlicet: ordinarium, antiphonarium, lectionarium, psalterium, collectarium, martyrologium, libellum processionale, graduale, missale maioris altaris, evangelistarium eiusdem, epistolarium eiusdem, missale pro minoribus altaribus, pulpitarium et breviarium portatile”. Cyt. za: L. E. Boyle, *A material consideration...*, art. cyt., w: AOLD, s. 19.

Zakonu Kaznodziejskiego w Paryżu każda prowincja została poinstruowana, aby wysłać dwadzieścia funtów monet z Tour do przełożonego domu w Paryżu. Pieniądze te miały być przeznaczone na pokrycie kosztów wykonania wzorcowych egzemplarzy (kopii *Correctorium* Humberta). Jednak ostateczna wersja archetypu liturgii dominikańskiej nie została nigdy ukończona. Dysponujemy jedynie „prototypem”. Księga aż do rewolucji francuskiej pozostawała w kościele St.-Jacques w Paryżu, a w 1841 r. trafiła jak wspomnieliśmy – do archiwum zakonu w kościele św. Sabiny¹⁶.

„Prototyp” regulował między innymi kwestię kopiowania ksiąg liturgicznych. Na jego podstawie możemy odtworzyć (za M. Huglo) cztery reguły kopiowania¹⁷:

<p>1. In antiphonariis et gradualibus et aliis libris cantus fiant notae quadratae cum quattuor lineis debito modo distantibus, ne nota hinc inde comprimitur ab eis.</p>	<p>1. W antyfonarzach i gradułach oraz innych księgach do śpiewu pisze się kwadratowe nuty z czterema liniami przy zachowaniu należynej pomiędzy nimi odległości, aby nuta nie była ściśnięta przez linie.</p>
<p>2. Nullus scienter litteram aut notam mutet sed teneantur litterae et notae et virgulae pausarum.</p>	<p>2. Niech nikt świadomie nie zmienia litery ani nuty, lecz należy zachować litery, nuty i kreski pauz.</p>
<p>3. Puncta etiam directiva, posita in fine linearum ad inveniendum ubi prima nota sequentis lineae debeat inchoari, diligenter a notatoribus observetur.</p>	<p>3. Zapisujący nuty niechaj przestrzegają pilnie także znajdujących się na końcu linii punktów wskazujących kierunek [melodii] po to, aby wiedzieć, gdzie pierwsza nuta następnej linii powinna się zaczynać.</p>
<p>4. Antequam legatur vel cantetur de cetero in quocumque libro de novo scribendo, prius liber bis ad correctae exemplaria corrigatur.</p>	<p>4. Zanim zresztą będzie się czytać lub śpiewać z jakiegokolwiek księgi na nowo przepisanej, najpierw niech księga zostanie dwa razy sprawdzona według poprawionych [wcześniej] egzemplarzy.</p>

Papież Klemens IV Bullą *Consurgit in nobis* zatwierdził 7 VII 1267 r. w Viterbo zreformowany chorał dominikański¹⁸. Reforma zaproponowana w „prototypie” Humberta miała charakter kompilacyjny¹⁹. Dokumenty zakonu

¹⁶ Por. L. E. Boyle, *A material consideration...*, art. cyt., w: AOLD, s. 20.

¹⁷ Por. M. Huglo, *Prototype de Saint-Jacques et exemplaire du Maître de L'Ordre*, w: AOLD, s. 213–214.

¹⁸ Por. S. Czerwik, W. Danielski, *Dominikański ryt*, EK t. 4, Lublin 1985, kol. 100.

¹⁹ Por. D. Delalande, *Le Graduel des Precheurs. Recherches sur les et la valeur de son texte musical*, Paris 1949, s. 3.

nie podają żadnych informacji, z jakich źródeł korzystano przy jej realizowaniu. Niemniej S. Czerwik i W. Danielski twierdzą, że w rycie dominikańskim zachowano pierwotne formy liturgii rzymskiej oraz wprowadzono nieliczne elementy z rytu galijskiego. Liturgia dominikańska od rzymskiej odróżniała się większą prostotą obrzędów. Odnosi się to zarówno do mszału, jak i do brewiarza. Jej struktura była raczej kanonicka, podobnie jak pierwotne konstytucje dominikańskie, które były wzorowane na prawodawstwie zakonnym premonstratensów; była też częściowo cysterska, zwłaszcza w puryzmie liturgicznym. Zgodnie z pierwotnymi konstytucjami, liturgia winna być sprawowana *breviter* i *succincte*, tj. krótko i zwięźle (bez zbytecznego rozwekowania)²⁰. Charakterystyczne dla dominikańskiej Mszy św. są krótkie modlitwy u stopni ołtarza, obrzędy przygotowania darów ofiarnych, odrębne gesty podczas kanonu, zaś dla oficjum krótkie antyfony i czytania. W kalendarzu liturgicznym dominikańskim mamy przewagę cyklu dni o tajemnicach Pańskich nad cyklem dni ku czci świętych²¹.

2. Hieronim z Moraw

Znakomitym intelektualistą dominikańskim i wybitnym teoretykiem muzycznym związanym z paryskim środowiskiem Notre Dame był właśnie Hieronim z Moraw, autor *Tractatus de musica* sporządzonego nieco później niż *Correctorium* Humberta z Romans. Traktat ten nie tylko zawiera ważne wskazówki co do praktyki dominikańskiej śpiewu w XIII w., ale należy do niewielu dzieł teorii muzyki tamtych czasów, które przetrwały do dziś.

Na podstawie obecnego stanu badań niewiele możemy powiedzieć o życiu Hieronima. Wiadomo, że był dominikaninem, prawdopodobnie członkiem klasztoru przy ulicy St.-Jacques w Paryżu; tam pracował jako nauczyciel muzyki. Przynajmniej czasowo mieszkał w Paryżu²². Rok urodzin ani rok śmierci nie są nam znane. Okoliczności jego życia spowijają tajemnica. Nic nie wiemy o jego osobowości ani o tradycjach kulturowych kraju, z którego pochodził. Wsuwane są różne hipotezy odnośnie do narodowości. Wstęp do *Tractatus de musica* zawiera informację, że dzieło to zostało opracowane przez brata

²⁰ Por. przypis 83. Na temat zasady *breviter et succincte* zob. B. Matusiak, *Dominikańska brewitas w świetle źródeł*, w: „Teofil”, nr 1 (9) 1999, s. 12–27.

²¹ Por. S. Czerwik, W. Danielski, *Dominikański...*, art. cyt., EK, t. 4, kol. 100.

²² Według Meyera konotacje treści nauczania Hieronima z nauczaniem uniwersyteckiego środowiska paryskiego nie są wystarczającą przesłanką, by wnioskować o jego pobycie w Paryżu w klasztorze Saint-Jacques. Por. Ch. Meyer, *Hieronymus de Moravia*, w: *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, t. 8, Barenreiter-Weimar, kol. 1519.

Hieronima Morawianina („a fratre ieronimo de moravo”), ale zakończenie traktatu mówi o nim „Jeronimus de Moravie” (Hieronim z Moray)²³. Zgodnie z konwencjami onomastyki XIII w. przymiotnik *moravus* określa Hieronima jako „czeskiego” dominikanina, natomiast zwrot „de Moravia” wskazuje na miejsce pochodzenia – na Moray w Szkocji²⁴. Według Hammonda bardziej prawdopodobne jest, że Hieronim przynależał do zgromadzenia ufundowanego w 1235 r. w Moray w Szkocji, niż do społeczności dominikańskiej na Morawach²⁵. Jego przynależność do Zakonu Kaznodziejskiego jest potwierdzona także poprzez odpis dominikańskiego *tonarium*, zawartego w *Tractatus de musica*, wykazującego pewne odstępstwa od wersji sporządzonej w 1255 r. przez Humberta z Romans.

3. Prezentacja *Tractatus de musica*

3.1. Dane kodykologiczne i historia traktatu

Zawartość traktatu sugeruje, że został on napisany nie wcześniej niż w 1272 r., jako że cytowany w nim komentarz św. Tomasza z Akwinu, dotyczący dzieła *De caelo et mundo* Arystotelesa, powstał w tymże roku²⁶.

²³ Na pewno imię jego to nie *Moranum*, jak próbował je odczytywać pewien stary bibliograf. Por. A. Gastoué, *Un Dominicain Professeur de musique au treizieme siecle: Fr Jerome de Moravie et son oeuvre*, w: AFP, 2 (1932), s. 234.

²⁴ Por. Ch. Meyer, *Hieronymus de Moravia*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*; begründet von Friedrich Blume Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, 20 Bände in zwei Teilen, Bärenreiter Verlag (Kassel) 1994, kol. 1519 (dalej MGG).

²⁵ Por. F. Hammnod, E. H. Roesner, *Hieronymus de Moravia*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. S. Sadie, t. 17, Oxford University Press 2000, s. 487 (dalej NGrove).

²⁶ Również na podstawie innych źródeł cytowanych w rękopisie możemy podać przybliżone daty jego powstania. I tak Hieronim zapożycza definicję muzyki od Johanesa de Garlandia, co wskazuje w przybliżeniu na lata 1260–1270. Ponadto Hieronim cytuje często *Musica* pewnego Jana, którym jest z pewnością Johannes Affligemensis. Jego nauczanie jest reprezentowane w Paryżu tylko przez jeden rękopis z opactwa św. Genowefy. Jakub z Mons, zwany Jakubem z Liège, przybyły do Paryża około 1280 r., cytował wielokrotnie *Musica Joannis* w różnych częściach Księgi VI swojego *Speculum musicae*. Hieronim w rozdziale piątym swojej rozprawy, podaje definicję muzyki według Alfarabiego, znaną mu wyłącznie z przekładu z języka arabskiego, cytowanego w *Speculum doctrinale* (1250). Por. M. Huglo, *La place du Tractatus de Musica dans l'histoire musicale du XIII siècle*, w: *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII siècle*, Paris 1992, s. 39.

Egzemplarz ten musiał zostać skopiowany przed rokiem 1304, kiedy przekazano go na Sorbonę po śmierci jego właściciela Piotra z Limoges²⁷. Rękopis ten był przekazany bibliotece Kolegium Sorbony, celem udostępnienia go zainteresowanym w kaplicy Kolegium, gdzie został przymocowany łańcuchami (*inca-thenabatur in capella*)²⁸. Wyceniono go na dwadzieścia złotych soli. Nosił 64 numer wśród *quadriviali*, czyli rozpraw przynależących do *quadrivium*²⁹. A zatem już od 1304 r. znajdował się w zasobach bibliotecznych Sorbony, a kiedy uczelnia została rozwiązana w czasie rewolucji francuskiej, przeszedł w posiadanie paryskiej Bibliothègue Nationale³⁰. Nie mamy jednak stuprocentowej pewności, że kopia była zamówiona przez Piotra z Limoges, ponieważ księga ta nie figuruje w spisie pozycji, za które zapłacił. Najprawdopodobniej zakupił tę księgę, gdy już była skatalogowana i przechował ją aż do swojej śmierci³¹.

Jeśli chodzi o recepcję dzieła Hieronima, warto wspomnieć opinię J. Vergera, który sugeruje, że *Tractatus de musica*, będący bezpośrednim wynikiem nauczania Hieronima, nie cieszył się zbyt dużą popularnością wśród paryskich środowisk uniwersyteckich³².

Rękopis rozprawy, który jest dziś przechowywany w Paryżu, oznaczony sygnaturą B.N. ms. lat. 16663, zachował się w oprawie pokrytej białą skórą, udekorowanej na brzegach połączaną nicią. Niemniej widoczne pozostały ślady po dawnej, bardzo solidnej oprawie z XIV w.³³ Rękopis składa się z 23 składek – każda z nich ma dwa dyplomy (cztery karty – osiem stron). Cały rękopis liczy 94 karty średniego formatu (24,5 x 18 cm). Na końcu każdej składek, po prawej stronie można zauważyć odnośnik do składek poprzedzających, a po lewej pieczęć korektora: COR³⁴. W redakcję było zaangażowanych

²⁷ Piotr z Limoges był profesorem na Wydziale Sztuk Pięknych. Jego aktywność jako kopisty przypada na lata 1261–1293. Por. A. Gastoué, *Un dominicain Professeur...*, art. cyt., s. 234.

²⁸ W katalogu Wielkiej Biblioteki Sorbony pierwsza wzmianka o rękopisie brata Hieronima dotyczy opisu jego zawartości, druga zaś informuje, że rękopis znajdował się wśród ksiąg przymocowanych łańcuchami. Żelazna klamra, do której było doczepione pierwsze ogniwo łańcucha przymocowującego, pozostawiła ślady rdzy na nagłówku na przedostatnim folio i u góry ostatniej karty, przyklejonej do elementu nowej oprawy, wykonanej po 1615 r., czyli po dacie usunięcia łańcuchów, które przymocowały manuskrypt. Por. M. Huglo, *La place...*, art. cyt., s. 35.

²⁹ Por. A. Gastoué, *Un Dominicain Professeur...*, art. cyt., w: AFP, 2 (1932), s. 234.

³⁰ E. H. Füllenbach, *Hieronimus de Moravia...*, art. cyt., s. 41.

³¹ Por. A. Gastoué, *Un Dominicain Professeur...*, art. cyt., s. 234.

³² Por. J. Verger, *L'Université de Paris...*, art. cyt., s. 16.

³³ Por. M. Huglo, *La place...*, art. cyt., s. 34.

³⁴ Por. tamże.

kilku korektorów. Inicjał jednego z nich widnieje pod koniec trzeciej, a następny pod koniec siedemnastej składki. Czytamy np. na fol. 12v: „Correctus per h”, co mógł napisać sam Hieronim. W innym miejscu (fol. 68v), „Correctus per G” może oznaczać pewnego Grzegorza (według Grenier-Braunschweig), który podpisywał korekty w ms. lat. 15362. Pod koniec kodeksu, w ostatnich składkach, tam gdzie pojawia się kwestia *musica mensurabilis*, inicjał korektora jest zamazany³⁵.

Rękopis nie jest foliowany, zaś paginacja jest współczesna. Tytuły rozdziałów i podrozdziałów są niekompletne, można dostrzec sporą ilość błędów, najwidoczniej popełnionych przez niedbałego kopistę. Jak zauważa Gastoué, liczne korekty i odsyłacze do opuszczonych słów świadczą, że w tych miejscach można bez wątpliwości zobaczyć rękę autora: widać, że autor pisał w sposób chaotyczny³⁶. Nawet z poprawionymi słowami, usuniętymi czy dodanymi, rękopis nie jest ukończony: brakuje wielkich liter nagłówek, a także dwóch przykładów objaśniających; niektóre zaś powinny być zanotowane na innym miejscu. Rozdziały zostały ponumerowane przez korektora cyframi arabskimi³⁷.

U góry i po lewej stronie nagłówek, na początku każdej składki widnieje cyfra rzymska, a czasami słowo „Musicae”, np.: „III Musice” (fol. 13), „V Musice” (fol. 17), „VI Musice” (fol. 21). Te cyfry stanowiły jedynie pomoc dla introligatora. Brak terminu *pecia*³⁸ (w całości lub w skrócie *p*) świadczy o tym, że składki nie były traktowane jako wzorcowe. Podaje to w wątpliwość hipotezę G. Théry’ego i L. Bataillona, o której pisze Huglo: badacze sklasyfikowali rękopis jako *exemplaria* uniwersyteckie (wzorcowe składki). Ms. lat. 16663 powinien być raczej uznany – zgodnie z opinią J. Destreza – za jeden z tych rękopisów sporządzonych przez mistrzów lub uczniów dla ich własnych potrzeb³⁹.

Pismo rękopisu Hieronima z całą pewnością nie jest profesjonalne. Może wskazywać na ostatnie dwudziestopięćlecie XIII w., jak wspomniano o tym wyżej.

³⁵ Por. tamże.

³⁶ Por. A. Gastoué, *Un Dominicain Professeur...*, art. cyt., w: AFP, 2 (1932), s. 237.

³⁷ Por. tamże.

³⁸ „Składka wzorcowego rękopisu wypożyczona kopistom do przepisywania”, J. Sondel, *Słownik łacińsko-polski dla prawników*, Kraków 1997, s. 721.

³⁹ Por. M. Huglo, *La place...*, art. cyt., s. 35.

3.2. Treść i przeznaczenie traktatu

Jednym z pierwszych pytań pojawiających się podczas czytania rozprawy Hieronima z Moraw jest pytanie o cel powstania i charakter traktatu. Autor mówi o tym we wstępie. Rozprawa przeznaczona jest dla braci dominikanów⁴⁰ oraz innych duchownych, którzy pragną wypowiadać się na temat śpiewu, korygować go i komponować⁴¹. Jak sugeruje Huglo:

Tractatus de Musica Hieronima z Moraw stanowi prawdopodobnie pierwszą próbę całościowego zbliżenia do muzyki, poruszając jednocześnie zagadnienia muzyki spekulatywnej, muzyki praktycznej – religijnej i świeckiej, *cantus planus* oraz muzyki menzuralnej, zasady psalmodii i *discantus*. Można powiedzieć zatem, że *Tractatus de Musica* jawi się jako rodzaj „Zwierciadła Muzycznego”, (*Speculum Musicae*) w duchu wielkich encyklopedii XIII wieku. *Tractatus* nie jest jednakże zwykłą antologią, tym mniej kompilacją tekstów na temat muzyki (...). Stanowi przede wszystkim pewien zamysł intelektualny i usiłuje zracjonalizować myśl oraz praktykę muzyczną⁴².

Jeśli zaś chodzi o cel, to rozprawa miała zebrać teksty niezbędne do nauczania muzyki⁴³. Zatem cel traktatu miał być wyłącznie praktyczny: został

⁴⁰ Hieronim pisze we wstępie, że chciałby w ten sposób swoim braciom, ale też innym czytelnikom (*fratres ordinis nostri vel alii*) zaoferować pomoc w zgłębianiu tej nauki. Por. E. H. Füllenbach, *Hieronymus de Moravia...*, art. cyt., s. 42.

⁴¹ Tą deklaracją autor naśladuje Johannesza Affligemmensis. Walczy przy tym z rozprawami, które obfitują w greckie słownictwo oraz zbyt skomplikowane wykresy. Krytyka wymierzona jest z pewnością w takie teksty, jak: *Musica* Hucbalda, *Musica enchiriadis*, traktaty niemieckie z XI w., czy też liczne rozdziały *De musica cum tonario* Johannesza Affligemmensis. Por. Ch. Meyer, *Lecture(s) de Jérôme de Moravie, Jérôme de Moravie, lecteur de Boèce*, w: *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII siècle*, Paris 1992, s. 58.

⁴² „Le *Tractatus de Musica* de Jérôme de Moravie constitue ainsi, probablement, la première tentative d’une approche totalisante de la musique, touchant à la fois la musique spéculative, la musique pratique, religieuse et profane, le plain chant et la musique „mesurable”, les règles de psalmodie et celles du discantus. Le *Tractatus de Musica* apparaît ainsi, pourrait-on dire, comme une sorte de Miroir de la Musique, dans l’esprit des grandes encyclopédies du XIII siècle. Le *Tractatus* n’est cependant pas une simple anthologie, moins encore une compilation sur la musique (...), poursuit avant tout un projet intellectuel et procède d’un effort de rationalisation de la pensée et de la pratique musicales”. Ch. Meyer, *Présentation*, w: *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII siècle*, Paris 1992, s. 12–13.

⁴³ „Ut non sit necesse quaerenti numerositatem librorum evolvere”, *Hieronymus de Moravia O. P. Tractatus de Musica*, wyd. S. M. Cserba, *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft*, t. 2, Regensburg 1935, s. 5.

on opracowany, aby umożliwić niedoświadczonym duchownym ocenę i poprawne wykonanie śpiewu⁴⁴. Praktyczny i pedagogiczny cel autora widoczny jest zwłaszcza w rozdziałach 24 i 25, gdzie Hieronim podaje reguły dotyczące kompozycji i praktyki liturgicznej.

Tractaus de Musica niewątpliwie wpisuje się w nurt reformy liturgicznej, która miała na celu dokonanie przeglądu ksiąg liturgicznych zakonu, rozpoczętego w 1245 r. i zakończonoego przez Humberta z Romans w 1255 r. Jego *Correctorium* (wzorcowa księga wszystkich ksiąg liturgicznych) zostało zre-dagowane właśnie w Paryżu, przy klasztorze św. Jakuba, gdzie – jak wiadomo – Hieronim był lektorem⁴⁵. Dziś traktat Hieronima należy postrzegać nie tylko jako narzędzie pedagogiczne, ale też jako pewną próbę ujęcia całokształtu teorii muzyki jego czasu i przedstawienia czegoś w rodzaju „sumy muzycznej”⁴⁶.

Tytuł rozprawy brzmi: *Tractatus de musica*. Nie chodzi tu zapewne, jak u Jakuba z Liège, o *Speculum musicae* o ambicjach encyklopedycznych, nawet jeżeli termin *compilatus*⁴⁷ sugeruje podobny model dzieła. Hieronim jest bardzo daleki od prezentowania w swojej rozprawie całości teorii dostępnej w tamtych czasach. Pomija on wszystkie teksty z początku XI stulecia, np. Guido z Arezzo czy Pseudo-Odona. Pomija on również teksty teoretyków niemieckich z tego samego wieku, np. Hermana von Reichenau, Bernona, Guillaume d’Hirsau. Nie ma też śladu teorii opracowanych przez cystersów w XII w. Jedynymi autorytetami, które można rozpoznać, są – oprócz cytowanego Boecjusza – Johannes Afflighemensis i, co jest trochę zaskakujące, Izydor z Sewilli⁴⁸. Z pewnością nie chodzi tu więc o encyklopedię. Jest to pierwsza wielka kompilacja średniowieczna, która obejmuje zagadnienia muzyki rozumianej jako nauka matematyczna, śpiew liturgiczny i muzyka menzuralna.

Istnieje jeden aspekt, który rozprawę o muzyce Hieronima czyni niezwykle oryginalną pośród licznych rozpraw powstałych w średniowieczu. Autor podaje źródła, z których czerpał, a gdy uzna to za stosowne, streszcza je. Obok fragmentów całkowicie przepisanych od innych autorów, wiele passusów stanowi osobisty wkład pracy profesora⁴⁹. Według Gastoué Hieronim uważał,

⁴⁴ Por. Ch. Meyer, *Présentation*, w: *Jérôme de Moravie...*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁵ Por. tamże.

⁴⁶ E. H. Füllenbach, *Hieronymus de Moravia...*, art. cyt., s. 42.

⁴⁷ „Incipit tractatus de musica *compilatus* a fratre ieronimo Moravo”. *Hieronymus de Moravia O. P. Tractatus...*, dz. cyt., s. 3.

⁴⁸ Por. Ch. Meyer, *Lecture(s) de Jérôme de Moravie...*, dz. cyt., s. 58. Hieronim wyselekcjonował materiał z dzieła Izydora z Sewilli, al-Farabiego, Hugona z Saint-Victor i swoich współbraci z zakonu dominikanów: Tomasza z Akwinu i Vincenta de Beauvais, a także wspomnianego Boecjusza i Cotto.

⁴⁹ Por. A. Gastoué, *Un Dominicain Professeur...*, art. cyt., w: AFP, 2 (1932), s. 237.

że język słynnych autorów jest zbyt trudny i niejasny z powodu greckich terminów, a także niepotrzebnych słów, którymi ich nauczanie jest przeciążone. Ogromna ilość rysunków, pojawiająca się przy objaśnianiu konsonansów i skal tonalnych oraz niepotrzebne powtórzenia, wzbudzają w uczniach uczucie zmęczenia i niezrozumienia. Właśnie dlatego Hieronim próbował omówić sztukę muzyczną w sposób ogólny w niewielkiej *summa*⁵⁰. Autor traktatu posiadał najwidoczniej dobrze wyposażoną bibliotekę i był – jak się zdaje – dokładnie zaznajomiony z obowiązującymi w jego zakonie regułami muzycznymi, jak też z zasadami notowania muzyki wielogłosowej. W kwestii definicji muzyki Hieronim opiera się w znacznej mierze na księdze 17. *Speculum doctrinale* Vincenta z Beauvais i na *Summa theologica* Tomasza z Akwinu, parafrazując jego definicję teologii, a ponadto na komentarzu *De caelo*. Wywody na temat muzyki jako nauki matematycznej zapożyczone są całkowicie z boecjańskiego dzieła *De institutione musica*, którego egzemplarz, bogato opatrzony glosami, autor miał w swym posiadaniu⁵¹.

Traktat składa się z trzech zasadniczych części. Pierwsza z nich (rozdziały 1–9) zawiera nauczanie elementarne: określenia i klasyfikacje muzyki, a także teorii afektów. Druga część traktatu (rozdziały 10–26) porusza zagadnienia związane z *musica plana* i *musica mensurabilis*, prezentuje podział monochordu, teorię interwałów i *modi* oraz omawia tonariusz. Trzecia część (rozdziały 27–28) dotyczy wybranych zagadnień *musica speculativa*.

Części traktatu dają wrażenie pewnej dysproporcji. Sporo miejsca w traktacie Hieronim poświęca kwestiom *musica mensurabilis*; materiał ten zawiera się w 26 rozdziale. Brak równowagi uzależniony jest od długości *passusów* cytowanych autorów: Izydora z Sewilli oraz Boecjusza⁵².

Wspomniane powyżej rozdziały 24 i 25 – w większości oryginalna myśl Hieronima – dotyczą dominikańskiego śpiewu liturgicznego. Pierwszy z rozdziałów traktuje o kompozycji nowych utworów, w drugim omówione są problemy związane ze śpiewem. Hieronim zaznaczył, że opisany tam sposób śpiewania można zastosować nie tylko do *cantus planus*, ale do wszystkich rodzajów muzyki, również do *musica mensurabilis*⁵³.

Na szczególną uwagę zasługuje rozdział 26 zatytułowany *De modo diverso secundum diversos faciendi novos regulariter simul et cantandi omnes species ipsius discantus*, w kontekście którego należy interpretować treści rozdziału 25. W rozdziale 26 przedstawione są 4 *positiones*, tzn. cztery

⁵⁰ Por. tamże, s. 238.

⁵¹ Por. Ch. Meyer, *Hieronymus de Moravia*, w: MGG, t. 8, kol. 1520.

⁵² Por. Ch. Meyer, *Lecture(s) de Jérôme de Moravie...*, art. cyt., s. 59.

⁵³ Por. F. Hammnod, E. H. Roesner, *Hieronymus de Moravia*, w: NGrove, t. 17, s. 487.

sformułowania nauki o muzyce menzuralnej. Prezentują one kolejne fazy w ewolucji teorii rytmu i jego notacji, jak też zagadnienia relacji głosów w kompozycjach polifonicznych.

1. Pierwsze ujęcie (*Discantus positio vulgaris*) jest najstarsze ze wszystkich, jednakże jego tekst oraz zapis przykładów zawierają wiele błędów. Stanowi kompilację materiałów teoretycznych pochodzących z różnych źródeł. Streszcza teorię rytmu modalnego.

2. W drugim, bardziej rozwiniętym ujęciu, Hieronim wykorzystał koncepcję Johanna de Garlandia z pewnymi udoskonaleniami według *Ars cantus mensurabilis*. Autor traktuje szczegółowo o *modi* rytmicznych i wartościach nut. Konsonanse i dysonanse są klasyfikowane jako doskonałe, średnie i niedoskonałe⁵⁴. Wersja Hieronima została udoskonalona w porównaniu z wersją znaną w innych rękopisach. Jest ona unikatowa, jeśli chodzi o zachowanie całościowego stanu rozdziałów traktatu Garlandii⁵⁵.

3. Trzecie ujęcie *discantus* jest treściowo tożsame z *Ars cantus mensurabilis* – przypisywanym Franco z Kolonii. W tym przypadku kopia tekstu i zapis przykładów zostały sporządzone z wyjątkową starannością. To najprawdopodobniej najwcześniejszy z ocalałych odpisów traktatu Franco. *Ars cantus mensurabilis* jest poprzedzony niewielką adnotacją: „Subsequitur positio tertia. Johannes videlicet de Burgundia, ut ex ore ipsius audivimus, vel secundum vulgarem opinionem Franconis de Colonia, quae talis est: [C]um inquit de plana musica” (fol. 152). Sens tej notatki – przypuszczalnie mogła pochodzić od świadka, który ją zasłyszał – staje się jaśniejszy po lekturze *Musica mensurabilis* Petrusa Picardusa, gdzie kilka razy wspomniany jest Johannes

⁵⁴ „Perfecta dicitur, quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una secundum auditum non percipitur ab alia propter concordantiam., ut in unisono et diapason. Imperfectae autem dicuntur, quando duae voces junguntur ita, quod una ex toto percipitur ab alia secundum auditum et concordantiam. (...) Mediae autem dicuntur, quando duae voces junguntur in eodem tempore, (...), sed partim convenient cum perfectis et partim cum imperfectis (...)”. Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili positio*, w: Hieronymus de Moravia *O. P. Tractatus...*, dz. cyt., s. 207.

⁵⁵ Anonimowa, pierwotna wersja *De mensurabili musica* jest pierwszym traktatem, zawierającym pełną prezentację elementów rytmu i jego notacji. To także najwcześniejsze teoretyczne omówienie polifonii epoki Notre Dame, w której rytm po raz pierwszy zaczął odgrywać główną rolę. Dużo mniej obszerne, anonimowe dzieło *Discantus positio vulgaris* zostało napisane przypuszczalnie w latach 30. XIII w., a przetrwało ono tylko w formie zredagowanej przez Hieronima z Moraw. Traktat *De mensurabili musica* był punktem wyjścia dla prawie wszystkich późniejszych opracowań teorii menzuralnej w XIII w. Późniejsze opracowania potwierdzają jego duże znaczenie. Traktat *De mensurabili musica* zaczęto przypisywać słynnemu Johannesowi de Garlandia. Por. R. A. Baltzer, *Johannes de Garlandia*, w: *NGrove*, t. 13, s. 139–140.

de Burgundia. Jak czytamy w nekrologu z kościoła św. Denisa z Reims – był on kanonikiem tej kolegiaty oraz pierwszym właścicielem najstarszego rękopisu *Ars cantus mensurabilis*, przypisywanego Franco⁵⁶.

4. Ostatnie, czwarte ujęcie, to *Musica mensurabilis* Petrusa Picardusa⁵⁷. Jest to streszczenie doktryny rytmicznej pochodzącej z późnego XIII w. Została ona oparta na teorii Franco oraz na tym, co Petrus opisał jako *arbor* – drzewo (chodziło prawdopodobnie o diagram) Johannaesa de Burgundia. Petrus odtworzył je w końcowej części traktatu. Diagram ma formę drzewa o trzech gałęziach, na których umieszczone są różne figury rytmiczne i zaprezentowane podziały *longa*, *brevis* i *semibrevis*. Franco prawdopodobnie zredagował w formie rozprawy nauczanie przedstawione przez Johannaesa de Burgundia⁵⁸ w postaci diagramu. Petrus oparł swój traktat na *Ars cantus mensurabilis*, dlatego prezentuje on nauczanie Franco z Kolonii. Autor omawia ligatury, pauzy i *modi* rytmiczne⁵⁹. W traktacie znajdujemy wiele przykładów motetów pochodzących ze zbiorów tamtego czasu. Tekst został skopiowany zbyt pośpiesznie; znajdziemy w nim wiele luk, pominięto niektóre z tytułów i muzycznych przykładów. Czytelnik odnosi wrażenie, że kopista działał pod presją czasu. Zapowiadana wcześniej piąta *positio* nie została w ogóle napisana.

⁵⁶ Por. M. Huglo, *La place...*, art. cyt., s. 39–40.

⁵⁷ Był francuskim teoretykiem muzykologii. Hieronim z Moraw zamieścił krótki traktat jego autorstwa w zbiorze traktatów na temat różnych aspektów muzyki tamtych czasów. Dzieło to, zatytułowane *Ars motetorum compilata breviter*, pojawia się w dwóch innych źródłach, jednak w obydwu występuje jako anonimowe. Choć sugerowano, że Petrus de Picardia jest w rzeczywistości kompozytorem o imieniu Petrus de Cruce, to bardziej przekonująca jest teoria, którą głosi Huschen, że są to dwie różne osoby. Petrus de Cruce jest cytowany przez innych teoretyków ze względu na podział *brevis* na nie mniej niż siedem *semibreves*, jaki przyjął w swoich motetach. Por. A. Seay, C. M. Balensuela, *Petrus de Picardia*, w: *NGrove*, t. 19, s. 523.

⁵⁸ Por. M. Huglo, *La place...*, art. cyt., s. 40.

⁵⁹ Por. A. Seay, C. M. Balensuela, *Petrus...*, art. cyt., s. 523.

Sommario

TRATTATO DI HIERONIM DA MORAVIA.

CONTESTO STORICO, PRESENTAZIONE, CONTENUTO E DESTINAZIONE

Nel suo articolo l'autore presenta l'opera di un eminente teoretico di musica, un domenicano Hieronim da Moravia, legato all'ambiente musicale di Notre Dame a Parigi. Dopo aver presentato le origini dell'ordine di S. Domenico, viene presentato lo sviluppo della liturgia domenicana mettendo in rilievo il ruolo del corale gregoriano. In modo particolare l'autore presenta cosiddetto "prototipo" e cioè il libro redatto da Humbert, uno dei maestri dell'ordine domenicano. Questo documento infatti è stato fondamentale per l'unificazione della liturgia e del canto in tutti i conventi domenicani in Europa. Su questo sfondo viene presentato il trattato di Hieronim di Moravia, strettamente legato con il "prototipo".

Ks. dr Michał OLEJARCZYK – ur. w 1978 r. w Kielcach. Ukończył studia w Wyższym Seminarium Duchownym w Kielcach, z tytułem magistra teologii, następnie studia specjalistyczne z zakresu muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, obecnie doktorant Instytutu Muzykologii KUL. Jest absolwentem Podyplomowego Studium Chórmistrzowskiego przy Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Prowadzi ćwiczenia z muzyki kościelnej oraz chór w kieleckim WSD.