

Epoka monodii /300-600/

Era chrześcijańska nie od razu zaznaczyła się wyraźnymi zmianami w rozwoju muzyki związanej ściśle z nowym kultem religijnym. Dopiero w ciągu kilku wieków powstały, głównie na tle hebrajskim śpiewy kościoła rzymsko-katolickiego. Rozwijały się one w różnych, odległych od siebie ośrodkach. Obok Rzymu, na peryferiach imperium zasłynęły Tyr /Es-Sur/, Antiochia, Aleksandria i Ateny. W Antiochii, stolicy Syrii, powstały w pierwszych wiekach naszej ery psalmodie, to jest bogate w ornamentykę melodyczną śpiewy do tekstów psalmów. W Antiochii wykształciła się też praktyka wykonawcza śpiewu responsorialnego, w którym zwrotkę wykonuje solista a refren chór. Z psalmodii wykształciły się później w kościele katolickim jubilatione gregoriańskie. W Syrii istniały także liryczne śpiewy chóralne, pokrewne starym formom muzyki greckiej. Z tej właśnie liryki chóralnej wykształciły się hymny, zwane madrasza i saghita o budowie okresowej, traktowane sylabicznie. Madrasze i Saghity stanowiły prawzór przyszłych sekwencji gregoriańskich. Niekiedy hymny syryjskie miały formę dialogowaną w czym można dopatrywać się zarodku przyszłych katolickich dramatów liturgicznych, które później wykształciły się na Zachodzie. Syria miała też krótkie, ludowe piosenki o budowie trzyczęściowej zwane grialą. Wiele elementów muzyki syryjskiej, a zwłaszcza hymny przejął w IV wieku św. Ambroży /zm.397/ biskup Mediolanu, do liturgii kościoła katolickiego, gdzie występowały jako tak zwany śpiew ambrożyjski. Poza synagogałnym śpiewem żydowskim na muzykę wczesnego chrześcijaństwa wywarły wielki wpływ również kultury muzyczne innych narodów jak Egiptu poprzez wielki ośrodek Aleksandrię, gdzie i tak krzyżowały się przeróżne wpływy. Na muzyce chrześcijańskiej pozostawiły swoje znamię muzyka: fenicka, koptyjska, ormiańska, głównie zaś hebrajska i grecka. / religię chrześcijańską za państwową uznaje w 315 roku edykt Konstantina Wielkiego/. W połowie IV wieku występuje św. Ambroży, twórca hymnów /być może jedynie autor nowych tekstów/. Hymny św. Ambrożego zbliżają się w swej budowie zwrotkowej, metrycznej, w rytmie melodii i w podkładzie diatonicznym do hymnów starożytnych. Pierwszym historycznym twórcą pełnych hymnów – muzyki i tekstów – był św. Efraim z Syrii, żyjący w pierwszej połowie IV wieku. W kościele zachodnim pisał hymny św. Hilary z Poitiers /zm.366 roku/, ale poezja jego nie posiadała tej doskonałości artystycznej oraz piękności i siły co św. Ambrożego i św. Efraima. Równie sławnym twórcą hymnów byli Hiszpan Aurelius Prudentius /350-405/, którego hymny są częściowo jeszcze dziś w użyciu oraz św. Augustyn /354-430/. Ważnym etapem rozwojowym w obrębie liturgii było wprowadzenie do kościoła psalmodii antyfonicznej jako wstęp do mszy. Był to śpiew dialogowany dwóch chórów. Psalmodię antyfoniczną wprowadzono za papieża Celestyna I /zm.432 roku/ W latach 450 – 550 nastąpiły dalsze innowacje: skrócenie pierwotnego Psalmu na wstępie mszy do jednego lub dwu wersetów, wraz z równoczesnym rozwinięciem bogatej melizmatyki w ramach tych ostatnich. Proces unormowania śpiewów liturgicznych dokonał się za papieża Grzegorza I Wielkiego /zm.604 r/. Historia przypisywała Grzegorzowi stworzenie całego chorału gregoriańskiego. Dzisiaj uważa się Grzegorza I za kodyfikatora śpiewów liturgicznych. Zbiorem ujmującym melodie śpiewu liturgicznego w całość jest chorał gregoriański.

Ważnym etapem rozwojowym w obrębie liturgii było wprowadzenie do kościoła psalmodii, która miała różne typy i formy. I tak antyfony były to śpiewy chóralne wykonywane przez gminę wiernych sposobem dialogowanym na przemian przez chór mężczyzn i chór kobiet. Śpiewy responsorialne wykonywane były przez solistów, zawodowych śpiewaków kościelnych, którym odpowiadały krótkimi frazami chóry wiernych. Hymny miały budowę prostszą i wykonywane były przez wszystkich wiernych. Psalmodię antyfoniczną wprowadzono za papieża Celestyna I /zm.432/. W latach 450-550 nastąpiły dalsze innowacje. Psalmodię antyfoniczną, która była wstępem do mszy, skrócono do jednego

lub dwu wersetów a równocześnie rozwinięto na tych wersetach bogatą melizmatykę. Proces unormowania śpiewów liturgicznych dokonywał się przez trzy wieki. / Współdziałali tu głównie papieże stojący na czele kościoła do czwartego wieku jak: Damazy I, Leon I, Galasiusz, Jan II, Bonifacy. Ostatecznej kodyfikacji dokonał papież Grzegorz I Wielki /590-604/. Całość śpiewów liturgicznych przeznaczonych na cały rok kościelny ujął Grzegorz Wielki w tzw. liber antiphonarius zwaną w skrócie antyfonarzem rzymskim. Te zasługi Grzegorza Wielkiego zdecydowały o tym, że śpiew kościoła rzymskiego nosi po dziś dzień nazwę chorału gregoriańskiego. Najstarszy zachowany egzemplarz jest kopią rękopisu z klasztoru St. Gallen, opartą na odpisach z VIII wieku. Antyfonarz gregoriański zawiera teksty biblijne podane w języku łacińskim. Opracowanie muzyki jest jednogłosowe dla śpiewów solowych i chóralnych. Najprostszą formą śpiewu było czytanie ewangelii lub biblii zwane lectio lub oratio. Recytowano je na jednym tonie a na końcu dodawano kadencje. Recytacja śpiewu w równych wartościach nosiła nazwę accentus, natomiast rytmicznie zróżnicowany i śpiewny sposób wykonywania chorału zwano concentus. Accentus był właściwie stylizacją mowy, rodzajem recytacji z nieznacznymi tylko odchyleniami w górę i w dół od podstawowej wysokości, na której utrzymywała się recytacja. Ton tej recytacji podstawowej zwał się w teorii chorału repercussio, tenor lub dominanta. W późniejszych bardziej pod względem melodycznym rozwiniętych formach psalmodii nazwa ta oznaczała dźwięk często powtarzający się w melodii. Przystanki lub wcięcia w budowie tekstu bywały przy accentus podkreślone przez odpowiednie podniesienie głosu /coma/ lub jego zniesienie /punctum/. W przeciwieństwie do accentus oznaczał concentus wszystkie partie przeznaczone dla wykonania zespołowego. Budowa melodii psalmicznych była nie metryczna lecz zgodna z budową tekstu. W całości wykazuje zasadę konstrukcji najczęściej dwu a czasem trzy częściową. Zawiazkiem śpiewu jest łuk melodii, kształtujący się przez wzniesienie się melodii w górę, zatrzymanie jej w górze na pewnym zwrocie i następnie opadnięcie jej w dół, co odbywa się zawsze z zachowaniem akcentów tekstu. Oprócz melizmatów, stosowanych na zakończenie całości lub poszczególnych ustępów tekstu, podkreślane bywają nie rzadko melizmatem słowa o specjalnym znaczeniu w tekście. Długie melizmaty rozwinęły się zwłaszcza na słowie „Alleluja”, które w IX wieku dały początek nowej formie jednogłosowej: sekwencjom i tropom. Także i śpiewy, wykonywane antyfonicznie lub responsorialnie, miały jasno określoną formę, dającą się przeważnie sprowadzić do schematu: A + B + A. W 390 roku następuje rozpad imperium rzymskiego na zachodzie i wschodzie. Powstają dwa ośrodki centralne: Rzym, dla kościoła zachodniego i Konstantynopol dla wschodniego. Rozwój muzyki w Bizancjum dokonał się szybciej, tak że przez pewien czas na liturgię kościoła wschodniego oddziałują silne wpływy bizantyjskie, tym więcej, że do XI wieku oba kościoły nie były rozdzielone i mogły łatwo na siebie wpływać. Średniowieczna muzyka Bizancjum kształtowała się odmiennie jakkolwiek w początkach dają się tu stwierdzić formy podobne, jak w kościele zachodnim. Psalmi i hymny reprezentują te formy. Można przy tym wyróżnić trojaki rodzaj interpretacji tych śpiewów, który z czasem doprowadził do wykształcenia odrębnych form śpiewu: prócz uroczystego czytania ewangelii w tonie recytacyjnym unormowanego ścisłymi przepisami liturgicznymi, psalmi i hymny śpiewane i śpiew allelujacyjny, charakteryzujący się bogatymi melizmatami. Muzyka kościelna wschodu była ograniczona wyłącznie tylko do czynnika wokalnego. Udział instrumentów był wykluczony /prawdopodobnie z obawy przed dawniejszymi tradycjami w krajach bliskiego Wschodu, wiążącymi się z użyciem instrumentów w czasach starożytnych, gdy służyły one do wprowadzania uczestników w stan ekstazy podniecenia/. Nie posiadało też wschodnie chrześcijaństwo – w przeciwieństwie do zachodniego – wspólnego języka liturgicznego. W każdym kraju nabożeństwa odbywały się w języku rodzimym. Tym należy sobie tłumaczyć rozwój poezji i muzyki w poszczególnych krajach, do których dotarło w średnich wiekach chrześcijaństwo: w Syrii, Armenii, Persji itd. O roli, jaką odgrywała muzyka świecka w

cesarstwie bizantyjskim, wiadomo nam nie wiele. Zachowały się tzw. aklamacje tj. uroczyste okrzyki, którymi witali w cyrku cesarza śpiewacy dworscy. Śpiewy te, względnie okrzyki, miały ustaloną formę, ściśle unormowaną ceremoniałem dworskim. Pewne stereotypowe zwroty powtarzały się tam w rodzaju zwrotek. Największe rozmiarami były aklamacje, śpiewane na Boże Narodzenie, gdy cesarz pojawiał się na zebraniach. Śpiewacy śpiewali aklamacje, podczas gdy cesarz modlił się przed obrazami. Aklamacje te nosiły specjalną nazwę: polychronion. Hymny odegrały w muzycznej kulturze Bizancjum podobną rolę jak w kościele zachodnim chorał gregoriański, z tą jednak różnicą, że teksty ich nie były tak wyłącznie związane z religią, znajdowały w nich odbicie także ważniejsze wypadki życia publicznego, spory dogmatyczne itp. Hymny stanowią główną formę muzyki bizantyjskiej aż do XIV wieku. Pojawiają się przez ten okres czasu w najróżniejszych modyfikacjach, przybierają różne formy i nazwy. Historia ich dzieli się na trzy wyraźne okresy: okres wstępny stanowią tylko małych rozmiarów wkładki do aklamacji, psalmów itp., okres rozkwitu, w którym otrzymują własną formę poetycką i muzyczną i okres tzw. kanonów. W VI wieku powstaje odmiana hymnów zwana kontakion. Jest on złożony z 18-24 strof z akrostychem i refrenem. W tekście łączy się z ustępami Biblii, przeznaczonymi na uroczyste święta. Kontakion przechodzi w wieku VII i VIII przez okres upadku, zaś w IX wieku przez nowy okres rozkwitu.

Nieco późniejsze od psalmodii są jubilacje. Utwory te powstały z melizmatycznie rozbudowanej melodii na jednym słowie 'Alleluja'. Mają one budowę trzyczęściową, utrzymane są w wysokich rejestrach a to ze względu na ich ekstatyczny charakter. Podstawą melodii chorałowych była czysta diatonika. Chorał gregoriański uznawał też zasadę „modeli” melodycznych w rodzaju arabskiego maquam lub hinduskiego raga. W najstarszych śpiewach chorału gregoriańskiego napotyka się zwroty pentatoniczne oraz trzy dźwiękową komórkę kwartową – trichord rozłączny. Dopiero późniejsze śpiewy gregoriańskie ujawniają wyraźną budowę tetrachordalną, choć zdradzają jawną tendencję do unikania VII stopnia. Podstawy systemu tonalnego monodii gregoriańskiej stanowią cztery zasadnicze tonacje, zwane też kościelnymi. Zwały się z łacińska „modi” a cały system – systemem modalnym.

Poszczególne skale powstały z połączenia dwóch tetrachordów diatonicznych. Miały one kierunek z dołu do góry /za traktatem „De musica” Boecjusza /475-525/. Nosiły nazwy pochodzenia greckiego, z tym, że od X wieku przesunięto je o jeden stopień. Zatem dorycka od d-d', frygijska od e-e', lidyjska od f-f', oraz miksolidyjska od g-g'. Cały zakres dźwiękowy obejmował od G – d". Były dwa rodzaje modi – autentyczny jeśli modus rozpoczynał się od swego pierwszego tetrachordu i modus plagalny jeśli rozpoczynał się od tetrachordu drugiego. Stosunek tonacji autentycznych do plagalnych w muzyce kościelnej jest inny aniżeli stosunek tonacji greckich zasadniczych do ich pochodnych hypo Każda tonacja jest postępowaniem diatonicznym i ma odrębną formę, zależną od położenia półtonu. Łącznikiem tonacji autentycznej i zależnej od niej tonacji plagalnej jest ton zasadniczy tonacji głównej, który w plagalnej odgrywa rolę górnej kwarty np. ton D jest toniką w tonacji pierwszej i drugiej, gdyż tonacja plagalna mimo nowej podstawy A zmierza w rzeczywistości do tonu D, jako swego celu. Wspólnym dźwiękiem centralnym dla skal autentycznych i plagalnych był finalis. W skali autentycznej był on ramowym dźwiękiem oktawy, dla plagalnej zaś znajdował się w środku pola dźwiękowego skali. Rytmika chorału gregoriańskiego nie jest jeszcze ostatecznie zbadana. Na ten temat istnieje kilka spornych hipotez. Pewne jest to, że nie śpiewano w nutach jednakowej wartości. Rytm muzyczny pozostawał w ścisłym związku z metryką tekstu, podobnie jak to było w śpiewie starogreckim. Różnica polegała na tym, że zamiast metrum poetyckiego, złożonego z krótkich i długich zgłosek, w śpiewie gregoriańskim zasadą rytmiczną dla struktury melodyjnej był stosunek akcentowanych czyli mocnych, do nieakcentowanych czyli słabych zgłosek tekstu. Zamiast tekstów poetyckich, ujętych w pewien stały schemat metryczny, wprowadza muzyka kościelna teksty prozaiczne z

ksiąg Starego i Nowego Testamentu. Ośrodkami zawodowej kultury muzycznej stają się kościoły, klasztory oraz szkoły śpiewaków kościelnych wzorowane na I szkole rzymskiej śpiewaków. Najśłynniejsza szkoła powstała już za Pepina Małego /lata panowania 751-768/ w Metz, następnie w Saissons, Orleanie, Lyonie, Cambrai i Paryżu. Najpoważniejszymi ośrodkami kościelnej kultury muzycznej były klasztory, istniejące od IV wieku, a przewodzące życiu naukowemu i kulturalnemu aż do XII wieku włącznie tj. do czasu wyłonienia się własnej kultury średniowiecznych grodów – miast. Około VII wieku zasłynęły klasztory w Limoges, Saint-Amand, Reichenau, Monte Cassino a zwłaszcza klasztor w Saint Gallen, który wsławił się dopiero w X wieku. Obok muzyki kościelnej istniała również muzyka świecka, na którą jednak chorał gregoriański miał wpływ. Ślady tego wpływu odnajdujemy zwłaszcza w formach zwanych we Francji *lais* a w Niemczech *leiche*. Jest to świecka pieśń o treści religijnej, która przeniknęła częściowo do późniejszych pieśni trubadurów oraz chorału protestanckiego w XVI wieku, przedtem zaś do różnych pieśni wielogłosowych. Z drugiej strony istniała bogata muzyka ludowa, która z kolei wpływała silnie na muzykę kościelną. Były to pieśni chwały, bohaterskie eposy wojenne, żałobne, a zwłaszcza pieśni zwyczajowe, które początkowo były pieśniami magicznego kultu. Warstwy wyższe uprawiały swoją własną muzykę, nawiązującą do tradycji hellenistycznych. Śpiewy ich nosiły nazwę hymnodia, były to bowiem przeważnie hymny na cześć bóstw, bohaterów lub przyrody, śpiewane przez różne sekty religijne. Hymny średniowieczne odegrały tę ważną rolę, że wniosły do kultury muzycznej średniowiecza nowe elementy konstrukcyjne – skalę z dźwiękiem prowadzącym. Ulubioną skalą hymnodii była skala lidyjska. Tetrachord joński uważany był wtedy za „chłopski” i wulgarny. W V wieku pojawiają się w kościele bizantyjskim zarodki nowych form i zasad konstrukcji, mianowicie tropy i sekwencje. Początkowo termin „tropi” oznaczał tyle co melizmat lub wokaliza, zastosowana na słowie „Kyrie” /podobnie zresztą jak na słowie „Alleluja” powstały wokalizy, które nosiły nazwę jubilacji/. Tropy nie rozwinęły się jednak w samodzielną formę poetycko-muzyczną i pozostały wkładkami do tekstu liturgicznego. W późniejszych czasach VIII i X wieku tropy nie ograniczały się tylko do melizmatów Kyrie, ale stosowane były we wszystkich niemal częściach mszy. Tropy bywały też w użyciu w formie dialogowanej. Z czasem pod melizmat podkładano poetyckie teksty i tak muzyka stała się sylabiczna. Na słowie Alleluja rozwinęły się wokalizy, które nosiły nazwę jubilacje. Specjalnie długi melizmat sprawiał jednak śpiewakom nie małe trudności. Dlatego melizmatyczna melodia tego ustępu zamieniona została na melodię sylabiczną z nowym tekstem. W ten sposób powstał nowy samodzielny utwór a jednocześnie nowa forma jednogłosowa chorału gregoriańskiego o nazwie sekwencja. Sekwencja zbliża się formą do bizantyjskich hymnów współczesnych z ich zasadą zwrotkową. Składa się z trzech części: z krótkiego wstępu i zakończenia oraz z szeregu zwrotek dłuższych i krótszych, ułożonych parami, przy czym wierne odpowiadające sobie miały tę samą melodię. Sekwencja nosi też nazwę „prosa”. Jako skrót określenia „prosequetia”. Sekwencje miały długi czas teksty prozaiczne, niewiązane. W kościele zachodnim najwybitniejszymi twórcami tropów i sekwencji byli mnisi klasztoru St. Gallen: Notker Balbulus /Jakała 840-912/, Tuotild /zm 915/ i Wipo /1000-1050/ a także Henryk Manachus i Berno von Reichenau. W XII wieku powstaje we Francji sekwencja rymowana, której twórcą miał być Adam de St. Victor. Zmiany w sekwencji rymowanej polegają na ujednolicieniu budowy i wprowadzeniu rymu. Nie są one już oparte na melizmacie „Alleluja” ale komponowane swobodnie, często w tematyce związane z muzyką ludową. Tak powstała sekwencja Tomasza z Akwinu „Lauda Gian” na Boże Ciało, sekwencja na Zielone Świątki oraz „Dies Irae” Tomasza z Celano oraz „Stabat Mater” Jacopona da Todi. Obie ostatnie sekwencje odznaczają się już zupełnym zrównaniem w budowie wszystkich wierszy i zwrotek./przyjmują zatem formę pieśni lub hymnu/. Pomimo tego rozpowszechnienia nie weszły sekwencje nigdy go liturgii./istniały jako muzyka poza kościelna o treści religijnej/. W

1568 roku za papieża Piusa V, Sobór Trydencki usunął z kościoła wszystkie sekwencje, pozostawiając w użyciu tylko 5 /Wipa – sekwencję wielkanocną, sekwencję na Zielone Świątki, na Boże Ciało, „Stabat Mater” i „Dies Irae”. W okresie panowania Karolingów na dworze cesarskim pojawia się również twórczość świecka. Są to przeważnie pieśni o treści pochwalnej, legendarnej, historycznej, miłosnej a także pieśni elegijne tzw. plancti na cześć zmarłych bohaterów. Nową formą /jako wyraz nowych potrzeb/ stają się dramaty liturgiczne, zwane też misteriami. Dramat liturgiczny zaczyna rozwijać się w X wieku. Załącznikiem jego są dialogowane tropy. Powstają w klasztorach najczęściej z okazji Świąt Bożego Narodzenia i Wielkanocy, później także obejmują swoim zakresem postacie biblijne. Na wzór świeckiej formy planctus powstają Plancti Mariae. Wykonawcami dramatów są mnisi. Teksty czerpano z Ewangelii. Dwa chóry śpiewały na przemian wersety w formie pytań i odpowiedzi. Początkowo melodyka choć nieco ożywiona, posiada charakter melodii chorału gregoriańskiego. Z czasem jednak do dramatów liturgicznych wkradają się melodie i rytmy ludowe, z chórów wydzielają się indywidualni wykonawcy, do przedstawień dochodzą kostiumy i dekoracje. Typowe charaktery i sytuacje określają stałe zwroty melodyczne. Dramat liturgiczny traci łączność z kościołem i staje się widowiskiem publicznym o tematyce religijnej, która z biegiem czasu staje się coraz bardziej świecka, wspomagana przez sceny rodzajowe i wstawiane pieśni ludowe a także fragmenty dawnych pogańskich obrzędów. Biorą w nich udział przedstawiciele niższego duchowieństwa ale coraz częściej ludzie świeccy. Muzyka świecka ciągle jest jeszcze na marginesie. Popularyzatorami jej stają się wędrowni śpiewacy, aktorzy, wesołkowie, akrobaci a często poeci i kompozytorzy w jednej osobie zwani bardzo różnie – mimowie, żonglerzy, galiardzi, waganci, spilmani a na Rusi skomorochy. Nasilenie ich działalności przypada w Europie Zachodniej na okres od VIII – XII wieku. Przeciwno ich działalności występuje ostro wyższe duchowieństwo jako przeciw gorszycielom. Obok muzyki jednogłosowej występują już początki wielogłosowości. Zarodki jej sięgają wczesnego średniowiecza. Już bowiem w III – VI wieku /według eposu/ śpiewano w Irlandii na trzy głosy. W rzymskiej Schola Cantorum istniały nazwy parafonista i antyparafonista tj. śpiewacy, którzy śpiewali w równoległych kwartach i kwintach. Zanim jednak wielogłosowość przeniknęła do muzyki zawodowej, istniała znacznie wcześniej w ludowej praktyce wykonawczej. Ustaleniu się wielogłosowości pomagały formy jednogłosowej muzyki religijnej o typie ludowym, spotykane we Włoszech, Hiszpanii i Anglii. We Włoszech istniały laudi jednogłosowe, które rozpowszechniają się w pierwszej połowie XIII wieku. Są to pieśni religijne, rodzaje hymnów śpiewanych przez gminę podczas nabożeństw, procesji i pielgrzymek. Powstanie ich wiąże się prawdopodobnie z postacią św. Franciszka z Asyżu. Melodie tych laudi są bądź proste bądź traktowane solistycznie. Budowa tekstu ma schemat a + b + a z wariacyjnym traktowaniem części sobie odpowiadających. Laudi odegrały znaczną rolę w kulturalnym życiu Włoch. W pierwszej fazie swego rozwoju tj. do 1400 roku były jednogłosowe, W drugim okresie tj w wieku XV i XVI były już utrzymane wielogłosowo z użyciem melodii świeckich. Były też dialogowane i wchodziły w skład przedstawień religijnych odbywanych w języku rodzimym. W tej ostatniej formie stają się w XVI i XVII wieku załącznikiem nowej formy oratorium.

Rozwój pisowni muzycznej

Notacja starogrecka, oparta na piśmie literowym, utrzymuje się do IV wieku naszej ery. W zmienionej postaci odżywa ona na powrót w IX wieku, przy czym znaki biorą początek od rodzaju akcentów greckich, hebrajskich z czasem używanych w starogreckim piśmie instrumentalnym, tzw. prosodia daseia – stąd nazwanym notacją dasjońską. Używano też wtedy liter łacińskich, na wzór notacji starogreckiej. Od VIII wieku zaczyna wytwarzać się nowe pismo muzyczne, zwane neumami /pochodzi od greckiego słowa – neuma – skinienie/. Neumy odpowiadały do pewnego stopnia sylabom muzycznym. Miały za zadanie

przypominać śpiewakowi linię rysunku muzycznego przy odpowiednim podziale zgłosek, nie dając jednak żadnych danych co do względnej i bezwzględnej wysokości tonu oraz właściwości rytmicznych. W notacjach tych kładziono głównie nacisk na szczegóły wykonawcze związane z dyrygowaniem. Stąd też pismo neumatyczne nosi nazwę notacji cheironomicznej, od greckiego słowa cheir – ręka. Były neumy wschodnie i zachodnie. Do wschodnich należy notacja ormiańska, bizantyjska i staroruska. W notacji staroruskiej, która opiera się na bizantyjskiej, szczególne znaczenie zdobyły tzw. krinki /krink – hak/. Notacja zachodnia była notacją rzymską. Ponieważ jednak rodzaje neum związane były z ośrodkami śpiewu kościelnego, rozróżniamy notację neumatyczną: mozarabską /hiszpańsko-arabską/, włoską, francuską, irlandzką, metzeńską i St.Galleńską. Notację neumatyczną starano się udoskonalić, umieszczając litery alfabetu nad znakami neumatycznymi. Próby tej dokonał Hermanus Contractus /kulawy zm.1054/, który odległość oznaczał szeregiem liter, odpowiadających znaczeniu danego interwału np. E = equet – unison, T = tonus – cały ton, TS = tonus cum semitonio – mała tercja, D = Diatessaron – kwarta itp. Wielkim postępem było umieszczenie neum na liniach. Próby były liczne, podejmowane przez wielu teoretyków /Notker, Balbulus, Hucbald/. System stworzył dopiero mnich benedyktyński Guido z Arezzo /995-1050/. Początkowo Guido z Arezzo wprowadził dwie linie: górną, żółtego koloru, opatrzoną literą C i dolną, koloru czerwonego z literą F. Wykreślenie pomiędzy linią C i F trzeciej linii a pod linią F lub nad linią C czwartej czarnej linii dało możliwość dokładnego oznaczenia tonu neum umieszczanych na czterech liniach.. Linie kolorowe stwarzały podstawę do powstania kluczy, które rozwinęły się z liter, oznaczających określone dźwięki, a umieszczanych na początku poszczególnych linii. Wartości rytmiczne wyraża kropka – punctum i kreska – virga. Kropka oznacza nutę krótką – brevis, kreska zaś nutę długą – longa. Z połączenia i kombinacji tych dwóch nut tworzy się trzydzieści kilka znaków neumatycznych. W późniejszych czasach od XII wieku otrzymało ono kształt kwadratów i rombów, z których powstało pismo choralne zwane nota choralis lub nota quadrata. Obok punctum i virga do podstawowych znaków należą:

Podatus lub pes = dwa tony wznoszące się

Clivis lub clinus lub flexa = dwa tony opadające

Porrectus = trzy tony opadające i wznoszące się /virga + podatus/

Torculus = kombinacja odwrotna /podatus + virga/

Climacus = połączenie trzech tonów opadających

Scandicus = połączenie trzech tonów wznoszących się

Dla określenia rytmu wprowadzono tak zwane modi czyli określone schematy, łączone w całościowe jednostki wartości muzyczne ściśle określone pod względem stosunku trwania.

Używano czterech podstawowych modi, a mianowicie:

1. longa + brevis = trochej
2. brevis + longa = jamb
3. longa + dwie brevis = daktyl
4. dwie brevis + longa = anapest

System rytmiki modalnej stosowany był począwszy od XII wieku zarówno w wielogłosowej muzyce kościelnej jak i w jednogłosowej muzyce świeckiej. Dla notowania melodii utrzymanych w schematach rytmiki modalnej, wprowadzono w XII wieku notację menzurálną. Określenie „muzyka menzurálna” /musica mensurata/ powstało jako przeciwstawienie do „musica plana”. To ostatnie określenie oznaczało notację chorału w równych, nieurytmizowanych wartościach. „Musica mensurata” dotyczyła melodii chorałowej w której wzajemne stosunki rytmiczne w melodii zostały już zróżnicowane i ujęte w pewne reguły. Zasadnicze wartości rytmiczne, stosowane przez muzykę menzurálną aż do końca XIII wieku były następujące:

1. maxima

2. longa
3. brevis
4. semibrevis

Po roku 1400 wprowadzono nuty nie czernione, zatrzymując nuty czernione tylko dla najmniejszych wartości:

1. maxima
2. longa
3. brevis = dwie całe nuty
4. semibrevis = jedna cała nuta
5. minima = jedna półnuta
6. semiminima = jedna ćwierćnuta
7. fusa = jedna ósemka
8. semifusa = jedna szesnastka

Aż do XIV wieku przeważa takt nieparzysty, trójkowy, zwany tempus perfectum. Uważany był za doskonały, w przeciwieństwie do taktu parzystego, niedoskonałego, zwanego tempus imperfectum. Scholastyka łączyła to pojęcie z teologią i upatrywała w nim odbicia doskonałości Trójcy Świętej. Pismo mensuralne nie zna kresek taktowych, lecz zestawia obok siebie nuty różnej wartości i grupuje w jednostki taktowe według ich wzajemnego stosunku wobec siebie. W wypadkach wątpliwych używano kropki za nutą, punctum divisionis, która wskazywała, gdzie należy zamknąć takt czyli odpowiadała naszej kresce taktowej. Jednostką rachuby normującą takt, była nuta brevis o wartości naszej podwójnej nuty całej. Każda nuta miała wartość względną, gdyż mogła się dzielić albo na trzy albo na dwie nuty mniejszej wartości, w zależności od taktu doskonałego lub niedoskonałego. W kompozycjach wokalnych łączono kilka nut, wykonywanych na jednej zgłosce, w tzw. ligaturę, odpowiadającą naszemu łukowi. Rozróżniano ligatury proste, ligatury recta, zestawiające nuty w dowolnej ilości obok siebie i ligatury ukośne – ligatura obliqua, łącząca tylko dwie nuty, wznoszące się lub opadające.

Formy wielogłosowości

Najstarszą formą wielogłosową było w muzyce profesjonalnej – organum. Początki jego sięgają VI i VII wieku, jednakże szeroko rozpowszechniło się dopiero w VIII wieku. Źródłem tej techniki była przypuszczalnie muzyka ludowa, w której znana była dwugłosowość pod postacią melodii rozwijającej się na nucie stałej – burdonowej /dudy/. Organum nosiło też nazwę diafonia. Miała różne formy. Najbardziej rozpowszechnioną była forma prowadzenia głosów w równoległych kwartach. Później zdawano w górę głos najniższy, przez co powstawały współbrzmienia kwarty i kwinty równocześnie. Głosy zaczynają się w unisonie ruchem bocznym, rozchodzą się do interwału kwarty, a na koniec znowu ruchem bocznym schodzą się na unisonie. Melodia główna vox principalis, leży tu w głosie dolnym a nad nim umieszczony jest głos towarzyszący – vox organalis. Ojczyzną organum była przypuszczalnie Anglia, skąd rozpowszechniło się szybko we Francji, Szwajcarii, Włoszech, Niemczech i w innych krajach środkowej Europy. Najstarsze zabytki wielogłosowości w tej technice to 13 przykładów jakie zawiera słynny traktat teoretyczny „musica enchiridis”. W słynnej szkole śpiewackiej Notre Dame organum nie ograniczało się do dwugłosu, ale sięgało po wielogłos – trzy i czterogłosowy, co nazywało się „organa tripla” i „organa quatripla”. Nie oznaczało to dawnej techniki organalnej w trzech głosach /dwugłos ze zdwojeniem/ ale połączenie głosów górnych w kompleks dźwiękowy w dwu lub trzygłosowy urytmizowany według schematu modalnego, wznoszący się nad tenorem, rozłożonym na długie wartości lub także urytmizowanym i podzielonym na krótkie regularne odcinki. W późniejszych fazach rozwojowych organum traktowane jest coraz swobodniej, dozwala obok ruchu bocznego i równoległego także ruch przeciwny, unisona wewnątrz przebiegu z unikaniem interwałów

tercji, a także krzyżowanie głosów. Takim swobodnym traktowaniem organum cechowała się szkoła przy klasztorze Chartres w XI stuleciu. Szkoła w Notre Dame wykształciła nową formę wielogłosowości, która zwała się *conductus*. W tenorze pojawiała się tu melodia niechorałowa, ale skomponowana swobodnie. Przeważała melodia typu sylabicznego. Wszystkie głosy były równe pod względem rytmicznym /*nota contra notam*/ i używały tego samego tekstu. *Conductus* stanowi pierwszy przykład kompozycji polifonicznej, która w całości pochodzi ze swobodnej inwencji kompozytora. *Conductus* jest zrazu dwugłosowy, potem staje się wielogłosowy. Oparty jest na tekstach łacińskich ale nie liturgicznych. Dotychczas nie wyjaśniono nazwy tej formy. Do nowych zjawisk wielogłosowości należały powstały w północnej Francji prawdopodobnie w XII wieku *discantus*, oparty na zasadzie prowadzenia głosów ruchem przeciwnym, początkowo jako dwugłosowy *cantus* i towarzyszący mu górny głos *discantus*, później zastosowany do większej liczby głosów, nawet do pięciu. Wykonywano go według wskazówek danych przez kompozytora jako *discantus* spisany – *res facta*, albo też w formie improwizowanej – *contrapunctus a mente*, w której do melodii chóru gregoriańskiego śpiewak improwizował głos drugi. Ogniskiem nowego stylu jest Francja a głównie katedra paryska Notre Dame, która wywiera wpływ na wszystkie kościoły Europy zachodniej. Technika *dyskant* polega w śpiewie liturgicznym na prowadzeniu swobodnie zbudowanej linii melodycznej do liturgicznej melodii tenoru, złożonego z nut długich niemal równej wartości. Górny głos czyli *dyskant* staje się łańcuchem melizmatów czyli ozdób koloraturowych, które oplatają melodie tenoru. Jako charakterystyczna forma nowego stylu pojawia się *conductus*. W Szkole Notre Dame powstała także forma nazwana *clausula*. Powstała ona przez wyodrębnienie z kościelnych kompozycji organalnych partii śpiewanych polifonicznie, ale na jednym słowie tekstu, na jednym melizmacie melodii chorałowej. Z *clausuli* powstał motet, jedna z głównych zdobyczy Szkoły Notre Dame. *Przemiana clausuli* w motet polegała na podstawieniu pod głos organalny nowego tekstu i dodaniu jeszcze w górze głosu trzeciego również z nowym tekstem. Jako manierę używaną często w motetach tego okresu należy wymienić tak zwany *hoquetus* lub *ochetus*. /Była to maniera przerywania w krótkich odstępach czasu linii melodycznej w ten sposób, że drugi głos podejmuje jej ciąg dalszy/. Była to maniera używana w śpiewie wielogłosowym polegająca na tym, że frazę melodii albo nawet poszczególne tony rozdzielała pauzami kolejno we wszystkich głosach. Taki śpiew wywierał wrażenie łkania. Ciekawą właściwością techniczną była również *copula* – improwizowana kadencja koloraturowa na ostatnich zgłoskach melodii, zwłaszcza w *cantus firmus*. Przez słowo „organum” rozumiano pierwotnie wszelki instrument muzyczny. Zatem z muzyki instrumentalnej przeniesiono nazwę do muzyki wokalne, gdzie oznaczała nowy sposób prowadzenia głosu. Najdawniejsze instrumenty jak celtycka *chrotta* /*croth*/ i pięciostrunowa *viella*, a w końcu *lira korbowa* zwana *organistrum* opatrzone były prócz strun, służących do grania melodii, jeszcze jedną lub dwiema strunami burdonowymi, strojonymi w kwintach, które brzmiały nieustannie jako akompaniament melodii.

Teoretycy muzyczni

Największą powagą wczesnego średniowiecza w dziedzinie teorii muzyki był Boethius /470-524/ właściwie jeszcze przedstawiciel teorii starogreckiej, filozof, polityk stracony za knowania dworskie przez Teodoryka Wielkiego w Pawii. Napisał traktat w pięciu tomach „*De musica*”, który był przez długie wieki źródłem wiedzy muzycznej i uchodził za nieomylny dogmat w czasach, gdy nie znano w oryginale traktatów starogreckich. Równie wielkie znaczenie posiadał drugi polityk z dworu Teodoryka Wielkiego – Cassiodorus /485-575/, który napisał sławne dzieło zatytułowane „*Institutiones musicae*” oparte na pismach Euklidesa, Ptolomeusa i Alupiosa. Dał on naukową podstawę dla teoretyków średniowiecza. Teoretykiem nowej muzyki średniowiecza stał się dopiero mnich irlandzki Alkuin Flaccus,

zmarły w 804 roku, przyjaciel Karola Wielkiego. Fragment jego traktatu zawiera pierwszą wiadomość o ośmiu tonacjach kościelnych. Następca jego Aurelianus Reomensis, działający w połowie IX stulecia, napisał traktat „De musica disciplina”, w którym łączy teoretyczne zasady Boethiusa i Cassiodora o muzyce starogreckiej z nauką o śpiewie gregoriańskim. Teoretyk Berno z Reichenau /zm.1048/ w traktacie „Tonarius” zajmuje się matematycznymi stosunkami interwałów, których pomiaru dokonywano za pomocą monochordu. Z początku X stulecia zachował się traktat „Alia musica”, którego autor jest nieznany. Przez mylną interpretację pism Boethiusa anonimowy ten traktat stał się powodem zamiany nazw poszczególnych skal w dawnym systemie greckim, przez co skale kościelne średniowiecza otrzymały odmienną nazwę. /dorycka nie na e – jak w Grecji ale na d, frygijska nie na d ale na e itd./. Nazwy te przeszły do praktyki i utrzymały się w systemie skal kościelnych po dziś dzień. Zagadnieniami notacji i systemu tonalnego zajmuje się traktat „Dialogus de musica” Odon z Clugny /zm.943/. Daje on kompletny system oznaczania poszczególnych dźwięków w obrębie wszystkich używanych w muzyce wokalne tego czasu oktaf. Najpełniejszy obraz systemu muzycznego średniowiecza dają pisma Guidona z Arezzo /995-1050/. Jednostką systemu muzycznego jest dla Guidona nie jak u Greków kwarta ale seksta, której prawzór znalazł w sześciostunnej lirze, instrumencie używanym w świeckiej praktyce muzycznej. Rozłożył więc Guidon cały używany zasięg tonów na szeregi sekstowe zwane seksachordami. Seksachord zaczynający się od tonu c nie miał ani tonu b ani h i. I dlatego nazywał się seksachordem naturale. Seksachord zbudowany od tonu f zawierał ton b dla uzyskania postępu półtonowego mi-fa. Dla owego b –molle seksachord ten nazywano seksachordum molle. Seksachord od tonu g a więc zawierający ton h /b-durum/ nazywał się seksachordem durum. Z podziałem na seksachordy łączą się także nazwy solmizacyjne wprowadzone przez Guidona z Arezzo i uznane jako największe jego osiągnięcie. Każdy stopień skali otrzymał nazwę od zgłosek, które wzięto z hymnu na cześć św. Jana – patrona śpiewaków, napisanego przez diakona Pawła w VIII wieku. Hymn ten służył za środek pamięciowy, gdyż każdy jego wiersz zaczynał się od tonu coraz to wyższego w postępie diatonicznym. Pierwsze jego zgłoski nazwano zgłoskami solmizacyjnymi i użyto ich do oznaczenia tonów w tym stosunku w jakim pozostawały one w melodii hymnu. Tak więc miały one określać właściwie nie sam ton, lecz jego stanowisko w systemie sześciu tonów. W XVII wieku zastąpiono głuchobrzmiącą zgłoskę ut nazwą do. W tej formie utrzymały się dotąd zgłoski solmizacyjne jako podstawa wokalizacji w nauce śpiewu. Heksachord rozszerzono do oktawy wprowadzając dla siódmego stopnia skali nazwę si, wziętą z inicjałów ostatnich wyrazów hymnu Sancte Johannes. Metoda solmizacyjna stworzona przez Guidona posłużyła za podstawę do stworzenia nowoczesnej metody w nauce śpiewu. Wczesny okres polifonii, obejmujący muzykę wielogłosową aż do końca XIII wieku nosi nazwę ars antiqua. Mistrzami tego stylu są dwaj przedstawiciele paryskiej szkoły przy katedrze Notre Dame: Leoninus /ok.1175/ i Perotinus /1160-1220/. Szkoła paryska przy kościele Notre Dame oznacza wielki krok naprzód w rozwoju wielogłosowości. Największą nowością tej szkoły jest wprowadzenie zasad rytmiki modalnej do głosu organalnego. Leoninus wprowadza do swych organów dwugłosowych partie traktowane jednogłosowo dla chóru i wielogłosowo dla solistów. Zwiększa przy tym znacznie rozmiary swych kompozycji i układa je w cykle na cały rok kościelny. /”Magnus liber Leoninus”/. Trzyma się dwojakiej techniki: albo wydłuża wartości tenoru, ponad którym porusza się głos górny w bogatych melizmatach, albo poddaje zasadzie rytmizacji modalnej także i partie tenoru pierwotnie zbudowane melizmatycznie.. Osiąga w ten sposób efekty silnie kontrastujące partii utrzymanych bardziej swobodnie w stylu improwizowanym i partii silnie rytmizowanych, stosując obie zasady techniczne w obrębie tego samego utworu. Na określenie tych dwóch technik stylistycznych przyjęła się nazwa organum dla partii utrzymanych improwizacyjnie, zaś discantus dla partii przynoszących jaśniejszą budowę rytmiczną obu głosów. Określenie organ i discantus zmieniają zatem swe

znaczenie. Zrazu w samych początkach prymitywnej wielogłosowości europejskiej oznaczały różne zasady ruchu dla dwugłosów. Od szkoły paryskiej natomiast oznaczają różną technikę łączenia dwugłosów w równoczesności. Następca Leonina w szkole paryskiej Perotinus postępuje podobnie z tą jedną różnicą, że technika zapoczątkowana w ustępach rytmizujących oba głosy, bierze u Perotina górę w partiach przeznaczonych dla solistów. Dzięki temu staje się konstrukcja jego utworów bardziej jasna i zwięzła. Większe melizmaty bywają teraz umieszczone tylko na początku i na końcu wiersza tekstu, rzadziej w środku. Tak Leoninus jak Perotinus opierają się w swej twórczości na podstawach technicznych i kompozytorskich, które znaleźli u współczesnych im twórców. Dotyczy to zarówno techniki figuratywnej jak i zasad rytmizacji. Discantus figurowany polegał na ozdabianiu nut, cantus firmus melizmatami, które znane były już i w innych szkołach jak np. działające mniej więcej w tym samym czasie szkoła Saint Martial w Limoges we Francji /ok.1125/ i Szkoła Santiago de Compostella /1125/ w Hiszpanii. Z tej ostatniej szkoły pochodzi też najstarszy przykład organum trzygłosowego. O technice organalnej i dyskantowej oraz o rozwijającym się poczuciu harmonicznym informują nas liczne traktaty teoretyczne. I tak Johannes Cotton w traktacie „Epistola ad fulgentium” z 1100 roku przyjmuje różnicę brzmieniową pomiędzy wielką i małą tercją. W tym bowiem czasie mała tercja uważana jest za konsonans a wielka tercja za dysonans. Po roku 1100 znika kwarta ze współbrzmień dyskantowych wchodzą natomiast oktawa i kwinta jako interwały podstawowe dla współbrzmień. Ale inny traktat anonimowy pochodzący z tego samego czasu wyraźnie zalicza już tercję małą i wielką wraz z unisonem, oktawą, kwartą i kwintą do interwałów konsonujących. Na tę zmianę poglądów wywarła wpływ muzyka ludowa, zwłaszcza w Anglii. Tam bowiem rozpowszechniła się forma wielogłosowa, zbliżona do improwizowanego dyskantu – dwugłosowy gymel i trzygłosowy fauz-bourdon. Obydwie formy łączą się ze sobą genetycznie. Gymel /cantus gymellus czyli śpiew bliźniaczy, jest załączkiem faux-bourdonu. Gymel polegał na tym, że sopran towarzyszył tenorowi, który śpiewał melodie gregoriańskie – towarzyszył w dolnej lub w górnej tercji z wyjątkiem początku lub zakończenia, gdzie głosy schodziły się w unisonie. Faux-bourdon czyli falso bordone głos najgłębszych strun na lutni i najgłębszych piszczałek organowych, również i piszczałka w dudach czyli „bąk” składał się według naszych pojęć harmonicznym z postępów akordów sekstowych, gdyż do melodii stałej, zawartej w tenorze, śpiewał głos środkowy – alt – tercję, zaś wyższy głos – sopran – seksty. Natomiast do pierwszej i ostatniej nuty tenoru głosy towarzyszące pozostawały w stosunku kwinty i oktawy.

Sopran d'c'd'e'd'e'd'

Alt a g a h a g a

Tenor d e f g f e d

Nazwa faux-bourdon poszła niezawodnie stąd, że melodia prowadząca przeniesiona została z tenoru do górnego głosu czyli stała się w stosunku do przyjętej praktyki, fałszywą melodią podstawową. Teoretykami fauxbourdonu są Chiltson i Lionel Power około roku 1375 a w wieku XV Guilelmus Monachus około roku 1450. U schyłku XI wieku obserwujemy w muzyce poważny zwrot. Muzyka wkracza na dwory możnej szlachty. Wśród rycerstwa występują poeci-kompozytorzy, twórcy liryki, której ojczyzną stała się południowa a niebawem i północna Francja. Niewątpliwy wpływ na rozwój kultury miały wyprawy krzyżowe i rozwijający się z nimi stan rycerski. Tak zrodziła się muzyka francuskich trubadurów i truwerów a potem w Niemczech Minnesingerów. Podział na trubadurów i truwerów opiera się na różnicach językowych. Trubadurzy posługują się językiem prowansalskim, truwerzy zaś językiem starofrancuskim. Prowansalska nazwa trubadurów pochodzi od trouver – wymyślać, tworzyć. Trubadurami byli albo sami rycerze, albo w ich służbie pozostający śpiewacy, przeważnie wędrowni. W porównaniu z bogatą literaturą zachowało się niezbyt wiele melodii trubadurów. Natomiast więcej pomników muzycznych

zostało po truwerach. Formami trubadurów, truwerów były pieśni. Na czele ich stały pieśni erotyczne – chansons, pieśni pochwalne czyli służebne, sirventes, pieśni taneczne – estampida, występujące w trzech formach: jako virelais, ballata i rondeau z refrenem chóru. Szczytowym okresem trubadurów jest pierwsza połowa XII wieku. Muzyka trubadurów i truwerów jest jednogłosowa. Tekst utrzymany był w języku narodowym. Podstawowymi formami tych utworów są ballada ze schematem $a + a + b$, rondo, które jest właściwie formą jednoczęściową, powtarzającą zazwyczaj kilkakrotnie tę samą melodię w całości albo w częściach. Ze względu na tekst można schemat ronda wyrazić przez: $A + B + a + A + a + b + A + B$ przy czym wielkie litery oznaczają powtarzanie tekstu. Wreszcie virelais o schemacie $A + b + b + a + A$ przy czym znowu wielkie litery oznaczają powtarzanie tekstu. Trubadurzy posługiwali się przy wykonywaniu swoich pieśni średniowiecznymi instrumentami. Były to rotta, strunowy instrument szarpany *vielle*, specjalnie w tych czasach ulubiona, w której do melodii brzmiały zawsze dwa tony niższe – kwinta w basie. Do najsłynniejszych trubadurów należeli: Bernard de Ventadorn, Bertran de Born, Folquet de Marseillex, Peire de Alvergne i inni. Do najsłynniejszych truwerów zaliczamy: Blondel de Nesles, le Castellan de Coucy, Thibaud de Champagne, Perrin d'Augecourt a zwłaszcza ostatni z truwerów Adam de la Halle /zm.1287/. Adam de la Halle ograniczał się wyłącznie do faktury jednogłosowej. Fakturą wielogłosową posługiwał się on wyłącznie w muzyce świeckiej, nawiązując w ten sposób do późniejszego stylu z XIV wieku *Ars Nova*. Oprócz pieśni jednogłosowych używa formy dwugłosowego ronda, które pojawia się u niego nawet w formie $a + b + a + b + a$ na ową epokę wyjątkowo nowoczesnej. Odpowiednikiem sztuki trubadurów i truwerów we Francji była w Niemczech dworska sztuka Minnesingerów w połowie XII wieku, która powstała pod jej wpływ i posługuje się podobnymi do niej formami. Najulubieńsza forma Minnesingerów tzw. bar powstała jako naśladownictwo francuskiej ballady /forma $a + a + b$ /. Spotykamy też w większych kompozycjach formę $a + b + a$. Znaną średniowieczną instytucją były turnieje śpiewacze Minnesingerów w których cały szereg śpiewaków ubiegał się o nagrodę /opera „Tannhauser” Wagnera/. Do najsłynniejszych Minnesingerów należeli: Waldherr von der Vogelweide, Gottfried von Strassburg, Neidhardt Reuenthal, Wolfram von Eschenbach. Ostatnim Minnesingerem był w XIV wieku Oswald von Wolkenstein /zm.1445/. Sztuka truwerów i trubadurów jak też Minnesingerów była sztuką rycerską. Na przełomie XIV i XV wieku zastąpiła ją jednak sztuka wykształcona przez miasta, która w stosunku do swojej poprzedniczki była bardziej demokratyczną. Przedstawicielami tej sztuki byli w Niemczech Meistersingerzy, którzy tworzyli typ korporacji muzycznej. Byli to śpiewacy i poeci rekrutujący się z rzemieślników, zorganizowanych na wzór cechów. Siedzibą Meistersingerów była Moguncja, a później w ciągu XV i XVI wieku Strassburg, Augsburg, Monachium, Frankfurt, Wormacja oraz Norymberga. Pieśni Meistersingerów miały stałą budowę zwrotekową i opatrzone były melodią, którą nazywano *Weise* lub *Ton*. Melodie notowano w piśmie choralnym. Rytmika zależna była od metrycznej budowy tekstu i akcentu słów. Kompozytor musiał stosować się do ścisłych reguł, nad którymi czuwaliby trzej śpiewacy-krytycy, zwani *Merker*, którzy w czasie posiedzeń cechu notowali wszelkie wykroczenia przeciwko przepisom. Organizacja cechowa Meistersingerów polegała na przejściu przez szereg coraz to wyższych stopni, od ucznia jako stopnia najniższego aż do mistrza jako stopnia najwyższego. Każdy stopień musiał być zdobyty przez rozwiązanie specjalnych zadań artystycznych. Poezje ich obracały się przeważnie w kręgu przypowieści biblijnych, wierszowanych przysłów itp. Formą najczęściej używaną jest bar, składający się z dwóch zwrotek i przyśpiewu. Ze sztuki Meistersingerów zachowało się sporo poezji ale rzadko z muzyką. Najsławniejszym Meistersingerem był Hans Sachs /1494-1576 żyjący w Norymberdze/. Był on kompozytorem melodii „Die Siberweis” z 1513 roku, którą potem przejął kościół ewangelicki do zbiorów chorałów ze słowami „Wachet auf, ruft uns die Stimme”. Adam Pyschmann ze Zgorzelca /1532-1600/ uczeń Hansa Sachsa zostawił jedną z

najcenniejszych tabulatur /1571/. Także i sztuka Meistersingerów znalazła echo w literaturze muzycznej XIX wieku u Ryszarda Wagnera w operze „Meistersinger aus Nurnberg”, gdzie pokazane zostały zarówno dodatnie jak i ujemne strony tych instytucji muzycznych.

Ars Nova

Po roku 1300 rozpoczyna się rozwój muzyki świeckiej, która od tego czasu przybiera fakturę wielogłosową. Terenem na którym rozwija się ta muzyka jest przede wszystkim Francja i Włochy a zwłaszcza Florencja. Nowe formy tej epoki i jej cechy stylistyczne określono nazwą ars nova - nowa sztuka. Takim tytułem zaopatrzył swój traktat główny teoretyk XIV wieku Filip de Vitry /1291-1361/. Epoka ta charakteryzuje się bogatszą rytmiką i równouprawnieniem w podziale rytmów na dwudzielne i trójdzielne. Zmiana ta znajduje wyraz nawet w zewnętrznym obrazie nutowym, który komplikuje się przez dodanie do dawniej stosowanych form nutowych różnych kresek i chorągiewek, ligatur, wprowadzenie czerwonych linii lub nut, skomplikowany sposób użycia punktu przy nucie itp. Zmiany te nie były nagłe ale są wynikiem długiego procesu rozwojowego. Już bowiem od połowy XIII wieku datują się próby zarzucenia rytmiki modalnej. Jednym z pierwszych kompozytorów, który te próby podjął, był Petrus de Croce, pochodzący z Amiens, który już w 1220 roku wprowadzał w swoich motetach szybkie wartości w głosie najwyższym, zwiększając grupy nut aż do siedmiu. Pełne uzasadnienie nowego stylu dali teoretycy: Johannes de Muris młodszy, Marchettus z Padwy i Johannes de Garlandia, który wyłożył technikę kompozytorską ars nova łącząc discantus z fauxbourdonem. Nowy styl reprezentują w muzyce XIV wieku motety, których forma i technika utrzymały się niemal bez zmian do pierwszej połowy XV wieku. Cechą jej jest wzbogacenie rytmiki synkopą. Mistrzem nowych form jest w muzyce francuskiej Guillaume de Machaut /1300-1377/, poeta i muzyk. Kompozycje jego obejmują sonaty, ronda i virelais. Guillaume de Machaut wykształca formy polifoniczne i posługuje się skomplikowaną techniką kontrapunktyczną, która niebawem w następnej epoce stała się ulubioną formą kompozycji w muzyce niderlandzkiej. Technika ta polega na budowie kanonu z jednego głosu zanotowanego i opatrzonego zagadkowym napisem, który podaje sposób rozwiązania. Machaut jest zarazem kompozytorem czterogłosowej mszy. Po Francji przewodzi stanowisko w muzyce XIV wieku obejmują Włochy. Nowe formy muzyki wielogłosowej znajdują tutaj podatny grunt dla swego rozwoju. Jest to bowiem epoka wczesnego renesansu, który wyciska głębokie znamię na całej kulturze i nadaje mu nowy kierunek. Ogniskiem nowego stylu staje się Florencja. Ulubioną formą jest forma ballady, która posługuje się techniką konduktową homofoniczną, w odróżnieniu od ballady francuskiej wprowadza często progresję i imitacyjne traktowanie motywu. W większości wypadków opiera się konstrukcja ballady włoskiej na dwu głosach wokalnych i trzecim głosie instrumentalnym. Muzyka włoska wzbogaca formy przejęte z Francji. Jest bardziej śpiewna a głosy wyposaża w liczne ozdobniki. Za oryginalną formę włoskiej ars nova uchodzi madrygał chociaż na powstanie tej formy wpłynąć mogły pierwiastki południowo - francuskie. Nazwa madrygału wywodzi się od słowa mandra - trzoda, co wskazywałoby na pochodzenie madrygału z sielanki. Budowa muzyczna łączy się ściśle z budową wiersza. Całość składa się z dwóch lub trzech strof od tej samej melodii i z przyśpiewu - ritornello, rytmicznie ożywionego jako odrębnej melodii do ostatniej strofy. Teksty madrygału mają treść sielanki, nieraz zawierają pierwiastek refleksyjny a nawet satyryczny. Pokrewne madrygałom są canzony i rotundelli. Najbardziej charakterystyczną formą jest caccia czyli ilustracja muzyczna sceny myśliwskiej utrzymana w imitacyjnej formie trzygłosowej. Jej dwa głosy górne są kanonem, głos dolny instrumentalny, prowadzony w dłuższych wartościach, nie bierze udziału w imitacji. Prócz scen myśliwskich tematem caccia są też obrazy, przedstawiające w sposób realistyczny zgiełk i ruch na ulicach wielkiego miasta. Mistrzami nowego stylu we Włoszech są Johannes de Florencia i Jacobus

de Bononia. Największym jednak talentem jest Francesco Landino /1321-1397/ zwany Franciscus caecus, gdyż od lat dziesięciu był niewidomy. Był to znakomity wirtuoz w grze na lutni, gitarze i flecie a zwłaszcza wielki mistrz gry organowej. Kompozycje Landina obejmują madrygały, ballady i canzony. Do jednej z cech jego stylu należy seksta, występująca w kadencji w głosie górnym, dyscancie w ten sposób, że zamiast nuty charakterystycznej czyli septymy zjawia się seksta przed toniką. Od jego nazwiska nosi ona nazwę seksta Landina. Ars nova we Włoszech stanowi godne dopełnienie włoskiego malarstwa i poezji.

Rzym, Mantua, Wenecja

Pewne ożywienie w stosunku do dość doktrynerskiej opery florenckiej wniósł dramat muzyczny, przeszczepiony na teren Rzymu. Istniała tam już bogata tradycja muzyczna, znane też dobrze były widowiska tak świeckie jak i religijne. Wśród tych ostatnich poczesne miejsce zajmowało wspomniane poprzednio: *Rappresentazione di anima e di corpo* Cavalierego. Kompozytor ten stworzył jeszcze wcześniej kilka dzieł, które można uważać za pierwotny typ opery, ponieważ były one pierwszymi utworami scenicznymi wyposażone całkowicie w muzykę. Były to: *La Disperazione de Fileno Satiro* /1590/ i *Giuoco della Cieca* /1595/. Opera rzymska owych czasów posiadała jako mecenasów wysokich dostojników kościelnych. Nie też dziwnego, że tematyka jej porusza się bardzo często w dziedzinie zagadnień religijnych lub moralnych. Przykładem może tu być dzieło Agostina Agazzariiego /1578-1640/ opera pasterska „*Eumelio*”. Jest to pierwsza w Rzymie opera w pełnym tego słowa znaczeniu. Napisana została specjalnie dla wychowanków seminarium duchownego i zastępowała dawne widowiska szkolne. Skomponowana w 1606 roku w ciągu zaledwie 14 dni opera ta nie zdradza bynajmniej pracy dorywczej. Pod względem stylu oscyluje między bogatą melizmatyką Cacciniego a prostotą Periego. W pierwszej scenie jest wprowadzona rozmowa z echem mająca za podstawę konstrukcji powtarzanie odcinków melodii. Podobne sceny z echem spotykamy później dość często w różnych innych operach. Poza tym zwracają uwagę bogato rozbudowane chóry. Stają się one najbardziej charakterystycznym czynnikiem ówczesnej opery rzymskiej, co jest zupełnie zrozumiałe ze względu na wspaniałe tradycje kościelnych zespołów wokalnych bardzo żywotnych w Rzymie.