



Historia

MUZYKI

Oskar
Łapeta

Historia

MUZYKI



Oskar
Łapeta

Tekst: Oskar Łapeta (www.klasycznaplytoteka.pl)

Redakcja: Joanna Zaborowska

Korekta: Monika Wróbel

Projekt makiety, skład i opracowanie graficzne: Studio KARANDASZ

Projekt okładki: Panczakiewicz art.design® – www.panczakiewicz.pl

Zdjęcia na okładce:

Shutterstock.com: © Ramona Kaulitzki, © StudioByTheSea;

Burst by Shopify: © Samantha Hurley

Wydanie I, Warszawa 2019

Copyright for text, cover and layout © Wydawnictwo SBM, 2019



Wydawnictwo SBM Sp. z o.o.
ul. Sułkowskiego 2/2
01-602 Warszawa

ISBN 978-83-66325-57-9

SPIS TREŚCI

	WSTĘP	5
	STAROŻYTNOŚĆ	7
	ŚREDNIOWIECZE	17
	RENESANS	41
	BAROK	61
	KLASYCYZM	99
	ROMANTYZM	123
	PIERWSZA POŁOWA XX WIEKU	235
	DRUGA POŁOWA XX WIEKU	297
	KALENDARIUM	345
	SŁOWNICZEK	355

WSTĘP

Muzyka wydaje się najbardziej uniwersalną ze wszystkich sztuk. Współczesnego odbiorcę może poruszyć utwór napisany przez kogoś żyjącego nawet kilkaset lat temu. W jakiś niewytłumaczalny sposób ta kompletnie obca nam osoba, żyjąca wiele wieków temu w całkowicie odmiennych warunkach społecznych i kulturowych, była w stanie stworzyć dzieło, które dociera do najgłębszych zakamarków duszy człowieka w pierwszych dziesięcioleciach XXI wieku. Ów odległy w czasie artysta zdawał się doskonale wiedzieć, co nam w duszy gra. Dziś wydaje się nam oczywiste, że muzyka zawsze była środkiem wyrażania uczuć. Zdecydowana większość odbiorców szuka wzruszeń i wybiera sobie do słuchania utwory, które dają im okazję do owych specyficznych przeżyć. Muzyka pobudza, czasem pełni rolę terapeutyczną, pomaga przyjrzeć się bardziej świadomie własnym emocjom, odrywa nas od rzeczywistości.

Jednak nie zawsze tak było, nie zawsze jest tak nawet obecnie! W niektórych nurtach filozoficznych i kompozytorskich obecny jest jednak pogląd, że muzyka jest abstrakcyjną strukturą, dźwięczącą matematyką, która nie ma zgoła nic wspólnego z wyrażaniem emocji. Czeski pisarz Milan Kundera w powieści *Nieśmiertelność* wykił emocjonalność muzyki: „Muzyka: pompa do nadmuchiwania duszy. Przerośnięte dusze, przemienione w ogromne balony, szybują pod sufit sali koncertowej i tłocząc się okropnie, wpadają na siebie”. Jakby w odpowiedzi na te zarzuty powstało wiele dzieł niemających na celu wyrażania świata wewnętrznego kompozytora. Owe intelektualne kompozycje nie zyskują zazwyczaj wielkiej popularności. Słucha ich wąska grupka zapaleńców, studiująca przy okazji partyturę i poruszona przede wszystkim pietyzmem twórcy w budowaniu struktury.

Czym więc jest muzyka? Jaki jest jej cel? Te pytania zadawano sobie od zawsze, także w naszych czasach powracają jak bumerang, a kolejne pokolenia kompo-

zytorów, słuchaczy i muzykologów starają się znaleźć własną odpowiedź. Niemal każdemu się to udaje, każdy też cieszy się z rezultatu. Te dwie idee – muzyki jako wyrazu serca i jako wyrazu rozumu – współistniały obok siebie przez cały czas. Przyglądając się dziejom muzyki, rozmaitym nurtom kompozytorskim i szkołom, zwracamy uwagę przede wszystkim na to, że historia jej rozwoju jest spójna, a kolejne zjawiska wynikają z siebie w sposób logiczny i naturalny. Głównym celem niniejszej publikacji jest ukazanie tego niezwykle zróżnicowania na przestrzeni wieków. Układ książki jest chronologiczny, a najwybitniejszym artystom poświęcono osobne rozdziały.

Myliłby się jednak ten, kto uznałby historię muzyki za dyscyplinę skostniałą, w której nic się nie zmienia. Stosunek badaczy do artystów działających w poszczególnych epokach ulega zmianom i przewartościowaniu. Dzięki temu w dalszym ciągu poszerza się nasza wiedza, zarówno na temat twórczości dawniejszej, jak i nowszej. Układ tej książki odzwierciedla więc zmiany, jakie zachodzą w badaniach muzykologicznych. Dzięki temu obok postaci absolutnie pierwszoligowych pojawiają się kompozytorzy pozornie tylko mniej ważni, mający jednak na swoim koncie utwory istotne i niebanalne. Za przykład niech posłużą Eugeniusz Morawski, Rued Langgaard czy Havergal Brian.

Kompozytor i publicysta Stefan Kisielewski nazywał muzykę „wielką, wyrozumiałą i wierną przyjaciółką”, i jest w tym bezpośrednim, szczerym stwierdzeniu wiele prawdy. Dobrze znać swoich przyjaciół, wiedzieć, kim są i skąd przybyli. Taki jest cel tej książki: służyć jako przewodnik pokazujący, jak muzyka zmieniała się w czasie i jak funkcjonowała w różnych epokach i uwarunkowaniach. Być może owo poznanie zainspiruje do sięgnięcia po płytę, wybrania się na koncert, albo nawet przerodzi się w pogłębione zainteresowanie lub prawdziwą pasję.



STAROŻYTNOŚĆ

Wiek najstarszych zachowanych pozostałości instrumentów muzycznych jest szacowany na co najmniej 43 tysiące lat – tyle w przybliżeniu liczy sobie kość z czterema wywierconymi otworami, używana przez człowieka neandertalskiego, odnaleziona w okolicach Lublany. Wiemy z grubsza, jak te instrumenty wyglądały, ale nasza wiedza o ich brzmieniu, stosowanych skalach czy kontekście, w jakim wykonywano wówczas muzykę, jest mocno ograniczona. Współczesna europejska kultura muzyczna opiera się na tradycjach wywodzących się głównie z Mezopotamii, Izraela i Grecji.

MEZOPOTAMIA

W krainie tej, położonej pomiędzy Eufratem i Tygrysem, pięć tysięcy lat temu kwitły kultury Sumeryjczyków, Babilończyków i Asyryjczyków. Muzyka odgrywała istotną rolę podczas ceremonii religijnych, uroczystości dworskich, na ślubach i pogrzebach, towarzyszyła także wojsku i myśliwym w trakcie polowań. Wykonywano ją najprawdopodobniej w liczących wiele osób zespołach wokально-instrumentalnych, choć zdarzały się również mniejsze składy. Do muzyki recytowano poezję, o czym świadczą zarówno zachowane do naszych czasów instrumenty, jak również przekazy ikonograficzne (płaskorzeźby czy pieczęcie) i pisane.

Najważniejszymi instrumentami w Mezopotamii były liry. Archeologowie odnaleźli je w królewskich grobowcach: okazałych rozmiarów, zdobione złotem i masą perłową. W starożytnej Mezopotamii grano także na instrumentach dętych: fletach, trąbach i szalającym, wykonywanych z trzciny, drewna, kości, brązu, srebra i złota. Bogato reprezentowane były instrumenty perkusyjne – różne rodzaje grzechotek (np. sistra), bębnów, a także dzwony i talerze. Jako że muzyka odgrywała ważną rolę w obrzędach religijnych, wykonujących ją kapłanów i kapłanki uważano za osoby uprzywilejowane, pośredników pomiędzy światem ludzi i bogów. Na glinianych tabliczkach zachowały się informacje na temat stu rodzajów utworów, różniących się między sobą strojem, obsadą, przeznaczeniem i rodzajami zastosowanych technik. W Mezopotamii istniał ponadto rozbudowany system edukacji muzycznej.



Fragment Sztandaru z Ur z lirinikiem, ok. 2900–2334 r. p.n.e.

Charles Leonard Wooley trzymający gipsowy odlew liry z Ur



LIRY Z UR

W 1929 roku ekipa archeologów pracujących pod kierunkiem Charlesa Leonarda Woolleya odnalazła pośród ruin starożytnego miasta Ur (obecnie na terytorium Iraku) groby królewskie, a w nich liczące około 4500 lat trzy liry i jedną harfę, pochowane razem z mieszkańcami tego miasta. Nazwano je złotą lirą (inna nazwa to bycza lira), lirą królowej, wielką lirą i srebrną lirą. Są to najstarsze odkryte instrumenty strunowe zawierające elementy drewniane. Każdy z nich miał po jedenaście strun, a głębokie, niskie dźwięki prawdopodobnie kojarzyły się z głosem byka.

HYMN DO NIKKAL

Najstarszym zachowanym utworem muzycznym jest zapisany w języku huruckim, pochodzący z około 1400 roku p.n.e. *Hymn do Nikkal*, odnaleziony na terenie ruin portowego miasta Ugarit (Syria). W latach 50. XX wieku odkryto tam zbiór 36 hymnów zapisanych na glinianych tabliczkach. Nikkal była starożytną boginią sadów, a utwór wykonywano z towarzyszeniem liry lub harfy. Podjęto do tej pory przynajmniej pięć prób rekonstrukcji tego hymnu, ale każda z nich jest zaledwie hipotezą i nie rozstrzyga, jak dzieło to brzmiało naprawdę.

GRECJA

O brzmieniu muzyki rejonu starożytnej Mezopotamii nie wiemy zbyt wiele, wiadomo natomiast, że pewne idee związane z teorią zostały przejęte przez starożytnych Greków; dotyczy to zwłaszcza łączenia muzyki z matematyką i astrologią.

TEORETYCY GRECCY

Tradycja przypisała największą rolę w tych wczesnych badaniach Pitagorasowi i tzw. szkole pitagorejskiej działającej w VI wieku p.n.e. W kręgu zainteresowań ówczesnych badaczy leżały natura dźwięku, a także zagadnienia

związane ze strojem oraz stosunki liczbowe między poszczególnymi interwałami, wynikające ze skracania strun w instrumencie zwanym monochordem, który jeszcze w średniowieczu służył teoretykom muzyki. Pitagorejczycy uważali muzykę za brzmiącą matematykę. Zgodnie z ich przekonaniami liczba stanowiła podstawę wszystkich rzeczy, więc muzyka była częścią wszechświata – istotną i świadczącą o jego porządku. Stąd też wywodzi się pojęcie harmonii sfer. Myśliciele greccy wyobrażali sobie kosmos jako ogromną lirę, w której poruszeniom ciał niebieskich towarzyszyło powstawanie dźwięków niesłyszalnych dla ludzkiego ucha.



Pitagoras

Fiodor Bronnikow,
*Pitagorejczycy
świętujący wschód
słońca*, 1869 r.





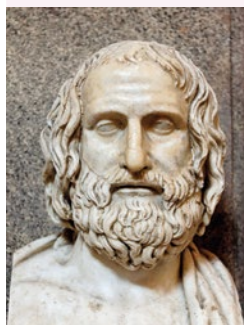
GRECKA KULTURA MUZYCZNA. EPIKA, LIRYKA I DRAMAT

Równie istotna w starożytnej Grecji była kwestia praktyki muzycznej. Pojęcie muzyki było zresztą szerokie i synkretyczne, stanowiła ona bowiem jedność ruchu, śpiewu i poezji. Epika była rodzajem śpiewnej recytacji. W eposach w najdrobniejszych szczegółach przekazywano mityczne opowieści lub wydarzenia historyczne, a recytacji towarzyszyła prawdopodobnie gra na formindze. Inna nazwa tej odmiany liry to kithara, stąd też śpiew z jej użyciem zwano kitarodią. Tak prawdopodobnie Homer w VIII wieku p.n.e. wykonywał *Iliadę* i *Odyseję*. Utwory, których treścią było wyrażanie uczuć, śpiewano najczęściej z akompaniamentem liry i stąd też wzięło się używane do dzisiaj określenie „liryka”. Do najsłynniejszych greckich liryków należało dwoje poetów z wyspy Lesbos, działających na początku VI wieku p.n.e.: Saffona i Alkajos. Muzykę chóralną wykonywano najczęściej przy wtórze kithary lub aulosu (instrument dęty wyposażony w dwie piszczałki). Towarzyszyła ona obrzędom religijnym, ale do gatunków liryki chóralnej należały także dzieła świeckie: sławiące dokonania bohaterów ody, pieśni żałobne zwane elegiami oraz hymny.

Po lewej: młodzieniec grający na aulosie, ok. 460–450 r. p.n.e.; po prawej: Muza strojąca kitarę, fragment naczynia z Erytrei, ok. 470–460 r. p.n.e.

Adolphe Bouguereau, *Homer i jego przewodnik*, 1874 r.

Eurypides



Najważniejszy był jednak dramat, w którym muzyka, poezja i ruch sceniczny nierozdzielnie się ze sobą wiązały. Najwybitniejsi greccy dramaturdzy: Ajschylos, Sofokles czy Eurypides, przypuszczalnie komponowali muzykę do swoich dramatów, a także je reżyserowali. Sławą znakomitego pieśniarza cieszył się zwłaszcza ostatni z nich. Eurypides odchodził od tradycji śpiewu sylabicznego i kazał swoim śpiewakom wykonywać pojedynczą sylabę na kilku dźwiękach – technika ta zwana jest po grecku *melisma*. Pomysły Eurypidesa spotykały się z drwinami części odbiorców, a jego metodę sparodiował Arystofanes w sztuce *Żaby*. Niestety nie wiemy, jak takie przedstawienia wyglądały ani które fragmenty sztuk były śpiewane i z towarzyszeniem jakich instrumentów. O sile oddziaływania synkretycznej koncepcji sztuk świadczy fakt, że jeszcze w XIX wieku idea totalnego dzieła sztuki fascynowała Richarda Wagnera.



Równie żywotne okazały się mity dotyczące muzyki, jak choćby ten o muzycznym pojedynku Apollina i Marsjasza, w wyniku którego zwycięski bóg obdarł żywca ze skóry pokonanego satyra. Niezwykle nośny okazał się także mit o Orfeuszu, który gra na lirze tak poruszył bogów, że pozwolili mu wejść do świata zmarłych i zabrać stamtąd ukochaną Eurydykę.

HYMNY DELFICKIE

Mniej więcej około 127 roku p.n.e. powstały dwa sławiące Apollina hymny delfickie. Zachowały się imiona autorów tych kompozycji: Atenajos i Limenius. Utwory te wykonywano podczas igrzysk ku czci posiadających zdolność wieszczenia przyszłości kapłanek Apollina – pytii. Konkurowali wówczas ze sobą także muzycy grający na kitarach i aulosach, przygotowawszy na tę okazję złożone, wieloczęściowe utwory zwane nomosami. Apollo był patronem sztuk, przewodził orszakowi dziewięciu Muz, które opiekowały się różnymi gatunkami muzyki.

Muzyczny pojedynek Apolla z Marsjaszem na płaskorzeźbie sarkofagu z ok. 290–300 r., znalezionego w 1853 r. przy rzece Chiarone w Toskanii we Włoszech



Teatr grecki w Epidauros, wybudowany ok. 330 r. p.n.e. Na jego widowni mogło zasiąść ponad 12 tys. widzów. Wyróżniał się doskonałą akustyką – szept na scenie można było usłyszeć nawet w odległych rzędach

EPITAFIUM SEIKILOSA

To jedna z najstarszych zachowanych w całości kompozycji muzycznych, pochodząca z pierwszego lub drugiego stulecia naszej ery. Została wyryta na kamieniu nagrobnym, a poprzedza ją następujące motto: „Jam jest kamieniem nagrobnym. Seikilos mnie tu umieścił jako długotrwały znak nieśmiertelnej pamięci”.

► Na następnej stronie: Lawrence Alma-Tadema, *Safona i Alkajos*, 1881 r.





KA

POPPV
KOLOD

MI
DI

ATΘIS

VRINMO

AMMTEVA



KULTURA HEBRAJSKA



Zburzenie murów Jerycha na grafice Juliusa Schnorra von Carolsfelda

Dla kultury muzycznej Europy ważne były także inspiracje muzyką hebrajską. Głównym źródłem wiedzy na jej temat jest Stary Testament. Znajduje się w nim wiele wzmianek o muzyce, a samych nazw instrumentów wymienia się około trzydziestu. Źródeł ikonograficznych jest jednak niewiele, ponieważ wyznawcy Jahwe mieli zakaz przedstawiania kultów i przedmiotów obrzędów za pomocą obrazów.

Muzyka była dla ludu Izraela potężną siłą zdolną kruszyć mury. W Księdze Jozuego znajduje się opis bitwy pod Jerycho, podczas której, siódmego dnia oblężenia, siedmiu kapłanów zagrało na siedmiu trąbach siedem razy, a mury miasta rozpadły się, co umożliwiło Izraelitom zdobycie metropolii i eksterminację wszystkich mieszkańców. Muzyka mogła być też jednak

balsamem dla duszy – tak właśnie Dawid leczył grą króla Saula. Jak podaje Biblia: „A kiedy zły duch zesłany przez Boga napadał na Saula, brał Dawid cytrę i grał. Wtedy Saul doznawał ulgi, czuł się lepiej, a zły duch odstępował od niego” (1 Sm 16,23).

Rządy króla Dawida (przełom XI i X wieku p.n.e.) uważa się za okres największego rozkwitu muzyki, a sam władca stał się jej patronem. Zgodnie z przekazami był odpowiedzialny za pełne przepychu oprawy muzyczne ceremonii odprawianych w świątyni w Jerozolimie, w których uczestniczyć miało 288 śpiewaków wspieranych przez zespół 120 trębaczy. W cza-

Lorenz Ghiberti, *Trąby jerychońskie na Drzwiach Raju*, 1425–1450 r.

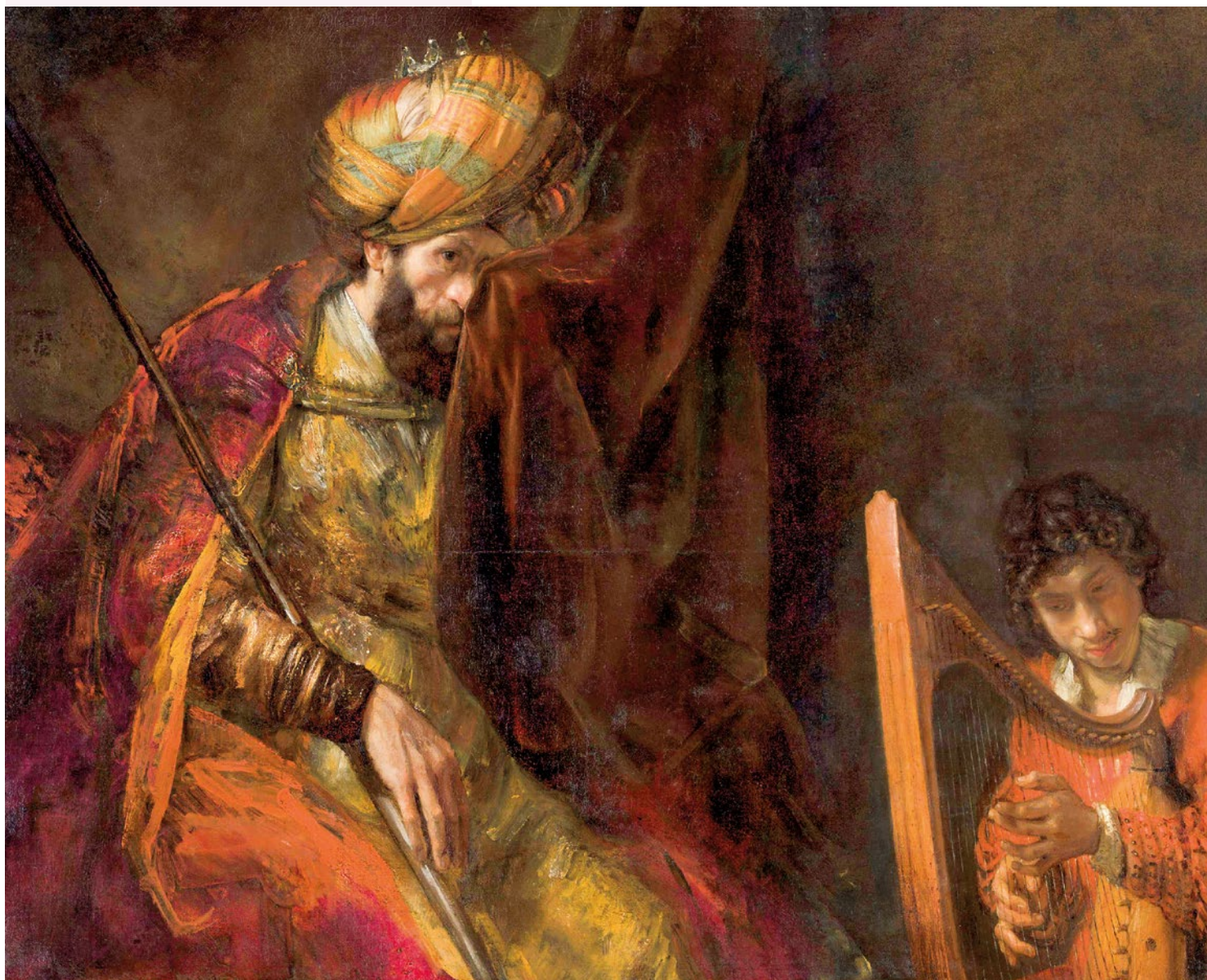


sie obrzędów śpiewano psalmy. Ich autorstwo przypisywano monarsze, aczkolwiek późniejsze badania dowiodły, że powstały one między XI a III wiekiem p.n.e., a układane były przez poszczególnych kapłanów i śpiewaków. Wykonywanie modlitw polegało na naprzemiennym śpiewie: albo dwóch zespołów wokalnych (śpiew antyfonalny), albo kantora i chóru (śpiew responsorialny).

PSALMY

Księga Psalmów to zbiór 150 utworów poetyckich o rozmaitych treściach – wśród nich można znaleźć pieśni dziękczynne, pokutne, żałobne, radosne i chwalebne. Termin „psalm” pochodzi od greckiego *psallein* – śpiewać przy akompaniamencie instrumentu strunowego. Utwory te zapisane były w języku aramejskim, dopiero później zostały przełożone na grekę, a potem na łacinę i w tej wersji językowej weszły do liturgii chrześcijańskiej, gdzie zajęły ważne miejsce w cyklu godzin kanonicznych. Stanowiły inspirację dla tysięcy utworów muzycznych i jeszcze w czasach nam współczesnych pobudzają wyobraźnię twórców, takich jak choćby Krzysztof Penderecki.

Rembrandt, *Saul i Dawid*, ok. 1650–1670 r.





Des uns sez son... l'uns avoit tant...
li uns ont ce den... e' oustz sus ausse

ŚREDNIOWIECZE

Epoka nazywana dzisiaj średniowieczem obejmowała okres mniej więcej tysiąca lat – od V do XV wieku. Był to czas formowania się społeczeństwa i kultury chrześcijańskiej, z początku chaotyczny i niespokojny, skąd też wzięło się określenie „wieki ciemne”, następnie zaś coraz bardziej stabilny. Stabilizacja sprzyjała rozwojowi kultury, a także wzrostowi poziomu wykształcenia. Muzyka okresu wczesnego średniowiecza miała być przede wszystkim wzmocnieniem modlitwy, stąd też kompozycje religijne tego okresu to dzieła na chór a cappella. Muzykę instrumentalną najczęściej potępiano jako zbyt zmysłową i odwodzącą od modlitwy, wręcz pogańską. W praktyce muzycznej często bywało jednak tak, że pod melodię zapożyczoną z piosenek rzymskich (często dość frywolnych) podkładano nowe, nabożne słowa. Takie zabiegi noszą nazwę kontrafaktury.

ŚREDNIOWIECZNE PRZEMYŚLENIA O MUZYCE



Boecjusz z uczniami,
miniatura z dialogu
filozoficznego
Consolatio Philosophiae
(*O pocieszeniu,
jakie daje filozofia*)
Boecjusza z 524 r.



BOECJUSZ

Jako dziedzinę stricte matematyczną traktował muzykę Boecjusz (ok. 480–524). On również odwoływał się do teoretyków greckich i uważał proporcje liczbowe leżące u podstaw muzyki za przejaw porządku wszechświata. Boecjusz podzielił muzykę na trzy kategorie. Największe znaczenie przypisał *musica mundana*, czyli niesłyszalnej dla człowieka muzyce sfer, która wynikała z ruchu ciał niebieskich. Kolejna w tej kategoryzacji była również niesłyszalna *musica humana*, będąca wynikiem harmonijnego połączenia ciała i duszy. Paradoksalnie najmniej istotna była dla niego *musica instrumentalis*, czyli śpiew i gra na instrumentach. Niezależnie od tego przymyslenia Boecjusza przyczyniły się do podniesienia rangi muzyki w świecie chrześcijańskim. Wraz z arytmetyką, geometrią i astronomią oficjalnie włączono ją wtedy do zespołu nauk matematycznych (było to tzw. *quadrivium*). Do nauk humanistycznych zaliczano gramatykę, retorykę i dialektykę (*trivium*). Dziedziny te konstituowały siedem sztuk wyzwolonych (*septem artes liberales*).

Philippe de
Champaigne,
Święty Augustyn,
ok. 1645–1650 r.

Paradoksem jest, że dzieła muzyczne powstałe w średniowieczu najczęściej były anonimowe, w przeciwieństwie do przymysłów teoretyków na temat tej dziedziny sztuki. Teorie wywarły ogromny wpływ na praktykę muzyczną, a także na sposób myślenia o muzyce w przyszłych epokach.

ŚWIĘTY AUGUSTYN Z HIPPONY

Święty Augustyn z Hippony (354–430) w swoim traktacie *De musica* (*O muzyce*) nawiązywał do idei Platona i Pitagorasa, a przy tym uważał muzykę za „sztukę dobrego odliczania”. Była ona dla niego odbiciem ładu wszechświata, darem od Boga, źródłem piękna, ale także wartości etycznych – prawdy i dobra. Zachwyt ten był jednak podszyty lękiem przed zatraceniem się w przyjemności, jaką muzyka za sobą niesie. W *Confessiones* (*Wyznania*) Augustyn pisał: „Poczytuję to jednak sobie za karygodny grzech, ilekroć tak się zdarza, że bardziej mnie porusza sam śpiew niż to, o czym się śpiewa”.

HILDEGARDA Z BINGEN

Jak dziwne (nie tylko ze względu na muzykę) były czasem średniowieczne przemyslenia, niech świadczy fakt, że zdolna kompozytorka, benedyktynka Hildegarda z Bingen (1098–1179) odradzała korzystanie z widelca, gdyż kształtem przypominał diabelskie widły. Styl, w jakim komponowała Hildegarda, był jak na średniowieczne standardy niezwykle ekspresyjny, pełen melizmatów i ogromnych skoków interwałowych. Pisała muzykę głównie do własnej poezji, nie do tekstów liturgicznych. Uważała, że muzyka to jeden ze środków do zbawienia, a jej harmonia jest niczym innym jak odległym wspomnieniem raju. Była też autorką pierwszego dramatu liturgicznego – *Ordo Virtutum* (*O sztuce cnoty*).



Scena Wszechświat z dzieła *Scivias* Hildegardy z Bingen, autor nieznany, ok. 1151–1152 r.

Miniatura z dzieła *Scivias* – Hildegarda z Bingen otrzymuje boską inspirację, autor nieznany, ok. 1151–1152 r.



DIABOLUS IN MUSICA

Średniowieczne przemyslenia na temat muzyki skupiały się często na religijno-mistycznych spekulacjach, zazwyczaj odległych od praktyki. Arbitralnie ustalano reguły, jakie mają panować w muzyce kościelnej. Kategorizacje te odbiegały znacznie od naszego myślenia o dźwiękach. Najbardziej znanym przykładem jest zakaz używania w melodii interwału kwinty zmniejszonej (lub kwarty zwiększonej), czyli trytonu. Do dysonansowego brzmienia dorobiono ideologię o diabelskim pochodzeniu interwału, stąd też wzięło się jego potoczne określenie: *tonus diabolus* lub *diabolus in musica*. Choć termin ten jest późniejszy, XVIII-wieczny, to infernalne skojarzenie okazało się trwałe i kompozytorzy kolejnych epok ochoczo korzystali z trytonu w sytuacjach, które miały sugerować diaboliczność.

SOLMIZACJA

Ogromne zasługi dla praktyki muzycznej miały przemyslenia Gwida z Arezzo (ok. 990–1050), twórcy solmizacji. Dla ułatwienia nauki śpiewu Gwido wprowadził sześciostopniową skalę, której pierwsze zgłoski pochodzą z hymnu na cześć św. Jana, patrona śpiewaków: ut, re, mi, fa, sol, la. W XVI wieku do skali tej dodano zgłoskę si, a w następnym stuleciu niewygodne w śpiewaniu ut zastąpioną zgłoską do. Tak powstały doskonale znane współcześnie nazwy solmizacyjne. Sam hymn do św. Jana był prośbą wykonawców o to, aby uchronił ich od... chrypki.

CHORAŁ I MUZYKA RELIGIJNA

Rodzajem muzyki najsilniej kojarzonym ze średniowieczem jest chorał. Termin ten oznaczał wówczas śpiew jednogłosowy do łacińskiego tekstu religijnego, wykonywany a cappella przez mężczyzn. Pochodzenie chorału jest dość złożone, składają się na niego bowiem zarówno wpływy hebrajskiej muzyki synagogalnej, muzyki greckiej, bizantyńskiej, jak również śpiewów wczesnochrześcijańskich. Najprostszy typ melodii występujący w tego typu muzyce jest nazywany tonem recytacyjnym. Jego wykonywanie powierzane było przede wszystkim kapłanowi. Chór śpiewał melodie bardziej skomplikowane, chociaż i tak zazwyczaj niewykraczające poza następstwa sekund i tercji.

SCHEMAT MSZY

W VII wieku ustalono obowiązujący do dzisiaj schemat mszy, złożony z części stałych i zmiennych. Te pierwsze nazywano *ordinarium missae*, a składały się na nie: *Kyrie eleison* (Panie, zmiłuj się nad nami), *Gloria* (Chwała na wysokości Bogu), *Credo* (Wierzę w jednego Boga), *Sanctus* (Święty, święty, święty) i *Benedictus* (Błogosławiony), *Pater noster* (Ojcze nasz), *Agnus Dei* (Baranku Boży) i, zamienienie, *Ite missa est* (Pan z Wami) lub *Benedicamus Domino* (Błogosławmy Panu). Elementy zmienne, *proprium missae*, uzależnione od aktualnego święta lub okresu liturgicznego, dzieliły się na części niedzielne (*proprium de tempore*) i na dedykowane świętym (*proprium de sanctis*). Do części zmiennych należą:



Mistrz Pseudo-Jacquemart, trzech śpiewaków za pulpitem na karcie z psalterza księcia de Berry, ok. 1380–1420 r.

Introitus (przeznaczona do śpiewania lub recytowania przed *Kyrie*), *Graduale* (śpiewana lub recytowana po czytaniu), *Sequentia* (religijny tekst poetycki), *Alleluja* lub *Tractus* (ten ostatni w Wielkim Poście lub podczas nabożeństw żałobnych), *Offertorium* (tekst wykonywany w czasie ofiarowania) i *Communio* (w czasie komunii).

RODZAJE ŚPIEWU W CHORALE

Najprostszym sposobem opracowania chorału jest śpiew sylabiczny – jednej sylabie tekstu odpowiada jeden dźwięk. Tak właśnie śpiewano hymny, czyli poetyckie pieśni pochwalne, wykonywane nie tylko podczas liturgii, lecz także poza kościołami. Gatunek hymnu wywodzi się z Grecji, gdzie był popularnym rodzajem pieśni kultowej. W tradycji chrześcijańskiej najbardziej znanym hymnem jest *Te Deum laudamus* (*Ciebie Boga wychwalamy*), pochodzący najprawdopodobniej z IV wieku. O jego żywotności świadczy fakt, że podkładany był pod niezliczone melodie, a opracowywało go wielu kompozytorów również w XIX i XX wieku. W XIX stuleciu zainspirował m.in. Berlioza, a w XX – Pendereckiego i Kilara.

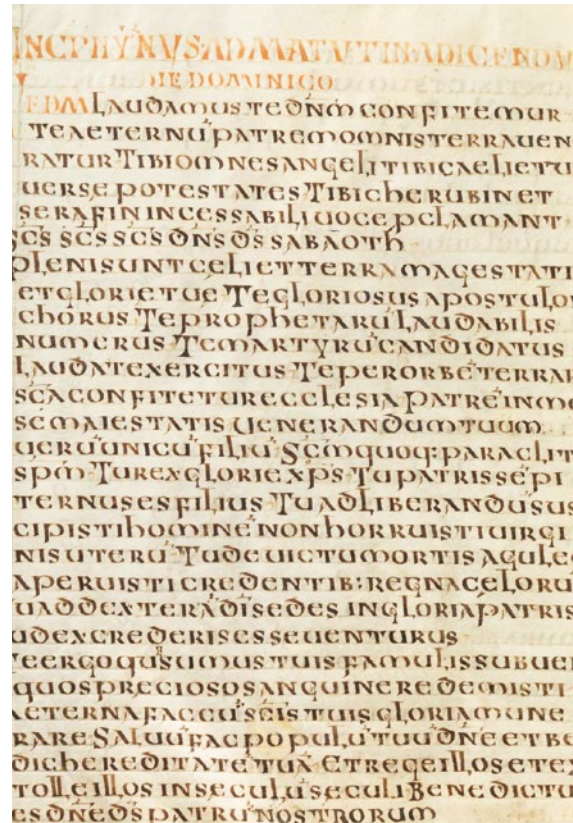
Kiedy na jedną sylabę tekstu przypadają dwa lub trzy dźwięki, mówimy o śpiewie neumatycznym. W liturgii tradycyjnie wykonywano w ten sposób *Introitus* i *Communio*. Jeszcze bardziej efektowny jest śpiew melizmatyczny, gdzie na jedną sylabę przypada nawet kilkadziesiąt dźwięków. Melizmatycznie opracowywano przede wszystkim teksty o małej liczbie słów, a także wyrażające radość słowa o wyjątkowej wadze, jak *Alleluja*. W ten sposób śpiewano również *Graduale* i *Tractus*.

SKALE KOŚCIELNE

Chorały wykonywano na ośmiu skalach, nazywanych skalami albo tonami modalnymi lub kościelnymi. W użyciu były cztery tony podstawowe: dorycki, frygijski, lidyjski i miksolidyjski, oraz cztery skale zwane plagalnymi: hypodorycka, hypofrygijska, hypolidyjska oraz hypomiksolidyjska. Każda ze skal niosła



Św. Ambroży z Mediolanu, doktor kościoła, reformator liturgii. Fragment mozaiki z bazyliki św. Ambrożego w Mediolanie



Hymn ambrozjański *Te Deum*, początek, ok. 730–765 r.

za sobą pewne skojarzenia i przypisywano jej określone znaczenie. Skalę dorycką uważano za odpowiednią do wyrażania wszelkich uczuć, ton frygijski stosowano przede wszystkim w mszach za zmarłych. Skalę lidyjską traktowano jako najbardziej bojową, a miksolidyjskiej używano przede wszystkim w opracowaniach tekstów błagalnych i modlitewnych. Popularność skal modalnych wykroczyła daleko poza średniowiecze. Były one często używane przez kompozytorów tak od siebie różnych, jak Dvořák, Musorgski, Debussy i Vaughan Williams, zrobiły także furorę wśród muzyków jazzowych.

Skala dorycka



Skala frygijska



SYMBOLIKA LICZBOWA SKAŁ KOŚCIELNYCH

Wszystkie wymienione skale interpretowano w sposób symboliczny. Każda z nich składa się z siedmiu dźwięków, co kojarzono z liczbą dni stworzenia i tygodnia, cnót, darów Ducha Świętego, cudów świata i planet (według ówczesnej wiedzy). Ponieważ liczba 7 stanowi sumę $3 + 4$, stanowiło to podstawę do dalszych interpretacji: czterech ewangelistów, cztery żywioły, cztery pory roku, cztery strony świata. Liczba 3 symbolizowała przede wszystkim Tróję Świętą, ale także wiarę, nadzieję i miłość, mężczyznę, kobietę i dziecko oraz duszę, rozum i ciało.



Josepe de Ribera,
Grzegorz I Wielki,
ok. 1614 r.

Introit Gaudeamus
omnes w Missale
Aboense, XIV–XV w.



SPOSOBY ŚPIEWANIA CHORAŁU

Dany chorał mógł być prezentowany na trzy sposoby. Jeśli cały śpiew wykonywał sam kantor albo sam chór, to taki sposób określano mianem *tractim* (łac. „bez przerwy”). Jeśli śpiew solisty przeplatał się z partią chóru, był to śpiew responsorialny (łac. *respondeo* – „odpowiadać”). Śpiew antyfonalny polegał na naprzemiennym wykonywaniu utworu przez dwa chóry.

ODMIANY CHORAŁU

Kodyfikacji chorału podjęto się w V i VI wieku, choć przyjmuje się tradycyjnie, że dokonał tego papież Grzegorz Wielki, od którego imienia ukuto nazwę „chorał gregoriański”. Już w IV stuleciu biskup Mediolanu Ambroży doprowadził do wyodrębnienia bardziej ozdobnego chorału ambrojańskiego (medio-

Strona
z cantatorium
z St. Gallen,
około
922–925 roku



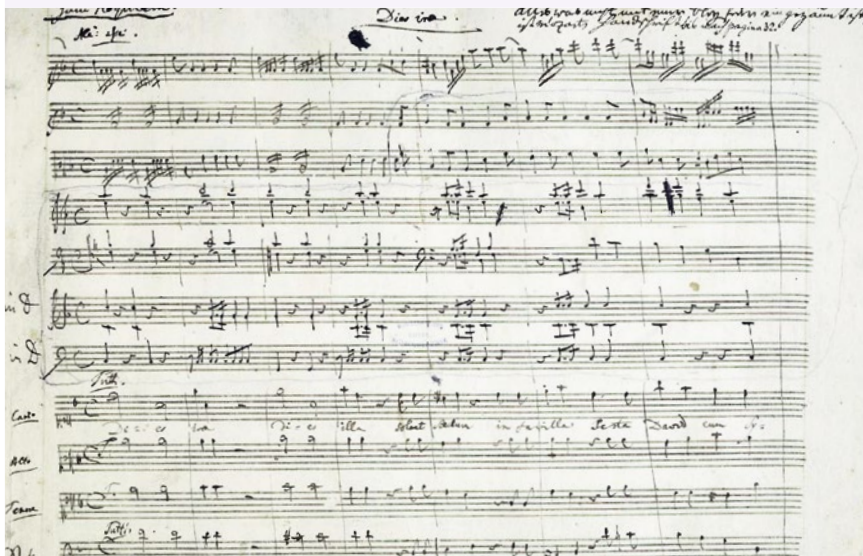
lańskiego), który wprowadził do liturgii hymny i antyfonalne opracowania psalmów. Chorał galijski był kultywowany od V do VII wieku na terenie dzisiejszej Prowansji, ale nie zachowały się, niestety, żadne zabytki muzyczne tego typu. Chorał mozarabski, zwany także wizygockim, praktykowany był od V do IX stulecia przez chrześcijan zamieszkujących Hiszpanię, pozostającą wówczas pod panowaniem muzułmańskim. Dla naszych uszu śpiew ten brzmi niemal egzotycznie i bardzo ozdobnie.

SEKWENCJE

W średniowieczu powstawały też nowe rodzaje śpiewów, takie jak sekwencje (łac. *sequentia* – „następstwo”). Po raz pierwszy zaczęto je stosować w klasztorze Benedyktynów w St. Gallen. Mnisi dodawali tekst poetycki do długich melizmatów wieńczących *Alleluja*, aby lepiej

zapamiętać melodię. Najczęściej sekwencje były wykonywane antyfonalnie. Z czasem utwory tego typu usamodzielniały się, powstało też ich tyle, że zostały oficjalnie usunięte z mszy na mocy postanowień soboru trydenckiego w XVI wieku. Dozwolono używanie tylko czterech z nich. *Dies irae, dies illa* (Dzień gniewu) stała się muzycznym symbolem grozy

Rękopis Mozarta *Requiem d-moll: Dies irae*, 1791 r.



i śmierci, powszechnie wykorzystywanym przez kompozytorów w tym kontekście również obecnie. Sekwencję spopularyzowało użycie jej przez Mozarta, co później przejęli Verdi, Berlioz czy Ligeti. Sama melodia pojawiała się wielokrotnie w utworach instrumentalnych, a wręcz obsesyjnie cytował ją w swoich dziełach Siergiej Rachmaninow. Pozostawiono również *Victimae paschali laudes* (Ofiarujmy chwałę w wierze, inaczej: sekwencja Wielkanocna), *Veni Sancte Spiritus* (Przybądź, Duchu Święty) oraz *Lauda Sion Salvatorem* (Chwal, Syjonie, Zbawiciela). Po 1727 roku do liturgii włączono także piątą sekwencję, *Stabat Mater dolorosa* (Stała Matka bolejąca).

Hans Memling, tryptyk *Sąd Ostateczny*, ok. 1466–1473 r. Tematyka Apokalipsy pojawia się w sekwencji *Dies irae, dies illa*



MUZYKA ŚWIECKA



Najwcześniejsze zabytki świeckiej muzyki średniowiecznej łączą się ze sztuką trubadurów, której początki datowane są na XII wiek, koniec zaś wyznacza krucjata wymierzona przeciwko albigensom (1209–1229).

Gustave Doré,
Trubadurzy
opiewający chwałę
krucjat, 1832–1883 r.

TRUBADURZY

Termin *trobar* oznacza w języku prowansalskim „wynajdować”, po raz pierwszy więc nacisk został położony na twórczy aspekt kompozycji. Trubadurzy byli rycerzami, a ich kultura wiązała się z wieloma dworami, w tym także z dworem Wilhelma IX, księcia Akwitanii, potężniejszego w czasach swego panowania od króla Francji. Utwory trubadurów były wyłącznie jednogłosowe, a tematyka wiązała

się najczęściej z miłością rycerza do zameężnej, szlachetnie urodzonej damy. W tekstach pojawiały się również motywy krucjat (niektórzy z poetów-rycerzy chwalili je, inni wręcz przeciwnie), śpiewano też o bitwach i polityce.

Utrzymującą się około dwustu lat popularnością cieszyła się pieśń *Can vei la lauzeta mover* (Pieśń o skowronku) Bernarda de Ventadorna (ok. 1125–1195; znany także jako Bernard de Ventadour lub Bernat del Ventadorn), pierwszy przebój muzyczny o zasięgu europejskim. Artysta przyszedł na świat na zamku Ventadour, usytuowanym w miejscowości Mostier-Ventadour w Nowej Akwitanii. Równie znana była *Kalenda maya*, której autorem był Raimbaut de Vaqueiras (zm. 1207). Do znanych i szanowanych trubadurów należeli Peire Vidal (ok. 1180–1215) i Folquet de Marseille (ok. 1155–1231). Mrocznym charakterem wyróżniały się moralizatorskie dzieła Marcabru (ok. 1130–1150). Tradycja trubadurów dobiegła końca wraz z postacią Guirauta Riquiera (ok. 1230–1294), który nie mógł się pogodzić z faktem, że przyszedł na świat tak późno. Wszyscy trubadurzy tworzyli w *langue d'oc*, czyli języku oksytańskim.



Muzyk z *Cantigas de Santa Maria*

Trubadur Perdigon
grający na fideli,
inicjał z XIII-wiecznego
rękopisu





Ryszard Lwie Serce, książę truwerów, na obrazie Merry-Josepha Blondela, 1841 r.

TRUWERZY

W 1137 roku Eleonora Akwitańska, wnuczka Wilhelma IX, poślubiła króla Francji Ludwika VII, a wraz z nią sztuka trubadurów dotarła do Paryża, co dało początek działalności truwerów. Posługiwali się oni odmiennym dialektem – *langue d'oïl*, tworzyli także formy bardziej wyrafinowane niż rycerze z Akwitanii. Truwerem był syn Eleonory – król angielski Ryszard I Lwie Serce (1157–1199), a także jej prawnuk, król Nawarry Tybald IV z Szampanii (1201–1253), nazywany księciem truwerów. Do truwerów zaliczali się także mieszczaństwo. Jednym z nich był wywodzący się z Arras Adam de la Halle (ok. 1250–1306), którego pamięta się jako autora kunsztownych polifonicznych dzieł oraz *Jeu de Robin et Marion* (*Gra o Robinie i Marion*), historii o miłości wieśniaka i pasterki, jednego z wczesnych przykładów popularnego teatru rozrywkowego. Twórczość tego artysty jest zróżnicowana; z jednej strony inspirowała go muzyka ludowa, z drugiej zaś polifonia, której zasady poznał w Paryżu



Muzyk grający na fideli, ilustracja z *Cantigas de Santa Maria*, ok. 1300 r.



Muzycy grający na instrumentach smyczkowych, ilustracja z *Cantigas de Santa Maria*, ok. 1300 r.

Muzycy z *Cantigas de Santa Maria*

i którą stosował w swoich dziełach. Bardzo popularne wśród truwerów były *chanson de toile* (pieśni o nieszczęśliwej miłości). Wśród form dominowało *virelai* i *rondo*, w których muzyka powtarzała się do tekstu złożonego ze zwrotek i refrenów, a także forma zwana *canso*.

Twórczość francuska spotkała się z dużym zainteresowaniem w Hiszpanii. Z inicjatywy i przy współudziale króla Alfonsa X Mądryego (1221–1284) powstał zbiór około 450 pieśni *Cantigas de Santa María*. Prawdopodobnie były to pierwotnie pieśni o miłości dworskiej, w których postać anonimowej damy zastąpiono Matką Boską, co zdarzało się wówczas dość często.

MINNESINGERZY

Na podatny grunt sztuka trubadurów i truwerów trafiła również w Niemczech. W 1156 roku Fryderyk I Barbarossa wziął ślub z pochodzącą z Burgundii księżniczką Beatrycze. Na dwór Barbarossy przybył z jej świtą truver Guiot de Provins (zm. po 1208). Jego pieśni prędko doczekały się naśladowców wśród niemieckich rycerzy. Nazywano ich minnesingerami, a już samo to określenie wskazuje, że głównym tematem ich dzieł była miłość dworska (takie właśnie znaczenie miało słowo *minne*). Ogromną popularnością cieszyła się *Palästinalied* (*Pieśń*





Wartburski
turniej śpiewaczy
na miniaturze
z Codex Manesse

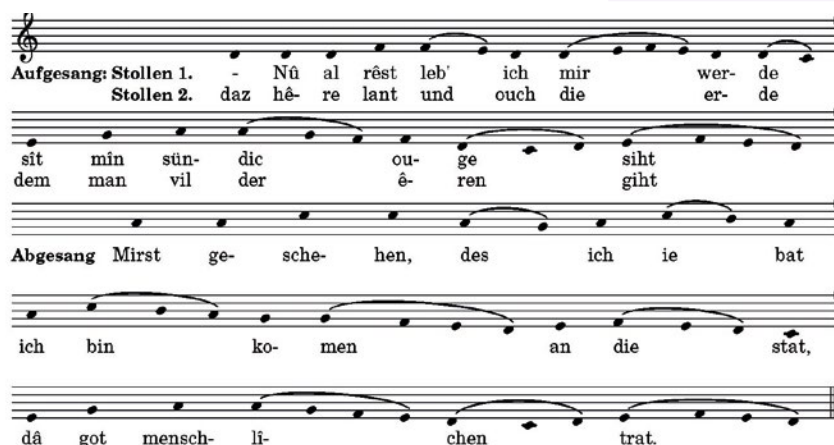
Walther von der
Vogelweide
na ilustracji
z Codex Manesse,
1305–1315 r.



palestyńska) Walthera von der Vogelweide (ok. 1170–1230), artysty znanego w równej mierze z doskonałych utworów o tematyce miłosnej, co z bujnego życiorysu. Brał udział w jednej z krucjat do Palestyny, uczestniczył także w legendarnym turnieju śpiewaczym na zamku Wartburg (*Sängerkrieg*) w 1207 roku. Innym jego utworem, który przetrwał do naszych czasów, jest erotyk *Unter den Linden* (*Pod lipami*).

Koło Fortuny,
ilustracja z Codex
Buranus, ok. 1230 r.

Melodia Palastinalied
Walthera von
der Vogelweide



Wyjątkową sławę zdobył działający w XIII wieku Tannhäuser, po którym zachowało się zaledwie kilka utworów. On także wziął udział we wspomnianym turnieju, a do wydarzeń tych nawiązał w XIX wieku Richard Wagner, pisząc operę poświęconą temu artyście. Do najbardziej znanych minnesingerów należeli Wolfram von Eschenbach (ok. 1170–1220), Heinrich von Pressela oraz tworzący również dzieła polifoniczne Oswald von Wolkenstein (1377–1445). Ten ostatni był również dyplomatą, który zjeździł całą Europę, docierając do Gruzji. Wszystkie portrety Wolkensteina przedstawiają go z opadającą prawą powieką, co było prawdopodobnie skutkiem wady wrodzonej.

Wiele dzieł minnesingerów (i nie tylko ich) zachowało się w pochodzącym z XII wieku zbiorze przechowywanym w opactwie Benediktbeuern w Bawarii, opublikowanym pod tytułem *Carmina burana*. Zbiór odkryto w 1803 roku, ale pierwszego zbiorowego wydania doczekał się dopiero w roku 1847.



Portret minnesingera
Heinricha von
Meissena z Codex
Manesse



Oswald von
Wolkenstein.
Utrwalona na
portrecie opadająca
prawa powieka to
prawdopodobnie
wynik wady wrodzonej
Wolkensteina

Zawiera ponad 250 utworów, w tym pieśni o tematyce miłosnej, satyrycznej, moralizatorskiej i religijnej. Poezje zawarte w *Carmina burana* w latach 30. XX wieku zainspirowały Carla Orffa do skomponowania słynnej kantaty, a w 2016 roku z tekstów zamieszczonych w zbiorze skorzystał Detlev Glanert, tworząc *Requiem dla Hieronymusa Boscha*.

MINSTRELE I SZPILMANI

Zdecydowanie niżej niż trubadurzy, truwerzy i minnesingerzy w hierarchii społecznej plasowali się minstrele (łac. *minstrellus* – służący), nazywani też żonglerami, którzy śpiewali albo recytowali dzieła rycerskie na dworach. Jeszcze niżej znajdowali się wędrowni muzycy, nazywani szpilmanami, wagantami, goliardami, igrcami, histrionami, rybałtami czy skomorochami. Byli to ludzie wiodący nieregularny, awanturniczy i hulaszczy tryb życia, funkcjonujący na obrze-

żach restrykcyjnego i ściśle podzielonego społeczeństwa. Grali na rozmaitych instrumentach, tańczyli, wystawiali popularne sztuki, układali wiersze, prowadzili teatry kukielkowe, tresowali zwierzęta, występowali jako akrobaci. Ich utwory stanowiły często satyryczny komentarz do aktualnych wydarzeń, co wzbudzało żywe reakcje publiczności. Szpilmani nie wahali się wyśmiewać kleru i ludzi należących do wszystkich warstw społecznych, ich pieśni bywały jednak również skargą na okrucieństwo losu i marność ludzkiej egzystencji. Często pojawiał się motyw tańca śmierci (*danse macabre*, *Totentanz*) jednoczącej wszystkich ludzi niezależnie od stanu społecznego czy posiadanego majątku, stąd też w ówczesnej ikonografii mnogość ilustracji przedstawiających kościotrupy porywające do tańca nie tylko starców, ale także piękne młode kobiety i dzieci. Repertuar minstreli nie zachował się do naszych czasów, ponieważ był przekazywany ustnie.



Bernt Notke,
Danse macabre,
ok. 1475–1499 r.

Muzycy na ilustracji
z *Cantigas de Santa
María*, XIII w.

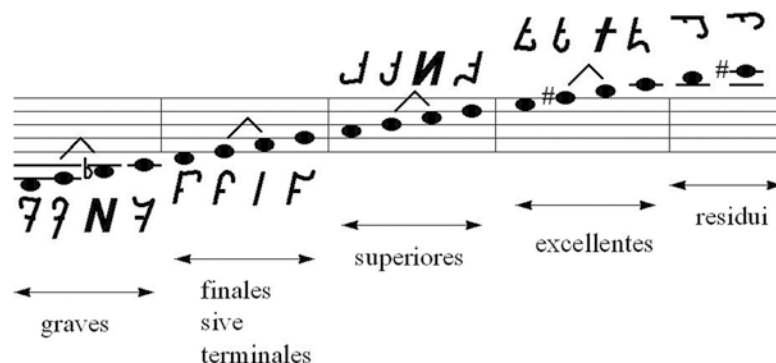


POCZĄTKI WIELOGŁOSOWOŚCI

Pierwsze kompozycje wielogłosowe pochodzą z IX wieku, a rozwój polifonii wiązał się ściśle z okresem największej świetności zachodnich klasztorów. Pierwszym dziełem zawierającym muzykę wielogłosową jest powstały około połowy tegoż stulecia w St. Amand w północnej Francji zbiór *Musica enchiriadis* (*Podręcznik muzyczny*).

ORGANUM

Na początku układano proste dwugłosowe utwory urozmaicające chorał, zwane *organum duplum*, komponowane w technice, w której jednej sylabie w jednym głosie odpowiada sylaba w drugim głosie, tzw. *nota contra notam* (nuta przeciw nucie), a inaczej *punctum contra punctum*, od czego wzięło się późniejsze określenie „kontrapunkt”. Niższy z głosów, zazwyczaj zaczerpnięty z chorału, nazywano *vox principalis* (głos główny) lub *cantus firmus*, a głos wyższy – *vox organalis*. Najczęściej występującymi interwałami między głosami były kwarty i kwinty, cenione przez średniowiecz-

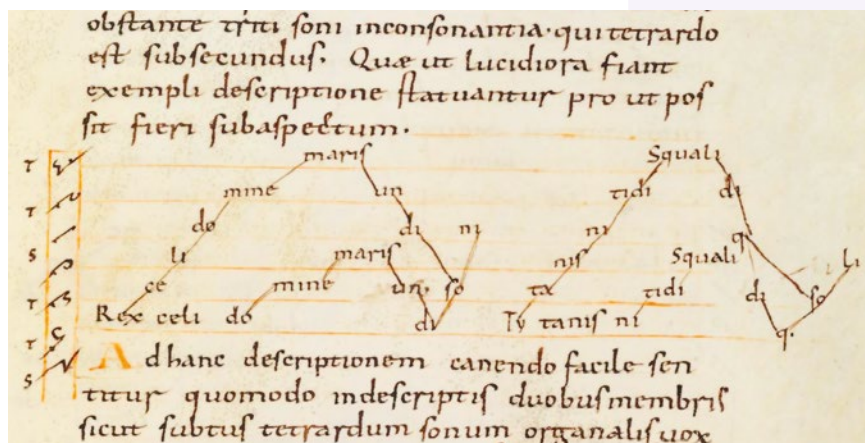


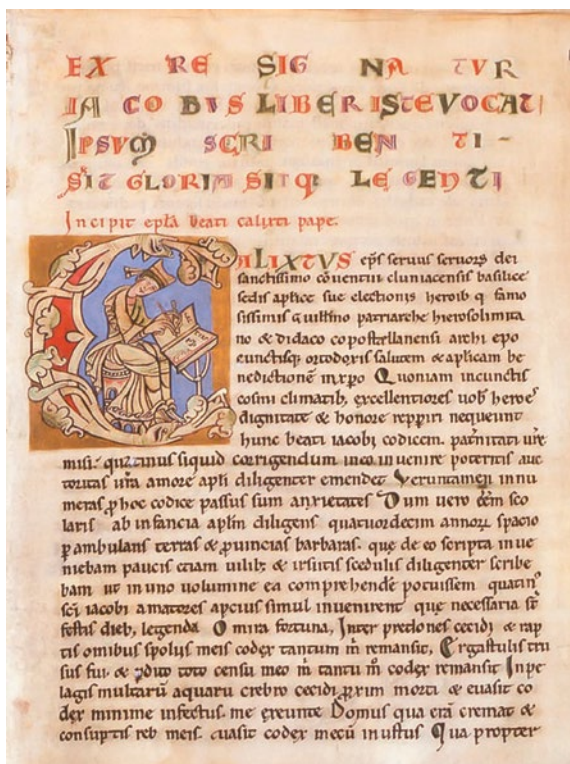
Notacja dazjalna (notacja dasjańska, *dasia notatio*) użyta w *Musica enchiriadis*

nych teoretyków, symbolizujące wiarę i nadzieję. Jednym z pierwszych znaczących zbiorów utworów dwugłosowych i trzygłosowych jest *Kodeks Kalikstyński* (lub *Księga św. Jakuba*, łac. *Codex Calixtinus*), powstały w Santiago de Compostela około 1140 roku. Już w XII wieku w klasztorze St. Martia w Limoges wykształciła się nowa, bogatsza i bardziej ozdobna odmiana tego gatunku – organum melizmatyczne.

Jedna z kart organum *Alleluia nativitas* Perotinus

Fragment organum *Rex caeli* zanotowanego w *Musica enchiriadis*





Konstrukcja
średniowiecznej
świątyni jako
Niebiańskiego
Jeruzalem, miniatura
Jeana Fouqueta

Codex Calixtinus

SZKOŁA NOTRE DAME

Innym ważnym ośrodkiem ówczesnej Europy, liczącym około 200 tysięcy mieszkańców i łączącym liczne szlaki handlowe, był Paryż. Rozpoczęta w 1163 roku budowa katedry Notre Dame tylko potwierdziła status miasta. Muzyka powstająca na potrzeby tej świątyni wyróżniała się splendorem i wyrafinowaniem, nazywano ją więc *haute musique* (muzyka wysoka). Zmieniło się też podejście do twórczości kompozytorskiej. Muzycy przestali być anonimowi, zaczęto odnotowywać ich imiona i tym sposobem przetrwały do naszych czasów informacje o dwóch mistrzach tworzących dla katedry Notre Dame. W drugiej połowie XII wieku tworzył tam Léonin (nazywany także Leoninus albo Leo), którego dzieła zebrano w *Magnus liber organi*. Ojcem muzyki gotyckiej był jednak tworzący nieco później Perotinus, znany także jako Pérotin, Perotinus Magnus lub magister Perotinus. Był autorem około 30 organów trzygłosowych i dwóch czterogłosowych, którymi zachwycali się jego

współcześni. Organum *Viderunt omnes* (Wszyscy ujrzeli) uświetniło obchody Bożego Narodzenia w Notre Dame w 1198 roku. Utwór zachwycił biskupa Paryża, który zlecił kompozytorowi przygotowanie podobnej kompozycji na następny rok. Tak powstało organum *Sederunt principes* (Książęta siedzieli), wykonane w 1199 roku.



Illuminowana strona
z *Magnus liber organi*

MAGNUS LIBER ORGANI

Magnus liber organi de graduali et antiphonario pro servitio divino (Wielka księga organum według gradualów i antyfonarza, dla pomnożenia służby Bożej) to zbiór powstały w latach 1160–1180. Zawiera około 100 kompozycji dwugłosowych, głównie autorstwa Leoninusa. Zbiór był bardzo popularny, a wchodzące w jego skład kompozycje przetrwały w odpisach rozsianych po całej Europie, w miejscach nieraz tak od siebie odległych, jak Hiszpania, Szkocja i Stary Sącz. W usytuowanym w tym mieście klasztorze Klarysek używano jednak czasem fragmentów tej księgi do... wyklejania ksiąg liturgicznych. Był to najważniejszy polski ośrodek muzyczny epoki średniowiecza. To prawdopodobnie tutaj powstała pierwsza polska kompozycja polifoniczna – czterogłosowy utwór *Omnia Beneficia* (Wszystkie dobrodziejstwa).

GOTYK W FILMIE

Jednogłosowa kompozycja Perotinusa zatytułowana *Beata viscera* została wykorzystana w filmie Paola Sorrentina *Wielkie piękno* z 2013 roku.



Beata viscera
Perotinusa

MODALNY SYSTEM RYTMICZNY

Koordinacja trzech i czterech głosów w czasie wymagała nowego sposobu zapisu, który byłby w stanie uregulować zależności między poszczególnymi warstwami utworu oraz umożliwić zapis coraz trudniejszych i kunsztowniejszych kompozycji. W latach 1180–1250 powszechnie stosowano w tym celu modalny system rytmiczny. Jego podstawę stanowiły dwie wartości rytmiczne: *brevi*s (krótka) i *longa* (długa). Utworzono z nich sześć *modi* (łac. *modus* – „miara czasu”), które były notowane za pomocą notacji modalnej. Nazwy poszczególnych *modi* to: trochej, jamb, daktyl, anapest, spondej i trybrach.

MOTET

W XII i XIII wieku powstał motet (fr. *mot* – „słowo”), wyjątkowo żywotny gatunek muzyczny, który dotrwał do naszych czasów. Wczesne motety najczęściej były dziełami trzygłosowymi, powstałymi poprzez dodawanie tekstu do melizmatów realizowanych przez najwyższy głos. Głos najniższy, zaczerpnięty z chorału, zwano tenorem (lub *cantus firmus*), głos środkowy to *motetus*, a najwyższy, najbardziej zróżnicowany rytmicznie – *triplum*. Późniejsze motety były dziełami bardzo wyrafinowanymi, stanowiły rodzaj intelektualnej rozrywki dla koneserów. Bywało tak, że każdy z głosów miał tekst w innym języku, zdarzało się również, że do zaczerpniętego z chorału tekstu użytego jako *cantus firmus* dokładano dwa głosy z tekstem świeckim, czasem nawet zapożyczonym z pieśni miłosnej. Tego rodzaju symultaniczne prowadzenie narracji w różnych warstwach było typowe dla muzyki średniowiecza i nikogo nie dziwiło. Wilhelm z Owernii tak komentował to w pierwszej połowie XIII wieku: „Jeśli przyjrzyś się piękności i wspaniałości wszechświata, dostrzeżesz, że wszechświat jest jak przepiękny śpiew

i że stworzenia przez swą różnorodność brzmiącą zgodnie stanowią akord najwyższej piękności”. Coraz bardziej skomplikowana polifonia wymusiła powstanie nowego sposobu zapisu – notacji menzuralnej.

Pojawiły się też nowe pomysły dotyczące klasyfikacji muzyki. Johannes de Grocheo, teoretyk z Paryża, już około 1300 roku wykpiwał podział Boecjusza, stwierdzając trzeźwo, że nikt nigdy nie słyszał muzyki anielskiej, a przecież ludzkie ciało też nie emituje żadnych odgłosów. Co prawda, współczesne eksperymenty akustyczne w komorze dźwiękoszczelnej dowiodły, że ludzkie ciało również wytwarza dźwięki – w takich warunkach jesteśmy w stanie usłyszeć bicie serca, przepływ krwi, a nawet pracę żołądka i jelit, niemniej jednak trudno odmówić stwierdzeniu de Grocheo słuszności

Śpiewacy na ilustracji w *Godzinkach Bedforda*, ok. 1450 r.

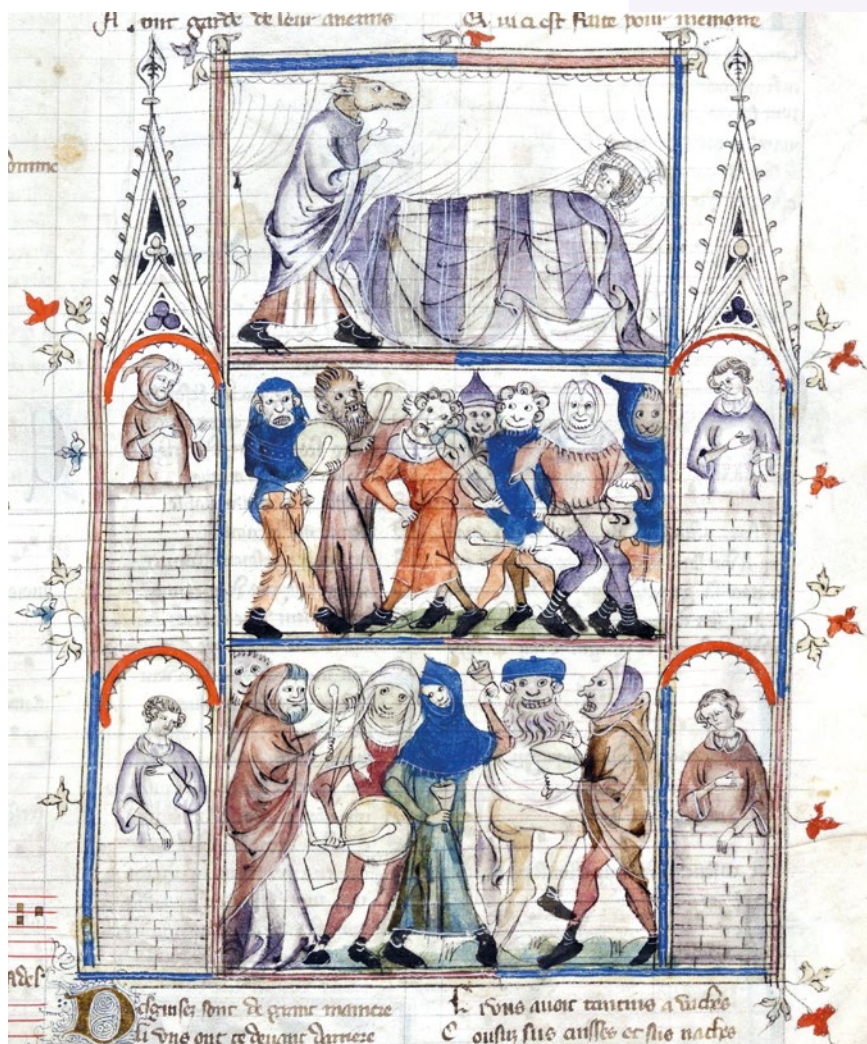


w odniesieniu do okoliczności, z jakimi mamy do czynienia na co dzień. Zasługą tego teoretyka było ponadto zwrócenie uwagi na praktykę muzyczną. Wyróżnił on trzy rodzaje muzyki: prostą, czyli mieszczańską, złożoną, czyli muzykę menzurálną, uprawianą przez uczonych zakonników, oraz muzykę kościelną.

OPOWIEŚĆ O FAUVELU

Kryzys władzy kościelnej i królewskiej oraz postępujące za nimi przewartościowanie doprowadziły do powstania jednego z najbardziej oryginalnych dzieł muzycznych średniowiecza – *Le Roman de Fauvel* (*Opowieść o Fauvelu*), po-

Fauvel na ilustracji z manuskryptu Chaillou de Pesstaina, ok. 1300 r.



SYMBOLIKA LE ROMAN DE FAUVEL

Imię głównego bohatera tego dzieła jest złożone z pierwszych liter określających ludzkie przywary: *flaterie* (pochlebstwo), *avarice* (skąpstwo), *vilanie* (podłość; w ówczesnej ortografii U i V stosowano wymiennie), *varnité* (próżność), *envie* (zazdrość) i *lascheté* (tchórzostwo).

wstałego w latach 1310–1316. Autorem tekstów był prawdopodobnie Gervais du Bus, urzędnik kancelarii królewskiej, a muzykę opracował Philippe de Vitry (1291–1361). Utwór bezpardonowo wyśmiewał stosunki panujące na dworze królów Filipa IV i Ludwika X oraz relacje tych monarchów z Kościołem. Głównym bohaterem alegorycznej przypowieści jest osioł, który trafia na dwór królewski i dzięki staraniom pochlebców oraz zbiegowi okoliczności zostaje władcą. Dzieło zawiera aż 132 utwory muzyczne, w tym cztero-, trzy- i dwugłosowe motety oraz pieśni jednogłosowe. Ich charakter jest uderzająco odmienny od pozostałych zachowanych utworów średniowiecznych – parodystyczny charakter upodabnia je wręcz do dzieł kabaretowych.

ARS ANTIQUA I ARS NOVA

Kompozytorzy tworzący w drugiej dekadzie XIV stulecia wprowadzili rozróżnienie na *ars antiqua* (sztukę Leoninusa i Perotinusa) i *ars nova* – ówczesną awangardę. Traktat o tytule *Ars nova*, omawiający założenia nowej sztuki, wyszedł spod pióra kompozytora Philippe'a de Vitry'ego. W nowej muzyce pojawił się, traktowany jako równorzędny, podział dwudzielny, co wzbogaciło rytm i przyspieszyło tempo. De Vitry był twórcą bardzo wyszukanej odmiany muzyki

polifonicznej – motetu izorytmicznego. Forma takiego utworu była podporządkowana powtarzanemu wzorcowi rytmicznemu, określanemu jako *talea*. Zazwyczaj był to cytat z chorału, umieszczony przez kompozytora w najniższym głosie. Jeśli pojawiały się powtarzające się motywy melodyczne, były nazywane *color*. Współczesnemu słuchaczowi muzyka de Vitry'ego może się wydawać statyczna, ale cecha ta odzwierciedlała sposób, w jaki ówcześni ludzie postrzegali rzeczywistość – jako niezmienną, odwieczną, daną im przez Boga. Traktat kompozytora wzbudził wiele kontrowersji, a papież Jan XXII uznał, że muzyka polifoniczna zbytnio odwołuje się do modlitwy, zakazał więc wykonywania jej w kościołach. Na ironię zakrawa fakt, że de Vitry był księdzem, a z czasem zyskał nawet godność biskupa.

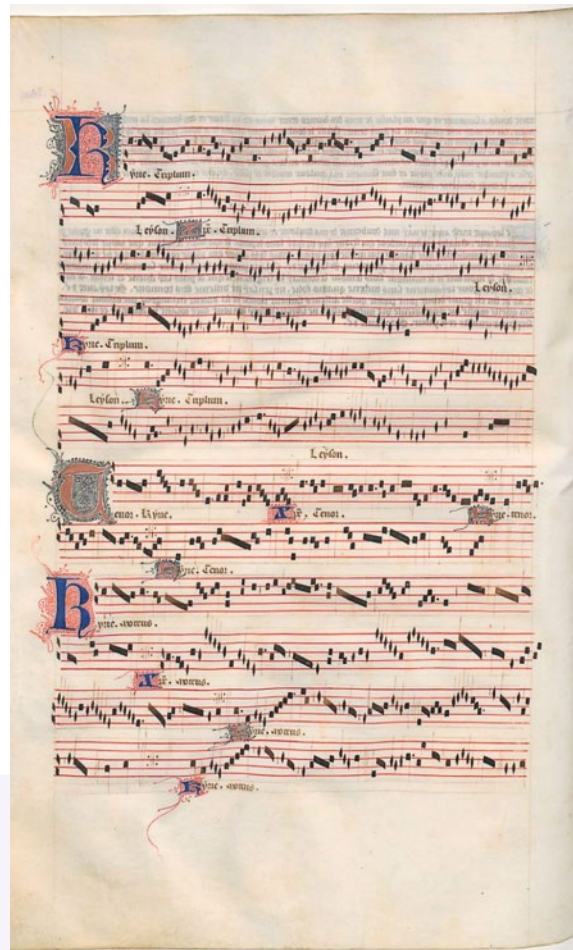
Mniej więcej w 1325 roku w katedrze w Tournai (obecnie na terytorium Belgii) skompletowano cały cykl mszalny w opracowaniach trzygłosowych. Dzięki temu powstała *Msza z Tournai* – pierwszy zachowany w całości polifoniczny cykl mszalny. Poszczególne części wyszły spod pióra różnych autorów i są utrzymane w różnych stylizacjach – od *ars antiqua* do *ars nova*.

Kyrie z Messe de Nostre Dame Guillaume'a de Machauta, ok. 1380–1395 r.



Strona z traktatu *Ars nova musicae* Philippe'a de Vitry'ego

Kyrie z Messe de Nostre Dame Guillaume'a de Machauta, ok. 1380–1395 r.



MACHAUT I MISSA DE NOSTRE DAME

Bardzo ważną postacią *ars nova* był Guillaume de Machaut (1300–1377). Jako sekretarz króla Czech Jana Luksemburskiego prowadził bujne i awanturnicze życie, a podróże służbowe (Jan wspierał Krzyżaków przeciwko królowi Władysławowi Łokietkowi) zaprowadziły go m.in. do Wrocławia i Torunia. W późniejszych latach osiadł w rodzinnej Szampanii jako kanonik katedry w Reims. Machaut przeszedł do historii jako autor wyszukanych i radykalnych motetów izorytmicznych, często wykorzystujących poezję miłosną. Zapamiętano go także jako autora pierwszej w historii muzyki mszy jednego kompozytora, która przetrwała do naszych czasów: jest to czterogłosowa *Missa de Nostre Dame*. Trzon jego twórczości stanowią jednak dzieła świeckie: 23 motety izorytmiczne, a także 33 virelais i ballady, w których połączył formy wykorzystywane przez truwerów z techniką polifoniczną. Pod koniec życia napisał *Le Remède de Fortune* – poemat będący jednocześnie przewodnikiem po muzyce ówczesnej awangardy.



Alegoryczna ilustracja, na której Guillaume de Machaut (po prawej) otrzymuje od Natury dary: Rozum, Retorykę i Muzykę, XIV w.

MUZYCZNA CZKAWKA

Jedną z technik powszechnie stosowanych we wczesnej muzyce polifonicznej był hoketus lub hoket (fr. *hoquet* – „czkawka”). Polega on na śpiewie naprzemiennym – kiedy jeden głos śpiewa, drugi pauzuje. Melodia ulega rozbiciu na krótkie kilkudźwiękowe motywy albo nawet poszczególne dźwięki. Technika ta znajdowała powszechne zastosowanie w pieśniach naśladujących odgłosy polowania (fr. *chasse* lub wł. *caccia*). W XX wieku technikę hoketu wskrzesił Krzysztof Penderecki w *Stabat Mater* z 1963 roku; utwór ten wszedł później w skład *Pasji według Świętego Łukasza*.

MENZURALNY SYSTEM RYTMICZNY

Notacja menzuralna powstała około 1240 roku, a jej twórcą był Johannes de Garlandia, autor traktatu *De mensurabili musica* (O muzyce menzuralnej). Nowy system zakładał większe zróżnicowanie rozkładu akcentów oraz dokładniejsze określenie czasu trwania dźwięków, co przełożyło

INSPIRACJE ŚREDNIOWIECZEM

Henryk Mikołaj Górecki przyznawał, że w trakcie komponowania *Muzyki staropolskiej* w 1969 roku sięgnął po dwa utwory – dwugłosowe organum *Benedicamus Domino* ze Starego Sącza (na instrumenty dęte blaszane) oraz pieśń Wacława z Szamotuł *Już się zmierzcha* (kompozytor powierzył ją smyczkom). Utwory Perotinususa inspirowały zaś tak odmiennych od siebie twórców, jak Erik Satie, Claude Debussy czy Steve Reich.



Ilustracja ze zbioru *Le remède de Fortune* Machauta, ok. 1355–1360 r.



się na większą samodzielność poszczególnych głosów w stosunku do notacji modalnej. Modyfikowana systematycznie notacja menzuralna utrzymała się w użyciu do około 1600 roku. Wartości dzielono w niej na trzy części: jedna *longa* dzieliła się na trzy *breves*, a jedna *brevis* składała

Przykład XVI-wiecznego manuskryptu z notacją menzuralną, *Kyrie Jacobusa Barbireau*

Trzy nawy katedry w Reims

się z trzech *semibreves*. W średniowieczu uznawano podział trójdzielny za symbol doskonałości związany z Trójcą Świętą. Podejście to przejawiało się też w architekturze: właśnie stąd w gotyckich kościołach brały się trzy nawy, trójdzielne okna czy ołtarze w formie tryptyków.

NOWY SŁODKI STYL

Końcowy okres średniowiecza kryje wiele ciekawych zjawisk. Działający w pierwszej połowie XIV wieku teoretyk Marchetto z Padwy zawarł w jednej ze swoich prac rozdział *O pięknie w muzyce*. Pisał tam: „Muzyka jest najpiękniejszą ze wszystkich sztuk [...]. Jej szlachetność ogarnia wszystko, co żyjące i nieżyjące. W istocie, nic bardziej nie odpowiada człowiekowi niż odprężenie w wyniku działania słodkich melodii oraz napięcie wywołane z kolei przez ich





Dante Alighieri
na portrecie pędzla
Agnola Bronzina,
ok. 1530 r.

przeciwieństwa. Nie ma takiego wieku w życiu ludzkim, w którym nie doznawałoby się rozkoszy płynącej ze słodkich melodii”. Zmieniło się podejście – muzyka miała być nie tylko uczona, pozwolono jej nareszcie być piękną. Trzynastowieczni włoscy muzycy, tworzący w epoce określanej jako *trecento* (lata trzechsetne), tworzyli w *dolce stil nuovo* („nowy słodki styl”), wzorując się na twórczości współczesnych im poetów – określenie tego stylu pojawiło się po raz



Francesco Landino
grający na portatywie.
Kodeks Squarcialupi,
XV w.



Fragment ilustracji
do *Pieśni XVIII*
z *Boskiej komedii*
autorstwa Sandro
Botticellego,
ok. 1480 r.

COMINCIA LACOMEDIA DI
dante alleghieri di fiorenze nella quale tracta
delle pene et punitioni de uitii et demeriti
et premii delle uirtu: Capitolo primo della
pma parte de questo libro loquale sechiamo
inferno : nel quale l'autore fa probemio ad
tuoto el tractato del libro:.

NEL mezo del camin dinrā uita
mi trouai puna selua oscura
che la diricta uia era smarrita
Et quanto adir q̃lera cosa dura
esta selua seluagia aspra e forte
che nel pensier renoua la paura
Tante amara che pocho piu morte
ma per tractar del ben chio uitrouai
diro dellatre cose chi uo scorte
Inon so ben ridir come uentrai
tantera pien di sonno insu quel punto
che la uerace uia abandonai
Ma poi che fui appie dum colle gionto
ladoue terminaua quella ualle
che mauera dipaura el cor compunto
Guardai in alto et uide le sue spalle
uestite gia deraggi del pianeta
che mena dricto altrui perogni calle
Allor fu la paura un pocho cheta
che nellaco del cor mera durata
la nocte chio paffi contanta pieta

Strona z pierwszego wydania *Boskiej komedii* z 1472 r.

pierwszy w literaturze, w *Boskiej komedii* Dantego Alighieri (1265–1321). Powstał też nowy gatunek muzyczny – madrygał. Teksty madrygałów układali zarówno Dante, jak i Petrarca czy Boccaccio, umuzyyczniali je zaś tacy artyści jak Giovanni da Cascia oraz Jacopo da Bologna. Muzycy ci chcieli naśladować słodycz poezji, dlatego ich dzieła obfitowały w konsonujące współbrzmienia tercji i seksty, rodziło się też poczucie współczesnej harmonii. Do najwybitniejszych kompozytorów epoki *trecenta* należał niewidomy Francesco Landini (1325–1397). Zachowało się około 150 jego utworów, a są to niemal wyłącznie dzieła świeckie, przy czym do swoich madrygałów i ballat (ballata, forma poetycko-muzyczna charakterystyczna dla muzyki włoskiej XII–XV w., złożona z jednej krótkiej strofy i kilku dłuższych rozwijających podany w tej pierwszej temat) sam pisywał teksty. Czaruj jego muzyce dodają wyrafinowane ornamenty, a oryginalna, często nieregularna rytmika wprowadza element zaskoczenia.



Guillaume Dufay (po lewej) i Gilles Binchois, ilustracja Martina le Franca, ok. 1440 r.



Basse danse na ilustracji z 1602 r.

Taniec na dworze Heroda, ilustracja Israhela van Meckenema, ok. 1490 r.

MUZYKA NA BURGUNDZKIM DWORZE

O rozmach i splendor dworskiego życia dbali władający Burgundią książęta: Filip Śmiały, Jan bez Trwogi, Filip Dobry i Karol Śmiały. W 1384 roku, za panowania pierwszego z nich, założono liczącą siedemnaście osób kapelę. Na początku XV wieku muzyków w zespole było już dwukrotnie więcej. Podróżowali oni z księciem, kunsztownym śpiewem wzbudzając zachwyt i zazdrość innych władców. W życiu dworskim brali także udział instrumentalisci, odpowiedzialni za oprawę muzyczną dworskich tańców. Wielką popularnością cieszył się tańczony w parach w wolnym tempie *basse danse* (fr. „niski taniec”) – był to pierwszy taniec towarzyski, którego figury zachowały się do naszych czasów.

W 1430 roku do kapeli dworskiej wstąpił Gilles Binchois (ok. 1400–1460), jeden z najwybitniejszych kompozytorów swoich czasów, autor pierwszego wielogłosowego opracowania hymnu *Te Deum*. Sławę przyniosły mu trzygłosowe pieśni miłosne pisane do tekstów poetów związanych z burgundzkim dworem. W 1430 roku powstał motet *Nove cantum melodie*, napisany z okazji narodzin syna Filipa Dobrego, przyszłego księcia Karola Śmiałego.

GUILLAUME DUFAY

Z dworem burgundzkim związany był także Guillaume Dufay (ok. 1397–1474), wykształcony w chórze katedralnym w Cambrai, skąd wywodzili się najlepsi śpiewacy tamtych czasów. Niepospolity talent artysty sprawił, że powie-

