

Repetytorjum z historii muzyki.

(Wszelkie prawa zastrzeżone).

(Ciąg dalszy.)

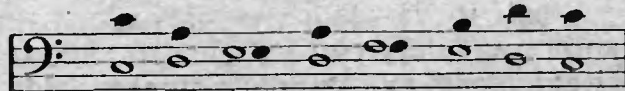
W pierwszej połowie XI wieku zaznacza się działalność Gwidona z Arezzo (995—1050). Dzieło jego: *Micrologus de disciplina artis musicae*. Zwalcza on w nim hucbaldowskie organum kwartowe i kwintowe i przeciwstawia im inne dwa: *organum vagens* (= heterofonja) i *organum purum* (= bordun). Dla silniejszego przeciwdziałania Hucbaldowi poleca on ruch przeciwny zamiast równoległego.

Około roku 1100 pisze Anglik John Cotton rozprawę: *Epistola ad vulgentium*, w której jeszcze dosadniej niż Gwidon wskazuje na konieczność ruchu przeciwnego i tem samem przygotowuje naukę o *discantus*.

Nauka ta zjawia się około roku 1150 w anonimowym traktacie: *Discantus positio vulgaris* już całko-

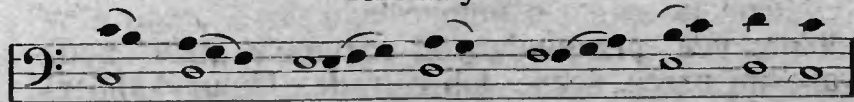
wicie wykształcona. W dyskancie leży głos wtórujący ponad *c. f.*, a mianowicie w ciągłym ruchu przeciwnym do tegoż, przyczem tworzy z *c. f.* tylko interwał prymy, oktawy lub kwinty.

zwykły dyskant



Ponieważ jednak głos wtórujący z powodu ciągłych skoków był nieśpiewny wsuwano już w XII wieku tony przejściowe, co w wieku XIII wykształciło się na *discantus Floridus*.

schematycznie



Już zwykły dyskant wychodził poza ramy prymitywnej wielogłosowości, tembardziej jeszcze ozdobiony (*Floridus* lub *Fleurie*), który oznaczał odwrót od dotychczasowej rytmicznej zasady wszystkich pierwotnych rodzajów wielogłosowości, bo tu poraz pierwszy każdy z głosów poruszał się w innym rytmie. Przez to powstaje poraz pierwszy potrzeba wprowadzenia znaków menzuralnych (wartości rytmicznej). Dyskant ozdobiony odgrywa ważną rolę aż do wprowadzenia prawdziwego kontrapunktu w wieku XIV.

Śpiew równoległy Hucbalda znikł w teorii do końca wieku XII, może z powodu obawy przed dyssonansami (tercja i seksta), jednakowoż utrzymał się on w praktyce muzyki ludowej. Pierwszą wzmiankę ponowną spotykamy dopiero około r. 1200 u Anglika *Johannes de Garlandia*. W XIII wieku teoria śpiewu równoległego zostaje rozbudowaną u rozmaitych autorów, którzy rozróżniają dwa rodzaje:

- 1) *gymel* (*cantus gemellus*) 2-głosowy i
- 2) *faux-bourdon* 3-głosowy.

W obydwu rodzajach *c. f.* znajduje się w głosie dolnym. W gymelu głos wtórujący porusza w djatonicznych tercjach górnych z kwintą na początku i na końcu; w faux-bourdonie tworzą dwa głosy wtórujące wraz z *c. f.*, akordy sekstowe z próżnemi beztercjowemi) trójdźwiękami na początku i na końcu. Nazwa faux-bourdon utrzymała się do wieku XVI, chociaż już po roku 1400 rozumiano pod nią nietylko równoległe akordy sekstowe, lecz harmoniczny układ wogóle. W tym sensie używa tej nazwy *Guilelmus Monachus* (pierwsza połowa wieku XV).

§ 10. Wielogłosowa praktyka w wieku X—XIII.

Nasze wiadomości o początkach artystycznej wielogłosowości nie ograniczają się tylko na notatkach i przykładach teoretyków, lecz od X wieku zachowały się w praktycznych dziełach muzycznych wielogłosowe utwory. Najstarszy praktyczny zabytek jest heterofoniczne organum: *ut tuo propitiatus* prawdopodobnie z X wieku. Prócz tego znaleziono jeszcze inne heterofoniczne organa vagantia, (kwintowe i kwartowe), organa pura, fauxbourdon i discantus. Szczególnie bogaty w zabytki jest kodeks z Montpellier (wielogłosowe!).

Szczyt pierwszej epoki wielogłosowości, później ironicznie nazwanej *ars antiqua* przypada na wiek XIII-ty. Główne formy są: ozdobiony discantus, organum purum (zwane diaphonia basilica), fauxbourdon i gymel. Technika prowadzenia głosów wykazywała dwie odmiany: *motetus* i *rondellus*.

Motetus jest pewnego rodzaju przeciwieństwem do starszej techniki, która z wyjątkiem w discantus ozdobionym zachowywała ten sam rytm w *c. f.* i głosach wtórujących. Istota motetus leży w kombinacji kilku już wprzód niezależnie istniejących melodji, przy zachowaniu ich rozmaitych tekstów, które równocześnie śpiewano (często nawet w różnych językach). Głosów było dwa do cztery, a więc właściwie dwa do cztery *c. f.*

Rondellus jest to *kanon* (*rota*). Układ kanonu jest bardzo prosty; imitacja następuje w unizonie na harmonicznym podłożu fauxbourdonowem. Najbardziej skomplikowany okaz z XIII wieku jest kanon (*Summer is kumen*) z roku 1240 (napisał go prawdopodobnie ewangelicki mnich John Formet w klasztorze Reading). Jest to kanon podwójny; w tem czterogłosowy kanon w unizonie z wtórem

krótkiego kanonu w dwóch głosach basowych, zwanych *pes-basso ostinato*). Melodja jest ludowa, pieśniowa. Pozatem zachowały się jeszcze liczne inne kanony o prymitywniejszej fakturze.

Obok tych dwóch sposobów prowadzenia głosów używano rozmaitych manier technicznych:

copula — na przedostatniej nucie *c. f.* buduje się wzorem nuty pedałowej dłuższe melizmaty we wtórujących głosach;

ochetus — polega na rozdziale melodji na dwa głosy, które na przemian śpiewają i pauzują.

Nazwę *motetus* używają niektórzy teoretycy jeszcze w innym znaczeniu; mianowicie jako zbiorowe określenie dla wszystkich utworów, które posiadają przynajmniej jeden *c. f.* W przeciwieństwie do tego nazywano *conductus* utwór bez *c. f.* t. zn. pochodzący całkowicie z inwencji jednego kompozytora.

Głównymi teoretykami epoki *ars antiqua* są: *Franco z Kolonii* i *Franco z Paryża* (obydwaj około 1250).

Ośrodkiem praktyki jest Paryż, a mianowicie katedra *Notre Dame*, której organiści i kantorzy już w XII wieku komponowali wielogłosowo: *Leoninus*, *Perotinus*, *Robert de Sabillon*, trubador *Adam dela Hâle* itd. — oto główni przedstawiciele.

Uznanie tercji i seksty za interwały konsonujące i w krótki czas potem usunięcie kwarty między dyssonansy przygotowało teren dla wielogłosowości XIV wieku, która nazwała się *ars nova* (nowa sztuka), zaznaczając tem samem otwarte i świadome przeciwieństwo do sztuki XIII wieku *ars antiqua* (stara sztuka).

§ 11. Notacja w *ars antiqua* (*modi*).

Abstrahując od heterofonji wykonywano wszystkie rodzaje prymitywnej wielogłosowości (organum kwartowe i kwintowe, gymel, fauxbourdon i zwykły dyskant) według pewnych szablonów, co nie wymagało specjalnego notowania, a zwłaszcza pod względem rytmicznym, bo rytm głosów wtórujących był identyczny z rytmem *c. f.* Dopiero z pojawieniem się ozdobionego dyskantu zmienia się ten stosunek bezwzględnej zależności głosów wtórujących. Musiano bowiem zaznaczyć nietylko żądane tony przejściowe, lecz zarazem ich rytmiczny stosunek do odpowiedniej nuty w *c. f.* Przez to powstaje w XIII wieku notacja *mensuralna*. Oczywiście nie udało się od razu wyrazić znakami rytmicznymi wszelkich możliwych rytmów. Zadowolono się z początku pewną ilością schematów rytmicznych, które w obrębie jednego utworu mniej lub więcej stereotypowo zachowywano. Celem uzyskania znaków rytmicznych używano rozmaitych form, t. zw. *nota quadrata* (■, ■, ◆), które w chórale nie wyrażały różnic rytmicznych, teraz zaś nabrały rytmicznego znaczenia. Rytmiczne schematy układano analogicznie do starożytnych stóp wierszowych, przyczem ■ oznacza długą (*longa*), zaś ◆ krótką (*brevis*).

Modus oznaczało wtedy właśnie stopę wierszową i wraz z tą przyjęto nazwy starożytne.

1. *Modus*: — ◆ ■ ■ *trochej*
2. *Modus*: ◆ — ■ ■ *jamb*
3. *Modus*: — ◆ ◆ ■ ■ *daktyl*
4. *Modus*: ◆ ◆ — ■ ■ ■ *anapest*
5. *Modus*: — — ■ ■ *spondej*
6. *Modus*: ◆ ◆ ◆ *trybrachis*

Każdy modus jest taktem trzyczęściowym: innych taktów niezna *ars antiqua*.

Również *ligatury* są w użyciu, lecz oczywiście ze znaczeniem rytmicznym.

Z początku wymagano faktycznie zachowania jednego szablonu w obrębie jednego głosu, lecz już w połowie XIII wieku zezwalano (Franco z Kolonji) na zmiany zarówno w rozmaitych głosach, jak też w tych samych głosach w obrębie tego samego utworu,

Druga możliwość przełamania sztywnego schematu leżała w rozbiciu długiej i krótkiej nuty (*longa*, *brevis*) na dowolną ilość mniejszych (*semibrevis* — półkrótka ◆). Oznacza ona — nie jak później dokładną część większej — tylko ogólnie nuty o mniejszej wartości w ilości drobnej. Sposób podziału i grupowania tych nut był ściśle i skomplikowanie uregulowany (Franco z Kolonji).

(Ciąg dalszy nastąpi.)