

**CZESŁAW GRAJEWSKI<sup>1</sup>**

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa

ORCID 0000-0002-2692-8232

## ***CARMINA QUI QUONDAM. MELODIE METRÓW BOECJAŃSKICH W ZASOBACH RODZIMYCH NA TLE REPERTUARU EUROPEJSKIEGO***

***Carmina Qui Quondam. Melodies of Boeotian metres in native resources against  
the background of the European repertoire***

### **Abstract**

A.S. Boethius in each of the five books of his philosophical treatise *De consolatione philosophiae* included poetic fragments, the so-called meters, a total of 39. In the Carolingian era, an anonymous composer created melodies to the first words of these meters, initiating a tradition, evidence of which is found in more than 30 manuscript sources in Western Europe. There are many indications that this practice served a didactic purpose: it was intended to make it easier for students to recite ancient poetry. In the 15<sup>th</sup> century, most probably in Cracow, another tradition was born, which assigned different melodies to the same meters. So far, eight old prints with handwritten notes of those melodies have been found. Interestingly, the two traditions do not intermix. Moreover, the “Polish” melodies were developed polyphonically, possibly by Jerzy Liban of Legnica (c. 1464 – after 1546). The content of the books in which the “Polish” melodies are recorded also points to the didactic purpose of this practice. This article is an attempt to compare the repertoire of both traditions.

**Keywords:** Boethius, Carmina qui quondam, melody, meters, old prints

### **Abstrakt**

A.S. Boecjusz w każdej z pięciu ksiąg traktatu filozoficznego *De consolatione philosophiae* umieścił fragmenty poetyckie, tzw. metra – łącznie 39. W epoce karolińskiej, do pierwszych słów tych metrów anonimowy kompozytor stworzył melodie, zapoczątkowując tradycję, której dowody znajdują się w ponad 30 źródłach rękopiśmiennych Europy Zachodniej. Wiele wskazuje na to, że praktyka taka służyła celom dydaktycznym: miała ułatwić uczniom recytację antycznej poezji. W XV w., najprawdopodobniej w Krakowie, narodziła się inna

<sup>1</sup> Prof. dr hab. Czesław Grajewski, dyrektor Instytutu Historii Sztuki i kierownik Katedry Kultury Artystycznej UKSW. Badania naukowe koncentruje wokół zagadnień źródłoznawczych oraz oficjów o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. E-mail: [graces@yahoo.com](mailto:graces@yahoo.com).

tradycja, która tym samym metrom przydała odmienne melodie. Dotąd udało się odnaleźć osiem starodruków z odręcznie zapisanymi przekazami tych melodii. Co interesujące, obie tradycje nie przenikają się wzajemnie. Ponadto, melodie „polskie” zostały opracowane polifonicznie, być może przez Jerzego Libana z Legnicy (ok. 1464 – po 1546). Treść ksiąg, w których widnieją zapisy melodii, również wskazuje na cel dydaktyczny tej praktyki. Niniejszy artykuł jest próbą porównania repertuaru obu tradycji.

**Słowa kluczowe:** Boecjusz, Carmina qui quondam, melodia, metra, starodruk

**A**nicius S. Boecjusz (ok. 480 – ok. 525), jeden z najwybitniejszych intelektualistów średniowiecza żyjący w dobie kryzysu cywilizacji europejskiej, jest autorem m.in. kompendium wczesnośredniowiecznej filozofii pt. *De consolacione philosophiae*, które obok traktatu *De institutione musica* zyskało niezwykłą popularność. Złożone z pięciu ksiąg dzieło stworzone zostało w niewoli wskutek motywowanego politycznie fałszywego oskarżenia o zdradę stanu. W poszczególnych księgach znajdują się odpowiednio oznaczone partie pisane prozą (*prosa prima, prosa secunda...*) łączone z poematami, tzw. metrami (*metrum primum, metrum secundum...*), których zazwyczaj jest kilka w każdej księdze, jedynie w trzeciej kilkanaście – łącznie 39. Do niewielkich fragmentów tychże metrów już w epoce karolińskiej<sup>2</sup> skomponowano melodie, tym samym nadając, szczególnie dłuższymi fragmentami, formę pieśni (*carmen*). Muzyczny aspekt *De consolacione* z reguły pozostaje niezauważony<sup>3</sup>. Symptomatyczne, że jeszcze niedawno niektórzy badacze twierdzili, że po *De institutione musica* Boecjusz niczego już na temat muzyki nie napisał, nie dostrzegając w dawnym systemie nauk silnych związków matematyki z muzyką, w przypadku Boecjusza manifestujących się właśnie w owych metrach<sup>4</sup>.

Nowsze badania nad zagadnieniem najstarszych muzycznych przekazów poematów (metrów) Boecjusza prowadzone przez zespół pod kierunkiem dr. Sama Barretta w Uniwersytecie Cambridge pozwoliły na wyizolowanie w źródłach rękopiśmiennych przekazów niemal wszystkich metrów z melodiami<sup>5</sup>; dotąd nie natrafiono na melodie do zaledwie kilku z nich, ale w bardzo wysokim stopniu pewności można domniemywać, że średniowieczny kompozytor stworzył dzieło kompletne. Wyniki tych badań stały się punktem wyjścia do podjęcia próby rekonstrukcji niektórych utworów i utrwalenia ich na płycie CD w wytwórni *Glossa*<sup>6</sup>.

Zasadniczą trudnością na drodze do osiągnięcia całkowitego sukcesu są ówczesne typy zapisu melodii poematów Boecjusza. W większości zostały one bowiem utrwalone bezliniową

<sup>2</sup> Najwcześniejsze przekazy datowane są na wiek IX. Por. S. Barrett, *Creative Practice and the Limits of Knowledge in Reconstructing Songs from Boethius „On the Consolation of Philosophy”*, „Journal of Musicology”, 36/2019, nr 3, s. 266; E. Witkowska-Zaremba, *Boecjusz*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWN*, część biograficzna, t. 1: *ab*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 349.

<sup>3</sup> A. Teesalu, *Muusika rollist Boethiuse teoses „Filosoofi a lohutusest”*, „Res Musica”, 6/2014, s. 125.

<sup>4</sup> L. Schrade, *Music in the Philosophy of Boethius*, „The Musical Quarterly”, 33/1947, nr 2, s. 194. Cyt. za: A. Teesalu, *Muusika rollist Boethiuse teoses*, s. 125.

<sup>5</sup> S. Barrett, *Creative Practice*, s. 267. Autor ten podaje liczbę 125 utworów w 33 źródłach.

<sup>6</sup> *Sequentia, Boethius Songs of Consolation. Metra from 11th-century Canterbury*, dyr. Benjamin Bagby, Glossa GCD 922518 (2018).

notacją neumatyczną, zaś w jednym przypadku notacją literową<sup>7</sup>. Konsekwencją tego faktu jest obecnie trudność w precyzyjnym odtworzeniu melodii, której kształt można poznać tylko do pewnego stopnia i jedynie w przybliżeniu zrealizować muzycznie zapis sprzed wieków. Warto także mieć na uwadze, że melodie w przeważającej części dotychczas analizowanych źródeł funkcjonują jako dodatki i uzupełnienia, tj. nie stanowią warstwy oryginalnej rękopisów.

Kwerenda, jaką w ramach projektu pt. *Przywracanie zaginionych pieśni z „De consolatione philosophiae” Boecjusza*<sup>8</sup> prowadzą angielscy badacze, wykazała, że najwcześniejsze źródła z zapisem melodii boecjańskich *carmina* (IX-XII w.) pochodzą ze zbiorów w Anglii<sup>9</sup>, Francji, Niemiec, Szwajcarii, Hiszpanii, Włoch i Austrii. Aliści okazało się, że także w naszej części kontynentu, przede wszystkim w polskich zasobach znajdują się XV/XVI-wieczne źródła z muzycznymi glossami boecjańskich metrów, istotnie uzupełniające dotychczasowy stan wiedzy w tym zakresie.

Owymi źródłami są bez wyjątku drukowane dzieła traktujące o zasadach wersyfikacyjnych antycznej poezji oparte właśnie na tekście boecjańskim z komentarzami. Przede wszystkim jest to *Boethius De consolatione philosophiae cum commento angelici doctoris Thomae de Aquino* nieznanego autora wydanego w Norymberdze przez A. Kobergera w 1495<sup>10</sup>. Pierwszy pochodzi ze zbiorów gnieźnieńskich<sup>11</sup>, drugi znajduje się w Toruniu<sup>12</sup>, trzeci w Krakowie<sup>13</sup>.

Na pierwszy z wspomnianych egzemplarzy z dopisanymi glossami muzycznymi już w 1999 zwróciła baczniejszą uwagę Elżbieta Zwolińska<sup>14</sup> z Uniwersytetu Warszawskiego, upatrując wówczas w tych dopisach wielogłosowe *exempla* notacji menzuranej (przykład fot. 1). Na starodruk toruński w 2021 zwrócili uwagę Janusz Tondel i Krzysztof Nierzwicki z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, przygotowując się do edycji katalogu inkunabułów znajdujących się w zbiorach Książnicy Miejskiej w Toruniu. Ich zainteresowanie wzbudziły licznie rozsiane dopisy interlinearne i marginalne, zwłaszcza 20 fragmentów z dołączoną notacją muzyczną (przykl. fot. 2), które autor niniejszego artykułu zidentyfikował jako wyselekcjonowane fragmenty boecjańskich metrów, podobnie jak w trzecim z wymienionych egzemplarzy<sup>15</sup>.

<sup>7</sup> S. Barrett, *Creative Practice*, s. 269.

<sup>8</sup> *Restoring Lost Songs. Boethius' Consolation of Philosophy*, <https://boethius.mus.cam.ac.uk> (dostęp 30.06.2021).

<sup>9</sup> Interesujące rozważania nt. recepcji *De consolatione* na terytorium anglosaskim w: A. Papahagi, *The transmission of Boethius' De consolatione philosophiae in the carolingian age*, „Medium Ævum”, 78/2009, nr 1, s. 1-15.

<sup>10</sup> Autorstwo tych komentarzy nie zostało dowiedzione. Domniemywa się Wilhelma Wheatleya (zm. 1320), ewentualnie Thomasa Waleysa OP (zm. po 1349), ale w literaturze autora określa się najczęściej jako Pseudo Tomasza z Akwinu.

<sup>11</sup> Gniezno, Biblioteka Katedralna, inc. 18. Autor dziękuje ks. Michałowi Sołomieniukowi za udostępnienie fotografii inkunabułu.

<sup>12</sup> Toruń, Książnica Miejska im. M. Kopernika, nr. inw. 100036 (A. 4<sup>o</sup> 31 adl. 2). Autor wyraża podziękowanie p. Danecie Ryszczkowskiej-Mirowskiej za zgodę na publikację fotografii starodruku oraz p. dr. Krzysztofowi Nierzwickiemu za ich wykonanie.

<sup>13</sup> Kraków, Biblioteka Polskiej Prowincji Ojców Dominikanów. Biblioteka Studium, Inc.Q.162.

<sup>14</sup> E. Zwolińska, *Musica mensuralis w polskich źródłach muzycznych do 1600 roku*, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI-XVI wieku*, red. E. Witkowska-Zaremba, Kraków 1999, s. 404, 476-477.

<sup>15</sup> Słowa wdzięczności księgi zechce przyjąć o. Andrzej Morka za udostępnienie skanów z Biblioteki Polskiej Prowincji OO. Dominikanów w Krakowie oraz p. Martyna Gromkiewicz za ich wykonanie.

E. Zwolińska zidentyfikowała ponadto muzyczne glossy do metrów Boecjusza w następujących źródłach, w istocie niewiele różniących się od poprzednio wymienionych<sup>16</sup>:

1. *Boetii Romani & oratoris celeberrimi libri de consolatione philosophiae & commentarius eximii preclarique doctoris sancti Thomae*, druk Johann Prüss, Strasburg 1491<sup>17</sup>;
2. *Boetii viri celeberrimi de consolatione Philosophie liber cum optimo commento beati Thomae*, Kolonia 1502<sup>18</sup>;
3. *De consolatione philosophiae. Commentarius Pseudo-Thomas Aquinas*, druk Heinrich Quentell, Kolonia 1497<sup>19</sup>;
4. *Libri quinque De consolatione philosophiae Boetii romani (...) cum commentaria*, druk Heinrich Gran, Hagenau 1491<sup>20</sup>;
5. *Boetii de consolatione philosophiae*, druk Antonius Koberger, Norymberga 1486<sup>21</sup>.

Przystępując do redakcji niniejszego tekstu, autor wiedział wyłącznie o tych źródłach. Niestety, żadne z nich nie zawiera całościowych przekazów muzyki, a jedynie krótsze lub dłuższe incipity. Ponadto, w poszczególnych starodrukach przytoczone incipity nie mają jednakowej długości. Podkreślić jednak należy, że odnalezione dotąd średniowieczne przekazy metrów również zawierają melodie wpisane tylko nad pierwszymi frazami czy nawet tylko początkowymi słowami poematów. Wyjątkiem są dłuższe fragmenty melodyczne<sup>22</sup>, ale i tak nie ma wśród nich kompletnego od strony muzycznej utworu.

Obecność znaków muzycznych nad wyłącznie początkami metrów wskazuje, iż nie zostały zamieszczone z myślą o wykonawstwie we współczesnym rozumieniu; najprawdopodobniej funkcjonowały doraźnie jako krótkie śpiewy ilustrujące „armonie”, tj. poszczególne metra łacińskiej poezji. Przekonują o tym tytuły dopisane przy niektórych incipitach, wyjaśniające, o którą miarę metryczną poezji chodzi. Zresztą sam Pseudo Tomasz – autor *Komentarza* – również objaśnia te kwestie w początkowych partiach każdego rozdziału, definiując kolejne metrum.

Kompletny wykaz metrów, które opatrzone melodiami, zamieszczono w aneksie, niemniej już z pobieżnego oglądu wynika, że niemal wszystkie wymienione wcześniej inkunabuły przekazały liczbowo obfity materiał muzyczny<sup>23</sup>, co stawia je w rzędzie najbardziej obszernych źródeł w tym względzie. Średniowieczne kodeksy rękopiśmienne w większości bowiem zawierają zaledwie po kilka muzycznych incipitów (por. tabela w aneksie). Spośród źródeł drukowanych komplet melodii metrów (39) przekazał tylko starodruk z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, co samo w sobie jest ewenementem. Stosunkowo szeroki repertuar zawierają także księgi: czeska (42 B 15), krakowska (B4XV) i toruńska. Ponadto,

<sup>16</sup> Autor składa wyrazy wdzięczności p. dr Elżbiecie Zwolińskiej za zyczliwe udzielenie informacji o źródłach i literaturze.

<sup>17</sup> Kraków, Archiwum Bazyliki Mariackiej, sygn. B4XV. Reprodukowane w niniejszym artykule fotografie tego inkunabułu za zgodą Bazyliki Mariackiej w Krakowie, autor składa należne podziękowanie p. Marcie Woźniak za udostępnienie skanów.

<sup>18</sup> Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Sd.604.900.

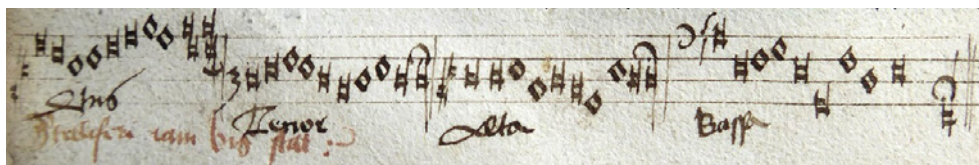
<sup>19</sup> Gniezno, Biblioteka Katedralna, inc. 134.

<sup>20</sup> Kraków, Biblioteka PAU/PAN, Inc. 56.

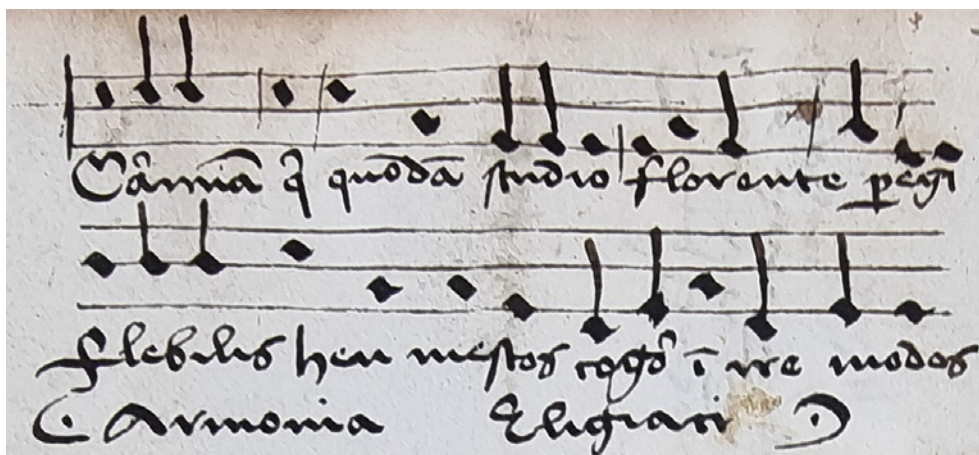
<sup>21</sup> Praga, Narodni Knihovna, sygn. 42 B 15.

<sup>22</sup> Np. rękopis prawdopodobnie z opactwa św. Augustyna w Canterbury. Cambridge, University Library, ms. Gg. V. 35 (poł. XI w.), fol. 442r. Na podstawie rekonstrukcji melodii z tego właśnie źródła dokonano nagrań fonicznych.

<sup>23</sup> Skromnie na tle pozostałych wypada jedynie jeden z dwóch druków gnieźnieńskich, Inc. 134, zawierający zaledwie dwie melodie.



Fot. 1. Metrum I:5 *O stelliferi conditor*. Gniezno, Biblioteka Katedralna, Inc. 18



Fot. 2. Metrum I:1 *Carmina qui quondam*. Toruń, Książnica Miejska, nr. inw. 100036 (A. 4<sup>o</sup> 31 adl. 2)

gnieźnieński Inc. 18 wyróżnia się obecnością dotychczas nigdzie nie zaobserwowanego śpiewu *Gaudia pelle*, stanowiącego dalszy fragment metrum I:7 *Nubibus atris*. Oznacza to, że w tym źródle metrum I:7 reprezentowane jest przez dwa rozłączne fragmenty. Warto sobie to uświadomić, gdyż zdarzają się przypadki wpisania melodii nie tylko inicjów, ale także dalszych fragmentów, jednakże – mimo ich oddzielenia kreską *divisio maior* – stanowiących literackie *continuum* (por. aneks).

Jeśli chodzi o zasób metrów, to koniecznie odnotować należy fakt, że melodii pięciu z nich: *Cum polo Phoebus* (II:3), *Qui serere* (III:1), *Quos vides sedere celso* (IV:2), *Quondam porticus attulit* (V:4) oraz *Quam variis terras* (V:5) dotąd nie zidentyfikowano w źródłach średniowiecznych. Tym samym więc polskie druki jawią się jako unikatowe przekazy muzyki tychże boecjańskich metrów, zwłaszcza *Quondam porticus attulit* (V:4), której melodię, jak dotąd, można poznać z tylko jednego źródła (Warszawa, Bibl. Uniw.).

Wpisy muzyczne zostały utrwalone późnogotyckim liniowym pismem, w egzemplarzu toruńskim przede wszystkim tzw. menzurą czarną, jedynie cztery ostatnie metra – menzurą białą. W pozostałych starodrukach jest to wyłącznie notacja biała. Dla istoty zagadnienia nie ma to większego znaczenia; obie odmiany należą do typu diastematycznego. Znaki muzyczne w zależności od ambitus melodii umieszczone zostały na systemach trzy- bądź czteroliniowych, najczęściej z pominięciem klucza<sup>24</sup>. Natomiast w kwestii datowania za-

<sup>24</sup> Klucze widnieją wyłącznie w Inc. 18. E. Zwolińska ich brak w pozostałych przekazach tłumaczy powszechną znajomością tych modeli (ale w takim razie, jaki był sens utrwalania tych fragmentów?), ewentualnie charakterem



pisów użycie czarnej bądź białej menzury ma znaczenie. Przejście od notacji czarnej do białej dokonało się bowiem około 1450 roku. W twórczości kompozytorskiej i traktatach teoretycznych zwiastuny nowej notacji pojawiają się oczywiście wcześniej, natomiast do ośrodków szkolnictwa parafialnego, zakotwiczonej w tradycji, ów przełom zapewne dotarł z opóźnieniem<sup>25</sup>. W przypadku omawianych tu starodruków nie ma to większego znaczenia: księgi te zostały wydrukowane pod koniec wieku XV, jedynie więc można zasugerować, że marginalia w księdze z Torunia (jako jedyne niemal w całości oddane notacją czarną) mogą być najwcześniejsze.

Najistotniejsza jednak różnica między tymi przekazami skrywa się w strukturze muzycznej. W niemal wszystkich starodrukach widnieją fragmenty monodyczne (jednogłosowe), a tylko w Inc. 18 z Gniezna wszystkie zapisane w nim incipity zostały zaaranżowane techniką polifoniczną na czterogłosowy zespół wokalny. Mówiąc wprost, glossy gnieźnieńskie bezpośrednio przemawiają za tym, że ich autor mógł dysponować odpowiednio wyszkolonym aparatem wykonawczym.

Powstaje więc pytanie: Czy owe dopisy, zwłaszcza wielogłosowe, stanowią *signa distinctiva* jakiegoś jednego ośrodka dydaktycznego i w związku z tym mogły zostać skomponowane przez – nawet i zdolnego – ale lokalnego wykładawcę zasad poetyki łacińskiej, przy tym znającego zasady *ars musicae*, czy przeciwnie: były to melodie obiegowe, funkcjonujące szerzej, nie stanowiące wyróżnika proveniencyjnego? Aby na nie odpowiedzieć, konieczne jest porównanie melodii. Czytelnikowi nieobeznanemu ze sztuką muzyczną w tym miejscu należy się wyjaśnienie, że w strukturze kompozycji wielogłosowej istotny dla prowadzonych tutaj rozważań jest głos najwyższy, discantus, i ten należy porównywać z monodycznymi zapisami.

Metrum II:1 *Haec cum superba* w czterech przykładowych źródłach przedstawiono na fot. 3. W tych przekazach kształt melodii jest dokładnie ten sam. Różnice dotyczą natomiast warstwy rytmicznej. Podobne wnioski nasuwają się po analizie melodii metrum II:3 *Cum polo Phoebus* (fot. 4, podobnie z kompozycji wielogłosowej pod uwagę wzięto wyłącznie głos discantowy).

Także w tym przypadku model melodyczny jest tożsamy, natomiast różnice ponownie zaznaczają się w warstwie rytmicznej<sup>26</sup>. Melodyczna tożsamość incipitów nie powinna być zaskoczeniem, jeśli weźmie się pod uwagę, że zostały wpisane do ksiąg mniej więcej w tym samym czasie, na początku XVI w.

Melodie metrów boejańskich zawierają się w stosunkowo wąskim ambitus – w większości tercji, rzadko kwarty, a tylko wyjątkowo kwinty. Kompozytor operuje generalnie

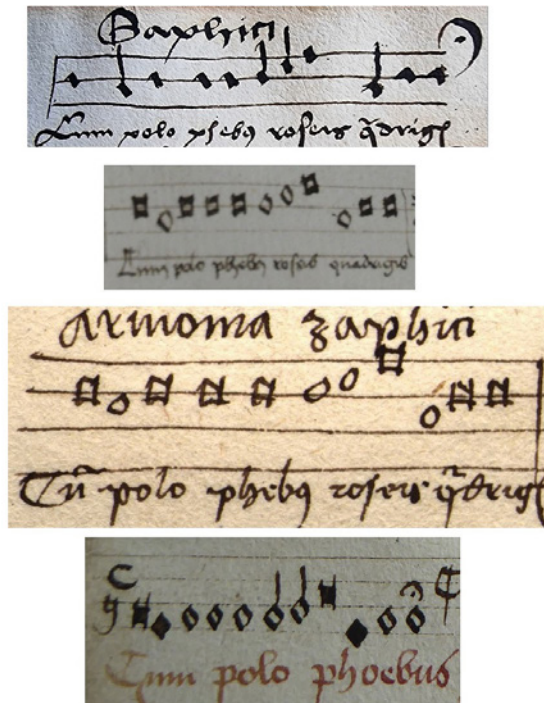
tych dopisów. Wedle drugiej koncepcji miały to być nie tyle melodie, ile raczej poziomy modulacji głosu podczas deklamacji tekstu. Taż, *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina „Dialogus carmine & soluta oratione conflatus” i inne przykłady muzycznych komponentów humanistycznej sztuki wierszowania*, w: *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*, red. P. Gancarczyk, Warszawa 2016, s. 98. Jest to dość prawdopodobne, ale w takim wypadku funkcję tę należałoby uznać za równoległą do muzycznej. Jak inaczej bowiem uzasadnić istnienie konstrukcji wielogłosowych z wyraźnie wskazaną obsadą wokalną? Z kolei P. Gancarczyk, przy innej okazji, sugeruje, że użycie kluczy mogło być zbędne w prywatnym użyciu. Por. tenże, *Petrus Wilhelmi de Grudencz i muzyka Europy Środkowej XV wieku*, Warszawa 2021, s. 99.

<sup>25</sup> P. Gancarczyk twierdzi, że przejście od menzury czarnej do białej w Europie Środkowej dokonało się właśnie około 1450. Tenże, *Petrus Wilhelmi de Grudencz*, s. 107.

<sup>26</sup> Niewielkie modyfikacje warstwy rytmicznej przy jednoczesnej wierności odwzorowania melicznego wykazuje także gnieźnieński Inc. 134. E. Zwolińska, *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina*, s. 96. Ponadto, drobne warianty melodyczne w różnych metrach widoczne są także w innych starodrukach.



Fot. 3. Metrum II:1 *Haec cum superba*. Przykładowe zapisy od góry: toruński, krakowski B4XV, dominikański i gnieźnieński Inc. 18



Fot. 4. Metrum II:3 *Cum polo Phoebus*. Przykładowe zapisy od góry: toruński, krakowski B4XV, dominikański i gnieźnieński Inc. 18

ruchem łącznym, tj. interwałami sekundy, co można próbować wyjaśnić istotą incipitu w powiązaniu z charakterem modalnym utworów. Wiele zresztą śpiewów chorałowych wykazuje się podobnymi cechami. Daleko bardziej natomiast zastanawia ścisły sylabizm (zasada przyporządkowania jednej sylabie tylko jednego dźwięku) widoczny we wszystkich fragmentach. W efekcie powstały melodie proste, bez ligatur. Odwołując się ponownie do repertuaru liturgicznego, można wskazać, że zasada taka uwidacznia się przede wszystkim w twórczości hymnicznej i sekwencyjnej. W przypadku tekstów Boecjusza chodzi jednak o pieśni (*carmina*), które z natury domagają się melodii choćby skromnie zdobionej, w stylu przynajmniej neumatycznym, w którym sylabizm co prawda także występuje, niemniej równie często widoczne są struktury dwu-, trzy-dźwiękowe, a nawet bardziej złożone. Widać to w niektórych źródłach średniowiecznych, które przekazały ozdobne melodie do tych poematów<sup>27</sup>. Już ta obserwacja skłania do konstatacji, że pomiędzy polskimi i zachodnioeuropejskimi przekazami metrów Boecjusza nie zachodzi związek.

Melodie utrwalone w starodrukach o wiele bardziej natomiast przystają do gatunku ody metrycznej, w którym rytm podporządkowany jest iloczynowi stóp poetyckich. I rzeczywiście: w tych fragmentach dominują dwie wartości nut: długa i krótka, bo one wystarczyły do odwzorowania natury poetyckiego metrum<sup>28</sup>. W dawnej teorii poetyki odróżniano stopy od metrów: metryka grecka mierzyła wiersze metrami, łacińska zaś stopami<sup>29</sup>. Co więcej: praktyka podpisywania tekstów różnych metrów pod tę samą melodię, jaką obserwuje się w księgach z Biblioteki PAU/PAN w Krakowie, z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego oraz z Czeskiej Biblioteki Narodowej, może wzbudzać wątpliwości, czy znaki muzyczne pełnią właściwą im rolę, czy też są to schematy, którymi posługiwano się dla zobrazowania różnych metrów. Taka sytuacja zachodzi w kilkunastu przypadkach (por. aneks) i nawet wielogłosowe opracowania w inkunabule gnieźnieńskim tej wątpliwości całkowicie nie usuwają.

Próba porównania „polskich” melodii z zachodnimi, szczególnie z transkrypcją zapisu w kodeksie z Cambridge dokonaną przez badaczy angielskich, daje wynik negatywny<sup>30</sup>, utwierdzający w przekonaniu, że melodie zapisane na marginesach druków nie wykazują łączności z rozpoznanymi dotąd melodiami metrów Boecjusza w źródłach rękopiśmiennych. Nie chodzi o to, że czas, jaki dzieli daty powstania przekazów, mógł spowodować powstanie wariantów melodycznych, ale rzeczywiście są to odmienne tradycje melodyczne, co okazuje się istotnym spostrzeżeniem. Zastrzec jednak trzeba, że jest to próba porównania: Trudności nastrocza zapis adiastrmatyczny (bezliniowy), ponadto w dużej liczbie przypadków słabo czytelny, stąd wniosek o niekompatybilności melodii zachodnich i polskich jest co najmniej ostrożny. Mimo to, widoczne w niektórych miejscach średniowiecznych

<sup>27</sup> Np. spośród sześciu metrów w źródle z Cambridge zaledwie dwa wykazują się sylabizmem. Por. S. Barrett, *Creative Practice*, s. 280.

<sup>28</sup> E. Zwolińska, *Import czy udział? Uwagi o recepcji i adaptacji gatunku Musica more antiquo mensurata w szesnastowiecznej Polsce*, w: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, red. E. Wojnowska, Warszawa 2003, s. 32-33.

<sup>29</sup> W. Strzelecki, *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 84; C. Mielczarski, *Humanistyczna sztuka wierszowania na Uniwersytecie Krakowskim. Podręcznik De arte versificandi Walentego Ecka (Kraków 1515)*, Warszawa 2004, s. 18.

<sup>30</sup> S. Barrett, *Creative Practice*, s. 271. Jedynie dwie melodie: *Quisquis composito* (1:4), *Nubibus atris* (1:7) w polskich źródłach wydają się podobne do przekazu z rękopisu Biblioteki Uniwersyteckiej w Cambridge. Transkrypcja metrum 1:4 dokonana przez S. Barretta to prawdopodobieństwo ugruntowuje, choć ze względu na zapis neumatyczny oryginału należy zastrzec, że może to być przeświadczenie złudne. Por. S. Barrett, *Creative Practice*, s. 281.



przekazów neумы złożone przemawiają za poważniejszymi różnicami, upoważniającymi do postawienia tezy o melodycznie odmiennych dwóch tradycjach metrów boecjańskich.

Porównanie melodii gloss w źródłach drukowanych jednoznacznie wskazuje, że ich skrypcy, mimo że dokonali subiektywnej selekcji poematów z repertuaru boecjańskiego, operują tymi samymi, co najwyżej nieznacznie różniącymi się melodiami<sup>31</sup>. Jedynie cztery melodie wykazują nieco wyższy stopień wariantowości, a nawet zgoła odmienność: *Tunc me discussa* (I:3), *Cum polo Phoebus* (II:3), *Quisquis volet* (II:4) oraz *Felix nimium* (II:5).

Mimo nasuwającego się ogólnego wniosku o wspólnym źródle pochodzenia muzyki zapisanej w starodrukach, dokładniejsza analiza ujawnia zastanawiający szczegół. Otóż na marginesach Inc. 18 z Gniezna utrwalone zostały czterogłosowe opracowania we właściwym dla dawnej muzyki układzie, w którym melodie poszczególnych głosów (discantusa, tenoru, altu i basu) widnieją zanotowane sukcesywnie. W pozostałych drukach natomiast przytoczone zostały melodie tylko jednego głosu, najczęściej discantusa – głosu najwyższego – ponieważ jest on wiodącym w kompozycji.

Z jakiegoś jednak względu, w kilku przypadkach zanotowano melodie nie discantowe a tenorowe. Dotyczy to trzech metrów: *O stelliferi* (I:5), *Nubibus atris* (I:7), *Si quantas* (II:2) (przykł. fot. 5)<sup>32</sup>. To bardzo zastanawiające. W jaki bowiem sposób osoby wpisujące muzykę do swoich druków były w stanie wiernie odtworzyć melodię tenoru, której nie mogły znać, jeśli uprzednio nie zostały zaznajomione z całą konstrukcją wielogłosową? Nawet zakładając, że w przypadku jednego, wyjątkowo krótkiego incipitu *Nubibus atris* (I:7, pięć nut), mogłaby to być kwestia przypadku, to w pozostałych fragmentach taka koincydencja jest zwyczajnie nieprawdopodobna.

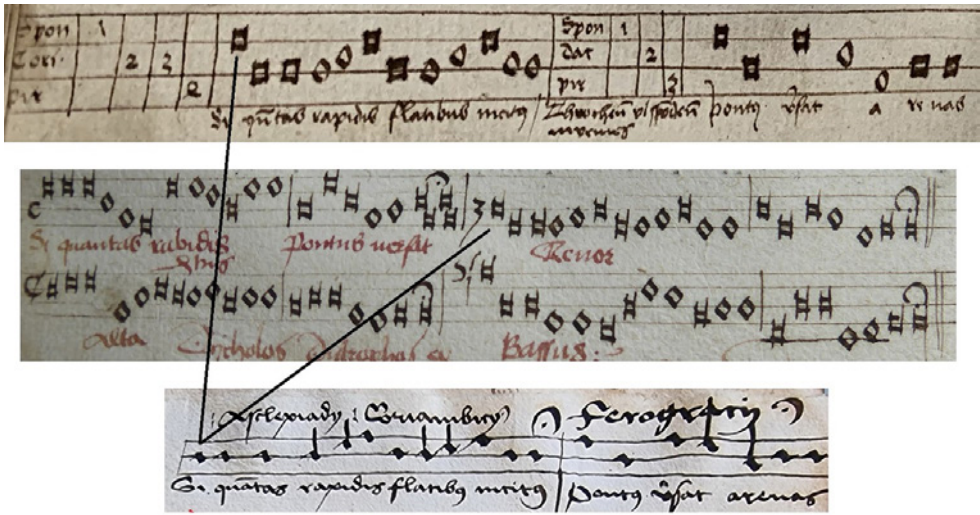
Powyzsze obserwacje utwierdzają w przekonaniu, że wpisów w księgach musiały dokonać osoby czerpiące inspirację wypływającą z tradycji jednego ośrodka: takiego, w którym funkcjonowały wielogłosowe opracowania metrów. Osoby te reprezentują nurt – co warto raz jeszcze podkreślić – odrębny od obecnej na Zachodzie średniowiecznej tradycji pieśni boecjańskich.

Poematy Boecjusza stały się więc punktem wyjścia dla dwóch tradycji muzycznych: Pierwszej, obecnej w źródłach zachodnich już w IX-XI w., i drugiej, widocznej w polskich starodrukach jeszcze na początku XVI stulecia, ale najprawdopodobniej funkcjonującej wcześniej w obszarze szkolnictwa. Symptomatyczne, że oba nurty były wzajemnie nieprzenikalne. Wcześniejsza tradycja, „pieśniarska”, której ślady zachowały się w manuskryptach głównie Francji, Anglii, Niemiec i Szwajcarii, nie dotarła na ziemie polskie, a przynajmniej nie ma na to dowodów. Z kolei tradycja późniejsza, „metryczna”, w zasadzie nie wydoszła się poza polski obszar, jeśli nie liczyć źródła czeskiego, w którym jednak związki z egzemplarzami zachowanymi w rodzimych zbiorach są więcej niż uderzające.

Obie tradycje prowadzą wprost do systemu nauczania związanego z gramatyką, w którym boecjańskie poematy, a ściślej ujmując ich początkowe fragmenty, służyły jako ilustracje metrów antycznej poezji. W chwili obecnej nieznany jest moment, kiedy druga tradycja mogła się narodzić. Toruński egzemplarz *Komentarza*, użytkowany, jak się wydaje,

<sup>31</sup> Niewielkie różnice zauważone w niektórych źródłach dotyczą wysokości zaledwie pojedynczych nut. Zdarza się, że całe glossy zostały zapisane na różnej wysokości (w większości zapisów nie uwzględniono kluczy).

<sup>32</sup> W dwóch ostatnich metrach zachodzą także różnice w wysokości pierwszych nut.



Fot. 5. Metrum II:2 *Si quantas rapidis* w źródłach: krakowskim B4XV (u góry), gnieźnieńskim Inc. 18 i toruńskim (na dole). Linie wskazują różnicę w wysokości pierwszej nuty w przekazie z Torunia. W Inc. 56, Inc. Q 162, Sd.604.900 oraz 42 B 15 analogicznie jak w dwóch wyższych

w środowisku Gimnazjum Akademickiego<sup>33</sup>, dokumentuje jej ciągłość jeszcze w XVI stuleciu. Zapisy w pozostałych starodrukach również przemawiają za ich wykonaniem w tym samym mniej więcej czasie.

Średniowieczne manuskrypty, w których dotychczas zidentyfikowano muzyczne przekazy metrów S. Boecjusza, zgodnie wskazują także na tradycję związaną z edukacją. Nie da się jednak twierdzić, że praktyka wykorzystywania metrów boecjańskich w dydaktyce była powszechna w średniowieczu. Owszem, istnieje pewien interesujący precedens w postaci IX-wiecznego rękopisu z Corbie, którego autor cytuje podobny zestaw metrów zaczerpnięty z innego znaczącego dla kultury europejskiej dzieła: *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Marcjanusa Capelli (V w.)<sup>34</sup>. Jednak w tym źródle metra kapellańskie nie mają przydanej melodii. Z drugiej strony, teksty boecjańskie nie były jedynymi, do których w średniowieczu skomponowano melodie. Niektóre źródła spisane w okresie X-XII w. zawierają umuzycznione

<sup>33</sup> Gimnazjum Akademickie powstało w 1568 w wyniku przekształcenia szkoły miejskiej. Być może pewnym tropem jest pobyt w Toruniu (1506-1508) pochodzącego ze Środy Śląskiej Lorenza Raabe (Laurentius Corvinus Novoforensis, ur. ok. 1466). Między 1484 a 1494 odbył studia w Krakowie. Zasłynął jako autor podręczników poprawnej łaciny (*Latinum idioma*), łacińskiej wersyfikacji (*Compendiosa et facilis diversorum carminum structura*, 1496) oraz wysoko obecnie ocenianych dzieł filozoficznych i poezji. Korwin w Krakowie był pierwszym stałym nauczycielem sztuki wierszowania, wykonawcą swoich wierszy, a wykonania te zawierały elementy muzyczne. Co istotne, Korwin podczas wykładów uniwersyteckich objaśniał rozprawę *De consolatione* Boecjusza. Por. E. Zwołńska, *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina*, s. 89-90, 94; C. Mielczarski, *Humanistyczna sztuka wierszowania*, s. 22.

<sup>34</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 13026, f. 84v-92v. Por. M.T. Gibson, M. Lapidge, Ch. Page, *Neumed Boethian metra from Canterbury. A Newly Recovered Leaf of Cambridge, University Library*, Gg. 5. 35 (the 'Cambridge Songs' manuscript), w: *Anglo-Saxon England*, t. 12, red. P. Clemoes i in., Cambridge 1983, s. 142.

dzieła np. Wergiliusza, Horacego i innych starożytnych autorów<sup>35</sup>. Zupełnie możliwe więc, że melodie dodano doń w celu ułatwienia uczniom recytacji poezji klasycznej. Jak na ironię, w jednym przypadku owo ułatwienie przybrało skomplikowaną, wielogłosową formę. Wszystko to potwierdza rolę trybów metrycznych jako nośnika idei muzycznych w traktacie Boecjusza, zadając kłam twierdzeniom o porzuceniu przez niego tematyki muzycznej po napisaniu *De institutione musica*, o czym na początku artykułu wspomniano.

Badania zespołu uczonych z Cambridge dowodzą, że spośród wszystkich poematów boecjańskich największą popularnością na Zachodzie cieszyły się: *O stelliferi conditor* (zidentyfikowane w 13 źródłach), *Carmina qui quondam*, *Bella bis quinis* (10), *Nubibus atris condita nullum* (9) oraz *Felix nimium prior aetas* (8). Całkiem sporo jest jednak utworów, których melodie można obecnie poznać wyłącznie z przekazów izolowanych. W tym świetle interesujące wydaje się spostrzeżenie, że w polskich zbiorach bibliotecznych zachowały się incipity pięciu z owych zaledwie kilku poematów, których melodii dotąd nie odkryto w przekazach europejskich. Są to *Cum polo Phoebus roseis quadrigis* (II:3), *Qui serere* (III:1), *Quos vides sedere celso* (IV:2), *Quondam porticus attulit* (V:4) oraz *Quam variis terras* (V:5). Ponadto, wyłącznie polskie źródło rejestruje melodię do tekstu *Gaudia pelle*. Nie jest to samodzielne metrum, a jedynie dalszy fragment metrum I:7, o którym dotąd nawet nie przypuszczano, że mógłby otrzymać melodię. Ponieważ muzyka zapisana na marginesach druków generalnie nie nawiązuje do średniowiecznej tradycji metrów boecjańskich, stąd nie można „polskich” fragmentów uznać za wypełnienie tamtej luki. Ale też nie ma powodu do ich deprecjacji. Wnoszą bowiem wymierną jakość w dotychczasowy stan wiedzy i są świadectwem – kto wie, może w przyszłości okazać się, że nie tylko lokalnej – kultury muzycznej.

Natomiast obfite marginalia pozamuzyczne stanowią najczęściej wyimki z *Komentarza* umieszczone dla łatwiejszego odszukania w gąszczu zbitego tekstu, np.: *Duplex est virtus rationalis et sensualis...* (I:2), *officine dicitur domus* (I:5). W niektórych egzemplarzach zdarzają się także inne wtrącenia, świadczące o tradycji chrześcijańskiej, np. w toruńskim, pod tekstem boecjańskim wpisano incipity tekstowe hymnów *Ut queant laxis*, *Iste confessor* (II:3) niczym początki kolejnych strof, ale też i sam anonimowy autor *Komentarza* jako przykład metrum antycznego wskazał w swoim tekście tytuł hymnu chrześcijańskiego *Sanctorum meritis*, według którego został stworzony (II:2). Na świętojański hymn *Ut queant laxis* powołali się także autorzy dopisów w inkunabule warszawskim oraz Inc. 18 z Gniezna, ilustrując muzycznie metrum *Cum polo Phoebus* (II:3), ten pierwszy dodatkowo przywołał incipit hymnu *Quod chorus (vatum)*. Z kolei urywek antyfony brewiarzowej na święta Matki Bożej zgodnie cytują autorzy dopisów w inkunabule z bazyliki Mariackiej i Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (*plaudunt astra solum mare* przy zapisie *Cum Phoebi radiis*, I:7). Ponownie więc uwidoczniają się punkty styczne starodruków, ale autorzy tych dopisów nie są oryginalni – czerpią wszak z długiej tradycji cytowania utworów gregoriańskich<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> W Polsce także zachowały się ślady tej praktyki w postaci czterogłosowego opracowania tekstów Horacego i właśnie metrów Boecjusza autorstwa Jerzego Libana z Legnicy (ok. 1464 – po 1546). Por. Jerzy Liban, *Pisma o muzyce*, opr. E. Witkowska-Zaremba, Kraków 1984, „Monumenta Musicae in Polonia” seria C, *Tractatus de musica* I, s. 113. O innych przykładach patrz E. Zwolińska, *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina*, s. 90-93; też, *Import czy udział?*, s. 34-35.

<sup>36</sup> Por. J. Aventinus, *Rudimenta Grammaticae. De octo partibus orationis & constructione*, część *De scansione*, paragraf *Gliconicus trimeter acatalecticis*, druk Valentinus Schumann, Leipzig 1522.

Wszystkie te ślady zdają się przemawiać za tym, że owe księgi mogły służyć jako studenckie podręczniki do poznania zasad wersyfikacji łacińskiej poprzez zastosowanie umuzycznionych fragmentów boecjańskich. O tym, że odręczne glossy są prawdopodobnie notatkami z wykładów, świadczą drobne z pozoru różnice: W inkunabułach z Torunia i Warszawy drukarze w metrum III:9 pominieli początkową literę (*O*) *qui perpetua mundum ratione gubernas...* (i nie chodzi o obecność tzw. reprezentanta „q”). Natomiast dopisane później na marginesach incipity metrum przekazały formę poprawną: *O qui perpetua mundum ratione gubernas...* Co więcej: melodia również tę monosylabę uwzględniła (fot. 6). Inwencją taką nie wykazał się natomiast autor uzupełnień w księdze z Pragi czeskiej: w tamtejszym egzemplarzu także pominięta została litera „O” i odręczna glossa również jej nie uwzględniła.

Podobne zjawisko obserwować można w egzemplarzu z Biblioteki PAN/PAU w Krakowie: Wydrukowany cytat metrum *Nubibus atris* (I:7) nie zawiera oryginalnie istniejących u Boecjusza słów *condita nullum*. Natomiast w odręcznej glossie pod zapisem melodii słowa te jednak widnieją. Dalej: autorzy gloss w księgach warszawskiej, dominikańskiej i czeskiej zmienili nieco tekst boecjański: Zamiast *Eheu quae miseros* (III:8) napisali *Heu heu quae miseros*, odpowiednio kształtując melodię. Oznacza to więc, że przynajmniej niektórzy autorzy tych uzupełnień nie sugerowali się wydrukowanym tekstem, opierając się na skądinąd poznanych wersjach.

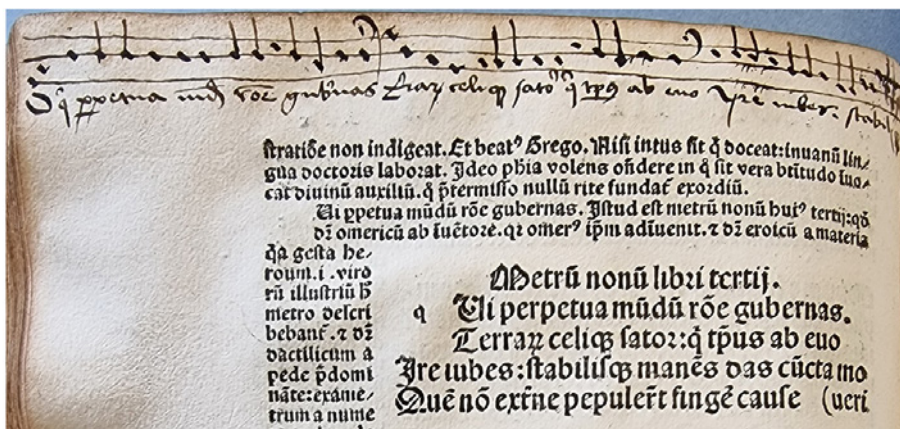
W wielu przypadkach teksty są niezestrojone z melodią – sylaby znajdują się w niewłaściwych miejscach, podpisane bez ścisłego związku z melodią. Nie musi to świadczyć o słabej znajomości sztuki muzycznej, a jedynie o tym, że tekst podpisano pod melodią, zważając tylko na to, by zmieścił się w jednej linii pod znakami muzycznymi. Ponadto, autorzy dopisów często nie umieszczają pełnych tekstów w stosunku do melodii – w takich przypadkach muzyki jest „za dużo” w stosunku do tekstu, a w krakowskim B4XV przy niektórych melodiach w ogóle brak tekstu. Cechy te potwierdzają przypuszczenie, że autorom owych notatek nie tyle chodziło o utrwalenie muzyki, ile raczej o zamieszczenie mnemotechnicznej odpowiedzi.

Bardzo wysoki stopień zgodności melodii, dobór metrów, a nawet schematy wersyfikacyjne odwzorowane podobnymi diagramami (por. fot. 7) wydają się przemawiać za wspólnym źródłem pochodzenia gloss. Symptomatyczne, że diagramy takie widnieją również w niektórych starodrukach o generalnie polskiej proweniencji, mimo że brak w nich zapisów muzycznych (np. Inc.Qu.15 z Biblioteki PAN w Kórniku; III.20.Q,1 z Biblioteki Papieskiego Wydziału Teologicznego we Wrocławiu, fot. 8).

Nie jest znany kompozytor muzyki do metrów boecjańskich zachowanej w starodrukach. Wiadomo jednak, że Jerzy Liban z Legnicy (ok. 1464 – po 1546), kompozytor, teoretyk i filolog, od 1506 do 1528 działał w szkole parafialnej przy kościele Mariackim w Krakowie, początkowo jako kantor, następnie od 1514 jako jej rektor, ucząc greki, muzyki i zasad prozodii łacińskiej dla potrzeb recytacji tekstów liturgicznych<sup>37</sup>. Wpisując się w nurt praktyki umuzyczniania tekstów starogreckich, dokonał czterogłosowego opracowania 26 tekstów Horacego i właśnie Boecjusza z *De consolatione*, bowiem on sam deklaruje to w *De*

<sup>37</sup> E. Witkowska-Zaremba, *Liban Jerzy z Legicy*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWN*, część biograficzna, t. 5: *kl*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 343.





Fot. 6. Metrum III:9 *O qui perpetua*. Toruń, Książnica Miejska, nr. inw. 100036 (A. 4<sup>o</sup> 31 adl. 2). Podobnie w Sd.604.900 z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

*accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione*<sup>38</sup>. Niestety, owe kompozycje nie zostały dotąd zidentyfikowane; aktualnie uważa się je za zaginione.

Na stronie tytułowej egzemplarza przechowywanego w bibliotece oo. dominikanów w Krakowie pod glossą muzyczną tym samym atramentem dwukrotnie została wpisana data 1518, a więc czas, kiedy J. Liban działał w szkole parafialnej. Jeden z inkunabułów zawierających muzykę do metrów boecjańskich do dziś przechowywany jest w archiwum kościoła Mariackiego (B4XV)<sup>39</sup>. Musi więc zwracać uwagę stosunkowo wysoki stopień koncentracji zachowanych przekazów w Krakowie, co uprawdopodobnia narodziny tej muzyki w środowisku intelektualnym ówczesnej stolicy Polski, ze szczególnym wskazaniem na akademię jagiellońską lub szkołę mariacką. Zagęszczenie tych przekazów dowodziłoby, że rozprzestrzeniały się one właśnie z Krakowa i tam należy upatrywać wyjściowego punktu ekspansji tej twórczości. Egzemplarze, w których zapisano muzykę do metrów boecjańskich, mogły należeć do studentów, którzy w ten sposób utrwalali wiedzę. W europejskich (w tym polskich) zasobach bibliotecznych zachowała się całkiem pokaźna liczba egzemplarzy *Komentarza* Pseudo Tomasza, również takich, które zawierają marginalne notatki. Jednak te, które zawierają muzyczne glossy, pochodzą w zasadzie wyłącznie z Polski<sup>40</sup>.

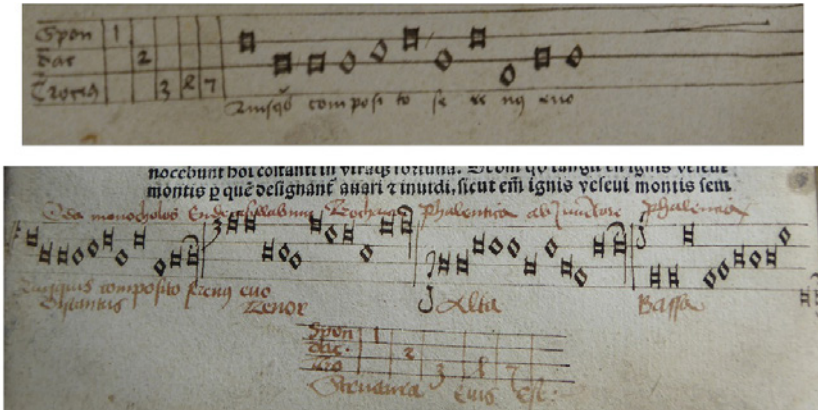
Nie należy oczywiście odrzucać możliwości powstania owych melodii poza Krakowem, np. w Wielkopolsce. W tym świetle tropy mogą prowadzić do Akademii J. Lubrańskiego. Zastanawiające jest to, że wielogłosowe zapisy zachowały się wyłącznie w starodruku z Biblioteki Katedralnej w Gnieźnie, a melodie tenorowe kilku metrów wpisane są w pozostałych

<sup>38</sup> Por. J. Liban, *Pisma o muzyce*, s. 113. Za zwrócenie uwagi na ten traktat autor uprzejmie dziękuje p. prof. Elżbiecie Witkowskiej-Zarembie.

<sup>39</sup> E. Zwolińska, *Pytania o muzykę w kościele Mariackim w Krakowie w pierwszej połowie XVI stulecia i o postać Jana z Lublina*, „Muzyka”, 3/2018, s. 38.

<sup>40</sup> Trzeba jednak podkreślić, że chodzi o melodie do metrów boecjańskich. Polifoniczne ody metryczne powstawały bowiem w Europie w XVI w. i ten gatunek znany był także w Polsce. Zachowane źródła potwierdzają jego znajomość w kręgach edukacyjnych. E. Zwolińska, *Import czy udział?*, s. 34. Rozważania nt. proveniencji inkunabułów w: taż, *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina*, s. 98.





Fot. 7 Metrum 1:4 *Quisquis composito* i diagramy wersyfikacyjne. Kraków, Archiwum Bazyliki Mariackiej, B4XV (u góry), Gniezno, Biblioteka Katedralna, Inc. 18 (na dole)

egzemplarzach, w tym w inkunabule z bazyliki Mariackiej. Stąd, mimo wszystko Kraków wydaje się bardziej prawdopodobnym środowiskiem narodzin melodii metrów Boecjusza, jakie widać w starodrukach.

Interesujące przypuszczenie, że na marginesach druku gnieźnieńskiego Inc. 18 zachowały się ody, o których wspomina J. Liban, wysunięto już jakiś czas temu<sup>41</sup>. Obecnie, gdy istnieje szerszy i co ważne: bardzo spójny materiał źródłowy, przypuszczenie to nabiera znamion prawdopodobieństwa. Melodie przypisywane J. Libanowi, jak się okazuje, funkcjonowały nie tylko z tekstem Boecjusza. E. Zwolińska odkryła zadziwiającą zbieżność pierwszej melodii zapisanej w rozprawie Wawrzyńca Korwina z melodią metrum *Carmina qui quondam* (I:1)<sup>42</sup>. Zauważone pewne słabości warsztatu kompozytorskiego w odniesieniu do kompozycji wielogłosowych<sup>43</sup> budzą co prawda sceptycyzm autorki co do autorstwa J. Libana, jednak ów sceptycyzm wyrasta na podłożu trudności ze sporządzeniem przekonującej transkrypcji tego materiału<sup>44</sup>. Podobnie więc, jak nie ma niepodważalnych dowodów na autorstwo J. Libana tych melodii, tak również brak kategoriycznych przesłanek za odrzuceniem przypuszczenia R. Wieczorka. I tym stwierdzeniem wypada zakończyć obecnie kwestię powiązania Jerzego Libana z melodiemi metrów boecjańskich.

Mimo stosunkowo późnego czasu ich wpisania na marginesach starodruków, w porównaniu do źródeł średniowiecznych, o ich wartości poznawczej decyduje kilka cech:

1. komplet melodii 39 metrów w źródle z Warszawy;
2. wyraźnie większa liczba metrów w większości ksiąg drukowanych (22 w praskiej, 21 w krakowskiej B4XV oraz 20 w toruńskiej). W zachodnich źródłach rękopiśmiennych

<sup>41</sup> R. Wieczorek, *Boezio e l'ode umanistica in Polonia*, w: *Sodalium voces. Quindicesimo incontro musicologico italo-polacco „Tra monodia e polifonia dal medioevo al barocco”*, Bologna 1984, „Miscellanea, Saggi, Convegni”, t. 24, s. 96-97.

<sup>42</sup> E. Zwolińska, *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina*, s. 93-94, 97. Autorka dopuszcza także alternatywną hipotezę, według której melodie takie mogły należeć do ogólnie znanego zasobu modeli akademickich. Ale czy owego zasobu nie mogły tworzyć kompozycje właśnie J. Libana?

<sup>43</sup> Tamże, *Musica mensuralis*, s. 477.

<sup>44</sup> Tamże, *Import czy udział?*, s. 36.

liczba ta oscyluje między 1 i 3, rzadko osiąga kilkanaście, a tylko w zaledwie jednym przypadku<sup>45</sup> dochodzi do 19 (por. tabela w aneksie 1);

3. obecność melodii pięciu metrów, dotąd niezidentyfikowanych w źródłach rękopiśmiennych (*Cum polo Phoebus, Quos vides sedere celso, Qui serere, Quondam porticus attulit* oraz *Quam variis terras*), ponadto obecność w Inc. 18 z Gniezna melodii *Gaudia pelle, pelle timorem* (I:7, dalszy fragment), o której dotąd nie było informacji;
4. zapis liniowy melodii;
5. koncepcja wielogłosowego opracowania poematów Boecjusza (źródło gnieźnieńskie). Brak przy tym wiedzy, czy na Zachodzie takowa również się pojawiła.

Na koniec jeszcze jedna uwaga pozwalająca spojrzeć na dopisane melodie w jaśniejszym oświetleniu. Margaret Gibson wraz ze swoimi współpracownikami podawała w wątpliwość, czy w ogóle owe pieśni były śpiewane; czy dodany do tekstu boecjańskiego zapis muzyczny służył rzeczywiście celowi muzycznemu<sup>46</sup>? Wobec zachowanego zapisu muzycznego pytanie wydaje się niedorzeczne, jednak argumentacji, jaką przytacza, nie można zignorować<sup>47</sup>: Oto skryptor zapisał muzykę tylko do pierwszych czterech kupletów *Carmina qui quondam* (chodzi o manuskrypt z Cambridge). Jeśli więc cały utwór był przeznaczony do śpiewania, dlaczego zapis melodii kończy się na czwartym dwuwierszu? A jeśli zaś z góry zostało zaplanowane, że muzyka ma kończyć się na tym dwuwierszu, dlaczego zapis muzyczny pojawia się w dalszych fragmentach, bez zachowania ciągłości? Powtarzanie melodii – jak udowodnili badacze w dalszym wywodzie – nie wchodzi w rachubę. Podobne zresztą zjawisko obserwować można w gnieźnieńskim Inc. 18: Muzycznie opracowane zostały dwa rozłączne fragmenty metrum I:7 (*Nubibus atris – Gaudia pelle*). Na powyższe pytania obecnie nie można udzielić przekonującej odpowiedzi, niemniej wielogłosowe opracowania przemawiają za tym, że fragmenty te były wykonywane wokalnie, a przynajmniej takie próby podjęto. W tym więc zakresie polskie źródło poszerza i uzupełnia dotychczasowy stan wiedzy.



Fot. 8. Diagramy wersyfikacyjne. Wrocław, Papieski Wydział Teologiczny, III.20.Q.1, [https://iip.silesiasacra.pl/index.php?s=AW\\_III\\_20\\_Q\\_1\\_III\\_20\\_Q\\_2\\_132&p=8](https://iip.silesiasacra.pl/index.php?s=AW_III_20_Q_1_III_20_Q_2_132&p=8)

<sup>45</sup> Neapol, Biblioteca Nazionale, ms. IV. G. 68. Rękopis pochodzący z opactwa benedyktyńskiego w St. Gallen.

<sup>46</sup> Także w polskich inkunabulach fragmenty muzyczne często zestrojone są z nazwami stóp rytmicznych i graficznymi symbolami sylab długich i krótkich i niekiedy nutowymi symbolami rytmicznymi. Por. E. Zwolińska, *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina*, s. 94.

<sup>47</sup> M.T. Gibson, M. Lapidge, Ch. Page, *Neumed Boethian metra from Canterbury*, s. 150-151.

Wiele dotąd wskazuje na to, że utrwalone w starodrukach melodie metrów boecjańskich są echem pewnej koncepcji dydaktycznej. Mimo późniejszego momentu zaistnienia i braku łączności ze średniowieczną tradycją pieśni boecjańskich, są elementem poświadczającym na gruncie rodzimym trwałość recepcji oryginalnej metody nauczania zasad poetyki wypracowanej na Zachodzie. Zapewne analizowane w niniejszym artykule melodie, źródłowo powiązane ze sobą, funkcjonowały w konkretnym ośrodku na terenie Polski. Za takim powiązaniem przemawiają: egzemplarze tego samego dzieła, odręczne notatki i dopisy muzyki w analogicznych miejscach, a zwłaszcza powtarzalność melodii. Aby jednak uzyskać pewność w tym względzie, potrzebne są dokładniejsze badania. Obecnie wiadomo tyle, że utrwalone przykłady dydaktyczne, mimo różnic melodycznych oraz różnicy w strukturze muzycznej (monodia – polifonia) reprezentują jedną tradycję. Czy jednak istniały inne tradycje i jakie ewentualnie byłyby między nimi relacje, będzie można powiedzieć po przebadaniu większej liczby przekazów, o ile oczywiście takowe istnieją.







**Aneks 2**

Repertuar metrów boecjańskich (pełny tekst incipitu, numer księgi i metrum).

**Toruń, Książnica Miejska im. M. Kopernika, nr. inw. 100036 (A. 4<sup>o</sup> 31 adl. 2)**

1. *Carmina qui quondam studio florente peregi. Flebilis heu maestos cogor inire modos* (I:1)
2. *Heu quam praecipiti mersa profundo* (I:2)
3. *Quisquis composito serenus aevo* (I:4)
4. *O stelliferi conditor orbis* (I:5)
5. *Cum Phoebi radiis grave* (I:6)
6. *Nubibus atris* (I:7)
7. *Haec cum superba verterit vices dextra* (II:1)
8. *Si quantas rapidis flatibus incitus. Pontus versat arenas* (II:2)
9. *Cum polo Phoebus roseis quadrigis* (II:3)
10. *Quisquis volet perennem* (II:4)
11. *Novimus quantas dederit ruinas* (II:6)
12. *Quicumque solam mente praecipiti petit* (II:7)
13. *Quantas rerum flectat habenas* (III:2)
14. *Quamvis se Tyrio superbus ostro* (III:4)
15. *Omne humanum<sup>48</sup> genus in terris simili surgit ab ortu* (III:6)
16. *O qui perpetua mundum ratione gubernas, terrarum coelique sator, qui tempus ab aevo ire iubes stabilisque* (III:9)
17. *Felix qui potuit boni* (III:12)
18. *Quos vides sedere celso solii culmine celso* (IV:2)<sup>49</sup>
19. *Quid tantos iuvat excitare motus* (IV:4)
20. *Si vis celsi iura Tonantis* (IV:6).

**Gniezno, Biblioteka Katedralna, Inc. 18**

1. *(H)eu quam praecipiti mersa* (I:2)
2. *Tunc me discussa liquerunt nocte tenebrae* (I:3)
3. *Quisquis composito serenus aevo* (I:4)
4. *O stelliferi conditor orbis* (I:5)<sup>50</sup>
5. *Cum Phoebi radiis grave* (I:6)
6. *Nubibus atris* (I:7)
7. *Gaudia pelle, pelle timorem* (I:7 c.d.)
8. *Haec cum superba* (II:1)
9. *Si quantas rapidis. Pontus versat* (II:2)
10. *Cum polo Phoebus* (II:3)
11. *Quisquis volet perennem* (II:4)
12. *Felix nimium prior* (II:5).

<sup>48</sup> W źródłach porównawczych: *hominum*.

<sup>49</sup> Tekst zmieniony w stosunku do boecjańskiego oryginału.

<sup>50</sup> Muzyka zanotowana dwukrotnie.

Gniezno, Biblioteka Katedralna, Inc. 134

*Carmina qui quondam studio* (I:1)

*Quisquis composito* (I:4).

**Kraków, Biblioteka Klasztoru Dominikanów, Inc.Q.162**

1. *O stelliferi conditor orbis* (I:5)
2. *Cum Phoebi radiis grave* (I:6)<sup>51</sup>
3. *Haec cum superba verterit vices dextra* (II:1)<sup>52</sup>
4. *Si quantas rapidis flatibus incitus. Pontus versat arenas* (II:2)<sup>53</sup>
5. *Cum polo Phoebus roseis quadrigis lucem spargere coepit* (II:3)<sup>54</sup>
6. *Felix nimium prior aetas* (II:5)
7. *Novimus quantas dederit ruinas* (II:6)
8. *Quicumque. Summumque credit gloriam* (II:7)
9. *Qui serere ingenuum volet agrum* (III:1)
10. *Quamvis fluente dives auri gurgite non expleturas cogat avarus opes* (III:3)<sup>55</sup>
11. *Quamvis se Tyrio superbus ostro comeret et niveis lapillis* (III:4)
12. *Omne humanum genus in terris simili surgit ab ortu* (III:6)
13. *Habet hoc voluptas omnis* (III:7)
14. *Eheu quae miseros tramite devios abducit ignorantia* (III:8)<sup>56</sup>
15. *Sunt etenim. Quae celsa* (IV:1).

**Kraków, Archiwum Bazyliki Mariackiej, sygn. B4XV**

1. *Carmina qui quondam studio florente peregi. Flebilis heu maestos cogor inire modos* (I:1)
2. *Heu quam praecipiti mersa profundo* (I:2)
3. *Tunc me discussa liquerunt nocte tenebrae* (I:3)<sup>57</sup>
4. *Quisquis composito serenus aevo* (I:4)
5. *O stelliferi conditor orbis. Ut nunc pleno lucida Cornu. Rapido caelum turbine versas* (I:5)<sup>58</sup>
6. *Cum Phoebi radiis* (I:6)
7. *Nubibus atris* (I:7)<sup>59</sup>
8. *Haec cum superba* (II:1)
9. *Si quantas rapidis flatibus incitus. Pontus versat arenas* (II:2)
10. *Cum polo Phoebus roseis quadrigis lucem spargere coepit* (II:3)
11. *Quisquis volet perennem* (II:4)
12. *Novimus quantas dederit ruinas* (II:6)
13. *Qui serere ingenuum volet agrum* (III:1)

<sup>51</sup> Metrum zanotowane także na karcie tytułowej w postaci *Cum Phoebi radiis grave cancri sidus inaestuati*.

<sup>52</sup> Metrum zanotowane również na karcie tytułowej w tej samej postaci.

<sup>53</sup> Oryginalny wpis błędnie: *areno*.

<sup>54</sup> Oryginalny wpis błędnie: *spargi*.

<sup>55</sup> Tekst napisany obok zapisu muzycznego.

<sup>56</sup> W oryginale: *Heu heu quae miseros tramite devios abducit ignorantia*.

<sup>57</sup> Najprawdopodobniej. W oryginale brak podpisanego tekstu.

<sup>58</sup> Zamieniona kolejność 2. i 3. członu metrum w stosunku do oryginału Boecjusza.

<sup>59</sup> Brak podpisanego tekstu.

14. *Quamvis se Tyrio superbus ostro* (III:4)<sup>60</sup>
15. *Qui se volet esse potentem* (III:5)<sup>61</sup>
16. *Omne humanum<sup>62</sup> genus in terris simili surgit ab ortu* (III:6)
17. *Habet hoc voluptas omnis* (III:7)<sup>63</sup>
18. *O qui perpetua mundum ratione gubernas, terrarum coelique sator, qui tempus ab aevo ire iubes stabilisque* (III:9)<sup>64</sup>
19. *Sunt etenim pennae volucres mihi* (IV:1)<sup>65</sup>
20. *Quos vides sedere celso solii culmine reges* (IV:2)<sup>66</sup>
21. *Quam variis terras* (V:5)<sup>67</sup>.

### Kraków, Biblioteka PAU/PAN, Inc. 56

1. *Carmina qui quondam studio florente peregi. Flebilis heu maestos cogor inire modos* (I:1)
2. *Heu quam praecipiti mersa profundo* (I:2)
3. *Tunc me discussa liquerunt. Luminibusque prior* (I:3)
4. *Quisquis composito* (I:4)
5. *O stelliferi conditor orbis. Ut nunc pleno lucida Cornu* (I:5)
6. *Cum Phoebi radiis grave* (I:6)
7. *Nubibus atris condita nullum. Fundere possunt* (I:7)<sup>68</sup>
8. *Haec cum superba* (II:1)
9. *Si quantas rapidis. Pontus versat. Alios pandit hiatus* (II:2)
10. *Cum polo Phoebus* (II:3)
11. *Quisquis volet perennem. Cautus ponere* (II:4)<sup>69</sup>
12. *Novimus quantas dederit ruinas* (II:6)<sup>70</sup>
13. *Quicumque solam mente praecipiti petit* (II:7)<sup>71</sup>
14. *Eheu quae miseros tramite devios* (III:8)<sup>72</sup>
15. *Solii culmine reges* (IV:2 c.d.)<sup>73</sup>
16. *Bella bis quinis* (IV:7)<sup>74</sup>.

<sup>60</sup> Brak tekstu.

<sup>61</sup> Brak tekstu.

<sup>62</sup> Palimpsest w tekście drukowanym. Poprawiono na: *hominum*. Tekst metrum nie został podpisany pod melodią.

<sup>63</sup> Brak tekstu pod melodią.

<sup>64</sup> Tekst metrum nie wpisany pod melodią; pierwsze dwie nuty niewidoczne z powodu obcięcia marginesu prawdopodobnie podczas powtórnej oprawy (konserwacji) księgi.

<sup>65</sup> Tekst metrum nie wpisany pod melodią.

<sup>66</sup> Tekst metrum nie wpisany pod melodią.

<sup>67</sup> Tekst metrum nie wpisany pod melodią.

<sup>68</sup> W tekście drukowanym brak *condita nullum*.

<sup>69</sup> *Cautus ponere* jest fragmentem metrum II:4 *Quisquis volet*. Został jednak wpisany razem z fragmentem *Pontus versat* II:2 dla jednej, tej samej melodii.

<sup>70</sup> Metrum wpisane razem z II:3 *Cum polo Phoebus* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>71</sup> Metrum wpisane razem z II:1 *Haec cum superba* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>72</sup> W oryginale: *Heu quae miseros tramite*. Metrum wpisane razem z II:2 *Si quantas rapidis* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>73</sup> Jest to fragment metrum IV:2 *Quos vides sedere* wpisany razem z fragmentem *Alios pandit hiatus* II:2 dla jednej, tej samej melodii.

<sup>74</sup> Metrum wpisane razem z II:3 *Cum polo Phoebus* dla jednej, tej samej melodii.

**Warszawa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Sd.604.900**

1. *Carmina qui quondam studio florente peregi. Flebilis heu maestos cogor inire modos* (I:1)
2. *Heu quam praecipiti mersa profundo* (I:2)
3. *Tunc me discussa liquerunt nocte tenebras. Luminibusque prior rediit vigor* (I:3)
4. *Quisquis composito serenus aevo* (I:4)
5. *O stelliferi conditor orbis. Ut nunc pleno lucida Cornu. Agit argentes Hesperos. Rapido caelum turbine* (I:5)<sup>75</sup>
6. *Cum Phoebi radiis grave* (I:6)<sup>76</sup>
7. *Nubibus atris condita nullum* (I:7)<sup>77</sup>
8. *Haec cum superba verterit vices dextra* (II:1)
9. *Si quantas rapidis flatibus incitus. Pontus versat arenas. Aut quod stelliferis* (II:2)
10. *Cum polo Phoebus roseis quadrigis. Lucem spargere coepit* (II:3)
11. *Quisquis volet perennem* (II:4)
12. *Felix nimium prior aetas* (II:5)
13. *Novimus quantas dederit ruinas* (II:6)
14. *Quicumque solam mente praecipiti petit. Summumque credit gloriam* (II:7)
15. *Quod mundus stabili fide. Concordes variat vices* (II:8)
16. *Qui serere ingenuum volet agrum* (III:1)
17. *Quantas rerum. Natura potens* (III:2)
18. *Quamvis fluente dives auri gurgite. Non expleturas cogat* (III:3)<sup>78</sup>
19. *Quamvis se Tyrio superbus ostro. Comeret et niveis lapillis* (III:4)
20. *Qui se volet esse potentem* (III:5)
21. *Omne hominum genus in terris. Simili surgit ab ortu. Unus enim rerum pater est. Unus cuncta ministrat* (III:6)<sup>79</sup>
22. *Habet hoc voluptas omnis. Stimulis agit fruentes* (III:7)
23. *Eheu quae miseros tramite devios. Abducit ignorantia* (III:8)<sup>80</sup>
24. *O qui perpetua mundum ratione gubernas. Terrarum caelique sator qui tempus ab aevo. Ire iubes stabilisque manens das cuncta moveri* (III:9)
25. *Huc omnes pariter venite capti* (III:10)
26. *Quisquis profunda mente vestigat verum* (III:11)
27. *Felix qui potuit boni* (III:12)
28. *Sunt etenim pennae volucres mihi. Quae celsa conscendant poli* (IV:1)
29. *Quos vides sedere celso. Solii culmine reges* (IV:2)
30. *Vela Neritii ducis* (IV:3)

<sup>75</sup> Rozbudowany wpis z trzema bardzo podobnymi, lecz nie identycznymi melodiami. Zasadnicza część obejmuje fragmenty *O stelliferi*, *Si vis celsi*, *Puro clarum* oraz *Quenam discors*. Fragment *Ut nunc pleno* wydaje się istnieć sam dla siebie z własną melodią, pozostałe dwa fragmenty: *Agit argentes* oraz *Rapido* zespolone zostały razem z trzecią melodią.

<sup>76</sup> W oryginale pierwotnie: *Cum Phoebi radiis vigor* skorygowane na: *Cum Phoebi radiis grave*.

<sup>77</sup> W oryginale zamieniona kolejność zdań: *Condita nullum nubibus atris*.

<sup>78</sup> Drugie zdanie (*Non expleturas cogat*) wpisane także wcześniej, razem z I:1 *Carmina qui quondam*.

<sup>79</sup> W oryginale: *unus qui cuncta ministrat* (również w druku).

<sup>80</sup> W oryginale: *Heu heu quae miseros tramite devio*.

31. *Quid tantos iuvat excitare motus. Et propria fatum sollicitare manu* (IV:4)<sup>81</sup>
32. *Si quis Arcturi sidera nescit* (IV:5)<sup>82</sup>
33. *Si vis celsi iura Tonantis* (IV:6)<sup>83</sup>
34. *Bella bis quinis operatus annis* (IV:7)
35. *Rupis Achemeniae scopulis ubi versa sequentum. Pectoribus figit spicula pugna fugax* (V:1)
36. *Puro clarum lumine Phoebum* (V:2)<sup>84</sup>
37. *Quaenam discors foedera rerum* (V:3)<sup>85</sup>
38. *Quondam porticus attulit* (V:4)
39. *Quam variis terras animalia permeant figuris* (V:5).

### Praga, Narodni Knihovna, sygn. 42 B 15

1. *Carmina qui quondam studio florente peregi. Flebilis heu maestos cogor inire modos* (I:1)
2. *Heu quam praecipiti mersa profundo* (I:2)
3. *Tunc me discussa liquerunt nocte tenebras. Luminibusque prior rediit vigor* (I:3)
4. *Quisquis composito serenus aevo* (I:4)
5. *O stelliferi conditor orbis* (I:5)
6. *Cum Phoebi radii grave* (I:6)
7. *Nubibus atris condita nullum* (I:7)
8. *Haec cum superba verterit vices dextra* (II:1)
9. *Si quantas rapidis flatibus incitus. Pontus versat arenas* (II:2)
10. *Cum polo Phoebus roseis quadrigis. Lucem spargere coepit* (II:3)
11. *Quisquis volet perennem. Cautus ponere sedem* (II:4)
12. *Felix nimium prior aetas* (II:5)
13. *Novimus quantas dederit ruinas* (II:6)
14. *Qui serere ingenuum volet agrum* (III:1)
15. *Quantas rerum flectat habenas* (III:2)
16. *Quamvis se Tyrio superbus ostro* (III:4)<sup>86</sup>
17. *Qui se volet esse potentem* (III:5)<sup>87</sup>
18. *Omne humanum genus in terris. Simili surgit ab ortu* (III:6)
19. *Habet hoc voluptas omnis* (III:7)
20. *Eheu quae miseros tramite devios* (III:8)<sup>88</sup>

<sup>81</sup> Drugie zdanie *Et propria* wpisane także wcześniej, razem z I:1 *Carmina qui quondam* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>82</sup> Metrum wpisane także wcześniej, razem z I:2 *Heu quam praecipiti* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>83</sup> Metrum wpisane razem z I:5 *O stelliferi* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>84</sup> Metrum wpisane także wcześniej, razem z I:5 *O stelliferi* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>85</sup> Metrum wpisane także wcześniej (w formie *Quae nam*), razem z I:5 *O stelliferi* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>86</sup> Metrum wpisane razem z I:4 *Quisquis composito* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>87</sup> Metrum wpisane razem z II:5 *Felix nimium* dla jednej, tej samej melodii.

<sup>88</sup> W oryginale: *Heu heu quae miseros tramite devio*. Metrum wpisane razem z II:2 *Si quantas rapidis* dla jednej, tej samej melodii.



21. *O qui perpetua mundum ratione gubernas. Terrarum. Ire iubes. Quem* (III:9)<sup>89</sup>  
 22. *Huc omnes pariter venite capti* (III:10)<sup>90</sup>.

## Bibliografia

- Aventinus J., *Rudimenta Grammaticae. De octo partibus orationis & constructione*, druk Valentinus Schumann, Leipzig 1522.
- Barrett S., *Creative Practice and the Limits of Knowledge in Reconstructing Songs from Boethius „On the Consolation of Philosophy”*, „Journal of Musicology”, 36/2019, nr 3, s. 261-294.
- Boethius De consolatione philosophiae cum commento angelici doctoris Thomae de Aquino*, druk Antonius Koberger, Nürnberg 1495.
- Boetii Romani & oratoris celeberrimi libri de consolatione philosophiae & commentarius eximii preclarique doctoris sancti Thomae*, druk Johann Prüss, Strassbourg 1491.
- Gancarczyk P., *Petrus Wilhelmi de Grudencz i muzyka Europy Środkowej XV wieku*, Warszawa 2021.
- Gibson M.T., Lapidge M., Page Ch., *Neumed Boethian metra from Canterbury. A Newly Recovered Leaf of Cambridge, University Library, Gg. 5. 35 (the ‘Cambridge Songs’ manuscript)*, w: *Anglo-Saxon England*, t. 12, red. P. Clemoes i in., Cambridge 1983, s. 141-152.
- Liban J., *Pisma o muzyce*, opr. E. Witkowska-Zaremba, Kraków 1984, „Monumenta Musicae in Polonia” seria C, *Tractatus de musica* I. Mielczarski C., *Humanistyczna sztuka wierszowania na Uniwersytecie Krakowskim. Podręcznik De arte versificandi Walentego Ecka (Kraków 1515)*, Warszawa 2004.
- Papahagi A., *The transmission of Boethius’ De consolatione philosophiae in the carolingian age*, „Mediuim Ævum”, 78/2009, nr 1, s. 1-15.
- Schrade L., *Music in the Philosophy of Boethius*, „The Musical Quarterly”, 33/1947, nr 2, s. 188-200.
- Strzelecki W., *Zarys metryki łacińskiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, red. M. Dłuska, W. Strzelecki, Wrocław 1959, s. 72-139.
- Teesalu A., *Muusika rollist Boethiuse teoses „Filosoofi a lohutusest”*, „Res Musica”, 6/2014, s. 124-143.
- Wieczorek R., *Boezio e l’ode umanistica in Polonia*, w: *Sodalium voces. Quindicesimo incontro musicologico italo-polacco „Tra monodia e polifonia dal medioevo al barocco”*, Bologna 1984, „Miscellanea, Saggi, Convegni”, t. 24, s. 85-98.
- Witkowska-Zaremba E., *Boecjusz*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWN*, część biograficzna, t. 1: *ab*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 348-350.
- Witkowska-Zaremba E., *Liban Jerzy z Legicy*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWN*, część biograficzna, t. 5: *kl*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 343-344.
- Zwolińska E., *Import czy udział? Uwagi o recepcji i adaptacji gatunku Musica more antiquo mensurata w szesnastowiecznej Polsce*, w: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, red. E. Wojnowska, Warszawa 2003, s. 31-38.
- Zwolińska E., *Melodie z rozprawy Wawrzyńca Korwina „Dialogus carmine & soluta oratione conflatus” i inne przykłady muzycznych komponentów humanistycznej sztuki wierszowania*, w: *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*, red. P. Gancarczyk, Warszawa 2016, s. 87-103.
- Zwolińska E., *Musica mensuralis w polskich źródłach muzycznych do 1600 roku*, w: *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI-XVI wieku*, red. E. Witkowska-Zaremba, Kraków 1999, s. 403-485.
- Zwolińska E., *Pytania o muzykę w kościele Mariackim w Krakowie w pierwszej połowie XVI stulecia i o postać Jana z Lublina*, „Muzyka”, 3/2018, s. 3-41.

<sup>89</sup> W oryginale: *Qui perpetua ratione mundum gubernas*. Tekst metrum nie umieszczony pod melodią; pierwsze dwie nuty niewidoczne z powodu obciążenia marginesu prawdopodobnie podczas konserwacji księgi.

<sup>90</sup> Metrum wpisane razem z I:2 *Heu quam praecipiti* dla jednej, tej samej melodii.