

Historia muzyki

Wzajemne wpływy kierunku włoskiego i francuskiego, jakie charakteryzują całą operę włoską, pierwszej połowy XIX wieku, ustępują około roku 1840 w twórczości G. Verdiego /1813-1901/ miejsca zdecydowanie włoskiemu stylowi operowemu. Jego pierwsze opery młodzieńcze nawiązują do Donizettiego. Dziełem, które uczyniło Verdiego sławnym, było „Rigoletto” według tekstu V. Hugo „Le rois’amuse” /1851/. Trzymając się w zasadzie typowo włoskich środków w harmonice i melodyce, potrafił tu jednak Verdi utrafić w ton głębszego tragizmu. W porównaniu z „Rigolettem” oznaczają następne opery: „Il Trovatore” /1853/ i „La Traviata” /1853/ raczej powrót do stylu młodzieńczego. „Un ballo in maschere” /1859/ wykazuje postęp w traktowaniu rzemiosła muzycznego, podobnie, jak „La forza del destino” /1862/, która to opera tylko z powodu wadliwego tekstu nie zyskała większego powodzenia. „Don Carlos” /1867/ wykazuje po raz pierwszy zastosowanie techniki motywu przewodniego, podobnie „Aida” /1871/, która dzięki utrafieniu lokalnego kolorytu i pogłębieniu techniki użycia orkiestry /wpływ Wagnera/ zajmuje w twórczości Verdiego ważne miejsce. Nie zarzucając stylu włoskiego bel canto potrafił tu Verdi przepoić tekst w śpiewie akcentami wysoce dramatycznymi. Podobnie udało się mu dać szczęśliwe połączenie scen dramatycznych i lirycznych w „Otellu” /1887/. Arcydziełem stylu kameralnego w operze jest ostatnie dzieło Verdiego „Falstaff”. Verdi zdobył się tu na zupełnie nowy, od Rossiniego niezależny sposób traktowania Opery Buffo. Oprócz oper jest Verdi autorem kilku dzieł z zakresu muzyki religijnej „Te Deum”, „Ave Maria” i najbardziej znane „Stabat Mater”, w którym nie potrafił jednak ustrzec się od wpływów stylu operowego/. Dalej w kierunku zbliżenia opery włoskiej do dramatu muzycznego Wagnera poszedł A. Boito w swej operze „Mefistofeles” /1868/. Około roku 1890 powstaje we Włoszech opera werystyczna /nazwa ta oznacza kierunek skrajnie realistyczny/, której głównymi przedstawicielami są: F. Mascagni /1863/ i E. Leoncavallo /1858-1919/. Kierunek ten wywodzi się niewątpliwie z muzyki programowej z jej naturalistycznym kierowaniem szczegółów w programie pozamuzycznym z dramatu Wagnera, który stworzył środki, mające służyć do tego celu. Zarówno opera Mascagniego „Cavalleria Rusticana” /1890/, jak i Leoncavalla „I Pagliacci” /1892/ posługują się w tekstach wysoce realistycznych grubymi środkami muzycznymi, które nie mniej są środkami wysoce efektownymi i bezpośrednio działającymi, temu zawdzięczają też obie te opery sławę wszechświatową. /Obaj kompozytorzy nie zdobyli uznania ani w części tak wielkiego innymi swymi dziełami/. Do kierunku werystycznego nawiązuje także i G. Puccini /„Tosca” 1900/.. Ale twórczość należy już do XX wieku/. Po roku 1850 jesteśmy w historii świadkami bujnego rozwoju nowego gatunku muzyki scenicznej – operetki. Reprezentują ten rozwój dwa przede wszystkim kraje: Francja i Austria. Jak z jednej strony połączenie opery komicznej z operą poważną doprowadziło do powstania opery lirycznej, tak z drugiej strony powstaje operetka francuska. Rozpoczyna jej rozwój Herve /właściwe nazwisko Florimond Ronger, 1825-1892/. Tworzy on dzieła sceniczne z muzyką o tekstach częściowo frywolnych, częściowo sarkastycznych z odpowiednio lekką muzyką, którą nazwano „musiquette”. Ale sławę europejską zyskał dopiero J. Offenbach /1819-1880/. Wprowadza on jednoaktówki na zespół 3-4 osobowy, później pisze dzieła większe /„Orfeusz w piekle” 1858, „Piękna Helena” 1864, „Życie paryskie” 1866, „Wielka księżna Gerolstein” 1867 i inne/. Jedyńm jego utworem, stającym już na granicy opery lirycznej są „Opowieści Hoffmanna” /ostatnie dzieło Offenbacha, wystawione dopiero po jego śmierci w roku 1881/. Wpływ Offenbacha był olbrzymi: werwa, humor, dowcip jego operetek zjednały mu cały świat. We Francji następcami jego byli: Ch. Lecocq /1832-1915/ i R. Planquette /1848-1903/. Austria a szczególnie Wiedeń, były wcześniej już widownią bujnego rozwoju muzyki tanecznej. Rozwój wiedeńskiej muzyki tanecznej w latach 1820-1850 związany jest z nazwiskami J. Lannera /1801-1843/ i Jana Straussa ojca /1804-1849/ i z formą walca. Walc powstał z laendlera przez silniejsze zaakcentowanie rytmicznych cech tego ostatniego i przyspieszenie tempa. Laendler

był prawie identyczny z tzw. „Deutscher Tanz” pochodzenia ludowego. Walc z jego charakterystycznym rytmem /nuta basowa na pierwszej ćwierci taktu na $\frac{3}{4}$ z uzupełniającymi go jako akompaniament akordami na drugą i trzecią ćwierć nutę spotykamy już u Schuberta, a nawet i przed nim. J. Lenner i J. Straus ojciec tworzą suity walców z Introdukcją i Coda, przy czym Introdukcja zbliża się z czasem do uwertury operowej; poszczególne tańce mają budowę 8-taktowych, później 16-taktowych okresów, często forma rozszerza się przez dodanie wkładki 8-taktowej w części środkowej. Lennera charakteryzuje jako kompozytora walców miękka, pełna sentymentu linia melodii, Strauss akcentuje raczej rytmiczne cechy walca. Obok walca uprawiają ci kompozytorzy z innych tańców galop /bardzo szybki taniec wirowy w takcie na $\frac{2}{4}$, często wstawiany do cyklu walców przed zakończeniem, polkę /taniec pochodzenia czeskiego, który pojawia się w Wiedniu dopiero około 1840 roku/, kotylion /cykl tańców, prawie nie odróżniający się od walców, w których wprowadzone bywają motywy ze znanych oper/ i kadryl /taniec pochodzenia francuskiego, który popularyzuje się w Wiedniu po roku 1830/. Żaden z tych tańców nie dorównuje w popularności walcowi. Dalsze ogniwo w rozwoju walca wiedeńskiego reprezentuje Jan Strauss syn /1825-1899/. Zewnętrznie wywodzi on z tradycji ojca, w istocie jednak należy już do innej epoki. Przez rozszerzenie formy i związane z tym wzbogacenie harmonii u J. Straussa syna traci walc ostatni związek z formami ludowymi, z których wyszedł. Jego cykle walców: „Kuenstlerleben”, „Wein, Weib und Gesang”, „Fruehlinsstimmen”, a zwłaszcza „An der schoenen, blauen Donau” zyskały sobie europejską sławę. Wiedeńska operetka pozostaje od roku 1860 pod wpływem operetki Offenbacha. W jego ślady idzie wiedeński kompozytor F. Suppe /1819-1895/, zmieniając jego akcenty cyniczne, satyryczne na ton niefrasobliwego humoru wiedeńskiego /„Boccaccio” 1879/, oraz K. Millocker /1842-1899/ „Bettelstudent” 1882, „Der arze Jonathan” 1890. Działalność tych kompozytorów oznacza punkt szczytowy w rozwoju operetki wiedeńskiej. Należy tu jeszcze wymienić z rodziny Straussów syna Józefa Straussa /walce „Sphaerenklaenge”, „Dorfschwalben aus Oesterreich” i inne/ i jego bratanka Jana oraz K. Ziehrera w ostatniej ćwierci XIX wieku /operetka „Die Landstreicher” i inne/. W ich ślady wstępują K. Komzak, E. Eysler, L. Fall, Oskar Strauss, Fr. Lehar, zbliżając bądź operetkę do widowiska o typie ludowym bądź sięgając po środki właściwe raczej operze.

Muzyka przedrenesansowa w różnych krajach Europy.

Wprowadzenie chrześcijaństwa do krajów Europy środkowej i południowej towarzyszyło włączenie się tych krajów do ogólnoeuropejskiej kultury muzycznej. O muzyce polskiej w pierwszych wiekach naszej ery nie znamy żadnych świadectw. Jedynie z późniejszych nieco wykopalisk możemy wnioskować, że na naszych ziemiach rozwijała się wówczas bogata samorodna kultura muzyczna. Potwierdzają to też dość liczne pieśni i zaśpiewy o charakterze archaicznym, które służyły do kultu przyrody i rozlicznych zabiegów magicznych. Muzyka łączyła się z obrzędami weselnymi, pogrzebowymi, z pracą, ze zmianami pór roku. Był to okres mniej więcej do VI wieku, kiedy to na naszych ziemiach polskich panował ustrój rodowy. Od II do IX wieku rozwinął się na terytorium dzisiejszej Polski ustrój wczesnofeudalny. Z tego okresu zachowały się przekazy historyczne o muzykowaniu na ziemiach polskich. Najstarszą informacją źródłową, odnoszącą się do gędźby słowiańskiej zawdzięczamy pisarzowi bizantyjskiemu z VII wieku Teofilaktowi Simokattasowi, który wspominając pod rokiem 591 o trzech Słowianach z nad Bałtyku, udających się w poselstwie do chana awarskiego, podaje, że nieśli ze sobą liry czy lutnie, a więc instrumenty strunowe. W innym źródle wspomniane jest narzędzie strunowe, używane przez Słowian zachodnich, zwane psalterium. Z tego okresu pochodzą też znaleziska piszczałek. Znikome są źródła do historii muzyki polskiej z okresu tworzenia się państwa. Są nimi relacje podróżników i kupców arabskich. Najważniejszym instrumentem były gęśle o rozmaitej ilości strun /5-8/ rozpiętych na płaskim pudle rezonansowym. Gęśle były ogólnosłowiańskim instrumentem i

miały kształt symetryczny i asymetryczny. Z powstaniem stolic biskupich i klasztorów pojawiły się w ośrodkach rękopisy z liturgiczną muzyką zachodnio-europejską – tropy, sekwencje, hymny i rymowane historie. Najstarszym w Polsce zabytkiem zawierającym liturgiczną monodię rzymską jest rękopis gnieźnieński „Ordo romanus et missale antiqiussimum” z końca XI wieku lub początku XII wieku. Z XII wieku posiadamy też wiadomości o urządzaniu w Polsce widowisk religijnych. Najdawniejszym zabytkiem w zakresie polskiej pieśni religijnej i zarazem jednym z najważniejszych oryginalnych polskich zabytków muzycznych jest pieśń „Bogarodzica”, której najwcześniejszy ze znanych kilkunastu rękopisów pochodzi z 1407 roku, zachowany w Krakowie. Pochodzenie tej pieśni jest jednak znacznie starsze. Autorstwo jej przypisuje się św. Wojciechowi /X wiek/. Bogarodzica była do XVI wieku pieśnią obozową rycerstwa polskiego, spiewaną przed bitwą. W XIV wieku rozwinęły się polskie pieśni kościelne, nawiązujące do chorału gregoriańskiego, pieśni czeskich i niemieckich. Na X wiek przypadają przykłady czeskiej liryki religijnej. Najstarszym tego rodzaju zabytkiem jest „Hospodine pomiluj”, przypisywany św. Wojciechowi, biskupowi praskiemu. Późniejszą jest pieśń o Wacławie, pochodząca z końca XII wieku. Pierwszym historycznym kompozytorem czeskim był mnich Domasław /XIII stulecie/, twórca tropów i sekwencji czeskich „Dulce melos” i „De superna Hierarchia”. O muzyce Słowian wschodnich, zamieszkujących ziemie Rusi, wspomina już Plutarch w I wieku i Polideukos w II wieku naszej ery. W X wieku wspominają ją podróżnicy arabscy. W X wieku Słowianie wschodni posiadają już własną muzykę wokalną i instrumentalną. Muzyka liturgiczna kształtuje się na Rusi już w VIII wieku pod wpływem śpiewów bizantyjskich, zwłaszcza psalmodii i hymnodii. Na okres Rusi Kijowskiej czyli X wiek przypada silny rozwój twórczości ludowej. Ludowy epos czyli byliny kijowskie były największym osiągnięciem kultury muzycznej starej Rusi. Byliny wykonywano przy akompaniamencie gęśli. Miały one nieraz po 400 wierszy. Wykonawców nazywano bajanami. Obok nich na dworze książąt kijowskich działali również muzycy – wesółkowie typu zachodnich wagantów, zwani skomorochami. W połowie XI wieku /1051/ założono w Kijowie pierwszą szkołę śpiewaków cerkiewnych, której wpływy rozprzestrzeniają się później na inne ośrodki starej Rusi.

Renesans

Dzieje muzyki wielogłosowej /1350 – 1600/. I i II Szkoła niderlandzka. Rozkwit polifonii był dziełem kompozytorów angielskich a następnie dziełem kompozytorów, których zalicza się do tzw. szkół niderlandzkich w drugiej połowie XV wieku i w ciągu wieku XVI. Z kompozytorów angielskich, którzy podobnie jak przeważająca ilość Niderlandczyków, działali we Włoszech, najsławniejszym był już John of Dunstable /1370-1453/, stanowiący epokę w rozwoju pieśni kościelnej, do której zastosował styl świeckiej pieśni. W dziełach jego /Magnificat, Motety, Msze i wiele utworów świeckich/ daje się spostrzec po raz pierwszy prawidłowe używanie imitacji. Mniejszego znaczenia współczesnymi Dunstable’a byli angielscy kompozytorzy: Lionel Pover, John Bennes i John Alain. Wpływ jego sztuki objawił się najsilniej u kompozytorów niderlandzkich, którzy w owej epoce wytwarzają tzw. pierwszą szkołę niderlandzką, obejmującą okres czasu od 1380-1480 roku. Najznamienitszym mistrzem z tego okresu jest Guillaume /Wilhelm/ Dufay urodzony około 1400 roku w Chimay, prowincji Hennegau /1450 w Cambrai/. Był on początkowo śpiewakiem kaplicy papieskiej, bawił jakiś czas na dworze burgundzkim a wreszcie został kanonikiem w Cambrai. Oprócz tego zwłaszcza jako kompozytor rond i ballad z instrumentalnym akompaniamentem zasłynął również uczeń Dunstable’a Gilles Binchois urodzony w Binche w Hennegau. I w Polsce na początku XV wieku zaczynała też sztuka wydawać niepoślednie siły kompozytorskie, jak np. Mikołaja z Radomia, którego szereg dwu i trzygłosowych kompozycji z pierwszej połowy XV wieku znajduje się w bibliotece

ordynacji hr. Krasińskich w Warszawie. Utwory Mikołaja z Radomia /Msze, Magnificat i hymny np. „Na cześć Krakowa” utworzony do tekstu St. Ciołka z okazji narodzin synów Władysława Jagiełły w toku 1426, pisane są pod wpływem mistrzów niderlandzkich, których utwory /Msza Ciconii, Zachariasza, Egarda/ znajdują się w tym samym rękopisie. Najstarszym ze znanych dotąd przykładów kompozycji wielogłosowej do słów polskich jest trzygłosowa modlitwa „Chwała tobie gospodynie” z roku 1455, niewiadomego autora.

Druga szkoła niderlandzka

Druga szkoła niderlandzka obejmuje epokę od 1480-1565 roku, w którym to czasie sztuka kontrapunktyczna przebywa dwie fazy, spletające się zresztą ze sobą organicznie: fazę czysto mechanicznego, a następnie artystycznego rozwoju. Końcowy okres tej epoki, łączący się z rozkwitem szkoły rzymskiej, rozpoczyna erę, która doprowadza do punktu kulminacyjnego wokalną sztukę kontrapunktu. Ze szkoły Dufaya i Bichois wyszedł pierwszy z kompozytorów drugiej szkoły niderlandzkiej: Jan Okeghem /Ockeheim/, który około roku 1454 był nadwornym kapelmistrzem króla Karola VII francuskiego a umarł w roku 1495. Obok niego zasłynął jako jeden z najuczeńszych mistrzów Jakób Obrecht /Hobrecht/, w roku 1492 kapelmistrz w Antwerpii, zmarły w roku 1505. Dzieła tych dwóch kompozytorów dają typowy obraz ówczesnych kierunków w sztuce, które w tej epoce przełomowej przedstawiały starcie się romantyzmu średniowiecza z odżywającym pod wpływami nauk humanistycznych klasycyzmu. Prócz tego w stylu muzycznym owej epoki daje się odczuwać walka drobiazgowości technicznej Niderlandczyków z szeroką linią melodii włoskiej. Rozwój sztuki imitacyjnej doprowadza do najświetniejszego rozwoju formę tzw. kanonu – wpływ zaś muzyki świeckiej na kościelną objawia się w używaniu motywów popularnych pieśni jako „Cantus firmus” mszy kościelnych. Uczni w kunszcie kontrapunktu prześcigali się w kontynuowaniu kanonów, najczęściej na jednej linii pisanych, które tylko dobrze wyszkolone i wprawne oko rozwiązać mogło, jako objaśnienie, mające dawać wskazówkę rozwiązania, służyły najczęściej uwagi łacińskie w rodzaju: „Noctem in diem vertere” /zamienić dzień na noc/, co miało znaczyć, że czarne nuty należy czytać jako białe, „Canite more Hebraeorum” /śpiewajcie obyczajem hebrajskim/ znaczyło czytanie kanonu od lewej strony ku prawej, „Clama ne cesses” /krzycz, nie przestawaj/ równało się opuszczeniu pauz itp. Z tej też epoki datują się owe kanony, zwane „podług chodu raka” /Krebskanon, Canoncancricans/, kanony lustrzane /Spiegelkanon/ i w tym rodzaju najróżnorodniejsze sztuczne wymysły, spychające oczywiście istotę twórczości na plan drugi, a rozwijające jedynie technikę pracy kompozytorskiej. Jako przykład skombinowanej sztuki imitacyjnej może posłużyć ustęp „O salutaris hostia” z mszy Piotra de Larue /1492-1510/, kapelmistrza na dworze burgundzkim, będący trzygłosową kompozycją, wysnutą z jednej melodii za pomocą trzech różnych kluczy. Rozwiązanie tej technicznej łamigłówki, w której pierwszy głos prowadzi melodię na cztery, trzeci w takcie alla breve. /przedstawiony przykład podany wg Riemanna/. Uczniowie Okeghema: Loyset Campere, Antoine Brumel, Joannes Prioris, Gaspar van Werbecke, Pierre de la Rue i największy mistrz niderlandzki Josquin de Pres. Zastęp tych kompozytorów stanowi już trzecią szkołę niderlandzką, która rozwija swą twórczość w początkach XVI wieku. Nie brak i tu „sztuczek”. Jednak w tej szkole następuje zwrot do prostoty i większej jednolitości rytmicznej. Różnorakie sztuczki kontrapunktyczne stosowano w czasach Okeghema i Hobrechta głównie w kompozycjach mszy. W tej też epoce wchodzi w modę używanie jako „Cantus firmus” w kompozycji mszalnej melodii znanych świeckich pieśni. Msze przybierają nazwy od tych pieśni. Bardzo popularną w owe czasy francuską żołnierską piosenkę, zaczynającą się od słów: „L’homme arme”, kilkunastu kompozytorów niderlandzkich użyło jako Cantus firmus mszy. Msze Hobrechta znane są pod tytułami „Je ne demande”, „Fortuna desperata”, „Malheur me bat”, „Si dederò” etc. Z innych zaś kompozytorów zdradzają świeckie pochodzenie Cantus firmus tytuły: „Bon temps”, Faisant

regrets”, „Die rote Nasell” itp. Nie trzeba sobie jednak wyobrażać, aby Cantus firmus, z świeckiej, nieraz hulaszcznej piosenki utworzony, nadawał stylowi muzyki mszalnej jakiś bardzo ożywiony charakter, najczęściej popularna melodia, ukryta w splotach kontrapunktujących głosów, traciła tak dalece swój rytmiczny – do słów świeckiego tekstu zastosowany – charakter, że właściwie pozostawały z niej więcej dla oka na papierze, niż dla ucha, dostrzegalne ślady. Najwybitniejszą postacią z pomiędzy twórców trzeciej niderlandzkiej szkoły jest Josquin de Pres /1450-1521/, który jako uczeń Okeghema, władał kunsztem wszystkich form kontrapunktycznych, ale dążył przede wszystkim do osiągnięcia w kompozycji pięknego brzmienia, do używania techniki kompozytorskiej nie jako celu łamigłówek lecz czysto artystycznego wyrazu, toteż dzieła jego zdobyły sobie wielką sławę u współczesnych i potomnych i znane były powszechnie jeszcze w początkach XVII wieku. Josquin de Pres urodził się w Hennegau około 1450 roku, już w 21 roku życia był śpiewakiem i kompozytorem na dworze Sforzów w Mediolanie, następnie za Sykstusa IV był członkiem chóru papieskiego, skąd po ośmiu latach przeniósł się na kwitnący wówczas rozwojem sztuk i nauk dwór Wawrzyńca Wspaniałego we Florencji, koniec życia spędził kolejno na usługach Ludwika XII oraz Maksymiliana I na dworze burgundzkim i zmarł obsypany zaszczytami i dostojenstwami jako proboszcz kapituły Katedralnej w Conde w 1521 roku. Działalność swą rozwijał równie na polu kościelnej jak i świeckiej muzyki, pozostały po nim prócz dużej liczby motetów oraz świeckich wielogłosowych piosenek 32 msze częściowo drukowane, częściowo w rękopisach. Z współczesnych Josquienowi wielką sławą cieszyli się: Henryk Izaak /1450-1517/, Jean Mouton /zm. w 1522 roku/, Pierre de Larue, Jean Richafort, Antoine Brumel, Mikołaj Gombert, Henryk Finck /przebywał od 1492-1506 roku na dworze królów polskich w Krakowie, gdzie też prawdopodobnie otrzymał muzyczne wykształcenie/, Jakób Clemens non Papa /1475-1567/ i Ludwik Senfl /1490-1555 rodem Szwajcar z Zurychu/. Działalność drugiej szkoły niderlandzkiej obejmuje na początku XVI wieku coraz więcej Włochy, przygotowując samodzielny – ale pod wpływami niderlandzkimi rozkwitły – rozwój szkół włoskich. Kompozytorem pierwszorzędного znaczenia w tym okresie był Adrian Willaert /1485-1562/, uczeń Josquina i Moutona; urodzony w Rocsenaro /Roulors/ około 1480 roku, studiował jako młodzieniec w Paryżu poczym od 1516 roku przebywał w Rzymie, następnie na dworze króla Ludwika węgierskiego, a w roku 1527 został mianowany Kapelmistrzem kościoła św. Marka w Wenecji. Główną jego zasługą jest wprowadzenie systemu pisania na dwa chóry, do czego prawdopodobnie podsunął mu pomysł widok dwóch naprzeciwległych chórów w kościele św. Marka. Jako organista przyczynił się również Willaert do rozwinięcia niektórych czysto instrumentalnych – na imitacyjnej fakturze opartych – form np. Fantasia i Ricercar, który odegrał dużą rolę w ukształtowaniu fugi. Momentem, który w dziejach rozwoju twórczości muzycznej miał wielkie znaczenie, był wynalazek druku. Początkowo tylko jako druk samych linii, rozwinęła się z czasem sztuka drukowania nut we wszystkich omal większych miastach państw europejskich. Pierwsze druki muzyczne Hahna w Ingolsztadzie datowane z roku 1476, następnie Scotus, a przede wszystkim Petrucci w Wenecji /w roku 1498/ stali się najśłynniejszymi drukarzami; w ciągu XVI wieku zasłynęły firmy Schofera /w Moguncji i Strassburgu/, Attaignata i Ballarda /później Le Roy i Ballard/ w Paryżu; w Polsce szczególnie Kraków stał się środowiskiem ruchu drukarskiego, na którego czele stały pracownie: Łazarza Andrysowicza /Lazarus Andreae, także tylko „Łazarzowa” zwana/, Siebeneichera, Hieronima Vietora i M. Wierzbipięty.

Historia harmonii i kontrapunktu

Wielogłosowość pierwotna

Początki muzyki wielogłosowej tkwią zapewne w pierwotnych śpiewach ludzi o różnych diagnozach głosowych, jak na przykład zbiorowości ludzkiej, złożonej z kobiet lub dzieci /soprany i alt/ oraz mężczyźni /tenorzy i basy/ prowadziło to do zdwojeń głosowych w odległościach oktawy /najczęściej/ oraz innych interwałów symultatywnych jak na przykład kwinty i kwarty, wreszcie tercje, seksty i sekundy. Podstawą użycia tego rodzaju paralelizmów jest czysto brzmieniowy ich charakter. Czysto brzmieniowy charakter środków harmoniczych nie jest jednak wyłącznym regulatorem ich doboru. Ważnym środkiem wyrazu staje się rytmika i agogika. Często uwidacznia się całkowity brak dźwięków prowadzących. O kierunku ruchu decyduje grawitacja dźwięków. Wśród ludów prymitywnych rozpowszechniony jest śpiew responsorialny, w którym uczestniczą soliści i chór. Zasadą jest tu powtarzanie na przemian frazy jednej partii przez drugą. W wypadku przyspieszonego wejścia drugiego głosu frazy ich zazębiają się dzięki czemu powstaje struktura wielogłosowa. Na tym gruncie powstają elementy heterofoniczne. Pokrewieństwo melodyczne głosów prowadzi do powstania bardziej rozwiniętych środków, mianowicie imitacji. Istnieją dwojaki rodzaj struktury;

- a. powstające z oddziaływania śpiewu responsorialnego i bourdonu
- b. będące prymitywnymi kanonami, gdzie zdwojenia są zasadą konstrukcyjną.

Wśród ludów prymitywnych istnieją dwa typy wielogłosowości:

- a. homofoniczny, oparty na technice nota contra notam; obok twórców konsekwentnie paralelnych występują również struktury wykazujące zróżnicowanie pod względem doboru współbrzmień
- b. polifoniczny, nacechowany znacznym zróżnicowaniem konstrukcyjnym

Muzyka wielogłosowa Dalekiego Wschodu

W wysoko rozwiniętych kulturach muzycznych Dalekiego Wschodu pierwszoplanowe znaczenie posiada – podobnie jak w kulturach prymitywnych – pierwiastek rytmiczny. Harmonia ma rolę podrzędną. Formy wielogłosowości rozwinęły się tam, w ścisłym związku, a muzyką jednogłosową, zjawiskiem typowym jest tu heterofonia, polegająca na kunsztownym ozdabianiu melodii jednego głosu przez głos drugi za pomocą środków ornamentalnych. Określenie heterofonia występuje po raz pierwszy u Platona, wspomina o nich również Plutarch /50-125 n.e./, wskazując na udział instrumentów. Heterofonia antycznej Grecji polegała na stosowaniu kunsztownych koloratur, brak tu jednak źródeł do pełnego ich poznania. Podstawą będą zatem utwory muzyczne Dalekiego Wschodu, zwłaszcza Syjonu, Laosu, Jawy. Stosowanie na szeroką skalę figuracji prowadzi do usamodzielnienia się głosu heterofonicznego, w następstwie czego powstaje rzeczywista struktura dwugłosowa czy wielogłosowa. Utwory tego rodzaju cechuje jednolitość tonalna, tkwiąca w podstawach konstrukcyjnych utworów heterofonicznych to znaczy w wyrastaniu heterofonii z muzyki jednogłosowej. Ścisły związek heterofonii z jednogłosowością sprawia, że struktury heterofoniczne mogą opierać się na najrozmaitszych systemach tonalnych, zupełnie odrębnych od systemów europejskich. Kunsztowna heterofonia realizowana jest na Jawie w ramach powszechnie używanych tam skal, mianowicie pelog i slendro, z których pierwsza polega na podziale oktawy na siedem, druga na pięć mniej więcej równych części. Jednakże w kunsztownych strukturach heterofonicznych wyraźnie działa już czynnik homofoniczny, w ramach specyficznego systemu tonalnego przejawiają się tendencje ku centralizacji, polegające na stałym powtarzaniu tego samego dźwięku lub na obracaniu się struktury melodycznej wokół jednego centrum brzmieniowego. Obok utworów heterofonicznych typu ornamentalnego, pojawiają się również utwory nacechowane ostrością rytmu o charakterze wybitnie motorycznym. Ale powstawanie elementów wielogłosowych w strukturach

heterofonicznych dokonuje się na drodze poszukiwania wartości czysto brzmieniowych; w rozwoju artystycznej muzyki Dalekiego Wschodu zasadnicze znaczenie uzyskał element kolorystyczny. Inny rodzaj struktur wielogłosowych, będących wyrazem zerwania z zasadą heterofoniczną, wykazuje o wiele większą prawidłowość. Polega on na stosowaniu środka centralizacji, opierającego się na powtarzaniu tego samego dźwięku lub kompleksu dźwięków. W szerzej rozbudowanych utworach zmieniają się często płaszczyzny tonalne, co wskazuje na architektoniczną rolę harmoniki i decyduje o rozcłunkowaniu utworu. W takich przypadkach nierzadko wyodrębniają się nawet trzy samodzielne głosy. Powstawanie centrów tonalnych na skutek powtarzania tego samego dźwięku wywodzi się z praktyki burdonowej. I tu ważnym elementem jest ruch rytmiczny, który staje się silnie działającym czynnikiem wyrazowym i konstrukcyjnym, scalającym formę utworu w organiczną całość. Wielka siła porządkująca rytmu przejawia się pod postacią izorytmii, gdy w głosie towarzyszącym powtarzają się identyczne schematy rytmiczne. Na Kaukazie współdziała z izorytmią czynnik meliczny przez powtarzanie tych samych zwrotów interwałowych, wówczas głos towarzyszący otrzymuje cechy izomorficzne.

Znaczenie europejskiej muzyki ludowej

Istnieje przypuszczenie, że podobnie jak w innych częściach świata, tak i w Europie uprawiano w niektórych miejscach muzykę wielogłosową od zamierzchłych czasów, na długo przed przyjęciem i rozpowszechnieniem chrześcijaństwa i że dopiero później wielogłosowość przeszła z praktyki ludowej do muzyki liturgicznej. We współczesnej europejskiej muzyce ludowej, w której są nawarstwione wytwory artystyczne z najrozmaitszych epok, spotykamy się z podobnymi formami wielogłosowości, jak na pierwotnym etapie wśród ludów pozaeuropejskich. Dotyczy to śpiewów w najrozmaitszych rodzajach paralel, głównie w tercjach i kwintach. Również praktyka bourdonowa utrzymuje się do dziś w europejskiej muzyce ludowej, czemu sprzyja posługiwanie się dudami, które umożliwiają powstawanie struktur budowanych. Wielogłosowa muzyka ludowa w Europie podlegała najrozmaitszym przeobrażeniom na skutek oddziaływania profesjonalnej muzyki wielogłosowej. Nawet najstarsze struktury wielogłosowe nie zachowały się już w postaci pierwotnej zupełnie czystej, ale uległy pewnym zmianom. Od początku XVII wieku oddziaływał na europejską muzykę ludową nowoczesny funkcyjny system harmoniczny. Najbardziej rozwiniętą postać posiada wielogłosowość w ludowej muzyce rosyjskiej i ukraińskiej. Występuje tam wielkie bogactwo form wielogłosowości od dwu do czterogłosu. Czysta heterofonia typu orientального tam nie występuje. Jest ona rezultatem pojawienia się w pewnych miejscach współbrzmień najrozmaitszego rodzaju, od sekundy aż do nony, w toku zdwajania unisonowego lub oktawowego głosu najwyższego. W ludowej muzyce rosyjskiej zaznacza się dążenie do linearyzmu wszystkich głosów. Wielogłosowość ta opiera się na zasadach faktury polifonicznej. W dyspozycji współbrzmień przestrzega zasady konsonansowości. Europejska wielogłosowość ludowa przechodziła różne fazy rozwojowe od struktur pierwotnych aż do tworów złożonych. Rozwój muzyki profesjonalnej uzależniony był w dużej mierze od folkloru, stąd doniosłość jego problematyki dla badań historycznych. Muzyka ludowa oddziaływała na kształtowanie się harmoniki zwłaszcza w punktach zwrotnych jej rozwoju. Dotyczy to zarówno muzyki średniowiecznej, jak i czasów nowszych i najnowszych /Ars nova, Renesans, Oświecenie, szkoły i kierunki narodowe XIX i XX wieku/. Należy jednak pamiętać, że muzyka ludowa oddziaływa głównie w swym całokształcie, nie tylko poprzez swoją formę wielogłosową. Sam element harmoniczny nie może przejawiać się bez współdziałania z innymi elementami, zwłaszcza z melodycznym i rytmicznym.

Epoka organum. Wielogłosowość europejska do XIII wieku

Początki wielogłosowości europejskiej datuje się wprawdzie na wiek IX ale istnieją podstawy do twierdzenia, że rozwijała się ona znacznie wcześniej. Była to przypuszczalnie heterofonia, oparta na paralelizmie kwintowym lub kwartowym. Od IX do XI wieku istniały w Europie Zachodniej dwa ośrodki, w których uprawiano muzykę wielogłosową: angielski i francusko-włoski. Obydwa ośrodki występują w tym samym czasie i wnoszą ważne zdobycze w dziedzinie muzyki wielogłosowej.

Angielska wielogłosowość do początków XII wieku.

Najstarsze świadectwo uprawiania w Anglii muzyki wielogłosowej pozostawił Scot Erigena z połowy IX wieku. W tym, czasie była już wielogłosowość rozwinięta i uregulowana. Na wielogłosowość zaczyna się pojawiać określenie organum. Termin ten miał po raz pierwszy wprowadzić Regino z Prumper /915 r/ w swój traktacie teoretycznym „De harmonica institutione”. Wedle opisów S. Erigeny organum jest wolne od wszelkiej schematyczności, cechuje je dość znaczny zasób środków technicznych, choć nie wiadomo, na czym one polegały, zaś struktura organalna miała określone podstawy tonalne. Tryby średniowieczne, tzw. tonacje kościelne wywodzono ze skal greckich. Jest to opinia mylna. System skal średniowiecznych kształtował się zwolna niezależnie od muzyki greckiej. Pierwsze ich teoretyczne sformułowanie dał Alciun Flaccus w VIII wieku, autor ten bynajmniej nie używa nazw charakterystycznych dla tropów, jak dorycki, frygijski, lidyjski, miksolidyjski, ale stosuje nazwy porządkowe trybów, choć posługuje się językiem greckim: protus, deuterus, tritus i tetrachius, przy czym tryby te dzieli na autentyczne i plagalne, albo obliqui względnie lateraks /poboczne/. Mechanizm tonalny starogreckich tropów polegał na dynamicznym charakterze poszczególnych dźwięków, zaś cechą charakterystyczną systemu modalnego jest wyodrębnienie się jednego dźwięku, głównie finalis. Poza tym jako wykładnik cantralizacji tonalnej występują jeszcze inne dźwięki o pokrewnym znaczeniu tzw. reperkusje. Oto poszczególne modi:

- Modus I autentyczny - finalis D repercussio a
- Modus II plagalny - finalis D reprecussio F
- Modus III autentyczny - finalis E reprecussio h
- Modus IV plagalny - finalis E reprecussio G względnie a
- Modus V autentyczny - finalis F reprecussio c
- Modus VI plagalny - finalis F reprecussio a
- Modus VII autentyczny - finalis G reprecussio d
- Modus VIII plagalny - finalis G reprecussio

Każdej zatem finalis towarzyszy jako dźwięk reperkusyjny kwinta względnie tercja, zwłaszcza w formach plagalnych. Wyjątek to ósmy modus, gdzie jako reprecussio występuje c zamiast h. Przez długi okres czasu obok greckich tropów występują w teorii muzyki właściwe tryby średniowieczne, przy czym dochodzi niekiedy do pomieszania jednych i drugich. Wyraźniejsze przejawy przeszczepiania nazw tropów, mianowicie dorius, plurigius, lydius na nazwy skal kościelnych występuje w traktacie „Musica euchiriadis” Huckbalda /840-930/. Tylko autor /Musica de harmonica institutione/ Ostatecznego jednak przeszczepienia nazw dokonał w XI wieku Hermanus Contractus /1013-1054/. Od tego też czasu nazwy tropów były używane na oznaczenia poszczególnych modi:

- I i II modus - dorycki
- III i IV modus - frygijski
- V i VI modus - lidyjski
- VII i VIII modus - miksolidyjski

Średniowieczny system modalny miał zastosowanie przede wszystkim w jednogłosowej muzyce liturgicznej, tzn. w chorale gregoriańskim. Wprowadzenie do muzyki liturgicznej

wielogłosowości zachwiało systemem modalnym, ponieważ wyrosła z ludowych tradycji wielogłosowość wykazywała odrębne właściwości tonalne a ponadto koncepcję tonalną modyfikował czynnik harmoniczny, najpierw pod postacią współbrzmień przypadkowych, potem od mniej więcej XV wieku pod postacią rozwiniętych struktur współbrzmieniowych, mianowicie akordów. W początkach wielogłosowości angielskiej występują tendencje do struktur pentachordalnych. Przejawiają się te tendencje w budowie linii melodycznej a także we współbrzmieniach kwinty i stosowaniu paralel kwintowych, choć sama linia melodyczna nie obraca się ściśle w ramach pentachordu. /przykład: pentachordalna linia melodyczna w równoległych tercjach.

Technika nota contra notam w początkach wielogłosowości angielskiej
Pierwsze wiadomości o wielogłosowości angielskiej pochodzą z IX wieku ale pierwszy zabytek dopiero z XI stulecia. Jest to tzw. Tropicum wimchesterskie. Głównym współczynnikiem staje się tam współbrzmienie kwinty, ale obok kwinty występują oktawy, tercje, seksty, septymy, kwarty, jednakże tylko oktawa – obok kwinty spełnia ważniejszą rolę w przebiegu formy. Ponadto oktawa przyczynia się tam do rozczłonkowania przebiegu, dzięki czemu obraz nutowy staje się bardziej przejrzysty pod względem rytmicznym. W strukturze organalnej należy rozróżnić dwa głosy: podstawowy vox principalis i towarzyszący – vox organalis. W przykładzie 26 powyższym vox principalis obraca się na na przestrzeni dość znacznych odcinków w ramach pentachordu f-c, zaś vox organalis c-g. Występuje tu więc wyraźnie struktura pentachordalna i to zarówno ze stanowiska melodycznego jak i harmonicznego. W niektórych odcinkach pentachord ulega rozszerzeniu do heksachordu, a nawet dalej. W ramach pierwotnego organum występują dwa rodzaje struktur: jedne – o znamionach prawdziwego dwugłosu, inne – tkwiące jeszcze w praktyce jednogłosowej na skutek stosowania paralelizmów oktaowych. Paralelizmy kwintowe powodują nakładanie się na siebie dwóch płaszczyzn tonalnych, przejawiających się realnie w rozszerzającej się strukturze pentachordalnej. W związku z tym dość często widoczne są tendencje do centralizacji. W vox principalis rolę taką odgrywa G, w vox organalis natomiast c, aczkolwiek w obydwóch tych głosach można wydzielić jeszcze inne często występujące dźwięki, np. w vox principalis – a, zaś w vox organalis – g. Te wyodrębniające się dźwięki świadczą, że materiał melodyczny struktury wielogłosowej rozwija się w dwóch planach tonalnych. Te struktury wielogłosowe były zapewne poprzedzone tworam bardziej pierwotnymi, opierającymi się na konsekwentnym stosowaniu paralelizmów kwintowych od początku do końca utworu. Wprowadzenie innych współbrzmień, zwłaszcza okta, do pewnego stopnia osłabia dwupłaszczyznową strukturę tonalną, ale jej nie niweluje. Przewaga paralelizmu kwintowego pozwala poznać charakter oraz istotne cechy harmoniki organalnej w jej pierwotnym stadium. Środki harmoniczne są wartościami czysto brzmieniowymi, które działają nasyceniem brzmienia i jej wewnętrzną dynamiką. Mimo stosowania dźwięków prowadzących jeszcze się tu nie przejawia, stąd w sposób nieskrępowany występują różne przejścia, np. z kwinty i seksty małej na oktawę, z seksty wielkiej i septymy na kwintę itp. Kompozytorzy tego okresu nie uświadamiali sobie ich znaczenia i woli konstrukcyjnej. Działy tu jeszcze zbyt mocno pozostałości pentatoniki. / a' a' g' a' a' g' a' a' c'' d'' f'' c'' c'' c'' c'' c'' c'' d'' d'' f'' c'' d'' d'' f'' d' d' c' d' d' c' d' a' c' d' f' f' d' c' f' f' f' g' f' f' g' f'. W powyższym fragmencie utworu zauważyć można nawet świadome unikanie przejścia półtonowego, o czym świadczy brak tercji małej a-c i d-f. Fragment ten cechuje znaczne rozszerzenie pojemności głosów aż do septymy małej włącznie, co oznacza przekroczenie struktury pentachordalnej w kierunku heptatoniki, choć wyodrębnienie się dwóch płaszczyzn tonalnych jest tu jasne z uwagi na różnice rejestrów. O pentachordalnych założeniach tonalnych może w tym wypadku decydować tylko struktura harmoniczna z przewagą paralelizmów kwintowych. Rozszerzenie rozpiętości linii melodycznej głosu organalnego nie

niweluje zasadniczo przejawów centralizacji występujących pod postacią tak prostego środka jak powtarzanie dźwięku, mającego znaczenie finalis czyli będącego zasadniczym, dźwiękiem skali. W takich strukturach spotykamy się niekiedy z wyodrębnieniem się pewnych motywów przy jednoczesnym podkreślaniu współbrzmień oktawy. Poznane przykłady z Troparium winchesterskiego i rękopisów Biblioteki z Chartres pozwalają zorientować się jaką postać posiadały struktury wielogłosowe w najstarszych zabytkach muzycznych aczkolwiek pochodzą one z czasów późniejszych niż świadectwa teoretyczne. W pierwszym stadium rozwoju organum dźwięki prowadzące nie mają jeszcze konstrukcyjnego znaczenia. Toteż nawet w takich wypadkach, w których struktura melodyczna może sugerować zwroty kadencyjne z zastosowaniem późniejszego subsemitonum modi, zjawiska takie nie mają miejsca w tym czasie. Przeciwnie, widoczne są jeszcze tendencje w kierunku zachowania zwrotów pentatonicznych.

Proces usamodzielniania się głosów.

Zwolna kielkowała świadomość polifoniczna, trudno jednak wskazać, kiedy w okresie od IX do początków XII wieku nastąpiło wzmożenie się tych tendencji. Znaczną rolę odegrała tu chyba technika bourdonowa. Jeszcze w XIX wieku teoretyk Johannes de Muris nazywa ją diaphonia basilica /od „basio” – podstawa/. Wraz z różnorodnością melodyczną głosów doskonała się stopniowo środki techniczne. Około roku 1100 Johanne Cotton formułując zasady prowadzenia głosów, wskazując na konieczność stosowania ruchu przeciwnego. Zabezpieczało to melodii większą samodzielność. Ruch przeciwny prowadził praktycznie do krzyżowania się głosów, co było równoznaczne z przecinaniem się płaszczyzn tonalnych i w rzeczywistości stało się podstawą dla ujednolicenia tonalnego utworu wielogłosowego. Zmiana założeń tonalnych spowodowała również zmiany w doborze środków harmonicznym. Obok kwinty, oktawy i unisonu spotykamy inne współbrzmienia, jak tercja, sekunda, kwarta, septyma. Kwinty i oktawy nie stanowią już obecnie bezwzględnej przewagi i nie decydują o stylu harmonicznym utworu. Niekiedy można spotkać się nawet z przewagą tercji, choć zjawiska tego nie należy uważać w tym czasie za typowe. Stwierdzone poprzednio przejawy centralizacji nie znikają mimo zmiany założeń tonalnych. Ważny to rys z uwagi na dalszy rozwój techniki organalnej. Mimo ujednolicenia tonalnego dążenia w kierunku centralizacji będzie się raczej wzmacniać i osiągnie swój szczyt rozwoju w formie organalnej szkoły paryskiej. Innym rodzajem prawidłowości jest stosowanie sekwencji. Znajduje to swój wyraz zwłaszcza w strukturze utworu. Utwory utrzymane w technice nota contra notam w muzyce wielogłosowej na gruncie angielskim stanowiły początkowe stadium nowego utworu, tworząc ogniwo pośrednie pomiędzy harmoniką pierwotną opartą na dwóch planach tonalnych a nowszą, gdzie dwuwarstwowość tonalna uległa przewyciężeniu. Rezultatem przemian tonalnych i technicznych był ten rodzaj wielogłosowości, który w prostej linii prowadził do techniki polifonicznej czyli do rytmicznego usamodzielniania się głosu organalnego pod względem melodycznym już samodzielnego. Zalecenie stosowania ruchu przeciwnego bynajmniej nie oznaczało zakazu prowadzenia głosów w równoległych kwintach, oktawach, unisonach czy kwartach. Środki te jako konsonanse były używane swobodnie mniej więcej do XIX wieku, chociaż w tym stuleciu spotykamy się po raz pierwszy z teoretycznym zakazem wprowadzania równoległych konsonansów doskonałych. W strukturach z kontrastującym rytmicznie głosem organalnym wysuwają się na plan pierwszy z powrotem konsonanse doskonałe, zwłaszcza oktawy i kwinty, aczkolwiek wprowadzane są także inne współbrzmienia, przeważnie jako drugorzędne środki harmoniczne. Melizmatyczne traktowanie głosu organalnego i pewna prawidłowość w stosowaniu figur opartych na koniunkturach i sekwencji prowadzi do powstawania utworów wykazujących znamiona heterofoniczne. Wówczas głos organalny jest rezultatem kolorowania głosu zasadniczego. W takich wypadkach w miejscach pokrywania się dźwięków zasadniczych występują np.

równoległe oktawy lub kwinty. Z czasem zaczęto coraz bardziej rozbudowywać rytmicznie głos organalny. Rezultatem takiego traktowania było wydłużanie się dźwięków *vocis principalis*, tak, że stawały się one *bourdonami*. W najprostszych strukturach dźwięki *bourdonowe* pozostają do siebie w stosunku prymy. Z harmonicznego punktu widzenia ruch głosu *bourdonowego* nie jest rzeczą obojętną dlatego, że na jego podłożu rozwija się głos organalny, toteż zależnie od postępów głosu *bourdonowego* kształtuje się linia melodyczna i dobór środków w głosie organalnym. W niektórych wypadkach głos organalny ulega szerszemu rozbudowaniu i wówczas wprowadzane są środki, które stają się regulatorami rozwoju linii melodycznej. Najczęstszym środkiem jest sekwencja podkreślana nawet przy pomocy odpowiedniego układu ligatur, co wskazuje, że nie jest ona czymś przypadkowym, ale że wprowadzono ją świadomie celem nadania linii melodycznej cech prawidłowości. Rozwój w kierunku usamodzielnienia się głosów doprowadził wkrótce do tego, że kompozytorzy starali się ujednolicić je pod względem melodycznym. Rezultatem tego było pojawienie się korespondencji /związków motywicznej a nawet występującej w załączku imitacji/. W takich wypadkach jeden z głosów opiera się na powtarzaniu tego samego dźwięku albo przyjmuje postać *bourdonu*. Dzięki temu występuje pewnego rodzaju skrzyżowanie głosów. W okresie od IX do początku XII wieku zarysowują się w muzyce angielskiej trzy etapy rozwojowe. Typowym rysem pierwszego etapu są struktury dwuplanowe pod względem tonalnym oparte na założeniach pentachordalnych, wyrazem czego jest przewaga paralelizmu kwintowego. W okresie tym należy wyróżnić dwa rodzaje struktur, z których jedne obracają się w ramach pentachordu, inne natomiast wykazują już szerszej rozbudowane linie melodyczne o właściwościach heptatonicznych. W drugim etapie dzięki udoskonaleniu techniki głosowej nastąpiło przewyżczenie dwuplanowości tonalnej. Rezygnacja z konsekwentnego paralelizmu kwintowego i wykorzystywanie ruchu przeciwnego prowadziło do usamodzielnienia się linii melodycznych, czego wyrazem było krzyżowanie się głosów, które dokumentowało jednolitość tonalną utworu. W początkowym stadium tego okresu panuje jeszcze technika *nota contra notam*. Później usamodzielnia się pod względem rytmicznym głos organalny i wykazuje już właściwości melizmatyczne. Za ostatnie stadium tego procesu uważać należy struktury *bourdonowe*, sprzyjające rozwijaniu się linearyzmu w głosie organalnym. Wraz z ujednoliceniem tonalnym zmienia się dobór środków harmoniczných. I w tym procesie należy wyróżnić dwie fazy rozwojowe. Na podłożu techniki *nota contra notam* występuje dążenie do równouprawnienia współbrzmień, zwłaszcza takich, jak kwinty i tercje, obok oktaw i unisonu. Jest to jednak etap przejściowy, gdyż w następnej fazie przewagę uzyskują na powrót kwinty, unisony i oktawy. Na podłożu techniki *bourdonowej* zarysowuje się tendencja do współżycia motywicznego głosów, a w związku z tym pojawiają się załączki imitacji i wymiany głosów. Struktura trygłosowa reprezentuje ostatnią zdobycz muzyki angielskiej omawianego okresu, a ze stanowiska historycznego jest o tyle ważna, że o wiele głębiej niż w utworach dwugłosowych pozwala poznać szczegóły tonalno-harmoniczne. Ten pierwotny trójgłos odznacza się znacznym zasobem środków harmoniczných i potwierdza pogląd, że istotnie w dalszych fazach rozwoju muzyki angielskiej nastąpiło ujednolicenie tonalne. Wyrazem tego oddziaływania finalis w postaci typowej struktury harmoniczných tzn. przy pomocy współbrzmienia kwintowo-kwartowego lub w ogóle kwintowego. Poznane dotychczas zasady, dotyczące wprowadzenia głosów z wysunięciem na plan pierwszy ruchu przeciwnego, uzyskują tu pełne potwierdzenie. Ścisłość w przestrzeganiu ruchu przeciwnego bądź nawet dość poważne wątpliwości co do wczesnego okresu powstania tego utworu, gdyż nawet organa późniejsze bynajmniej nie rezygnują z paralelizmów, przeciwnie, są one ważnym środkiem wyrazu i wykładnikiem stylu w najwspanialszym okresie rozwoju formy organalnej w szkole paryskiej. Sposób traktowania środków harmoniczných wskazuje na czysto brzmieniowy charakter, w konsekwencji czego dysonanse nie mają wpływu na kierunek linii melodycznej. Mimo powstawania utworów

pokrywających się pod względem strukturalnym z pojęciem akordu nie może być jeszcze mowy o świadomości takiej koncepcji harmoniczej w tym okresie.

Wielogłosowość w ośrodku francusko-włoskim do początku XII wieku. O ile w muzyce angielskiej dysponujemy głównie źródłami z zakresu praktyki kompozytorskiej, a relacje teoretyczne są ogólne, o tyle źródła odnoszące się do muzyki francusko-włoskiej stanowią głównie traktaty teoretyczne, choć nie brak i źródeł z zakresu praktyki kompozytorskiej. Na pierwszy plan wysuwają się dwaj teoretycy: Huckbald z St.Amand /840-93-/ i Guido z Arezzo /995-1050/. Duże znaczenie ma również anonimowy traktat mediolański „Ad organum faciendum” jako źródło muzyki wielogłosowej po Guidonie z Arezzo. Autorstwo wielu traktatów teoretycznych przypisywanych Huckbaldowi jest sporne. To pewne, że należą one do jednej szkoły teoretycznej. Są to następujące traktaty: „De harmonica institutione”, „De organo” /w redakcji kolońskiej i paryskiej/ oraz „Musica euchiriadis”. Jako źródło historyczne muzyki wielogłosowej IX wieku zasadnicze znaczenie posiadają dwa traktaty: „De organo” i „Musica euchiriadis”. W kolońskim traktacie „De organo” przedstawiona jest pełna teoria organum czyli diafonii. We francuskiej diafonii podstawowym współbrzmieniem jest konsonans kwarty. W traktacie kolońskim „De organo” przedstawiane są trzy zasadnicze normy struktury harmoniczo-tonalnej utworu wielogłosowego. Pierwsza wypływa z podstawowej koncepcji organum i nakazuje zachowanie interwału kwarty pomiędzy głosami. Druga zasada wskazuje, że w zakończeniach utworu głosy schodzą się na jednym i tym samym dźwięku, w szczególności na finalis tonacji lub na dwóch sąsiednich jej dźwiękach to znaczy na sekundzie górnej lub dolnej. Dla realizacji tej drugiej zasady wprowadza autor traktatu jeszcze trzecią zasadę, na mocy której głos organalny schodzi w miejscach rozczłonkowania do finalis albo zatrzymuje się na jej dźwięku sąsiednim, przy czym nie może zejść poniżej sekundy dolnej w stosunku do finalis. Z tego powodu nie zawsze można zachować odległość kwartową pomiędzy głosami, w konsekwencji czego powstają inne współbrzmienia. Choć kwarta stanowiła główny element harmoniki, to struktura organum nie opierała się na mechanicznym paralelizmie kwartowym. W przejściu na unison powstawały jeszcze inne współbrzmienia, pozostające w ścisłym związku z właściwościami tonalnymi i formalnymi utworu. Sposób dysponowania środkami harmonicznymi prowadził do zróżnicowania struktury organalnej. Autor traktatu „De organo” rozróżnia w związku z tym trzy rodzaje organum: środkowe – medium, wysokie – superius, niskie – inferius. Organum środkowe obracało się dokoła finalis, wyższe w rejonie kwinty górnej, niższe – kwarty dolnej. Jednocześnie teoretyk zaznacza, że w wypadku niemożliwości wprowadzenia naturalnych postępów kwartowych występują odległości tercjowe i sekundowe, co powoduje powstawanie organum nieregularnego - abusivum. Organum ze stanowiska tonalnego organum medium, przyczyniające się do podkreślenia finalis tonacji, ma szczególne znaczenie, gdyż jest ono czynnikiem, który może warunkować jednolitość tonalną utworu. Jednakże stosowanie paralelizmów kwartowych prowadzi do pewnego rozbicia tonalnego na skutek nie pokrywania się półtonów w głosach pozostających względem siebie w stosunku kwarty. Odległości kwintowe natomiast pozwalały na identyczne następstwo całych tonów i półtonów:

f g a h $\frac{1}{2}$ c d odległość kwartowa
c d e $\frac{1}{2}$ f g a

g a h $\frac{1}{2}$ c d e odległość kwintowa
c d e $\frac{1}{2}$ f g a

Jednakże organum superius ze specyfikacją kwinty nie miało samodzielnego charakteru. Kwinta była współbrzmieniem wtórnym, powstającym na skutek zdwojenia oktawowego

głosu organalnego. Huckbald zaznacza, że zdwojane mogą być głosy ludzkie i instrumenty, przy czym możliwe było również i potrojenie głosów. Współbrzmienie oktawy zaliczane jest przez Huckbalda względnie jego uczniów do współbrzmień równobrzmiących /aequisonae/, mimo to zdwojenia a nawet możliwość potrajania głosów struktury dwugłosowej wpływały na charakter harmoniki samego organum. Powstawał wówczas typ faktury homofonicznej o znacznym wzbogaceniu brzmienia dzięki pomnożeniu ilości głosów na skutek przeniesień i zdwojeń oktawowych pierwotnej struktury dwugłosowej. Mimo pewnych różnic w doborze środków pomiędzy muzyką angielską a francusko-włoską charakter harmoniki pozostaje bez zmian. Wobec stosowania licznych zdwojeń można przypuszczać, że czysta brzmieniowość przejawiała się w muzyce francuskiej silniej niż w muzyce angielskiej. Wpływało to z samego ustosunkowania się głosów. Podczas gdy w muzyce angielskiej vox principalis był głosem niższym, to na gruncie francusko-włoskim układ głosów jest odwrotny, aczkolwiek na skutek zdwojeń oktawowych występują pewne przemieszczania zwłaszcza w wypadku zdwojenia vocis principalis w oktawie dolnej. W traktowaniu vocis organalis jako głosu niższego można dopatrywać się krzepnięcia świadomości harmonicznego o tyle, że stawał się on po prostu towarzyszeniem harmonicznym. Decydujący wpływ miały jednak względy tonalne, mianowicie zasada niedochodzenia poniżej finalis i jej dolnej sekundy. Dlatego vox organalis nie zawsze był rozwinięty pod względem melodycznym lecz opierał się niejednokrotnie na powtarzaniu tego samego dźwięku. W ośrodku francuskim nie ograniczano się wyłącznie do postępów kwartowych. Mimo konstruktywnej roli kwarty niekiedy pojawia się współbrzmienie kwinty. W stosunku do innych przykładów widzimy tu o wiele większe zróżnicowanie interwałowe, tak że zasób środków harmoniczných obejmuje wszystkie współbrzmienia od unisonu do kwinty włącznie. Charakterystyczną cechą jest w tym wypadku formuła kadencyjna, w której zejście na dźwięk końcowy dokonuje się poprzez postęp unisonowy. Zakończenia takie są typowe dla techniki organalnej i będą się utrzymywały jeszcze przez dłuższy czas aż do szkoły paryskiej włącznie. Obok unisonowych zwrotów kadencyjnych spotykamy się również z przypadkami stosowania tercji wielkiej jako penultimy. W paryskim traktacie „De organo” zauważyć można stosowanie współbrzmienia tercji nawet w takich miejscach, w których zazwyczaj pojawia się konstruktywna kwarta. Do „Musica euchiriadis” dodany jest traktat „Scholia euchiriadis” w formie dialogu pomiędzy uczniem a nauczycielem, będący prawdopodobnie dziełem komentatora podstawowego traktatu. Pomiędzy „Musica euchiriadis” a „Scholia euchiriadis” zachodzi różnica w traktowaniu konstruktywnej roli współbrzmień. Wskazuje na to samo ich uszeregowanie. W „Musica euchiriadis” na pierwszym miejscu występuje kwarta, po której autor wylicza kwintę i oktawę. W „Scholia euchiriadis” natomiast uporządkowanie współbrzmień jest odmienne, gdyż na pierwszym miejscu występuje oktawa, następnie kwinta i w końcu kwarta, do czego dołączają się jeszcze rozszerzenia oktawowo, jak podwójna oktawa, duodecyma i undecyma. Podczas gdy w „Musica euchiriadis” podstawą było współbrzmienie kwarty, z którego poprzez zdwojenia oktawowo powstawała jako zjawisko wtórne kwinta, to w „Scholia” punktem wyjścia dla struktur wielogłosowych staje się kwinta, która w podobny sposób prowadzi do powstawania współbrzmienia kwarty. Przyznanie współbrzmieniu kwinty przynajmniej równorzędnej z kwartą roli konstruktywnej sprawia, że „Scholia euchiriadis” można uważać za przejaw rozbudowania zasobu środków harmoniczných, co oznacza dalszą fazę rozwoju muzyki wielogłosowej na gruncie francuskim. Wśród teoretyków X wieku nie spotykamy się z relacjami dotyczącymi muzyki wielogłosowej. Dopiero w „Micrologus” Guidona z Arezzo znajdujemy ustęp poświęcony szerszemu omówieniu diafonii czyli organum. Znaczenie tego traktatu polega na tym, że obok opisu dawniejszego typu organum zawiera szczegółowy opis organum nowszego. Guido z Arezzo rozróżnia dwa typy organum: modus diaphoniae durus i modus diaphoniae mollus. Pierwszy rodzaj odpowiada strukturze organalnej opartej na paralelizmie kwartowym wraz ze zdwojeniami oktawowymi vocis

organalis. W tym typie organum wyróżnia Guido z Arezzo dwa rodzaje głosu towarzyszącego, mianowicie organum sub voce czyli głos dolny towarzyszący w równoległych kwartach i organum supra vocem, będące rezultatem zdwojenia vocis organalis w oktawie górnej, na skutek czego powstają górne paralelizmy kwintowe. Modus diaphoniae mollis odznacza się rozbudowaniem zasobu środków harmoniczych. Nie wszystkie jednak tonacje kościelne w jednakowy sposób nadają się dla tego rodzaju struktury wielogłosowej. Jedne z nich są tylko możliwe, inne bardziej wydane, wreszcie istnieje trzeci rodzaj, który szczególnie nadaje się dla tych celów. Jako możliwe wymienia Guido z Arezzo deuterus w B i E, w którym to modus występują wyłącznie współbrzmienia kwartowe. W drugim wypadku, w szczególności w protus w A i D obok kwart można wprowadzać tercje i sekundy. Trzeci rodzaj tworzy tritus i tetradus w C, F, G, w którym zasób środków harmoniczych obejmuje sekundę wielką, tercję wielką i kwartę. Zwrócenie uwagi na właściwości tonalne utworów umożliwiających tworzenie struktur dwugłosowych doprowadziło Guidona z Arezzo do sformułowania pewnych norm mających znaczenie nie tylko dla struktury tonalnej organum, ale i dla doboru środków harmoniczych. W związku z tym Guido podkreśla, że nigdy nie należy schodzić poniżej tritus względnie jego dolnej sekundy. W tym wypadku vox organalis nie schodzi poniżej dźwięku c, w rezultacie czego obok kwarty powstają jeszcze inne współbrzmienia, mianowicie tercja i sekunda, nie licząc końcowego unisonu. Norma regulująca ruch głosu organalnego pozostaje w niewątpliwym związku również z dwiema podstawowymi formami skali, mianowicie z jej postacią autentyczną i plagalną, wobec czego dźwięk c w wypadku tritus stanowi ramy zakreślające plagalną postać trybu: f c c f. Poza tym odgrywa pewną rolę stosunek heksachordów względem siebie, gdyż przy wskazanym powyżej sposobie traktowania głosu organalnego jest zabezpieczone identyczne następstwo półtonów i całych tonów.

f g ab c d

c d ef g a

g a hc d e

Guido z Arezzo nie traktuje jednak w sposób sztywny reguły dotyczącej tritus. Toteż w wypadku kiedy cantus opada, również vox organalis może zejść na współbrzmienie kwarty dolnej pod warunkiem, że z powrotem przejdzie na pozycję wyjściową i finalis. Taki jednak sposób traktowania głosu organalnego należy uważać za wyjątkowy, częściej natomiast występuje w wypadkach opadania cantus w organum suspensum, zamierzonym, w którym vox organalis utrzymuje się na tym samym stopniu, tak że cantus schodzi poniżej tego głosu. W związku z tworzeniem struktur dwugłosowych dość wyraźnie występuje u Guidona z Arezzo problem kadencji. Sprowadza się o do opisywania finalis przy pomocy innych dźwięków. Stąd na oznaczenie tego zjawiska występuje już specjalne określenie, mianowicie occursus /łac. occuro – obiegam, opisuję/. Najprostszym typem kadencyjnym jest twór polegający na zdwojeniach unisonowych formuły zakończeniowej. W kadencji na pierwsze miejsce wysuwa się u Guidona z Arezzo sekunda wielka, czasem tercja wielka, nigdy natomiast tercja mała. Eliminacja tercji małej z formuły kadencyjnej pokrywa się z dotychczasowymi naszymi spostrzeżeniami i wskazuje, że w początkowej fazie rozwoju muzyki wielogłosowej nie istniała jeszcze świadomość działania dźwięku prowadzącego, przeciwnie, na skutek eliminacji tercji małej w penultimie starano się nawet unikać tego rodzaju dźwięków. Bez względu na zróżnicowanie na modus diaphoniae durus i mollis diafonia Guidona z Arezzo posiada jedną podstawową cechę wspólną z organum Huckbalda, mianowicie kwarta jest tu i tam podstawowym środkiem harmonicznym. Rozbudowanie zasobu środków przez włączenie kwinty obserwować możemy we wspomnianym mediolańskim traktacie „Ad organum faciendum”. Autor tego traktatu rozróżnia pięć elementów organum, mianowicie współbrzmienie początkowe, przejściowe, środkowe, prowadzące do zakończenia i końcowe. W rzeczywistości elementy te pozwalają na

rozróżnienie w organum współbrzmień początkowych, środkowych i końcowych. Współbrzmienie początkowe i końcowe tworzy oktawa lub unison, jako współbrzmienia środkowe występują kwarty lub kwinty. Przykłady zawarte w mediolańskim źródle wskazują na dążenie do stosowania ruchu przeciwnego. Równouprawnienie współbrzmienia kwarty i kwinty wskazuje na nową fazę rozwojową w którą weszła włoska i francuska muzyka wielogłosowa w XI wieku. Doskonalenie się strony technicznej dzieła, przejawiające się w dążeniu do stosowania ruchu przeciwnego, pozwala wnosić, że muzyka francusko-włoska przejmuje w tym czasie zdobycze angielskie względnie, że doświadczenia obydwu tych szkół schodzą się razem i powodują powstawanie nowego stylu harmonicznego, który jest wynikiem znacznego wzbogacenia środków wyrazu. Świadczy o tym nie tylko wspomniany rękopis mediolański, ale również utwory zawarte w rękopisach francuskich np. z Biblioteki Miejskiej w Chartres. Podobnie jak w muzyce angielskiej spotykamy się tu z przejawami rozbudowania struktury dwugłosowej. Na gruncie włoskim powiększa się ilość głosów do czterech. Nie jest to oczywiście konsekwentny czterogłos, przeciwnie, wiele szczegółów, mimo stosowania ruchu przeciwnego wskazuje na pokrewieństwo z pierwotnym typem organum. W każdym razie nie można tu mówić o przestrzeganiu jakiejś jednej tylko zasady w doborze środków harmoniczych i sposobie dysponowania nimi. Obok kwart i kwint reprezentowane są współbrzmienia kwintowo-kwartowe oraz liczne dysonanse, zwłaszcza sekundy wielkie /nomos/. Technika nota contra notam nie została jeszcze przewyżniona w muzyce francusko-włoskiej. Dopiero następny okres będzie oznaczał dalszy krok naprzód w tym kierunku. Podobnie jak w omówionym okresie rozwoju muzyki angielskiej, również i początkowy etap wielogłosowej muzyki francusko-włoskiej wykazuje kilka faz początkowych. Punktem wyjścia staje się organum przedstawione w Musica euchiriadis, następną fazę reprezentuje organum charakterystyczne dla Schola euchiriadis, dalszy etap możemy śledzić u Guidona z Arezzo pod postacią modus diaphoniae mollis. Guido uściśla właściwości tonalne organum i podaje wypływające stąd pewne zasady konstrukcyjne. Ostatnią fazę stanowi mediolański trakta Ad organum faciendum, który wraz z rękopisem 109 z Chartres dowodzi wzmagającego się procesu przenikania się stylu harmonicznego i zasad tonalnych muzyki francusko-włoskiej i angielskiej. Proces ten w całej pełni wystąpi w następnym okresie muzyki francuskiej, mianowicie w szkole St. Martial w Limoges.

Technika organalna i diskantowa szkoły St. Martial w Limoges

Pełne zespolenie zdobyczy ośrodka angielskiego i francusko-włoskiego przejawia się w pierwszej połowie XII wieku w słynnym opactwie St. Martial w Limoges. Wykorzystano tam nie tylko zdobycze dotychczasowe, ale wzbogacono je znacznie własnymi doświadczeniami. Toteż szkoła w Limoges stała się punktem wyjścia dla dalszego rozwoju muzyki wielogłosowej i wzorem dla innego ośrodka francuskiego, mianowicie szkoły Notre-Dame w Paryżu. Zespolenie dwóch zasad tonalnych: pentachordalnej i tetrachordalnej doprowadziło ostatecznie do ścisłego ujednolicenia tonalnego struktur wielogłosowych i wytworzenia się heptatonicznej koncepcji tonalnej. Przejmując te zdobycze Szkoła St. Martial nadała im cechy prawidłowości. Przejawiają się one w tym, że pewne środki harmoniczne wywołują po prostu konieczność równoczesnego stosowania innych, ściśle określonych. Ten stan rzeczy jest rezultatem unormowania techniki wielogłosowej zarówno co do zasobu środków harmoniczych jak co do sposobu ich stosowania. Wyrazem tego są niektóre traktaty teoretyczne, choć pochodzą one z drugiej połowy XII wieku. Sformułowania odpowiadające stylowi. Harmonicznemu szkoły w Limoges znajdują się w traktacie z rkp. Egerton 2888 Biblioteki Muzeum Brytyjskiego oraz w innych traktatach wydanych przez Coussemakera, Lafage'a, Handschina, Fickera. Teoretykom dwunastowiecznym nie wystarczają już pierwotne nazwy na oznaczenie form wielogłosowych tj. organum i diaphonia. Pojawia się wówczas nowa nazwa – discantus. Istota struktury wielogłosowej polegała według

teoretyków na *disiunctio* względnie na *dissonantia vocum*, tzn. na różnorodności głosów. Wprawdzie cecha ta występuje i w organum, niemniej w *discantus* staje się nieodzownym warunkiem. Pozostaje to w ścisłym związku z nowymi zasadami prowadzenia głosów, czego wyrazem jest stosowanie ruchu przeciwnego według traktatu z rkp. Egerton 2888 *discantus* polega na stosowaniu nut lub neum pojedynczych, co wskazywałoby na technikę notam *contra notam*, organum natomiast dopuszcza zarówno dźwięki pojedyncze jak i inne a więc złożone, w rezultacie czego na jeden dźwięk *cantus firmus* przypada więcej dźwięków głosu organalnego. W praktyce organalnej przewidują teoretycy większe wartości rytmiczne i takie ustosunkowanie się głosów, które zabezpiecza swobodny rozwój głosu organalnego. Stąd w wypadku, gdy *cantus firmus* utrzymuje się w niskiej pozycji, głos organalny winien znajdować się w pozycji wyższej np. w oktawie, żeby w swobodny sposób mógł rozwijać linię melodyczną. W traktacie z rękopisu Egerton wszystkie trzy współbrzmienia, mianowicie kwarta, kwinta i oktawa, występują jako środki równouprawnione, które stają się podstawą struktury wielogłosowej czyli diafonii. Autor traktatu omawia następujące połączenia: przejście z kwarty na kwintę, z unisonu na kwartę, z unisonu na kwintę i odwrotnie. Poza tym wskazuje on na konieczność przejścia z septymy na oktawę. Charakterystyczne jest konsekwentne przestrzeganie zasad ruchu przeciwnego, stosowanego w taki sposób, żeby w jednym głosie zawsze zachodził postęp mniejszej odległości, np. sekundy wielkiej lub małej, gdy inny głos porusza się skokiem. W jednym wypadku, mianowicie przy przejściu z unisonu na kwintę i odwrotnie, dopuszcza teoretyk krok kwarty zwiększonej w *discancie*, jeżeli *cantus firmus* porusza się krokiem półtonowym. W innych wypadkach współbrzmienie kwarty zwiększonej nie jest możliwe i dlatego przy zastosowaniu *b quadratum* głos towarzyszący winien wprowadzić dźwięk *e*. Autor traktatu stwierdza istnienie dziesięciu *modi* czyli współbrzmień. Mimo to w repertuarze szkoły St. Martial spotyka się często struktury, które w pełni odpowiadają zasobowi środków homofonicznych, objętych omówionym traktatem, co praktycznie oznacza ograniczenia się do zespołu ówczesnych konsonansów. Przykład ten potwierdza tezę o równouprawnieniu kwarty i kwinty, poza tym świadczy o konstruktywnej roli ruchu przeciwnego. Zaznaczyć jednak należy, że w szkole St. Martial spotykane są również paralelizmy kwintowe i kwartowe, stosowane niekiedy na dłuższej przestrzeni, ale środki te należy uważać za pozostałości po okresie wcześniejszym. Konsekwentne stosowanie ruchu przeciwnego łączy się zarazem z konsekwencją w dysponowaniu środkami harmonicznymi. Stąd po współbrzmieniu kwinty następuje unison, znowu kwinta, unison, następnie znowu kwarta itd. Mimo częstego występowania unisonu samodzielność głosów nie ulega zachwianiu dzięki stosowaniu ruchu przeciwnego. Rezultatem takiego traktowania struktury wielogłosowej jest jej niezwykłą jednolitość tonalna i zwartość harmoniczna. Organa St. Martial opierały się na chorale jako na *cantus firmus*, jednakże chorał nie stanowił wyłącznego repertuaru jako podstawa dla dzieł wielogłosowych. Rozwijająca się bujnie już w przeszłych wiekach twórczość sekwencyjna stała się dogodną platformą dla wpływów muzyki ludowej. Być może działały tu jeszcze tradycje bardzo dawne, kiesy bezpośrednio wzory ludowe stanowiły podstawę dla struktur wielogłosowych. Wielogłosowe opracowanie sekwencji dopuszczało już drugą falę wpływów muzyki ludowej na twórczość religijną. W przykładzie *Templiccultus* przejawiają się one zarówno w strukturze interwałowej *vocis principalis*, który prawdopodobnie pochodzi z muzyki ludowej, jak i w rytmice, w jej ostrej pulsacji. Struktura interwałowa zwraca na siebie szczególną uwagę z tego powodu, że opiera się na takim następstwie odległości, które tworzy pełny trójdźwięk durowy. Podobnie jak w ośrodku angielskim i francusko-włoskim tak i w szkole St. Martial nie stosowano wyłącznie środków leżących w granicach ówczesnych konsonansów. Krzepnąca samodzielność głosów prowadziła do stosowania większego zasobu środków, które powodowały dysonansowość struktury harmoniczej. W przypadkach Huckbalda a w jeszcze większym stopniu u Guidona z Arezzo, spotkaliśmy się ze stosowaniem sekund i tercji.

Źródłem powstawania tych współbrzmień był nie tylko ruch przeciwny, ale również specyficzne, typowo organalne ich traktowanie, w konsekwencji czego współbrzmienie sekundy powstaje z jednej strony jako rodzaj interwału przejściowego pomiędzy tercją a kwartą, z drugiej strony jako element czysto brzmieniowy, scentralizowany przez zejście głosów na unison. W szkole St. Martial nastąpiło daleko idące ujednolicenie tonalne utworów wielogłosowych i stopniowa emancypacja nowych współbrzmień nie zaliczanych do konsonansów. Dotyczy to współbrzmienia tercji, której częstotliwość znacznie wzrasta, tak że można ją uważać za równorzędny środek z kwartą, kwintą i unisonem. W szkole w Limoges istniały różne typy techniki wielogłosowej począwszy od ścisłego układu nota contra notam, aż do bardziej rozbudowanych utworów. Odcinki nota contra notam sąsiadują z odcinkami melizmatycznymi. W organum szkoły St. Martial można zauważyć dwojakiego rodzaju części melizmatyczne, w których vox principalis wykazuje zastosowanie wydłużanych dźwięków spełniających rolę burdonów oraz części o równorzędnej rytmice w obydwóch głosach, w których vox principalis, podobnie jak vox organalis, wykazuje zastosowanie mniejszych wartości rytmicznych. I ta dysproporcja odegra znaczną rolę. Zapoczątkowuje ona bowiem specyficzną formę organum z częściami organalnymi i diskantowymi. W ośrodku St./Martial powiększają się również rozmiary formy organalnej. Mimo to nie straciła ona swego charakteru jako utwór wchodzący w obręb większych utworów składających się z części wielogłosowych i jednogłosowych. Pomiedzy odcinkami wielogłosowymi pojawiły się części jednogłosowe chorałowe albo o charakterze chorałowym. Podczas gdy części chorałowe przewyższały pierwotnie pod względem rozmiarów części wielogłosowe, to obecnie proporcje te niejednokrotnie ulegają wyrównaniu albo nawet odwróceniu, tak że części wielogłosowe są szerzej rozbudowane niż części jednogłosowe. Wobec rozbudowywania formy organalnej dalszy jej rozwój nie był możliwy w ramach swobodnej techniki. Dlatego już w szkole St. Martial zaobserwować można dążenie do uregulowania i uściślenia strony rytmicznej utworów wielogłosowych. Wraz z przejawami rytmiki modalnej pojawiają się struktury wielogłosowe odpowiadające technice diskantowej. W tych przypadkach stosowana jest z reguły technika mota contra notam. Ujednolicenie rytmiczne pozostające w ścisłym związku z techniką diskantową zadecydowało o jej charakterze w przyszłości, kiedy to w rozbudowanych organach szkoły paryskiej części diskantowe występowały w tych miejscach, w których znikwały burdony vocis principalis na rzecz zrytmizowanego tenoru. Tam też nastąpiło dość szybko nowe przewartościowanie środków harmoniczych. W szkole St. Martial utrzymują się jednak dawne normy. W związku z tym współbrzmienie kwarty pozostaje w rytmizowanych częściach tworem równouprawnionym z kwintą i oktawą, przy czym sporadycznie pojawiają się i inne współbrzmienia, zwłaszcza tercje, rzadziej seksty. Wraz z dążeniem do uregulowania strony rytmicznej utworu zaznacza się prawidłowość i konsekwencja w dysponowaniu środkami harmonicznymi. Rytmika modalna nie tylko przyczyniła się do konsekwentnego stosowania środków harmoniczych ale jednocześnie stworzyła drogę do rozwoju kunsztowniejszych środków wyrazu, w szczególności do współzycia motywicznego i melodycznego głosów. Imitacje przyjęły na gruncie angielskim bardziej zdecydowaną postać i pojawiały się nawet na większych odcinkach. Upraszcza się struktura rytmiczna. Następstwo imitujących się zwrotów melodycznych opiera się na strukturze sekwencyjnej. W ten sposób szeregowane są te same zwroty melodyczne tworzące izomorficzny łańcuch imitacyjny. Jest to wielka zdobycz szkoły St. Martial. Izomorficzne twory imitacyjne mają szczególne znaczenie dlatego, że stały się one podstawą dla rozwinięcia struktur kanonicznych. Intensywny rozwój muzyki wielogłosowej szkoły w Limoges był rezultatem pracy co najmniej dwóch generacji kompozytorów, wyznaczających dwa okresy. W pierwszym struktury dwugłosowe powstają w oparciu o rytmikę swobodną. Pozwala to na emancypację melodyczną głosu organalnego, którego melizmatyka odznacza się niezwykłą pomysłowością, śmiałością i brawurą. Regulatorem przebiegu melodycznego

głosów są podstawy tonalne utworów z wyraźnymi tendencjami do centralizacji. Występują one w dwóch postaciach, zależnie od traktowania głosu pryncypialnego. W wypadku gdy głos ten traci swoją samodzielność melodyczną, stając się następstwem długo wytrzymywanych dźwięków burdonowych, dźwięki te regulują strukturę tonalną głosu organalnego.

W konsekwencji tego powstają płaszczyzny tonalne oparte na poszczególnych dźwiękach głosu zasadniczego, które są punktami oparcia głosu organalnego. Toteż dźwięki centralizacyjne nie zawsze schodzą się z finalis skali danego trybu. W drugim wypadku tenor wykazuje podobne zróżnicowanie rytmiczne jak głos organalny i dlatego nie tworzą się wówczas autonomiczne ośrodki centralne, lecz cała struktura jest podporządkowana finalis danej skali, ewentualnie jej dźwiękowi reperkusyjnemu. Te dwie zasady konstrukcyjne wskazują na istnienie dwóch technik w ramach utworów wielogłosowych: organalnej z burdonami tenorowymi i diskantowej, opierającej się przeważnie na zasadzie nota contra notam. Stosowanie tych technik decyduje o planie formalnym kompozycji wielogłosowej i przyczynia się do jasnego jej rozczłonkowania. Zasięg oddziaływania szkoły St. Martial był w XII wieku znaczny i sięgał daleko poza granice kraju.

Rozkwit techniki organalnej i diskantowej w szkole paryskiej

Spadkobierczynią szkoły St. Martial w Limoges jest szkoła paryska. Rozwój twórczości w tym ośrodku dokonuje się w latach 1170-1236 w tym czasie, kiedy działali tam wybitni kantorzy Katedry Notre-Dame, Leoninus i Protinus. W muzyce wielogłosowej, związanej z twórczością tych kompozytorów, wyróżnić należy dwa okresy. Pierwszy obejmuje twórczość Leonina i współczesnych mu kompozytorów, drugi wiąże się z działalnością Perotina. Wedle współczesnych im pisarzy Leoninus wślawił się jako przedstawiciel techniki organalnej, Perotinus natomiast był uważany za najlepszego znawcę techniki diskantowej, choć już w szkole St. Martial zarysowały się dwie odrębne techniki organalna i diskantowa.

Wykorzystanie w szkole paryskiej przełomowych zdobyczy ośrodka w Limoges przyczyniło się do rozwinięcia na nowych podstawach zarówno techniki organalnej jak i diskantowej, przy czym już Leoninus przejął pewne elementy discantu i wprowadził je do formy organalnej. Rozbudowa natomiast organum w kierunku powiększenia ilości głosów do czterech stała się udziałem Perotina i prawdopodobnie jeszcze następnej generacji kompozytorów. Główne źródło do poznania dwugłosowej techniki Leonina stanowi wielki cykl organa przeznaczony na cały rok kościelny: „Magnus liber organ de gradali et antiphonaribus pro servitio divino multiplicando”. Leoninus przejął w nim zdobycze szkoły St. Martial, głównie w zakresie rytmiki. Stąd rytmika modalna stała się regulatorem przebiegu czasowego utworu. Ułatwiło to odpowiednie traktowanie środków harmoniczych i przyczyniło się do jasnego rozczłonkowania formy jeszcze w wyższym stopniu niż w szkole St. Martial. Podstawą przebiegu rytmicznego było vox modi:

I modus trocheiczny	pół nuta + ćwierć nuta
II modus jambiczny	ćwierć nuta + pół nuta
III modus daktyliczny	pół nuta z kropką + ćwierć nuta + pół nuta
IV modus anapestyczny	ćwierć nuta + pół nuta + pół nuta z kropką
V modus spondeiczny	pół nuta z kropką + pół nuta z kropką
lub jako molessus –	trzy pół nuty z kropką
VI modus tribrachiczny	trzy ćwierćnuty

Regulująca siła rytmiki modalnej nalegała nie tylko na ostro zarysowującej się pulsacji rytmicznej głosu organalnego, ale i na jasnym rozczłonkowaniu linii melizmatycznej. Czynnikiem warunkującym takie rozczłonkowanie były tzw. ordines czyli grupy rytmiczne w postaci dłuższych lub krótszych odcinków melodycznych zamkniętych pauzami. To rozczłonkowanie, jak też i przejście rytmiki nodalnej w melizmatycznych partiach organum

jest już zdobyczą szkoły Notre-Dame. Regulująca rola rytmu, przejawiająca się w postaci ordines, miała dla rozwoju harmoniki i polifonii pierwszorzędne znaczenie dlatego, że w zakończeniach ordines a często i na początku obowiązkowo stosowano współbrzmienia konsonujące. W stosunku do szkoły St. Martial zasadniczo nie zmienia się zasób środków harmoniczych, aczkolwiek częstotliwość użycia niektórych z nich ulega zmianie. Coraz częściej na plan pierwszy wysuwa się współbrzmienie kwinty, podczas gdy kwarta pojawia się już rzadziej, choć nadal jest traktowana jako konsonans. Obok konsonansów, tzn. oktawy, względnie unisonu, kwinty i kwarty, wprowadzają kompozytorzy inne współbrzmienia, jak tercje, rzadziej seksty, a nawet dysonanse – septymy i sekundy. Ten zasób środków harmoniczych jest w ogóle typowy dla techniki organalnej i będzie utrzymywał się w praktyce kompozytorskiej jeszcze przez dłuższy okres czasu, niemal do połowy XIII wieku. Jeszcze większą trwałość wykaże czysto brzmieniowy charakter harmoniki, przy czym szczyt rozwoju osiągnięto w twórczości Perotina. W organach dwugłosowych przejawy brzmieniowości występują w podobny sposób jak w szkole St. Martial, na co wskazuje centralizacyjne działanie pewnych dźwięków nie odgruwających roli finalis danej skali. Na skutek rozpoczynającej się supremacji współbrzmienia kwinty czynnikiem centralizacyjnym obok finalis staje się niejednokrotnie piąty stopień skali. Podobnie jak w Limoges płaszczyzny będące wyrazem centralizacji są ruchome zależnie od ruchliwości vox principalis. Obok wewnętrznych płaszczyzn centralnych istnieje również zasadniczy dźwięk centralizacyjny związany ściśle z pierwszym dźwiękiem tenoru, w stosunku do którego głos organalny tworzy współbrzmienie oktawy, rzadziej inny interwał, choć zdarzają się przypadki, że głos organalny wchodzi na septymie, tworząc jakby rodzaj appogiatury /ozdobnika/ rozwiązującej się na oktawę. Ten początkowy dźwięk organum otrzymał u teoretyków nazwę principium ante principium. Nazwa ta pochodzi stąd, że nie rozpoczyna on właściwego toku linii melodycznej vocis organalis. Jak wykazują powyższe przykłady w organach dwugłosowych na principium ante principium składają się zazwyczaj dwa albo nawet, w wypadku stosowania współbrzmienia dysonującego, trzy dźwięki. Natomiast w organach trzy i czterogłosowych principium ante principium tworzy tylko jeden dźwięk względnie jedno współbrzmienie. Utwory zawarte w Magnus liber organi Leonina, odznaczają się znaczną różnorodnością w doborze środków rytmicznych. Najczęściej spotyka się modus pierwszy, trzeci oraz piąty, jakkolwiek pojawiają się już elementy wszystkich modi. W ramach jednego ordo panuje zazwyczaj jeden schemat rytmiczny. Dotyczy to zwłaszcza struktur opartych na prostym lub sekwencyjnym powtórzeniu. Największe trudności w interpretacji rytmicznej sprawia siłą rzeczy modus szósty, ponieważ wzmoczenie ruchu rytmicznego cechuje również odcinki o rytmice swobodnej. Wyjątek stanowią jednak takie struktury, które opierają się na następstwie szeregu ligatur. Choć Leonin uchodzi za przedstawiciela techniki organalnej, w niektórych organach występują wyraźnie odcinki diskantowe, głównie tam, gdzie tenor wykazuje strukturę melizmatyczną. Rytmizowanie głosu zasadniczego i kulminacja różnych modi, która oznacza kontrast rytmiczny pomiędzy głosami, jest niewątpliwie największą zdobyczą Leonina, gdyż zapoczątkowuje rozwój prawdziwej polifonii. Zacytowany odcinek z Notum fecit wskazuje, że ta młoda polifonia obraca się jeszcze w ramach ustalonego dawnego zasobu środków harmoniczych. Toteż na przestrzeni pierwszego ordo występują współbrzmienia kwart, które w dalszym toku utworu znikają na korzyść innych współbrzmień, zwłaszcza kwinty i oktawy. Dotych zdobyczy Leonina nawiązał jego następca, Perotinus, który rozwinął i udoskonalił technikę diskantową.

Rozwój diskantu w klauzulach Perotina

Perotinus dokonał skrótów w „Magnus liber Organi” a ponadto stworzył kompozycje uzupełniające, tak zwane „dausuale”, oparte na technice diskantowej, której poziomem Perotinus przewyższał znacznie Leonina. Udoskonalenie przez Perotina techniki diskantowej

polegało na jeszcze większym uściśleniu rytmicznym głosów, w związku z czym znikają tam niemal wszystkie szczegóły, które mogłyby wskazywać na swobodne traktowanie elementu rytmicznego.. Przeciwnie, forma klauzul odznacza się niezwykle ostrym pulsowaniem rytmiki modalnej. Przejawia się to w wyrazistości poszczególnych modi i w uszeregowaniu ordines. Częstym zjawiskiem jest tam dążenie do symetrii, tak że niejednokrotnie ordines wykazują jednakowe rozmiary. W klauzulach wysuwa się dążenie do operowania krótkimi ordines, które regulowały dobór środków harmoniczych. Jednocześnie dojrzewa tam proces eliminacji kwarty, tak że współbrzmienie to pojawia się o wiele rzadziej od kwinty, a nawet niekiedy i od tercji. Perotinowi nie wystarcza fakt urytmizowania głosu pryncypialnego, ale stara się przy pomocy czynnika rytmicznego nadać mu cechy prawidłowości konstrukcyjnej. W związku z tym tworzy on stale powtarzające się grupy rytmiczne, które ujednolicają utwór. Rodzi się charakterystyczny dla średniowiecza typ polifonii, w której czynnik rytmiczny jest siłą porządkującą. Posiada to wielkie znaczenie historyczne, gdyż wobec słabej jeszcze siły elementu harmonicznego rytmika staje się podstawowym współczynnikiem dzieła, scalającym wszystkie jego elementy. Powtarzające się identyczne grupy rytmiczne w tenorach są równoznaczne z powstaniem izorytmii. Należy podkreślić, że izorytmia tenoru była z pewnymi wyjątkami podstawą dla formy motetu od XIII aż niemal do połowy XV wieku. Nie jest to jednak jedyna zdobycz Perotina. Kompozytor ten rozwinął również formę organalną przez powiększenie ilości głosów i wprowadzenie tam kunsztownych środków wyrazu. Ta nowa forma jednoczy w sobie jego doświadczenia w zakresie techniki organalnej i diskantowej. Stanowi ona szczyt rozwoju organum i zarazem zamyka długi okres rozwoju organum i zarazem zamyka długi okres rozwoju muzyki wielogłosowej, sięgający co najmniej od IX do początku XIII wieku. Okoliczność ta skłania nas do szczegółowego rozpatrzenia wielogłosowej techniki organa tripla i quadrupla.

Organa tripla i quadrupla

Rozkwit trzy i czterogłosowych organów przypada na lata 1190-1230. Okres ten obejmuje twórczość Perotina, współczesnych mu kompozytorów i prawdopodobnie generację następną. W stosunku do organum szkoły St. Martial i Leonina ogólne założenia formy organalnej nie ulegają zmianie „to znaczy, że forma organalna reprezentuje tylko pewne części w obrębie większych utworów należących do różnych rodzajów responsoriów, gradualów, Alleluja, Benedictus, Domine i versus. Solowo wykonywane partie wielogłosowe opierały się na pierwszych słowach responsoriów, dalszą zaś część wykonywał chór w postaci jednogłosowej, w zakończeniu powtarzano znowu responsorium w wykonaniu chóru jako tak zwaną repetendę, przy czym z powrotem występowała partia solowa w versus, a następnie chór. Współdziałanie części jednogłosowych i wielogłosowych zachodziło również w tropach, w których partie tropowane były przeznaczone do wykonania solowego i wielogłosowego.

/Tropy:

1. parafrazy tekstu wstawiane między Kyrie i eleison zjawiała się interpelacja melodii „tous boni tatici”
2. formuły intonacyjne czyli „differentiae” każdego tonu kościelnego na zgłoskach euo, uae, które są dziełem powstałym z samogłosek w „saeculorum amen”, używano ich jako środka mnemotechnicznego w nauce chorału gregoriańskiego/

Melodie chorałowe wykazywały jednoznaczne właściwości tonalne, oparte o zespół heptatonicznych trybów, tzw. modi lub toni. W dwugłosowym organum przemiany tonalne zapoczątkowane pod wpływem muzyki wielogłosowej w poprzednich okresach, nie zaznaczyły się tak gwałtownie jak w triplach i quadruplach, gdzie zwiększa się rola czynnika harmonicznego jako regulatora współżycia większej już ilości głosów. W konsekwencji tego

powstaje nowy plan tonalny dzieła, odmienny od założeń tonalnych melodii chorałowej. Przeobrażeniom tym sprzyjało dalsze rozbudowanie burdonów tenorowych, które w przeliczeniu na nasze kategorie metryczne obejmowały niekiedy 50, a nawet i więcej taktów. Burdonowe dźwięki tenoru stawały się punktami centralnymi struktury wielogłosowej. W rozbudowanych partiach diskantowych chorał włączał się jako równorzędny czynnik melodyczny. Melodie chorałowe, będące muzyczną oprawą tekstu liturgicznego odznaczają się zazwyczaj jednolitością struktury tonalnej, to znaczy że melodie takie utrzymują się stale w ramach jednego trybu. W responsoriach dotyczy to części głównej i versus. To samo zjawisko można zaobserwować w gradułach i allelujach. Istnieją melodie chorałowe, których odcinki jasno podkreślają finalis danej skali lub w których ten dźwięk powtarza się często. W takich przypadkach cantus firmus, wpływający na ukształtowanie się głosów organalnych sprzyja tworzeniu się takich struktur, które odpowiadają właściwościom tonalnym chorału. Dokonywanie wyboru dźwięków z chorału i następnie ich powtarzanie w najrozmaitszy sposób prowadzi do specyficznej centralizacji tonalnej, nie pokrywającej się z właściwościami tonalnymi chorału. Na skutek powtarzania ulegają szczególnemu podkreśleniu te dźwięki, które w melodii chorałowej są wykładnikiem ruchu i które jedynie w stosunku do finalis posiadają jednoznaczny sens tonalny. W wielogłosowym opracowaniu natomiast tworzy się w takich przypadkach autonomiczna struktura prowadząca do swistej centralizacji. Zjawisko to występuje szczególnie wyraźnie wówczas, gdy w grupach tenorowych zbyt często powstają te same dźwięki. Mimo działania czynnika rytmicznego ruch melodyczny głosu tenorowego jest jeszcze na ogół ograniczony. Wszechwładnie panuje tam modus V, nierzadko dźwięki tenoru są rytmizowane w postaci maksym, co prowadzi do osłabienia aktywności melodycznej tenoru. W tenorach niektórych klauzul pojawiają się już inne modi np. I i II, co praktycznie oznacza wzmożenie ruchu melodycznego. Rozpadanie się linii melodycznej na krótkie grupy dźwiękowe jest nadal częstym zjawiskiem. Dalszy proces w tym kierunku będzie dokonywał się na gruncie motetu. Sedno sprawy tkwi jednak w tym, że właściwa siła melodyczna chorału mimo wykorzystywania jego substancji dźwiękowej jest prawie żadna. Wprawdzie już w organach generacji Leonina działa rytmika modalna, a pierwsze jej przejawy spotykamy nawet w szkole St. Martial, ale najpełniejsze jej zastosowanie występuje dopiero w organach trzy i czterogłosowych. Występują tam partie, w których oddziaływa w całej pełni rytmika modalna, z drugiej zaś odcinki o nieco swobodniejszej rytmice. Świadome podkreślanie w niektórych głosach jednego dźwięku prowadzi do rotacyjnej struktury melodycznej. W ten sposób na przestrzeni 40 taktów powstaje centrum brzmieniowe uwarunkowane działaniem tenoru i melodyki głosów wyższych. Powtarzanie tych samych motywów względnie zwrotów melodycznych sprawia, że do melodyki organum wkraczają elementy ludowe i w ogóle świeckie, mające swój odpowiednik w ówczesnej świeckiej monodii, zwłaszcza w świeckich laisach. / Pieśni liryczne pochodzenia bretońskiego rozpowszechniane we Francji przez średniowiecznych zonglerów, za wzorem sekwencji przyjęły się w kościele jako pieśni nabożne, zaznaczające głównie hymny Mariańskie; całość składa się z kilku zwrotek, z których każda ma inną melodię i inną budowę rytmiczną, podobnie jak to jest w naszej Bogarodzicy, którą z tego powodu niektórzy badacze uważają za lais. Z Francji przejęli formę laisów niektórzy niemieccy Minnesangerzy i nazwali ją Leich/. Dla przykładu wystarczy porównać fragmenty Lais de la Rose z odcinkiem organum Ledemund z Organum quadruplum Perotina. Nierzadko w podobnych przypadkach pojawiają się struktury przypominające melodie taneczne. Obok przebiegów melodycznych z ostro zarysowaną rytmiką modalną i z rozczłonkowaniem na ordines spotykamy twory melodyczne mające charakter nieco swobodniejszy pod względem rytmicznym. Niektórzy historycy dopatrują się w nich znamion melodyki chorałowej. Istotnie, gdy względy notacyjne pozwalają na ujmowanie przebiegu rytmicznego w postaci Vi modus wówczas zbliżają się do jubilacji Alleluja. Nierzadko

w takich wypadkach stosowana jest sekwencja, aczkolwiek nie należy tego zjawiska wiązać wyłącznie z partiami o wzmożonym ruchu rytmicznym. Partie swobodniejsze występują zwykle na początku i końcu poszczególnych części, najczęściej jednak w zakończeniach. Tego rodzaju odcinki zakończeniowe teoretycy nazywają kopulami /copulac/. Rozróżniają ani dwa rodzaje kopuli: copula legata /ligowana, wiązana/ i copula non legata /nie wiązana/. W związku z melodyką nie można pominąć zagadnienia koloru. Zjawisku temu poświęca dość dużo uwagi Johannes de Garlandia na początku XIII wieku. Odróżnia on trzy rodzaje koloru. Pierwszy z nich dotyczy struktury o ściśle określonym ruchu melodycznym z podkreśleniem jednego dźwięku, drugi polega na floryfikacji czyli ozdabianiu linii melodycznej, trzeci opiera się na powtórzeniu. Z pierwszym rodzajem koloru jako środkiem centralizacji tonalnej, realizowanej przy pomocy czynnika melodycznego, spotykamy się dość często w organach. W tym wypadku o centralizacji decyduje stałe podkreślanie dźwięku c a głosem drugim i trzecim nad tenorem. Ozdobny kolor występuje w organach tylko na bardzo krótkich odcinkach i powstaje przez dodanie innych dźwięków do prostej struktury melodycznej. W głosach organalnych panuje szybszy ruch rytmiczny, w szczególności przeważa modus I i III a rozdrobnienie poszczególnych schematów rytmicznych łączy się ze znacznym ożywieniem ruchu melodycznego. Rozdrobnienie takie występuje przede wszystkim w kopulach, aczkolwiek ma ono charakter swobodniejszego traktowania elementu rytmicznego. Należy jednak rozróżnić organa okresu perotinowskiego i następnej generacji. W późniejszych organach również partie o ściślejszej rytmice odznaczały się wzmożonym ruchem rytmicznym. Zjawisku temu towarzyszy dążenie do niezależności melodycznej głosu, co szczególnie wyraźnie występuje w niektórych klauzurach. Ale obok zjawisk wskazujących na wzmożenie siły melodycznej można zauważyć również pewne struktury świadczące o działaniu odwrotnym. Przede wszystkim występuje to wówczas, kiedy do głosów organalnych wkracza modus V jako czynnik regulujący ruch melodyczny. Podobnie jak w partiach tenorowych, tak samo w głosach organalnych zachodzi niekiedy rozbitcie linii na krótkie motywy.

Traktaty średniowieczne o muzyce

1. Scotus Erigena /ok. + 886/ traktat „De divisione naturae” – o praktyce organalnej
2. Huckbald /840-930/ przypisywany mu traktat „De hamonica institutione” ok. 900 roku – o praktyce organalnej
3. Reginus z Prum /+ 915/ w kilku pismach daje najprymitywniejszy podział współbrzmień. Używa dwóch terminów „concentus” = jednakowe brzmienie dwóch tonów – unison, „succentus” = najdokładniejsze brzmienie dwóch dźwięków – oktawa, kwinta.
4. Anonimowy traktat „Musica euchiriadis” /I połowa X wieku/ - interwałem uprzywilejowanym w organum jest kwarta.
5. Paryski i koloński rękopis traktatu anonimowego „De organo” /początek X wieku/. Oba rękopisy nie uznają oktawy za interwał, powstający przez od[powiednią] odległość dwu głosów, ale za powtórzenie tego samego dźwięku w innym rejestrze głosowym. Oba też nie uznają ścisłego paralelizmu w kwartach czy kwintach. O tym typie organum mówią dopiero /scholie/ przypisy /objaśnienia/ do traktatu „Musica Euchiriadis”. Wynika z tego, że w praktyce używane były wszystkie rodzaje organum zarówno organum kwartowe dwugłosowe i kwartowo-kwintowe trzygłosowe, które polegało na ruchu równoległymi interwałami, jak też organum, w którym ruch równoległy nie był zasadą, a pomiędzy interwały kwart i kwint wplatanio inne.
6. Guido z Arezzo w traktacie „Mocrológus” ok. 1020 roku zajmuje się szeroko praktyką organalną. Opisuje on organum w równoległych kwartach, gdzie głos organalny leży poniżej melodii chorałowej, mówi też o podwojeniu głosu organalnego w oktawie

górną /organum trzygłosowe nazywa „copulatio”/. Dopuszcza poza kwartą również inne interwały, jak tercje, sekundy i unisony. Podaje reguły jaki ma być stosunek głosu wykonującego melodię chorałową czyli tzw. cantus firmus do głosu organalnego, gdy cantus firmus lub głos organalny stoją w miejscu. Guido z Arezzo nazywa organum „diaphonia”. Wspomina też o możliwości krzyżowania głosów w pochodach organalnych.

7. Trzecia wersja, mediolańska, anonimowego traktatu „De organo” nosi tytuł „Ad organum faciendum”. Jest ona znacznie późniejsza od wersji paryskiej i kolońskiej /ok.1050 roku/. Mówi o organum kwartowym i kwintowym. Zaznacza wyraźnie, że głos organalny znajduje się nie poniżej, ale ponad cantus firmus. Wedle reguł podanych w tej wersji traktatu, dopuszczony jest już ruch przeciwny w organum. Tym samym ta wersja traktatu „De organo” wychodzi poza praktykę organum w tym znaczeniu, w jakim przyjmuje ten termin w muzyce średniowiecznej na oznaczanie prymitywnej wielogłosowości ruchem równoległym, a stanowi przejście do dechant czyli do discantus. Mediolańska wersja traktatu wprowadza też „diminutio organi” czyli technikę prowadzenia głosu organalnego w wartościach mniejszych od cantus firmus. Przejście od techniki, posługującej się w zasadzie ruchem równoległym, do techniki dopuszczającej ruch przeciwny, a potem sankcjonującej ruch przeciwny jako jedynie właściwy w prowadzeniu głosów, dokonała się po roku 1120 we Francji. Technika ta nosi nazwę discantus /dechant/. Proces ten jest wielkiej wagi dla przyszłego rozwoju wielogłosowości europejskiej. Oznacza on uniezależnienie się po raz pierwszy głosu organalnego od melodii chorałowej /cantus firmus/ i pierwszą próbę połączenia dwóch melodii równoczesnych według pewnych określonych reguł współistnienia. Proces ten miał doprowadzić w następnych wiekach do rozwoju techniki polifonicznej w tych jej formach szczytowych, które wystąpić miały już w niedalekiej przyszłości w szkołach niderlandzkich w XV i XVI wieku. Proces przejścia techniki organum w discantus rozpoczyna około 1000 roku Szkoła w Chartres.
8. Szkoła w Chartres. Szkołę tę charakteryzuje użycie obfitych melismatów w obu głosach oraz sposób wprowadzenia na przemian całego chóru dla partii traktowanych jednogłosowo i solistów dla partii utrzymanych wielogłosowo. Sposób ten był przeniesieniem do techniki organalnej zasady wykonawczej, stosowanej z dawna w jednogłosowych responsoriach, graduałach itp. Takie partie solowe powierzane były trzem lub czterem solistom, szkolonym specjalnie w tym celu. W tym samym mniej więcej czasie działały dwie inne szkoły: Szkoła Saint Martial w Limoges we Francji /ok. roku 1125/ i Szkoła Santiago de Compostella /1125/ w Hiszpanii. Obie te szkoły charakteryzują także silne rozwinięte melismaty w głosie organalnym w stosunku do utrzymanego w dłuższych wartościach cantus firmus, umieszczonego w głosie niższym. Ze Szkoły Santiago de Compostella pochodzi też najstarszy znany przykład organum trzygłosowego. Był przytoczony w traktacie „Codex Calixtinus” z ok. roku 1150.
9. Około roku 1175 zyskała wielkie znaczenie szkoła przy katedrze Notre Dame w Paryżu. Występują tu po raz pierwszy dwaj kompozytorzy o nazwiskach, które stały się sławne w historii: Leoninus /ok. 1175/ i Perotinus /działający w latach 1175-1220/. Szkoła Notre Dame, zwana też Szkołą Paryską dokonała wielkiego kroku naprzód w rozwoju wielogłosowości. Największą innowacją tej szkoły jest wprowadzenie zasad rytmiki modalnej do głosu organalnego. Poza tym Leoninus stosuje w zasadzie do organum dwugłosowego podobną technikę, jak ze Szkoły w Chartres i St. Martial, tzn. wprowadza partie traktowane jednogłosowo dla chóru i wielogłosowe dla solistów, ale zwiększa przy tym znacznie rozmiary swych kompozycji i układa je w cykle na cały

rok kościelny /"Magnus Liber Leoninus"/. Trzyma się przy tym dwojakiej techniki: albo zdłuża wartości tenoru, ponad którymi porusza się głos górny w bogatych melismatach albo poddaje zasadzie rytmizacji modalnej także patrie tenoru, pierwotnie zbudowane melizmatycznie. Osiąga w ten sposób efekty silnie kontrastujące partii utrzymanych bardziej swobodnie, w stylu improwizacyjnym i partii silnie rytmizowanych, stosując obie zasady w obrębie tego samego utworu. Na określenie tych dwu technik stylistycznych przyjęła się nazwa „organum” dla partii utrzymanych improwizacyjnie, zaś „discantus” dla partii zbudowanych wedle surowszych reguł rytmizacyjnych w obu głosach. Określenie „organum” i „discantus” zmieniają zatem swe znaczenie: w samych początkach prymitywnej wielogłosowości europejskiej, oznaczały różne zasady ruchu dla dwu głosów. Od Szkoły Paryskiej oznaczają różną technikę łączenia dwu głosów w równoczesności. Znaczenie tych określeń zacieśnia się w miarę rozwoju techniki wielogłosowej. Perotinus następca Leonina w Szkole Paryskiej posługuje się podobną techniką, z tą jednak różnicą, że technika, zapoczątkowana we fragmentach rytmizujących oba głosy, bierze u Perotina głowę w partiach przeznaczonych dla solistów. Dzięki temu konstrukcja jego utworów staje się bardziej jasna i zwięzła. Większe melismaty bywają teraz umieszczane tylko na początku i na końcu wiersza tekstu, rzadziej w środku. Tak Leoninus jak i Perotinus opierają się w swej twórczości na podstawach technicznych, które znaleźli u swych współczesnych. Dotyczy to zarówno techniki figurowania jak i zasad rytmizacji. Discantus figurowany polegał na ozdabianiu nut cantus firmus melismatami, które znane były już w Szkole Saint Martial w Limoges i w Szkole Santiago de Compostella. Głos organalny zwał się „duchant” w przeciwieństwie do niego dłuższe wartości melodii chorałowej występują jako tenor /od łac. tenere/. Tłumaczy się to faktem, że wykonawcami organum bywali często soliści chórów klasztornych lub katedralnych, ci sami, którzy wykonywali partie solowe w śpiewach liturgicznych jednogłosowych.

10. Rytmika modalna była jednym z pierwszych środków wyzwolenia melodii z zależności od tekstu w muzyce wokalne. Modi były określonymi schematami łączącymi w całościowych jednostkach wartości muzyczne ściśle określone pod względem stosunku trwania. Używano czterech podstawowych modi. A mianowicie:

- a. longa + brevis /trochej/ - długa + krótka
- b. brevis + longa /jamb/ - krótka + długa
- c. longa + brevis + brevis /daktyl/ - długa + krótka + krótka
- d. brevis + brevis + longa /anapest/ - krótka + krótka + długa

Dwa pierwsze schematy były więc trójdzielne, dwa dalsze dwudzielne. W nawiązaniu do tych czterech podstawowych modi wprowadzono jeszcze dwa ostatnie, dodatkowe:

- e. longa + longa /sposndej/ - długa + długa
- f. brevis + brevis - krótka + krótka

Ostatni modus, złożony z samych brevis, które jednak miały raczej podrzędne znaczenie. 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 mensuralną. Była to pierwsza notacja, która podawała rytmicznie stosunki dla poszczególnych nut melodii w ich stosunkach następstwa. Określenie „muzyka mensuralna” /"musica melismata"/ powstało jako przeciwstawienie „musica plana”. To ostatnie określenie oznaczało notację chorału w równych, nie urytmizowanych wartościach; „musica mensurata” dotyczyła melodii chorałowej, w której wzajemne stosunki rytmiczne w melodii zostały już zróżnicowane i ujęte w pewne reguły. Proces ten, rozpoczęty w XII wieku dochodzi do pełnego rozwoju dopiero w XIII stuleciu. Ujęcie wzajemnego stosunku rytmicznego

poszczególnych nut w melodii stało się koniecznością z chwilą, gdy głos dyskantujący nie trzymał się już ściśle rytmu melodii chorałowej, ale stosował technikę figurowania. Był to tak zwany *discantus figuratus*. Zasadnicze wartości rytmiczne, stosowane przez muzykę mensuralną aż do końca XIII wieku, były następujące: *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis*. Po roku 1400 wprowadzono nuty nie czernione, zatrzymując nuty czernione tylko dla najmniejszych wartości. Nastąpiło też większe rozdrobnienie rytmiczne: *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *minima*, *semiminima*, *fusa*, *semifusa*. W zasadzie różniono podział nut trójdzielny /doskonały/ i dwudzielny /niedoskonały/. Określenia te zostały zaczerpnięte ze scholastyki średniowiecznej, gdzie trójka, jako symbolizująca Tróję Śiata, uważana była za liczbę doskonałą. Trójdzielny i dwudzielny podział longi zwał się *modus perfectus* i *imperfectus*, *brevis* zwał się *tempus perfectum* i *imperfectum*, *semibrevis* zwał się *prolatio perfecta* i *imperfecta*. Później wprowadzono jeszcze tzw. celos tj. zwyczaj używania czerwonych nut w wypadku wprowadzenia grupy 3 nut dwudzielnych w miejsce dwu trójdzielnych, lub w wypadku zastąpienia w podziale niedoskonałym wartości dwudzielnej przez 3 nuty mniejszej wartości /trila/. Bardzo skomplikowanym rozdziałem nauki w teorii mensuralnej był rozdział o ligaturach. Były to grupy kilku lub więcej nut, które powstały z wieloczęściowych neumów, przypadających na melismatyczne fragmenty melodii. W muzyce mensuralnej musiał być określony w melismacie wzajemny rytmiczny stosunek nut, składających się na melizmat. Stosunek ten wyznaczony został przez wzajemne położenie w grupie nut składających się na ligaturę. Rozróżniano różne, nieraz bardzo skomplikowane formy ligatur. Ich dwie formy podstawowe stanowiły: ligatura prosta /*recta*/, zestawiająca kilka nut obok siebie i ligatura ukośna /*obliqua*/, łącząca dwie nuty w interwale wznoszącym się lub opadającym. W szkole Notre Dame nowością był fakt, że fragmenty organalne nie ograniczały się tam do dwugłosu, ale sięgały po wielogłos trzy i czterogłosowy /*organa tripla*/ i u Perotina nawet *organa quadripla*. Nie oznaczało to – w myśl zmienionej terminologii – dawnej techniki organalnej w trzech głosach, ale połączenie głosów górnych w kompleks dźwiękowy dwu lub trzygłosowy, urytmizowany według schematu modalnego, wznoszący się nad tenorem, rozłożony na długie wartości lub także urytmizowanym i [podzielonym na krótkie, regularne odcinki. Zasluga szkoły Notre Dame jest dalej wykształcenie całego szeregu nowych form. Należą do nich *conductus*, *clauzula* i *motetus*.

Conductus był kompozycją trzygłosową, której cechą charakterystyczną było:

- a. użycie w tenorze melodii nie chorałowej, ale swobodnie skomponowanej
- b. przewaga melodii typu sylabicznego
- c. technika kontrapunktyczna *nota contra notam*
- d. użycie tego samego tekstu dla wszystkich głosów.

Ze wszystkich przytoczonych tu punktów, składających się na charakterystykę *conductus*, największe znaczenie ma pierwszy, mianowicie fakt użycia jako tenoru melodii swobodnie skomponowanej. Rozstrzyga on o tym, że mamy tu do czynienia z pierwszym przykładem kompozycji polifonicznej, która w całości pochodzi ze swobodnej inwencji kompozytora. Tym samym *conductus* nabiera już znaczenia formy muzycznej, choć w porównaniu z późniejszymi okresami rozwojowymi w znaczeniu jeszcze ograniczonym. W porównaniu z dawniejszymi utworami można tu już mówić o znacznym wyemancypowaniu się melodii jako autonomicznego czynnika muzycznego od prawidłowości tekstu. Zawisłość wprowadzić jeszcze istnieje, ale już tylko w zewnętrznych raczej rygorach, które narzuca melodii, w momencie, gdy melodia ta wyzwała się za pośrednictwem zasad tekstu. Jednakże rozwój melodii nie posuwa się równocześnie w tak szybkim tempie, aby mogła ona stać się od razu autonomicznym czynnikiem utworu. Zwolna zaczyna dopiero zdobywać tę autonomiczność, co najlepiej uwydatnia się w tych partiach *conductus*, gdzie sama melodia tenoru nie trzyma się ściśle schematu sylabicznego. W takich wypadkach budowa melodii bywa także i w innych głosach swobodniejsza, kadencjonujące zwroty nie pojawiają się równocześnie w

poszczególnych głosach, melodia głosów organalnych dąży do samodzielności i do równouprawnienia z melodią tenoru.

Cauzula jest z racji swej genezy formą o nie tak nowatorskim charakterze, powstała ona jako wyodrębnienie z kościelnych kompozycji organalnych partii, śpiewanych polifonicznie – a więc przez kilku solistów – ale na jednym tylko słowie tekstu, mówiąc muzycznie na jednym melismacie melodii chorałowej. Stanowi ona ważną pozycję w repertuarze Szkoły z Notre Dame, tym ważniejszą, że z niej powstała inna forma o dużym znaczeniu nie tylko dla tej szkoły, ale i dla całego późniejszego okresu w rozwoju muzyki polifonicznej, mianowicie motet. Przemiana clauzuli w motet polegała na podłożeniu pod głos organalny nowego tekstu i dodaniu jeszcze w górze trzeciego głosu, także z nowym tekstem. Każdy z dwu głosów wyższych ma przy tym inną rytmikę, tzn. stosuje inny schemat rytmiki modalnej, podczas gdy tenor, rozbity na dłuższe wartości, akcentuje wyraźnie swój charakter akompaniujący w stosunku do głosów wyższych. Prawdopodobnie wykonywany był instrumentalnie. Nazwa motetu pochodząca od słowa francuskiego „mot” – słowo, wzięła początek właśnie z faktu połączenia w obrębie jednego utworu muzycznego kilku różnych tekstów. Niektórzy wywodzą ją też od łacińskiego słowa „motus” – ruch, co wydaje się jednak już nie tak blisko związane z istotą motetu. Ta ostatnia interpretacja powstała może później, z uwagi na tkwiące w motecie zarodki dalszego rozwoju w kierunku zwiększenia możliwości poszczególnych głosów, prowadzącej do rozwoju polifonii w następnych etapach historycznych. W pierwszych swych początkach bywał głos z dodanym tekstem w motecie melodią liturgiczną, której słowa łączyły się z treścią tekstu w melodii chorałowej. Obecne teksty w motecie bywają już po roku 1250 tekstami francuskimi, zaczerpniętymi wraz ze swymi melodiami z muzyki świeckiej. Rozgraniczenie to znalazło wyraz w rozróżnieniu motetu pierwszego typu jako motetu łacińskiego i drugiego typu jako motetu francuskiego. Prócz tego używana bywała nazwa motetu podwójnego w wypadku stosowania dwu głosów potrójnego w wypadku stosowania trzech głosów z nowym tekstem. Jako manierę używaną często w motetach tego okresu należy wymienić tzw. hoquetus tj. technikę przerywania w krótkich odstępach czasu linii melodycznej w ten sposób, że drugi głos podejmuje jej ciąg dalszy. Technika hoquetus – jak wykazują nowsze badania – stosowana bywała zwłaszcza w motetach instrumentalnych /stosunkowo wcześniej już zaczęto tworzyć motety przeznaczone dla instrumentów na wzór wokalnych/, których najwcześniejsze przykłady znajdujemy w kodeksie hamburskim. Są to motety przeznaczone do wykonania na wiołach /dawne instrumenty smyczkowe: skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas/. Wiole tworzyły – podobnie jak nasze dzisiejsze instrumenty smyczkowe – całą rodzinę budowane były w różnych rejestrach, dlatego nadawały się do wykonania utworów wielogłosowych, gdzie instrumenty różnie strojone, zastępować mogły poszczególne rejestry głosu ludzkiego. Od późniejszych instrumentów smyczkowych odróżniały się dawne wiole budową, zewnętrznym kształtem i ilością strun. Cały rozwój techniki discantowej, poczynając od jej początków aż do wysokiego poziomu praktyki artystycznej Szkoły Paryskiej, znajduje odzwierciedlenie w średniowiecznej literaturze teoretycznej. Literatura ta uwydatnia rozwój poczucia harmonicznego. Już Johannes Cotton mówi w swym traktacie „Epistola ad fulgentium” ok. 1100 roku, że normą jest ruch w dół głosu organalnego, gdy cantus firmus idzie w górę. Stamtąd dowiadujemy się też pewnych szczegółów, odnoszących się do systemu tonalnego średniowiecza, mianowicie, że używany był w tym okresie jeszcze w swej czystej formie bez tzw. subsemitonium modi /późniejsze podwyższanie VII stopnia w tych skalach, które jak dorycka i miksolidyjska nie miały z natury półtonu pomiędzy stopniem VII i VIII/ Punkty traktatu Cottona, odnoszące się do problemów współbrzmienia, wskazują na to, że przyjmuje on różnicę brzmieniową pomiędzy wielką i małą tercją. Prawdopodobnie w tym czasie tylko tercja mała zaczyna być używana za konsonans, zaś tercja wielka za dysonans i to tylko w penych wypadkach, w innych uważana jest i tercja mała za dysonans. Po roku 110 znika kwarta ze współbrzmień

discantowych. Wchodzą natomiast oktawa i kwinta jako interwały podstawowe dla współbrzmień. Traktat anonimowy „quiquouque veult dechanter” z połowy XII wieku nie różni się zasadniczo od traktatu Cottona w swych wiadomościach o discantus. Mówi się tam o melismatach głosu dyskantuującego w wartościach dwu i cztery razy mniejszych od wartości cantus firmus. Za najstarszy traktat, dający wyczerpujące objaśnienietechniki discantus, uchodzi traktat „Discantus positio vulgaris” ok. 1175 roku. Normuje on zasady użycia tonów przejściowych w discantus figurowanym. Odróżnia on wyraźnie discantus od organum oraz wyodrębnia pięć różnych rodzajów discantus:

1. przeciwnym ruchem wzięte kwinty, oktawy, duodecymy
2. z użyciem dwóch nut głosu dyskantuowego na jedną nutę cantus firmus
3. discantus „floridus” tzn. z większą ilością nut w głosie dyskantuowym w stosunku do każdej nuty cantus firmus
4. z discantus mensurowanym i dwoma innymi głosami o samodzielnej rytmice
5. hoquetus i użycie nut przejściowych.

Również i ten traktat nie uznaje jeszcze konsonansowości tercji we współbrzmieniu, ale pozwala się domyslić, że nie jest już tak rygorystycznym w traktowaniu tego interwału jako dysonansu. Stwierdza tylko, że interwały tworzą szereg od konsonujących do coraz bardziej dysonujących, w którym za najbardziej dysonujący uważa sekundę. Inny traktat anonimowy, pochodzący z drugiej połowy XII wieku pt. „Le musica labellus” wyraźnie zalicza już tercję do interwałów konsonujących, i to zarówno małą jak i wielką tercję, razem z unisonem, oktawą, kwartą i kwintą. Należą tu też późniejszy traktat z około 1250 roku „Compendium Magistri Franconis”. Jako jedyną nowość należy w nim wymienić fakt, że traktat ten pozwala na prowadzenie głosu dyskantuowego także paralelami, co prawdopodobnie interpretować należy jako reakcję przeciwko ogólnemu w tym czasie schematyzmowi ruchu przeciwnego w discantus. Zasadnicze zmiany w tym kierunku obserwujemy w stanowisku teoretyków dopiero począwszy od XIII wieku. Sytuacja zmienia się wraz z rozpowszechniającą się techniką gry ruchu i foux bourdon.

Gymel /cantus gymellus/ był to rodzaj techniki improwizacyjnej zapoczątkowanej w Anglii. Był to dwugłos, w swej pierwotnej postaci polegający na pochodzie równoległych tercji dodawanych do cantus firmus, zarówno od dołu, jak i od góry, przy czym w zakończeniach fraz pojawiły się clauzule unisonowe. Z czasem w gymel pojawiały się również interwały seksty i oktawy, przy czym punktem wyjścia i zakończeniem pochodów równoległych sekst była oktawa. W późniejszym czasie – wyprzedzając tok rozważań – wiele miejsca gymelowi poświęca Guillelman Monachus w traktacie „De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus” z około połowy XV wieku. Fauxbourdon /wł. falso bordone/ był to rodzaj techniki trzygłosowej, polegającej na stosowaniu równoległych akordów sekstowych. Do wielkiego rozwoju doszedł fauxbourdon w pierwszej połowie XV wieku, w tzw. szkole burgundzkiej. Pierwotny fauxbourdon nie ograniczał się tylko do pochodów akordów sekstowych, gdyż na początku i końcu fraz lub zdań wprowadził współbrzmienia kwintowo-kwartowe. Najwcześniejsze wzory fauxbourdon znajdujemy w dziełach Dufaya, Binchoisa i Mikołaja z Radomia. /np. Magnificat Mikołaja z Radomia I połowa V wieku/. Fauxbourdon miał charakter improwizacyjny. Z tej przyczyny notowano tylko tenor i sopran, a głos środkowy tworzonego na podstawie adnotacji fauxbourdonu, która wskazywała w jakim stosunku powinien on pozostawać do innych głosów. Powstanie fauxbourdon było wielkim przełomem w rozwoju techniki wielogłosowej. Stał się on wyrazem poczucia akordowego i tym samym przyczynił się do przezwyciężenia średniowiecznej wielowarstwowości tonalnej. Za prototyp fauxbourdon uważany jest angielski gymel. Fauxbourdon cieszył się dużą popularnością w XV i XVI wieku. Posługiwali się nim prawie wszyscy wybitni kompozytorzy renesansu jak: Okeghem, Obrecht, Josquin des Pres, Palestrina, Orlando di

Lasso. Równoległe akordy sekstowe stosowali również późniejsi kompozytorzy od Bacha do Chopina włącznie.

Teoria muzyki w epoce renesansu /1450-1600/.

Teoria muzyczna XV i XVI wieku idzie w parze ze współczesną praktyką muzyczną. Uwydatniają się tu usiłowania o zdobycie podstaw harmonicznym i sztuki prowadzenia głosów w fakturze polifonicznej oraz poszczególnych eksperymentów w zakresie akustyczno-matematycznych pomiarów. W tej dziedzinie jednym z najwcześniejszych jest teoretyk włoski Prosdocinus de Baldemandis. Jego pisma pochodzą z lat 1404 – 1413. W głównych dziełach „Musica speculativa” i „Tractatus de contrapunctu” 1412 głosi, że kwarta jest dysonansem jakkolwiek mniej ostrym od innych. Formułuje też zakaz paralel oktavowych i kwintowych z zaznaczeniem, że takie prowadzenie głosów przeczy pojęciu kontrapunktu, którego istotą jest istnienie dwóch różnych, równocześnie brzmiących głosach. Prosdocinus zajmuje się też zagadnieniami matematyczno-akustycznymi. Uznaje dwa rodzaje półtonu, przy czym różnica między nimi sprowadza się u niego do tzw. „croma” /np. pomiędzy as i gis/ co jest różnicą pitagorejskiego comma /półton diatoniczny odróżniany od półtonu chromatycznego lub też półtonem danym, a półtonem wyliczonym przez złożenie 12 czystych kwint w górę i 7 oktav w dół/. W związku z tym Prosdocinus rozwija teorię dwojakiego podziału tonu na półtony: pierwszy z zastosowaniem bemoli, drugi z zastosowaniem krzyżyków. Łącząc je Prosdocinus jako pierwszy w średniowieczu uzyskuje skalę enharmoniczno-chromatyczną o 17 stopniach w obrębie oktawy.

Guilelmus Monachus w swoim traktacie „De praeceptis artis musicae” około 1450 roku dozwala już na użycie dysonansu w synkopie a tercja i seksta stanowią u niego rozwiązanie dla dysonansu sekundy, kwarty i septymy. Monachus formułuje zasadę klauzuli basowej, wedle której przedostatnia nuta w basie musi tworzyć zawsze współbrzmienie kwinty z tenorem, a ponieważ tenor odbywa normalnie krok od II stopnia skali do finalis w dół, przeto ta przedostatnia nuta w głosie basowym jest V stopniem skali, rozwiązującym się w kwartę w górę lub o kwintę w dół. Klauzula ta jest więc zwrotem kadencji doskonałej w późniejszym systemie dur-moll. Johannes de Pinctoris oparł swoje traktaty „Terminum musicae diffinitorium” 1475 oraz „Liber de arte contrapuncti” 1477 na praktyce współczesnych kompozytorów niderlandzkich. Podtrzymuje zakaz mi contra fa tzn. zakaz kroku trytonowego w melodii. Należy podkreślić, że zakaz ten obowiązywał głównie w muzyce religijnej, natomiast w muzyce świeckiej nie był przestrzegany rygorystycznie. I tak na przykład francuski kompozytor XIV wieku Guillaume de Machault /1300-1377/ użył trytonu w balladzie „Amours me fait desirer” Zakaz używania trytonu, ściślej zaś kwarty zwiększonej lub kwinty zmniejszonej nosił symboliczną nazwę „diabolus in musica” Wykładający w Mediolanie Franchinus Gafurius w traktacie „Practicae musicae” 1496 dzieli konsonanse na kilka grup według ich użyteczności jako interwałów współbrzmieniowych. Do pierwszej grupy zalicza tylko oktavę do drugiej unison, do trzeciej kwint i kwartę, do czwartej tercję i sekstę. Tych ostatnich pozwala używać na początku utworu bez ograniczenia. Przy formułowaniu współbrzmień, które powstają jako wypadkowe poszczególnych melodii nie należy wedle Gafuriusza zwracać uwagi na zgłoski solmizacji, ale tylko na realnie powstające przy tym interwały. W ten sposób wyzwała się ostatecznie ze średniowiecznej nauki akordowych podstaw kompozycji muzycznej. Teoretyk szwajcarski Glareanus /właściwie Henricus Loritus /1488-1563/, równocześnie poeta i matematyk, profesor w Bazylei, reprezentuje w swoim traktacie „Dodekachordon” z 1547 roku /wydał także pisma Boecjusza/ najbardziej kompletny i wszechstronnie opracowany obraz teorii z okresu szkół niderlandzkich. Na nim opiera się cała późniejsza teoria kontrapunktu staroklasycznego aż do czasów Johanna Josepha Fuxa /1660-1741/. Glareanus uważa konsonans za podstawę i trzon harmonii, natomiast dysonans uważa za zjawisko przypadkowe. Najważniejszym punktem jego teorii

jest rozszerzenie ilości tonacji systemu kościelnego a ściślej modalnego z 8 do 12 przez dodanie jeszcze czterech nowych tonacji: eolskiej i hypoeolskiej z finalis na a oraz jońskiej i hypojońskiej z finalis na c. Glaeranus stwierdza, że te ostatnie tonacje coraz częściej pojawiają się w muzyce świeckiej. Jońską nazywa najbardziej lubianą tonacją, zwłaszcza w tańcach. Wraz z przejściem tych dwóch tonacji: jońskiej i eolskiej dokonał się ostatni krok w procesie zbliżenia się systemu skal kościelnych do systemu dur-moll. Tonacja jońska była bowiem już naszym naturalnym dur, eolska zaś naszym naturalnym moll. Glaeramus wspomina też o równoczesnym połączeniu kilku różnych tonacji kościelnych w kilku różnych głosach utworu wielogłosowego, co jest nauką, wyciągniętą ze współczesnej mu praktyki kompozytorów niderlandzkich. Traktaty teoretyczne, pisane po 1550 roku coraz wyraźniej formułują zasady harmoniczne dur-moll. System ten nie jest jeszcze w praktyce ustalony i wykształcony w swej formie ostatecznej. Proces ten potrwa jeszcze ponad jedno stulecie, mniej więcej do 1720 roku. Decydujące znaczenie mają tu prace teoretyka włoskiego Gioseffo Zarlino /1517-1590/, uczeń Adriana Willaerta, działający w Wenecji. Zarlino daje w swej pracy naukowej teoretyczne uzasadnienie praktyki szkoły Weneckiej. Wyłożył on kompletny system kontrapunktu staroklasycznego, który utrzymał się aż do wystąpienia Johanna Josepha Fuxa. Konsonans uważa Zarlino za trzon i zasadniczy czynnik harmonii, dysonans traktuje jako zjawisko przypadkowe. W traktacie swym „Institutione harmonische” z 1558 roku stwierdza, że istotą utworu wielogłosowego jest różnaitość brzmień pomiędzy głosami. Ustala przy tym dwie podstawowe formy akordów, które różnią się pomiędzy sobą rodzajem tercji /wielka tercja w trójdźwięku durowym, mała tercja w trójdźwięku mollowym/. Drugi traktat Zarlina „Dimonstrationi harmoniche” z 1572 roku omawia też akordy, będące przewrotami trójdźwięku, traktując je jako identyczne z trójdźwiękami. Tym samym sprowadza Zarlino wszystkie akordy do trójdźwięku dur i moll. Przenosi punkt widzenia w utworze muzycznym z faktury polifonicznej, operującej liniami głosów, na fakturę harmoniczną /homofoniczną/, operującą jednostkami akordowymi. Próbuje też scharakteryzować trójdźwięk dur i moll pod względem jakości brzmieniowej, nazywając pierwszy „allegro” /wesoly/, drugi „mesta” /smutny/. Kontynuatorem idei Zarlina był hiszpański organista i teoretyk Francisco Salinas /1513-1590/. W swoim traktacie „De musica” z roku 1577, posługując się w przykładach melodiami hiszpańskich pieśni ludowych, dał on uzupełnienie nauki Zarlina. Trójdźwięk durowy uważa on za „lepiej brzmiący” niż trójdźwięk mollowy. Oktawa ma u niego pierwsze, uprzywilejowane miejsce wśród interwałów jako najbliższa unisonu. Salina uzasadnia też i konsonansowość wszystkich tych interwałów, które stoją w stosunku przewrotu do interwali, uznanych za konsonanse. Jeszcze dalej aniżeli Francisco Salinas poszedł niderlandzki teoretyk Salomon de Caris /1576-1626/ inżynier, architekt. W traktacie „Institution harmonique” z 1615 roku zbliżył system kościelny do systemu harmoniki dur-moll, nazywając dominantą w autentycznych tonacjach V stopień, zaś w plagalnych IV stopień. Jest to najdawniejsze, znane w teorii tego okresu użycie tego terminu choć nie pokrywające się w pełni z jego znaczeniem późniejszym. Pod wpływem humanizmu powstaje grupa traktatów, których tematyka zwraca się w kierunku, nowego stylu /stile nuovo, espressivo, recitativo, raepresentativo, styl wczesnej monodii operowej z początku XVII wieku, posługujący się recytatywem w celu „reprezentacji” uczniów/. Pojawiają się one we Włoszech, skąd miały wyjść wkrótce pierwsze praktyczne próby tego stylu. Oprócz łacińskich komentarzy do pieśni Plutarcha, ukazuje się w roku 1491-1492 pierwsze wydanie dzieł Boetiusa /Amitius Maullius Torqutus Severinus 480-524, konsul, doradca cesarza Teodoryka, filozof, teoretyk muzyczny, matematyk, stracony przez cesarza Ostrogatów pod zarzutem kontaktów z dworem cesarza bizantyjskiego. Boetius napisał traktat 5 tomowy „De institutione musica” około 500 roku, w którym stręcił teorię i estetykę muzyki antycznej, zwłaszcza poglądy Platona i Arystotelesa, pitagorejczyków i Arystoksenosa, opierając się na Otolameuszu. Znajomość ich była od XIII wieku warunkiem

uzyskania stopnia magistra. Wskutek mylnej interpretacji dzieł Boetiusa przeniesiono w średniowieczu nazwy skal greckich na średniowieczne tryby modalne/. Wydanie drukiem dzieł Boetiusa przyczyniło się do poznania greckiej kultury muzycznej. W oparciu o nią szereg kompozytorów, poczynając od końca XV wieku, szukało nowych dróg dla twórczości muzycznej. I tak w połowie XVI wieku znany kompozytor N. Vincentino /1511-1572/ wydał zbiór madrygałów 5 głosowych, w których usiłował wprowadzić z powrotem chromatyczny i enharmoniczny system starożytnych Greków. Zagadnienia te omówił w traktacie „L'Autica Musica videtta alla moderna practica” rok 1555. Vincentino był wynalazcą instrumentu tzw. archicembalo, arciorgano, odmiany klawesynu o 6 manuałach, strojonego według greckich systemów harmoniczych: diatonicznego, chromatycznego i enharmonicznego. Instrument ten pozwalał odróżnić tony z krzyżykiem i z bemolem pochodne od dwu tonów oddalonych o sekundę np. tony b i ais jako pochodne od h i a. Wynalazek Vincentino nie znalazł wprawdzie powodzenia u współczesnych, ale historią oddała mu sprawiedliwość jako temu, który jeden z pierwszych zwrócił uwagę na możliwość wydobywania się z faktury kontrapunktycznej XVI wieku dzięki próbom obalenia schematów systemu kościelnego. W roku 1580 ukazał się drukiem traktat ucznia Zarlina, Vincenzo Galilei /1520-1592/ ojca słynnego astronoma Galileo Galilei. Jego traktat nosił tytuł „Dialogo della musica antica e moderna” /Galilei należał do kręgu „cameraty” florenckiej, gdzie tuż przed rokiem 1600 zrodził się pomysł napisania pierwszej opery jako próba wskrzeszenia dramatu greckiego/. Traktat Galileusza jest kompendium i literacką stylizacją dyskusji, prowadzonych wśród członków cameraty. Bezpośredni bodziec do napisania tego dzieła dał autorowi fakt odnalezienia 3 hymnów z nutami Mesomedesa z Krety, greckiego liryka, działającego około 130 n.e. Także i kompozytorskie próby Galileusza idą w kierunku restytuowania dawnego recytatywu melodii greckich. Wybiera w tym celu teksty Dantego z „Boskiej Komedii” i ze „Skarg Jeremiasza” /5 trenów oplakujących zburzenie świątyni w Jerozolimie 587/586/ p.n.e., którego to zburzenia był świadkiem; Jeremiasz /650-586/ należał do tzw. proroków większych/ Galileusz pisze muzykę do tych tekstów w formie tzw. „Lamento”, które jak wiadomo wypełniało scenę przed rozwikłaniem tzw. węzła dramatycznego w tragedii greckiej. Utrzymane w charakterze dramatyczno-patetycznym „lamento” weszło jako część składowa do pierwszych oper florenckich. W XVI wieku pojawiły się również polskie traktaty teoretyczne w zakresie muzyki. Dowodzą one, że już w tym okresie muzycy polscy zajmowali się żywo zagadnieniami współczesnej faktury, reprezentując w swoich dziełach poziom światowy. Do najbardziej samodzielnych polskich teoretyków muzycznych XVI wieku należał Sebastian z Felsztyna zwany też Felsztyńczykiem lub też z łacińska Felstinensis duchownym ur. 1480 zm. 1544 roku. Jego dzieła, przeważnie motety, to jedne z najstarszych zabytków 4 głosu w Polsce. Sebastian z Felsztyna napisał „Opersculum musices naturalis”, wydane w 1515 roku – pierwszy w Polsce podręcznik teorii mensuralnej poarty na słynnym traktacie Franchinusa Gaffuriusa z Mediolanu. Sebastian z Felsztyna napisał ponadto cztery inne traktaty. Wybitnym teoretykiem polskim był Marcin Kromer z Biecha – historyk i działacz polityczny. Podobnie jak Felsztyńczyk kształcił się w Krakowie, uzupełniał je potem w Padwie, Bolonii i Rzymie. Z licznych prac Marcina Kromera największe znaczenie dla historii muzyki mają: „Musicae elements” /Kraków 1522/ i „De musica figurativa” /Kraków 1534/. Jedną z czołowych postaci pierwszej połowy XVI wieku był Jerzy Liban /Libanus/ rodem z Legnicy na Śląsku Dolnym /1464-1546/, filolog, kompozytor i teoretyk, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu w Kolonii. Zastąpił jako jeden z najznakomitszych polskich hellenistów, zajmował się także filologią hebrajską. Był autorem wielu prac z zakresu literatury klasycznej i traktatów muzycznych, wzorowanych na pracach F. Gaffuriusa. Należą do nich głównie: „De accentum ecclesiasticorum exquisita ratione” /o sposobie badania chorału gregoriańskiego wyd. 1539 roku/, „De musicae laudieusoratio” /Kraków 1540. Mowa o tropach muzycznych, występujących w tekście Gloria i wstawianymi w niektóre miejsca

melodii chorałowej/. W XVII wieku powstaje literatura wokalna, z wyraźnym przeznaczeniem „da cantare o sonore” czyli „do śpiewu lub wykonywania instrumentalnego”. Obok ogólnego określenia „sonata” /w przeciwieństwie do cantata na utwór wokalny/, powstaje jeszcze szereg innych terminów bardziej szczegółowych na określenie utworów instrumentalnych, jak *ricercar*, *tiento* /hiszpańska nazwa utworu organowego, w ścisłym stylu polifonicznego/, *fantasia*, *canzona*, *capriccio*. Nazwy *ricercar*, *tiento*, *fantasia*, pojawiają się najwcześniej w odniesieniu do utworów lutniczych. Z wymienianych nazw i form na większą uwagę zasługuje *canzona*. Jak wiadomo *canzona* jest formą poetycką składającą się z 4-5 zwrotek ośmiowierszowych /Włochy wiek XII-XVII/. *Canzona* była też wczesną formą *frottole*, z której rozwinął się *madrygał*. Występowała też w twórczości ludowej, była zbliżona do *villanelli*. W XVIII wieku weszła do opery np. „Wesele Figara” W. A. Mozarta. Ale największą rolę odegrała *canzona* w muzyce instrumentalnej. *Canzona* instrumentalna powstała z transkrypcji francusko-flamandzkiej *chanson* na lutnie oraz instrumenty klawiszowe, w szczególności na organy. W związku z tym *canzona* stał się jedną ze wstępnych form fugi. Niektórzy kompozytorzy identyfikowali *canzonę* z fugą. U Girolamo Frescobaldiego /1583-1643/ *canzona* stała się formą wariacyjną. Nie mniejsze znaczenie miały *canzony* na zespół. Istniały ich trzy rodzaje:

- a. proste *canzony* 4-głosowe, nawiązujące bezpośrednio do wokalnych *chansos*
- b. szeroko rozbudowane, koncertujące, przeznaczone na 2 lub kilka chórów instrumentalnych
- c. *canzony* wielozastawkowe z częstymi kontrastami rytmicznymi i agogicznymi, będące prototypem cyklicznej sonaty da chiesa

W rozwiniętej sonacie *canzona* oznaczała niekiedy części fugowane. Zespołowa *canzona* pojawia się niekiedy jako uwertura operowa. W muzyce XIX wieku *canzona* staje się lirycznym utworem instrumentalnym. Pierwsze *ricercary* powstają we Włoszech i są to utwory lutniowe. Głównym przedstawicielem hiszpańskiej literatury lutniowej był Don Luiz de Milan. Około 1536 roku wprowadza on po raz pierwszy określenie „*tiento*” i „*fantasia*”. W Niemczech występuje w XVI wieku i nawet wcześniej silne związanie literatury instrumentalnej z organami i zamiłowanie do tego typu utworów o bogato kolorowanej melodii. Stąd wzięła się niemiecka szkoła organowa XVII wieku zwana też Szkołą kolorystów. Z teoretyków należy tu Sebastian Krolung, autor traktatu „*Musica getuscht*” /1511/, stanowiąca ważne źródło do historii muzyki instrumentalnej zarówno od strony praktycznej jak i teoretycznej. Podobnie w poczet teoretyków z tego zakresu należy Martinus Agricola /właściwie Martin Sove /1486-1556/, autor znakomitych podręczników: „*Ein kurtz Deutsch Musica*” /1518/ i „*Musica figuralis deudsch*” /1532/. Dzieła Agricoli znane były w Polsce, a jego traktat „*Musica instrumentalis deudsch*” zawiera opis „polskich skrzypiec” /*polnische Geigen*/. Do teoretyków niemieckich zbliża się w treści swoich dzieł hiszpański teoretyk Diego Ortiz, który jako jeden z pierwszych wprowadził formę wariacji i uzasadnił ją teoretycznie. Jego traktat „*Tratado de glosas sobre clausulas*” /hiszpańska glosa oznacza w XVI wieku diminucję lub ornament/. Traktat Diega Ortisa zawiera szereg przykładów ilustrujących sposoby ornamentowania formuły końcowej /*clauzuli*/. Ponadto Diego Ortiz zajmuje się sprawą techniki, kolorowania i improwizowania na *violini* da gamba i innych instrumentów smyczkowych.

Teoria muzyki XVII i pierwszej połowy XVIII wieku

Tak samo jak praktyka w tym okresie jest bogata i wielostronna, tak literatura teoretyczna rozwija się w kilku kierunkach, podejmowane są:

1. problem opery jako nowej formy, mającej stanowić renesans muzyki antycznej około roku 1600.
2. powtórnie problem opery w okresie przygotowującym reformę Glucka

3. zagadnienia harmoniczne i ich uzasadnienie teoretyczne
4. praktyczne zagadnienia współczesnej techniki kompozytorskiej, techniki basso continuo i kontrapunktu
5. budowa i technika instrumentów smyczkowych.

W pierwszej grupie wchodzi w grę pisma członków florenckiej „Cameraty”, którzy walczyli piórem o swą nową ideologię muzyczną: Są to Givani Bordini z traktatem „Discorso sopra la musica antica ed il cantar bene” przed 1612 rokiem/ Severo Bonini, jeden z pierwszych kompozytorów, który wprowadził w swoich kompozycjach styl monodyczny i uzasadnił go w traktacie „Discorsi e regale sopra la musica” /około 1615 roku/. Z drugiego okresu walki o operę, która to walka toczyła się we Francji za i przeciw operze włoskiej, pochodzi szereg pism polemicznych, których autorami byli nie tylko muzycy, ale także literaci i filozofowie. Należą tu: Denis Diderot /1713-1784/, pisarz, teoretyk sztuki, krytyk i filozof, jeden z głównych twórców „Encyklopedii Francuskiej”, który wypowiedział się w pismach około 750 za operą włoską. Po jej stronie zajął stanowisko zaprzyjaźniony z Diderotem niemiecki pisarz, przebywający jako dyplomata w Paryżu, baron Melchior Grimm, współpracownik „Encyklopedii Francuskiej” /przez 36 lat pisał po francusku sprawozdania o nowych przejawach francuskiej literatury i sztuki. Poważną rolę odegrał Jan Jakub Rousseau /1712-1778/, francuski filozof, encyklopedysta, estetyk, pisarz i kompozytor – samouk. W roku 1742 przedłożył Akademii projekt nowego, cyfrowego pisma muzycznego, opublikowanego w 1743 roku jako „Dissertation sur la musique moderne”. Opracował wiele haseł muzycznych do Wielkiej Encyklopedii Francuskiej, zakrytykowane przez Jana Filipa Rameau /1683-1764/, a będące przedmiotem polemiki. Jan Jakub Rousseau wykorzystał te hasła w swoim słowniku muzycznym „Dictionnaire de musique” /Genew 1767, Paryż 1768 i liczne wznowienia oraz wersja angielska „Dictionary of musical terms” London 1770/. W słynnym sporze buffonistów i antybuffonistów był Rousseau jednym z najbardziej zdecydowanych zwolenników opery włoskiej, czemu dał wyraz w swym budzącym wówczas liczne protesty „Lettre sur la musique française” /1753/. Krytykował w nim patos muzyki francuskiej. Język francuski określał jako nie nadający się do śpiewu. Mimo wrogiego stanowiska do antybuffonistów Rousseau wypowiedział szereg uwag o operze, które bliskie są stanowisku Glucka. Rousseau wypowiada żądanie, aby muzyka i poezja zajęły w ramach opery rolę równorzędną. Z tego punktu widzenia występuje on nie przeciwko operze francuskiej, stawiając ponad nią operę włoską, ale odrzuca zarówno jedną jak i drugą, zarzucając im, że żadna nie spełnia warunków, które jego zdaniem są konieczne w operze. Zarówno wirtuozowskie efekty wokalne opery włoskiej, przeciwstawiające się prawdziwie psychologicznej, jak i efekty dekoracyjne, taneczne a nade wszystko patos, których nadużywa opera francuska /Lully/ naruszały zdaniem Rousseau równowagę pomiędzy poezją a muzyką, zaś bez równowagi opera nie może istnieć. W grupie pism, zajmujących się zagadnieniami harmonii i jej uzasadnienia teoretycznego, wchodzi w grę w pierwszym rzędzie pisma Filipa Rameau /1683-1764/, kompozytora i teoretyka. W ówczesnej polemice na temat ewentualnej wyższości jednego z dwóch panujących stylów włoskiego i francuskiego, Jan Filip Rameau wypowiadał się zdecydowanie po stronie muzyki francuskiej. W sporze między buffonistami a antybuffonistami Rameau był głównym przedmiotem ataków ze strony zwolenników opery włoskiej, na których czele stał Jan Jakub Rousseau. Fundamentalne znaczenie mają prace teoretyczne Rameau. Już w pierwszej jego pracy „Traite de l’harmonie” /1722/ stwierdzenie faktu, że w ramach systemu dur-moll jakość jednostki akordowej nie zmienia się w zależności od układu poszczególnych jej dźwięków składowych. Podstawowe znaczenie ma też określenie kadencji doskonałej jako zwrotu, w którym kwinta zdaje się powracać do swego punktu wyjścia. Nie małe znaczenie ma też wyznaczenie roli kadencji zwodniczej jako zakończenia, w którym VI stopień traktowany jest jako zastępczy w stosunku do toniki. W drugim traktacie „Nouveau systeme de musique theorique” /1726/ ustala Rameau trzy funkcje

harmoniczne: toniki, dominanty i subdominanty w akordach I, V i IV stopnia. Charakteryzuje też dysonanse – akordy modulujące jako trójdźwięk dominantowy z dodaną tercją /D7/ i subdominantowy jako trójdźwięk subdominanty z dodaną sekstą, który też od niego wzięł nazwę „akordu Rameau”. W piśmie „Generation harmonique” /1737/ dał już Rameau kompletną teorię fizjologii słyszenia, która pokrywa się prawie z późniejszymi teoriami Hermanna Helmholtza i Carla Stumpfa. W dziele „Demonstration du principe de l’harmonie” /1750/ Jan Filip Rameau uzasadnia konsonansowość trójdźwięku mollowego zjawiskiem tonów kombinacyjnych /ton kombinacyjny równy sumie lub różnicy dwóch tonów brzmiących równocześnie, który się pojawia przy zniekształceniu w przekazywaniu tych tonów. Obok Rameau grupuje się wielu teoretyków, którzy podobnie jak on szukają naukowego uzasadnienia dla systemu harmonicznego, na którym opiera się cała współczesna praktyka muzyczna. Zwrot do ścisłych badań naukowych, do oparcia wszelkich zjawisk na podstawach przyrodniczych, który charakteryzuje tę epokę, wyraża się w badaniach z zakresu akustyki i fizjologii dźwięku. Dzieła teoretyczne tego typu powstają już począwszy od XVII wieku. Autorami ich są:

Rene Descartes /1596-1650/ w dziele „Compendium musices” z 1618 roku ustalił zjawisko odbicia i załamania się fal głosowych /wyjaśnił zjawisko tworzenia się tęczy/.

Athanasius Kircher /1602-1680/ przyrodnik, fizyk, matematyk, profesor uniwersytetu w Wurzburgu. W swoich pracach podsumował i połączył muzykę antyku, średniowiecza i wczesnego baroku. Jego dzieła „Musurgia universalis” /dwa tomy 1650 rok/ oraz „Phomurgia nova” /1673/ zawierają próbę wydzielenia stylów muzycznych, wywody o teorii afektów, o pitagorejskiej teorii „harmoniki sfer”, o wychowawczej roli muzyki, o terapii muzycznej i innych. Kircher był twórcą „laterna magica”, mechanizmów grających, aparatu do komponowania /arsa musarithmica/.

Martin Mersenne /1588-1648/, jeden z najbardziej wszechstronnych uczonych wczesnego baroku. Zajmował się filozofią, fizyką, chemią, astronomią, astrologią i muzyką. Dla historii muzyki źródłowe znaczenie ma dwutomowe dzieło „Harmonie universelle” /1636-1637/.

Pierwsza część zawiera „Traite des instruments” z opisem instrumentów XVII wieku.

Należy podkreślić, że i Rene Descartes i Athanasius Kircher i Martin Mersenne przygotowują teorię Rameau. Akcentują mianowicie pewną współzależność wzajemną akordów, choć nie formułują jeszcze wyraźnie rodzaju tej współzależności. Podstawą dla uzasadnienia harmonicznego od strony akustycznej jest odkrycie zjawiska alikwotów, czego dokonał Joseph Sauver /1653-1716/ francuski matematyk i akustyk, twórca akustyki muzycznej, głuchy i do 7 roku życia niemy. Za pomocą dudnień pierwszy obliczył dokładną ilość drgań dźwięku i uzasadnił naukowo zjawisko alikwotów. Swoje osiągnięcia naukowe zamieścił w sprawozdaniach Paryskiej Akademii Nauk z lat 1700-1713 i w szeregu dzieł, głównie w „Principes d’acoustique et de musique” /1700 -1701/ Wybitnym teoretykiem XVIII stulecia był Georg Andreas Sorge /1703-1778/, kompozytor i organista. W podstawowym swoim dziele „Vorgemach der musicalischen Composition” /3 tomy 1745-1747/, uzasadnił naukę o konsonansach zjawiskiem alikwotów i tonów kombinacyjnych. Rozwinał naukę o akordach. Znał wszelkie rodzaje trójdźwięków, sprowadził wszystkie akordy do budowy tercjowej, a skalę dur i moll do tonów składowych jej trójdźwięków na wszystkich stopniach, znał przewroty akordu i zjawisko modulacji. Jego teoria o tonach kombinacyjnych wyprzedziła odkrycia tego zjawiska przez Giuseppe Tartiniego. Dotychczas nie ustalono, czy Georg Andreas Sorge znał prace Rameau, czy też doszedł do swoich odkryć zupełnie samodzielnie. Giuseppe Tartini /1692-1770/, włoski skrzypek, pedagog, teoretyk i kompozytor /założyciel Akademii Muzycznej w Padwie/, założyciel padewskiej szkoły skrzypcowej, jeden z najwybitniejszych wirtuozów skrzypcowych swego czasu /z powodu wykształcenia skrzypków wielu narodowości otrzymał przydomek „maestro delle nazioni”/, jego sposób smyczkowania stał się podstawą nowoczesnej techniki smyczkowania. Z prac teoretycznych

Tartiniego epokowe znaczenie mają „Trattats di musica” /1754/, omawiający tony kombinacyjne i „Trattata delle appoggiature” – pierwszy traktat poświęcony w całości problemom ornamentyki XVIII wieku.

Wybitnym teoretykiem niemieckim był Johannes Lippius /1585-1622/. W swoim najważniejszym dziele „Synopsis musicae novae” z roku 1612 dowodzi, że już wkrótce po 1600 roku pojęcie trójdźwięku jako jednostki harmonicznego zaczyna ustalać się ogólnie dla systemu dur i moll, przy czym Lippius używa terminu „Trias harmonica”. Sprawami harmonii zajmuje się też Georg Filip Telemann /1681-1767/, muzyk i pRAWNIK, zaprzyjaźniony z Haendlem /40 oper, 44 pasji, wiele oratoriów, 600 suit/. W latach 1704-1708 przebywał na Śląsku /Żary, Pszczyna/, gdzie wydał unikalną ocenę polskiej muzyki ludowej /kapela 36 koźlarzy i 8 barytonów. Georg Filip Telemann prawie równocześnie z Rameau /Traite d'harmonie/ wymienia już akordy undecymowe i terdecymowe. Podstawowym dziełem teoretycznym Telemanna jest praca „Evangelisch musikalisches Liederbuch” z 1730 roku. Wśród prac teoretycznych tamtej epoki znajduje się cały zespół, które zajmują się praktyką generalbasu inaczej basso continuo, bassus generalis /1600-1730/ w okresie baroku szeroko stosowany bas cyfrowany. W tym zakresie należy wymienić dzieło 3-tomowe „Syntaquot musicum” /1614-1620/ Michaela Praetoriusa, właściwie Schulza, lub Schulze. W dziele tym autor daje wskazówki jak improwizować harmonię przy basie cyfrowanym /co nazywa „contrapuncto alla mente”. Dzieło Praetoriusa jest jednym z najbardziej charakterystycznych dla swej epoki, w pierwszym rzędzie dzięki drugiemu tomowi, zatytułowanemu „De organographia”. Autor zawarł tutaj sumę wiadomości o instrumentach i technice instrumentacyjnej XVII wieku. W tym zakresie poważnym dorobkiem legitymuje się angielski kompozytor i pedagog, pianista niemieckiego pochodzenia Gottfried Keller. W drugiej połowie XVII wieku stworzył on kilka dzieł teoretyczno-praktycznych, wśród nich pełną szkołę basu cyfrowanego i podręcznik dla akompaniatorów. Na pograniczu kilku dyscyplin muzycznych działał niemiecki muzyk Johann Mattheson /1681-1764/, kompozytor, dyrygent, śpiewak operowy, teoretyk i krytyk muzyczny. Już w 1728 roku zrezygnował z aktywnej działalności muzycznej z powodu głuchoty. W dziełach teoretycznych, świadczących o jego rozległej wiedzy muzycznej, Mattheson zajmował się m.in. problemami ówczesnej techniki kompozytorskiej, praktyki muzycznej, pedagogiki muzycznej, historii i estetyki muzycznej. Domagał się wykładania teorii i historii muzyki na uniwersytetach, podjął próbę periodyzacji ówczesnych stylów muzycznych, przeniósł na grunt niemiecki teorię afektów /Teoria afektów była teorią racjonalistycznej estetyki muzycznej, dominująca w XVII i XVIII wieku, przyjmująca, iż muzyka odzwierciedla konkretne, jednostkowe afekty /emocje/ przez odpowiedni dobór elementów muzycznych /rytmu, tempa, harmoniki/. Ślady teorii afektów odnajdujemy w całej estetyce muzycznej, poczynając od antyku. Szczególnie silnie wystąpiła ona we francuskiej teorii naśladownictwa. Doprowadzona do schematyzmu w XVIII wieku. W Niemczech /Johann Joachim Quantz, Friedrich Wilhelm Marpurg/ powróciła w XX wieku w wywodach Hermanna Kretschmara /+1924/ jako tzw. hermeneutyka /nauka objaśniania/. Oddziaływanie teorii afektów widoczne jest również we współczesnej radzieckiej estetyce muzycznej/. W teorii afektów Mattheson stworzył 15 tzw. loci tropici, tj. formuł muzycznych, odpowiadających poszczególnym afektom. Z ważniejszych prac Matthesona należy wymienić „Der vollkommene Capellmeister” 1739 – encyklopedia ówczesnej praktyki muzycznej, „Grundlage einer Ehrenpforte” 1742 – zbiór biografii muzyków XVIII wieku, w tym również Telemanna z oceną polskiej muzyki ludowej „Das neu eroffnete Orchester” 1713, w którym to dziele Mattheson daje charakterystykę poszczególnych tonacji durowych i mollowych w duchu nauki o afektach; „Grosse General-Bass-Schulz” 1731 – pełny podręcznik basu cyfrowanego; „Kern melodischer Wissenschaft...” 1737 – podręcznik kompozycji; „Das Beschützte Orchester” 1717 – dzieło polemizujące z metodą solmizacji. Mattheson przeciwstawia się formalizmowi kontrapunktu staroklasycznego. Jego względny

liberalizm wyraża się w pobłażliwości dla ukrytych kwint i oktav, zabrania tylko paralel oktawowych i kwintowych. Prace Matthesona, a szczególnie „Das neu eröffnete Orchester”, „Der vollkommene Kapellmeister” i „Grundlagen einer Ehrenpforte” należały do najbardziej popularnych wśród współczesnych, odznaczają się też dużą wszechstronnością. Nie ma prawie aktualnego problemu, któryby został tam pominięty. Z innych teoretyków sławę zdobył Johann Joseph Fux /1660-1741/, kompozytor austriacki. /ponad 70 mszy, 57 madrygałów i psalmów, 11 oratoriów, 18 oper „Eliasz”/. Największym dziełem teoretycznym Fuxa był „Gradus ad Parnassum” /1725/, zawierające kompletną naukę kontrapunktu staroklasycznego. Było ono już przestarzałe w chwili swego ukazania się drukiem, gdyż autor opiera się na systemie tonacji kościelnych, który to system zarzucili współcześni Fuxowi kompozytorzy na rzecz systemu dur-moll. Z polskich prac teoretycznych, zajmujących się zagadnieniami kontrapunktu wymienić należy bardzo poważny pod względem swego poziomu, niestety jednak nie opublikowany traktat Benedykta Józefa Tadeusza Pękalskiego „Discordia concors sive de Musica Arte tractatus”, w czterech tomach, z których zachował się tylko jeden. Pękalski był klasykiem, najpierw członkiem kapeli rorantystów w Krakowie, a w latach 1739-1761 jej dyrygentem. Na pograniczu kilku dyscyplin pracował włoski kompozytor i teoretyk Girolamo Diruta. Z jego dzieł teoretycznych największe znaczenie ma traktat „Il Transilvano a Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumentio da penna” /1593-1609/. Dzieło to zawiera wskazówki dotyczące techniki gry i palcowania instrumentów klawiszowych. Część II zawiera wykład nauki o kontrapunkcie, naukę transpozycji i wskazówki posługiwania się rejestrami na organach. Jako przykłady załączone są oryginalne utwory organowe samego autora. W dziedzinie akustyki, teorii, praktyki wykonawczej i kompozycji pracował organista saski Andreas Werckmeister /1645-1706/. W roku 1691 wydał on traktat „Musikalische Pemperatur”, w którym po raz pierwszy żąda wprowadzenia dla instrumentów klawiszowych stroju równomiernie temperowanego to znaczy zastąpienia dotychczas używanego stroju tzw. czystego sztucznym podziałem oktawy na 12 równych półtonów. W porównaniu z dawnym „czystym” strojem były tu więc właściwie wszystkie interwały za wyjątkiem oktawy fałszywe, ale dopiero strój równomiernie temperowany umożliwił modulacje do wszystkich tonacji systemu diatonicznego. Otworzył on też fudze jednotematycznej nowe drogi rozwojowe. Bach był pierwszym, który wyciągnął konsekwencje z wynalazku Werckmeistra. Dowodzi tego jego „Das Wohltemperierte Klavier”, którego tytuł nawiązuje właśnie do nowego stroju. W dziedzinie techniki gry na skrzypcach duże znaczenie ma praca teoretyczna Leopolda Mozarta /1719-1787/, kompozytora i pedagoga, ojca Wolfganga Amadeusza. W jego utworach /symfonie, divertimenta, koncerty, pieśni, muzykę kameralną i religijną/ krzyżują się elementy późnego baroku i wczesnego klasycyzmu. Praca „Versuch einer grundlichen Kolinschule” /1756/ zyskała światowy rozgłos. Uważana jest za pierwsze dzieło metodyczne tego typu w znaczeniu nowoczesnym. Podobne znaczenie w dziele techniki fortepianowej ma Carl Philipp Emanuel Bach /1714-1788/, syn Jana Sebastiana kompozytor i pianista, zwany też berlińskim lub hamburskim Bachem. Był twórcą bardzo wszechstronnym, uprawiał niemal wszystkie gatunki muzyki okresu przejściowego między barokiem i klasycyzmem. Jego muzyka wywarła silny wpływ na twórczość Haydna i Beethovena. Poglądy estetyczne Carla Emanuela Bacha były związane filozofią epoki. Sztuka wg niego powinna pobudzać namietności, rozwijać świadomość i uprzyjemniać życie. Dzieło teoretyczne Emanuela Bacha „Versuch uber die wahre Art. Das Klavier zu spielen“ /1753-1762/ posiada dużą wartość metodyczną, jako pierwsze w tym zakresie stanowi ponadto ważne źródło historyczne, zawiera bowiem objaśnienia, dotyczące wszelkich manier wykonawczych w literaturze klawesynowej i fortepianowej drugiej połowy XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Dla praktyki wykonawczej, a także historii instrumentów i gry instrumentalnej znamiennej pracą jest dzieło teoretyczne „Versuch einer Auwesung, die Flote traversiere du spielen” słynnego

flecisty Johanna Joachima Quantza /1697-1773/, nadwornego wirtuoza kompozytora oraz nauczyciela Fryderyka II /Wielkiego/ w grze na flecie. Cła jego twórczość kompozytorska /300 koncertów i 200 innych utworów instrumentalnych/ poszła w zapomnienie. Dzieło „Versuch einer Auweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ ukazało się w 1752 roku. „Flöte traversiere“ znaczy flet poprzeczny, powszechnie już używany w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku, zwany tak w odniesieniu od używanego wtedy też /fletu podłużnego zwanego „flöte a bec“, po niemiecku „Schnabelflöte“, który został już w bardzo niedługim czasie zarzucony na rzecz fletu poprzecznego. W XVIII wieku pojawiają się coraz częściej dzieła ogólne, traktujące o wszelkich dziedzinach muzycznych, a więc ujęcia o charakterze leksykalnym i encyklopedycznym. Jako jedno z pierwszych takich ujęć opracował kompozytor i teoretyk Sebastian de Brossard. W roku 1703 /ii wyd. 1705, ang. 1740/ wydał on „Dictionnaire de Musique“, w której podejmuje wyjaśnienia używanych w muzyce terminów greckich, włoskich i francuskich. Dzieło to posiada duże znaczenie dla poznania dziejów praktyki muzycznej. Podobnie autorem leksykalnego ujęcia był Johann Gottfried Walther, słynący z wszechstronnej wiedzy i jako znakomity kontrapunkcista. W roku 1732 wydał on „Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothec“. Była to pierwsza próba encyklopedycznego ujęcia pod względem biograficznym, bibliograficznym i technologicznym. Na tym opracowaniu Wathera opierały się wszystkie późniejsze leksykony i encyklopedie, łącznie z najnowszymi wydawnictwami. Do ujęć encyklopedycznych XVIII wieku należy także wspomniany już „Dictionnaire de musique“ Jana Jakuba Rousseau z 1758 roku /podane wydanie genewskie z 1767 roku było drugim wydaniem/. Innego typu dziełem o treści ogólnej jest „Trattato della musica scenica“ autora włoskiego Giovanniego Battista Doni, traktat napisany w 1640 roku, wydany w 1763 roku. Doni isłuje po raz pierwszy określić rodzaje stylu, różniące się w ramach współczesnych mu form instrumentalno-wokalnych. Rozróżnia on styl epiczny przejawiający się w oratorijskich partiach testo /tekst, terminem tym określa się główną, recytacyjną partię narratora w oratoriach i partiach/, styl liryczny, właściwy solowym partiom w operze i styl dramatyczny w partiach dialogowanych. Określa je jako „still recitativo“, „espressivo“ i „rappresentativo“. Jest to ciekawy dokument, świadczący o tym, że wcześniej już zaczęły się uświadamiać teoretykom zagadnienia, właściwe nowoczesnej estetyce muzycznej. Od końca XVII wieku zaczynają też powstawać pierwsze prace historyczne. Autorzy ich podejmują próby syntetycznego ujęcia całokształtu dotychczasowej kultury muzycznej. Tego rodzaju prace historyczne powstają na terenie Włoch i Francji. I tak włoski instrumentalista i dyrygent Giovanni Andrea Bontempi /właściwie Angelini/ opublikował w 1695 roku dzieło „Historia musica“, natomiast francuski lekarz Pierre Bourdelot wydali drukiem „Histoire de la musique et de ses effets“ /1715/ drugie wydanie w 1726 roku łącznie z „Comparaison de la italienne et la musique francaise“. Na gruncie polskim jako zapowiedź prac historycznych uznać można dzieło „Scriptorum Polonicum Hecatontas“ /Centuria twórców polskich/ opracowane przez Szymona Starowolskiego. Dzieło to ukazało się w języku łacińskim we Frankfurcie w 1625 roku i Wenecji w 1627 roku. Zawiera życiorysy szeregu znanych postaci historycznych, między innymi kompozytorów Wacława z Szamotuł, Marcina Leopolity, Sebastiana z Felsztyna. Szymon Starowolski jest też autorem pracy „Musices practicae erotemata“ /Kraków 1650/ - podręcznika zasad muzyki, opartego na pracach niemieckiego teoretyka Andreasa Ornithiparchus /grek/, właściwie Vogelsang, który napisał „Musice active micrologus“ od 1517 roku było 6 wydań niemieckich i jedno angielskie. Jako jedyne dzieło Ornithoparchusa „Musica active micrologus“ należał do najlepszych dzieł teoretycznych XVI wieku.

Teoria muzyki okresu klasycznego

W zakresie teorii okres ten zajmuje się przeważnie zagadnieniami nauki o kompozycji, traktowanej bądź z perspektywy konserwatywnej, bądź awangardowo, prawie zawsze jednak od strony jej związku z praktyką. W tym względzie czołowe pozycje zajmują:

Henrich Christoph Koch /1749-1816/ „Auleitung zur kompositi“ – 3 tomy 1782-1793, znakomite dzieło nie tylko w zakresie kompozycji ale również form muzycznych, w których dziedzinie odkrywa nowe wartości.

Johann Philipp Kirnberger /1721-1783/ niemiecki kompozytor teoretyk i klawesynista, uczeń J.S.Bacha. Przez 12 lat przebywał w Polsce /w Częstochowie jako nadworny klawesynista u hrabiego Ponińskiego w Piotrkowie i Lwowie jako nauczyciel muzyki/. Jego dzieło „Kunst des reinen Satzes“ /1774-1779/ - 2 tomowe dzieło, cieszące się długo wielkim uznaniem, opierało się na podręczniku Fuxa w kontrapunkcie, zaś w harmonii na pracach Rameau, którego osiągnięciom przywróciło wysoką rangę.

Giambatista Martini /zwany Padre Martini/ 1706-1784, uznany powszechnie we Włoszech jako największy znawca techniki kompozytorskiej i teorii muzyki w XVIII wieku. Nauczyciel Johanna Christiana Bacha. Napisał 3 tomową „Storia della musica“ /1757, 1770, 1780/ i podręcznik kontrapunktu – jedno z najbardziej cenionych dzieł w tej dyscyplinie /”Exemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrapuncto sopra il canto fenuo“ /1773-1775/, 3 tomy.

Johann Georg Albrechtsherger /1736-1809/ kompozytor, dyrygent, teoretyk i nauczyciel austriacki. Jego dzieło „Grundliche Auweisung zur Komposition“ /1790 i 1818/ było rzetelnie opracowanym podręcznikiem kompozycji ale dość szybko straciło na aktualności. Jednakże Johann Alberchtsberger zasłużył sobie na pamięć historii jako nauczyciel Beethovena. Jego dzieło teoretyczne miało wydanie francuskie i angielskie.

Georg Joseph Vogler /zwany Abbe – Abt-Vogler, 1749-1814- opat/, niemiecki kompozytor, organista i teoretyk, syn lutnika, uczeń Martiniego, podróżował jako wirtuoz z przenośnymi organami, zwanymi „Orchestrion“ we Francji, Hiszpanii, na dalekim wschodzie i w Szwecji. W dziele „Simplification system“ zaproponował kilka wynalazków, dotyczących mechanizmów organowych. Z jego prac teoretycznych wielkie znaczenie posiada zwłaszcza „Tonwissenschaft und Tonsetzkunst“ /1776/ z zakresu harmonii, nauki o fudze i akustyce, Vogler był uważany za jednego z najbardziej postępowych pedagogów muzycznych po 1800 roku. Z założonej przez niego szkoły kompozytorskiej w Darmstadzie wyszli Karol Maria Weber i Giacomo Meyerber /właściwie Jakób Liebmman Meyer Beer/. W okresie klasycyzmu nowością było wielkie zainteresowanie badaczy historią muzyki. Po 1760 roku zaczynają się pojawiać pierwsze prace, usiłujące objąć całość przedmiotu. Wobec tego jednak, że prace te podejmowane są na razie przez poszczególne jednostki, nie dochodzą z reguły do celu przy tak rozległym materiale, zwłaszcza, że brak było wszelkich wydawnictw dokumentarnych. Dopiero na przełomie XIX i XX wieku wejdzie w praktykę metoda podziału materiału przy tego rodzaju pracach, między cały, zorganizowany w tym celu sztab uczonych. Najważniejszą pracą tego rodzaju jest wspomniana „Storia della musica“ Giambatisty Martiniego, obejmująca jednak tylko historię muzyki starożytnej. Za nią idą prace dwóch uczonych angielskich, które ukazały się niemal równocześnie.

John Hawkins /1729-1789/, adwokat, ożeniony bogato poniechał adwokatury, poświęcił się badaniom historii muzyki. Owocem 16 lat badań było 5 – tomowe dzieło „General History of the Science and Practice of Music“ /1776/. Ponieważ John Hawkins nie miał wykształcenia muzycznego jego dzieło posiada głównie wartość w tym, że zgromadziło wielką ilość przykładów muzycznych – utworów, które znane są niejednokrotnie tylko z tego źródła.

Charles Burnsay, właściwie Mac Burney /1726-1814/, kompozytor, organista, pedagog, historyk muzyki. Jest autorem pierwszej syntetycznej pracy „A General History of Music from the Earliest Age to the Present Period“/4 tomy 1776-1789/. Zapoczątkował również

pamiętnikarstwo muzyczne, wydając szkice i dzienniki z podróży muzycznej do Francji i Włoch oraz Niemiec i Holandii.

Jean Benjamin de Laborde /1734-1784, zgilotynowany w Paryżu/, kompozytor licznych oper komicznych, szambelan Ludwika XV. Jego dzieło „Essei sur la musique ancienne et moderne”/4 tomy 1780/ należy do najlepszych opracowań historii muzyki. De Laborde uprawiał również pamiętnikarstwo muzyczne.

W Niemczech pierwszą pracą w dziedzinie historiografii była „Allgemeine Geschichte der Musik”, której autorem jest Johann Nicolaus Forkel /1749-1818/, kompozytor i historyk. Znany jest również jako autor pierwszej monografii o J.S.Bachu /1802/, która przyczyniła się do renesansu dzieł tego kompozytora. Jako historyk Forkel traktował dzieje muzyki /doprowadził je do 1550 roku/, jako przejaw ogólnego rozwoju kultury ludzkiej. Jego zasługą jest rozpoczęcie wydawania źródeł do historii muzyki. Pozostawił też Forkel prace monograficzne, jak 2 – tomową historię opery włoskiej, wreszcie przewodnik po bibliografii muzycznej, omawiając wstępnie 3000 książek o muzyce. Na polu wydawnictw źródłanych zasłużył się wielce mnich niemiecki Martin Gerbert /1720-1793/, bibliotekarz klasztoru benedyktynów w St. Blasieu /Schwarzwald nad Górnym Renem/. „De cantu et musica sacra” /1774/, wydał zbiór średniowiecznych traktatów muzycznych „Scriptores ecclesiastici de musica sacra protissimum” /3 tomy Blasieu, 1784/, praca która uprzyściplniła badaczom szereg bezcennych źródeł. Ma też w dorobku dzienniki z podróży muzycznych w Niemczech, Włoszech i Francji. Z dzieł bardziej ogólnych wymienić należy w Niemczech „Allgemeine Theorie der schonen Kunste” /2 tomy 1771-1772/, której autorem jest Johann Georg Sulzer, estetyk, który wydał swą pracę w formie leksykonu. Do opery podchodził od strony psychologii a muzykę uważał za pierwszą spośród sztuk pięknych. W Hiszpanii i Włoszech działał jezuita hiszpańskiego pochodzenia Esteban Arteaga, bliski współpracownik Martiniego. Najważniejsze jego dziełoto „Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano” /3 tomy 1783/, napisane z namowy Martiniego Arteaga występuje w obronie sztuki, będącej połączeniem dramatu muzyki i tańca w myśl ideologii Glucka. W okresie klasycyzmu dokonano także parę wynalazków w dziedzinie elpszenia instrumentów muzycznych. W zakresie instrumentów strunowych ważnym wynalazkiem była harfa dwupedałowa, zbudowana w 1811 roku w Paryżu. Skonstruował ją Sebastian Erard /1757-1831/, wybitny konstruktor instrumentów muzycznych, który wprowadził wiele udoskonaleń do fortepianu. W odniesieniu do harfy wynalazek Erarda polegał na tym, że każdą strunę można było przestrajać dwa razy o pół tonu wyżej: raz o pół tonu za pierwszym przyciśnięciem pedału i drugi raz o pół tonu za drugim przyciśnięciem pedału. Harfa dwupedałowa umożliwiła znacznie większą skalę dźwięków i ulepszoną technikę gry. Równie ważny wynalazek dokonany w Niemczech, dotyczył instrumentów dętych blaszanych, które dotąd mogły się posługiwać tylko skalą dźwięków naturalnych. Dopiero dzięki mechanizmowi wentylów, który umożliwił obniżanie stroju o pół tonu, otrzymały pełną skalę. Wynalazku wentyli dokonali w roku 1813 H.Bluhmel i H.Stobzl, ten ostatni urodzony na Śląsku w Pszczynie. Wynalazki te dowodzą zainteresowania instrumentami u kompozytorów, którzy dążyli do rozwoju prkiestry i większego zróżnicowania jej brzmienia.

Teoria muzyczna okresu romantyzmu i neoromantyzmu. /1815-1900/

W tej epoce teoria muzyczna nie tylko jest nadal kontynuowana, ale rozwija szereg działów, które w poprzednich okresach albo w ogóle nie istniały, albo były zaledwie w początkach. Teoria kompozycji idzie w dwóch kierunkach: praktycznym oraz ściśle teoretycznym. Czołowym problemem była harmonia a zwłaszcza jej znakowanie. Bardziej konserwatywni teoretycy nie zarzucili jeszcze sposobu myślenia kategoriami praktyki generalbasowej i pracowali nad rozwinięciem systemu Jana Filipa Rameau i przystosowaniem go do postępującej naprzód, żywej praktyki muzycznej. Z tego punktu widzenia znamienym

traktatem jest traktat 3 – tomowy „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst” z 1817-1821, Gottfrieda Webera, który obok zawodu prawnika /adwokat, sędzia, prokurator/ uprawiał wykonawstwo muzyczne /flet i wiolonczela/ oraz kompozycję. W zakresie kompozycji i teorii był samoukiem. Gottfried Weber był jednym z pierwszych, którzy wprowadzili znakowanie wielką literą dla trójdźwięku durowego a małą dla trójdźwięku molowego. Natomiast w innych szczegółach wykazywał pewne pomieszanie pojęć pomiędzy dawnym znakowaniem generałbasowym a znakowaniem funkcyjnym. Znaczenie czysto praktyczne miało 4-ro tomowe dzieło „Die Lehre von der musikalischen komposition” /1837-1847/ Adolfa Bernharda Marxa, który w roku 1824 założył „Berliner Allgemeine Musicalische Zeitung” a w roku 1850 był razem z Teodorem Kullakiem /urodzonym w Krotoszynie, polskiego pochodzenia/ i Juliuszem Sternem współzałożycielem konserwatorium w Berlinie. Adolf Bernhard Marx traktował muzykologię jako odrębną dyscyplinę, propagował muzykę jako przedmiot ogólnego wychowania narodu. Podobnie czysto praktyczne znaczenie miało znane szeroko 3 tomowe dzieło „Grundsätze der musikalischen komposition” /1853-1854/ Simona Sechtera, austriackiego teoretyka, kompozytora i pedagoga, nauczyciela Antona Brucknera, belgijskiego skrzypka i kompozytora Henri Vieuxtemps /1820-1881/ i Sigismunda Thalberga, austriackiego pianisty i kompozytora, jednego z najwybitniejszych wirtuozów XIX wieku, rywala F. Liszta. Poczesne miejsce zajmują również prace polskie. I tak ksiądz Jan Jarmusiewicz wydał w roku 1843 „Nowy system muzyki czyli gruntowne objaśnienie melodii, harmonii i kompozycji muzycznej”. Autor proponuje w tej pracy swoisty sposób znakowania akordów, zajmuje się zagadnieniem związków międzyakordowych i modulacji. Jan Jarmusiewicz jest też autorem pracy „Chorał gregoriański rytualny” /1834/. Ponadto zbudował instrument zwany „klawiolin”, który łączył właściwości fortepianu i skrzypiec. Jeden z pierwszych krytyków muzycznych w Polsce – Józef Sikorski opublikował w 1852 roku „Doręcznik muzyczny”, który był rodzajem encyklopedii, a w którym autor zmierzał do zastąpienia obcych terminów muzycznych, terminami polskimi. Józef Sikorski powołał do życia w roku 1857 tygodnik „Ruch Muzyczny”, przemianowany w 1862 roku na „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny”. Był też jednym z założycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego /1870/. W XIX wieku teoria harmonii łączy się przeważnie z badaniami akustycznymi. Teoretycy szukają przyrodniczego uzasadnienia dla harmonii. Z tego punktu widzenia do najważniejszych należą dzieła „Die Natur der Harmonik und Metriz” /1853/ Moritza Hauptmanna, który jako jeden z pierwszych formułuje teorię dualizmu harmonicznego w formie przyjętej później przez Hugo Riemanna. „Harmonie system in dualer Entwicklung” /1866/ Atrura Joachima von Oettingena, który szuka uzasadnienia dla trójdźwięku molowego we wspólnym dla wszystkich jego tonów alikwocie tzw. „tonicznym”, stwierdza też fakt istnienia w każdym trójdźwięku elementów dwóch różnych akordów np. w trójdźwięku c-moll elementów trójdźwięku c-moll poprzez tony składowe c i g oraz elementów trójdźwięku Es-dur poprzez tony składowe es i g. W tym kierunku jeszcze dalej idzie Otokar Hostinsky, czeski muzykolog, estetyk i krytyk muzyczny, twórca czeskiej szkoły muzykologicznej, autor pracy „Die Lehre von den musikalischen Klaengen” /1879/. Otokar Hostinsky upatruje w trójdźwięku molowym nawet elementy trzech różnych trójdźwięków /np. w trójdźwięku c-moll także i elementy trójdźwięku As-dur, poprzez tony składowe c oraz es/. Teoria ta ma duże znaczenie dla uzasadnienia pokrewieństw akordowych i dla nauki o modulacjach. Na gruncie badań wyraźnie akustycznych stanął Hermann Helmholtz w pracy „Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische grundlage für die Theorie der Musik” /1863/. Dał on tutaj naukowe uzasadnienie nauki o alikwotach w odniesieniu do dźwięku rozmaitych instrumentów. Ze zjawiska alikwotów wyprowadził zasadę pokrewieństwa kwintowego i tercjowego. W przeciwieństwie do tych teorii powstają w ostatniej ćwierci XIX wieku pierwsze próby wyjaśnienia zjawisk harmoniczych nie na drodze akustyki i fizjologii ale na

angielski fizyk, matematyk i filolog Aleksander John Ellis /właściwie Sharpe/ z m. W 1890 roku. Zasłużył się głównie na polu akustyki. Do obliczenia rzomiarów poszczególnych interwałów stworzył system centowy /cent jest jednostką interwału równą 1/100 półtonu/. Za pomocą systemu centowego John Ellis badał skale pozaeuropejskie. Jego praca „On the Musical Scales of Various Nations” /1885/ jest jedną z podstawowych w etnomuzykologii. Jednym z najwybitniejszych etnomuzykologów był austriacki uczony, z wykształcenia chemik Erich Moritz von Hornbostel /1877-1935/. Uchodzi za współtwórcę etnomuzykologii. Zapoczątkował fonograficzny zapis muzyki ludów pierwotnych. Założył wraz z Stumpfem pierwsze archiwum fonograficzne, którym kierował w latach 1906-1933. W roku 1917 wprowadził etnologię muzyczną do programów studiów muzykologicznych na uniwersytecie w Berlinie. W czasie licznych podróży po całym świecie zgromadził ogromną liczbę zapisów muzyki egzotycznej. Ogłosił kilkaset prac o muzyce Japonii, Indii, Korei, Chin, Sumatry, Kuby, Madagaskaru i innych. Opublikował studia porównawcze systemów tonalnych muzyki pozaeuropejskiej.

Okres romantyzmu i neoromantyzm

Kierunek romantyczny w muzyce skryształizował się pod wpływem ogólnych prądów w całej ówczesnej kulturze, a zwłaszcza literatury. O obliczu tej epoki /1789-1848/ zdecydowała reowlucja francuska. W muzyce ideologia romantyczna charakteryzuje się jako:

1. dążenie do wypowiedzi uczuciowej, do akcentowania wszytskiego, co dążność tą może podkreślić, co może pokazać biegunową kontrastowość naszego życia uczuciowego, jego dynamikę.
2. wyrażenie dynamiki uczuciowej poprzez formy skrajnie subiektywne, indywidualnie najbardziej zróżnicowane.
3. poszukiwanie niezwykłych, niecodziennych treści w tematyce artystycznej, poprzez którą możnaby pokazać te uczucia osobiste jak najbardziej indywidualnie zabarwione.

Artysta romantyczny szuka dla siebie tematyki w takich dziedzinach jak egzotyka, mistyka, świat nadprzyrodzony i baśniowy, ludowość i odległe epi historyczne. Warunkowało to poszukiwanie dla siebie odpowiednich form wypowiedzi, właściwych w zasadzie każdego materiału artystycznego. Rozkład ścisłych schematów formalnych ustalonych przez klasyków, jest jednym z pierwszych, najbardziej znamienych rysów muzyki romantycznej. Łączy się z tym rozkład ścisłych schematów harmoniczych, wyznaczonych funkcyjnym i centralistycznym systemem harmoniki dur-moll oraz rozkład dawniejszych form melodyki, opierających się na tych założeniach harmoniczych i coraz większa dominacja elementu kolorystycznego w muzyce, traktowanego jako środek nastroju uczuciowego i charakterystyki. W swej formie zarodkowej występują te zjawiska w odosobnionych wypadkach już przedtem, jak na przykład w pełnych lirycznej treści improwizatorsko traktowanych dziełach fortepianowych Filipa Emanuela Bacha /Fantazje fortepianowe/, w harmonice i instrumentacji Mozarta /"Don Juan" i „Czarodziejski flet"/ zwłaszcza ostatnia opera Mozarta z uwagi na wyraźny romantyczny charakter swej tematyki, w uwerurach koncertowych i w symfonii „Pastoralnej” Beethovena. Ale dopiero rok 1815 jest wyraźnym punktem zwrotnym, oznaczającym przejście od klasycyzmu do romantyzmu. Pierwszym rysem, znamionującym dokonanie się zmiany jest częste odstępstwo od dawnego schematu czteroczęściowego. Z jednej strony beethovenowska forma cykliczna rozszerza się począwszy od Symfonii „Pastoralnej” aż do 7-części w ostatnich kwartetach smyczkowych. Z drugiej strony miejsce cyklu zajmują formy drobne, jednoczęściowe /"Bagatelleu"/. W których upatrywać należy formy wstępne na drodze stworzenia typowej dla kompozytorów romantycznych formy miniatury fortepianowej u Schuberta, Schumann, Mendelssohna, Chopina. Coraz większa bywa przy tym swoboda w grupowaniu poszczególnych części cyklu w obrębie całości, jak w ostatnich Sonatach fortepianowych Beethovena, coraz częstsza też

drodze psychologicznej. Pierwszym tego typu dziełem jest 2 tomowa praca „Tonpsychologie” /1890/ Carla Stumpfa. Autor wychodzi z faktu stopliwości dźwięków tj. z faktu, że współbrzmienie nie złożone z dwóch lub więcej dźwięków przedstawia nam się w percepcji nie jako ich suma ale jako nierozdzielna całość. Uznaje zatem współbrzmienie za pierwotne zjawisko. Praca ta jest ważna jako początek przyszłych badań w zakresie psychologii muzyki, mimo, że założenia Stumpfa musiały w przyszłości ulec jeszcze dalszym modyfikacjom. W zakresie literatury historycznej kontynuowane są prace, rozpoczęte już XVIII wieku. I tak kontynuacją wydawnictwa, zapoczątkowanego przez Martina Gerberta /”Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum”/ jest pomnikowe dzieło francuskiego muzykologa, historyka i archeologa Charlsa Edmonda Coussenakera „Scriptores de Musica Medii Aevi” /4 tomy 1864-1876/, zbiór traktatów średniowiecznych, dotyczących historii i teorii muzyki. Duże znaczenie mają także jego prace muzyczno-teoretyczne o twórczości XII i XIII stulecia. Na podstawie tych prac powstają teraz na wielką skalę zakrojone dzieła historyczne, które jednak ze względu na swe rozmiary nie zostają wypracowane w całości, ale doprowadzone tylko do pewnego okresu. Tak powstała jedna z pierwszych prac historycznych „Histoire generale de la musique” /5 tomów 1869-1876/, której autorem jest belgijski teoretyk i kompozytor Francois Joseph Fetis. Jego dzieło obejmuje okres historii do XV wieku. Na polu historiografii wstąpił się w tym okresie niemiecki historyk August Wilhelm Ambros, autor 4-tomowego dzieła „Geschichte der Musik” /1862-1878/, sięgającego tematycznie do XVII wieku. Już w pierwszej połowie XIX wieku powstają wielkie dzieła bibliograficzne, których celem jest zestawienie literatury źródłowej. Także i tutaj prace Fetisa są chronologicznie jednymi z pierwszych i najbardziej wartościowych /Francois Joseph Fetis: Bibliographie generale de musiciens et bibliographie generale de la musique. 8 tomów 1837-1844/. W ślad za tym idą inne prace, jak „Dictionary of Music and Musicians”, którego wydawcą i współautorem jest George Grove. Pierwsze wydanie z 1879-1889 miało 4 tomy, II wydanie z 1900 miało 5 tomów, III wydanie z 1927 roku również 5 tomów, IV wydanie z 1940 roku – 5 tomów, V wydanie z 1954 – 9 tomów, w przygotowaniu VI znacznie rozszerzone. Jedną z najwcześniejszych prac tego rodzaju jest praca uczonego polskiego Wojciecha Sowińskiego, ucznia Czernego, wydana w roku 1857 po francusku, w roku 1874 po polsku „Słownik muzyków polskich” /Cutes musiciens polonais et slaves, anciens et modernes. Paris 1857/. Ważną rolę odgrywają pomnikowe wydawnictwa arcydzieł dawnej muzyki, zapoczątkowane przez „Denkmaeler deutscher Tonkunst” w 1892 roku. W ślad za tą serią następują dalsze, a więc w Austrii „Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich” /1894/ z inicjatywy Guido Adlera, we Francji „Les Maitres Musiciens de la Renaissance Francaise” w Anglii „Plains and Mediaeval Music Society” i we Włoszech „L’Arte Musicale Italiana”. W roku 1887 rozpoczyna w Polsce ks. Józef Surzyński wydawnictwo „Monumenta musicae in Polonia”, obejmujące najcenniejsze dzieła polskich kompozytorów XV i XVI wieku, a więc Tomasza Szadka, Grzegorza Gerwazego Gorczyńskiego, Mikołaja Zielińskiego, Wacława z Szamotuł, Sebastiana z Felsztyna, Marcina Leopolity, Bartłomieja Pękiela. Literatura, dotycząca historii muzyki, rozrasta się coraz bardziej, obejmując z jednej strony dzieła coraz bardziej syntetyczne, z drugiej coraz bardziej specjalne. We wszystkich krajach powstają też pisma fachowe, poświęcone historii muzyki i różnym zagadnieniom specjalnym. Dzieje się to przede wszystkim w związku z rozwojem muzykologii jako nauki specjalnej na uniwersytetach. Ważnym działem muzykologii, który powstaje w ślad za akcją zbierania i wydawania melodii ludowych, jest etnografia muzyczna. Powstaje też dział muzykologii porównawczej, wciągającej w zakres swych badań muzykę krajów egzotycznych, pozaeuropejskich. Pośród edycji pieśni ludowych czołowe miejsce w skali światowej zajmuje wydawnictwo Oskara Kolberga, zapoczątkowane w 1857 roku tytułem „Pieśni ludu polskiego” od 1865 roku, tytułem „Lud”. Obecnie DWOK /rozpoczęte od 1961 roku/ zamierzone jest na 66 tomów. Twórcą etnomuzykologii lub też etnografii muzycznej jest

ucieczka od symetrycznych form melodii do form improwizowanych /Sonata op.101 część pierwsza/ z silnie zaakcentowanym kontrastem w obrębie poszczególnych grup składających się na linię tematu lub poszczególnych partii w obrębie jednej części cyklu – coraz silniejsze podkreślenie kontrastu w trio scherza. W ostatnim okresie twórczości Beethovena rozrasta się orkiestra do potężnych rozmiarów. W orkiestrze coraz częściej używane są poszczególne instrumenty jako czynniki uczuciowego nastroju. Przykładem tego może być obsada IX Symfonii: 4 waltornie, 3 puzony, flet piccolo, kontrafagot – oczywiście na tle kwintetu smyczkowego – i po raz pierwszy w dziejach nowoczesnej symfonii zastosowany głos ludzki. Typowo romantycznym rysem jest wprowadzenie w ostatnich utworach Beethovena programu pozamuzycznego, często w uwerturach koncertowych, czy w innych kompozycjach traktowanych u klasyków bezprogramowo. Romantycznym jest dalej często wprowadzenie środków archaizujących dla celów nastroju, zestawienia obok siebie fragmentów skrajnie homofonicznych z fragmentami skrajnie polifonicznymi /fuga często używana w tym okresie jako końcowe ogniwo cyklu/ i wreszcie większe niż w poprzednich okresach włączanie muzyki ludowej do kompozytorskiego tworzywa. W pierwszym czterdziestoleciu XIX wieku wielu kompozytorów pozostaje jeszcze nadal pod wpływem twórczości klasycznej. Nowatorskie poczynania Beethovena nie mają na nich żadnego oddziaływania. Kontynuują oni muzykę fortepianową. Ich jedyną zasługą było wykształcenie faktury i techniki fortepianowej w znaczeniu nowoczesnym. Najbardziej znany w historii jest uczeń Mozarta, węgierskiego pochodzenia Johannes Nepomuk Hummel /1778-1837/, który pozostawił bogatą literaturę fortepianową /koncerty, sonaty, rondo/. Jest on autorem jednego z pierwszych dzieł metodyki gry fortepianowej „Ausführliche Ausreisung zum Pianoforte” 1828, gdzie specjalnie zajmuje się problemem racjonalnego palcowania. W Anglii działają mniej więcej równocześnie Włoch Muzio Clementi /1752-1832/, słynny pianista, kompozytor licznych dzieł fortepianowych o charakterze wirtuozowskim, używanych dziś głównie w pedagogice. Są to Sonaty, Sonatiny i zbiór etiud „Gradus ad Parnassum” 1807 i Szkoła gry na fortepian. Podobną działalność rozwijał Johann Baptist Cramer /1771-1858/ niemiecki pianista, uczeń Clementiego, znany głównie ze swoich etiud i Friedrich Wilhelm Mehlhorn /1785-1849/, Niemiec z urodzenia, działający we Francji, autor wirtuozowskiej literatury fortepianowej w stylu salonowym i prac pedagogicznych z zakresu techniki fortepianowej, zwłaszcza gry w oktawach, wykształcenie lewej ręki, techniki pedału. Hasła romantyzmu najsilniej rozwijały się w Niemczech i Austrii i to w takich formach jak pieśń solowa z akompaniamentem, opera, miniatura fortepianowa. Twórcą pieśni romantycznej jest Franz Schubert /1797-1828/. Rok 1815 uchodzi w historii za datę narodzin pieśni romantycznej, albowiem Franciszek Schubert skomponował w tym roku szereg swych najlepszych pieśni do tekstów Goethego jak „Erlkönig”, „Heidenroslein”, „Wanderers Nachtlied”, „Gretchen am Spriinwade”. Postęp Schuberta w stosunku do jego poprzedników polega na przeniknięciu całej muzyki nastrojem tekstu i na rozbudowaniu akompaniamentu fortepianowego również jako czynnika tego nastroju, niejednokrotnie nawet do celów programowych /„Die Forelle”/. W nastroju pieśni Schuberta, względnie już w samym doborze tekstów pod kątem widzenia określonego nastroju, istnieje dość zasadnicza różnica pomiędzy tymi pieśniami młodości a pieśniami ostatnich lat /oba cykle tzw. „Mullerlieder” „Die schone Mullerin” i „Die Winterreise” i ostatnie dzieło „Schwanengesang”, który właściwie nie był skomponowany jako cykl, ale zestawiony został po śmierci Schuberta/ Pierwsze utrzymane są w nastroju pogodnym, nawet wesołym, czasem w tonie epickim, a czasem w charakterze liryki o lżejszym ciężarze gatunkowym, ostatnie natomiast przyjmują charakterystyczny dla epoki. Ton „Weltschmerzu”. Formalna innowacja Schuberta na polu pieśni polegała na wytworzeniu kilku nowych typów formy pieśni:

1. zwrotkowa pieśń wariacyjna, w której Schubert stoi jeszcze w zasadzie na gruncie swych poprzedników, ale wymaganiom tekstu czyni zadość przez odmienne

opracowanie w każdej nowej zwrotce melodii danej pieśni „Forell”. Zwrotkowa pieśń wariacyjna należy w późniejszym okresie do wyjątków.

2. typ pieśni przekomponowanej, w której do tekstu o budowie zwrotkowej dodana jest w każdej nowej zwrotce nowa melodia „Der Wanderer”.
3. typ pieśni deklamacyjnej, w której forma muzyczna pieśni powstaje jako rezultat jak najściślejszego związania melodii z treścią i nastrojem tekstu /”Der Doppelganger”/. Największą popularność zyskuje u następców Schuberta typ pieśni przekomponowanej.
4. ballada, przejęta przez Schuberta od Johanna Rudolfa Zumteega /1760-1802/. Schubert rozwinął balladę do szczytowej formy w takich utworach jak „Erlkonig”, „Der Tancher”, „Die Burgerschaft”.