

Repetytorjum z historii muzyki.

(Wszelkie prawa zastrzeżone).

(Ciąg dalszy.)

§ 16. Druga szkoła niderlandzka.

(1450—1480).

Główni przedstawiciele: JEAN OKEGHEM (1430—1495) kościelny śpiewak w *Paryżu, Rzymie i Antwerpii*. TINCTORIS i JAKÓB HOBRECHT († 1505). Ci ostatni tworzą pomost do szkoły JOSQUIN'a.

Cechą charakterystyczną dla OKEGHEM'a i jego szkoły jest *wprowadzenie swobodnej imitacji do muzyki kościelnej i dalsze udoskonalenie techniki kanonu*. Ilość głosów jest normalnie: 4 (czasem jednakowoż dochodzi wyjątkowo do 36). W *motetach* swobodna imitacja jest zjawiskiem nader częstym i rozwija się aż do *przeimitowania* tzn. w poszczególnych częściach wszystkie głosy zachowują pewien motyw imitacyjny. Przez to zanikają instrumentalne głosy i ritornele nawet w *chansonach*. W ten sposób powstaje właściwy *śpiew a capella*.

Kanony wykazują skompletowane interwały w następstwie głosów (np. dwa razy górna kwarta), krótkie odstępy rytmiczne (np. *fuga ad minimam*), rozmaite utrudnienia (np. czytanie wstecz, opuszczanie pauz itd.).

Do drugiej szkoły niderlandzkiej należą jeszcze: JOHN REGIO! VINCENT TANGUES; BUSNOIS; CARON; GASPARD WERBECKE.

§ 17. Trzecia szkoła niderlandzka.

(1480—1520).

Główni przedstawiciele: JOSQUIN *des PRES* (1450—1521) śpiewak kościelny w *Ferrarze, Rzymie, Paryżu*, ostatecznie w *Condé* (Niderlandy), gdzie go Maksymilian I zamianował proboszczem; HENRYK ISAAK (1440—1517) kapelmistrz w *Florencji*, ostatnio nadworny organista w *Insbrucku* (gdzie był nauczycielem SENFL'a); PIERRE de la RUE; ANTON BRUEMEL; GOMBERT (uczeń JOSQUIN'a, wyjeżdża do Hiszpanji).

Znamiennem jest najwyższe spotęgowanie dawniejszej techniki imitacyjnej. Normalny *kanon* osiąga w kanonie *menzuralnym* najwyższe komplikacje (np. *Fuga quatuor vocum ex unica* PIERRE'a de la RUE, w tonacji hypodoryckiej, o rozmaitych znakach taktowych).

Szczyt techniki motetowej: JOSQUIN'a *motety marjańskie*, które kombinują cztery rozmaite hymny marjańskie z jej rozmaitemi tekstami; układ harmoniczny czterogłosowy wykazuje poczucie stopni

akordowych, początek przekształcenia układu Fauxbourdonowego na prawdziwą harmonizację. Poza tem można stwierdzić równoczesną kombinację rozmaitych technik, mianowicie do jednego *c. f.* przeimitowane głosy wtórujące, które czerpią materiał melodyjny z *c. f.* lub też motywicznie niezależny; lub nawet kanon z przeimitowanymi głosami wtórującymi o melodjach niezależnych lub pokrewnych kanonowi.

Dalszą ważną cechą stylistyczną jest podział 4-głosowego chóru na dwa 2-głosowe półchóry, jako zaczątek późniejszego podziału na kilka chórów. Podział ten może nastąpić przy każdym rodzaju układu (nuta przeciw nucie, c.f. z kontrapunktami, swobodna imitacja, kanon), a pochodzi z mszy dyskantowo-tenorowej u wczesnych niderlandczyków i tworzy melodyjne zespolenie starszej techniki.

Zdobycze JOSQUIN'a i jego szkoły są podstawą dla całej muzyki *a capella* w XVI wieku. Obok formalnej doskonałości zwracano troskliwie uwagę na treść tekstu (nastrój, poezja, program). W *chansonach* znikają ostatnie resztki *ars nova* (instrumentalne partje), przeważa technika kanoniczna i imitacyjna, tak że zbliżają się bardzo do *motetów*.

Do trzeciej szkoły niderlandzkiej należą jeszcze JEAN de MOUTON, ANTON de FERIN, COMPERE itd.). Na ten czas przypada wynalazek druku nutowego).

§ 18. Czwarta szkoła niderlandzka (wenecka)

(1520—1560).

Główni przedstawiciele: ADRIAN WILLAERT (1480 lub 1490—1564) kapelmistrz kościoła św. Marka w Wenecji, pierwszy niderlandczyk, który na stałe osiadł we Włoszech; jego najważniejsi uczniowie ANDREA i GIOVANNI GABRIELI (mszy, motety, madrygały, utwory organowe i kościelne koncerty), ARCADELT, VERDELOT, ZARLINO, CYPRIAN de RORE, JANNEQUIN.

Główne zasługi tej szkoły:

- 1) *wielochórowość* w muzyce kościelnej (*chori spezzati*);
- 2) nowy włoski *madrygał* (z odmianą *chromatycznego madrygału*);
- 3) niezależna muzyka *instrumentalna* na organy i orkiestrę.

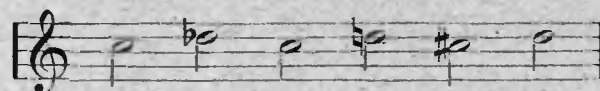
Ad 1) Antyfonalny sposób wykonania psalmów z jednej strony, a podział chóru przez JOSQUINA z

drugiej nakłoniły WILLAERTA w roku 1550 do napisania psalmów nieszpornych (*psalmi vespertini*) na dwa chóry. WILLAERT sam nie wychodzi poza dwa chóry, natomiast uczniowie jego używają już podziału na cztery i więcej chórów. Skutki wielogłosowości objawiają się przede wszystkim w układzie nuty przeciw nucie. Następnie nastaje między chórami stosunek echa. W ten sposób rozwija się typowy wenecki styl wielochórowy, który wspaniały jest w brzmieniu przez wielką ilość środków, muzycznie natomiast oznacza przejście do układu uproszczonego harmonicznego.

Ad. 2.) Od nauczyciela swego JOSQUINA przejmując WILLAERT *chanson o technice motetowej* zaopatruje je tekstami włoskimi i nazywa *madrygalami* (t. zn. w języku prowansalskim pieśń pastusza). Nazwy tej w wieku XV nie spotykamy.

Włoska świecka muzyka tego czasu obraca się w formach *frottole* i *villanelli*. Są to utwory przeważnie prymitywne w układzie fauxbourdonowym i opierają się na włoskich melodjach ludowych. W *villanellach* naśladowano niedoleżny prymitywny układ wiejskiej muzyki (równoległe kwinty). Pierwszych *madrygałów* nie ogłosił WILLAERT, tylko uczniowie jego VFRDFLOT (około 1535) i ARCADELT (1539). JANNEQUIN nazywa równocześnie swoje świeckie kompozycje chóralne z powodu jej tekstu francuskiego *chansonami*; mimo użycia techniki motetowej wprowadza on *parlando* (syllabiczne deklamowanie na krótkich nutach w szybkim tempie); jego *chansony* są utworami programowymi (polowanie na zające, śpiew ptaków, opisy bitw). — Ten nowy *madrygał* jest w przeciwieństwie do wieku XIV wokalny. Powstał on z ośmiowierszowych *strambotti* (*rispetti d'amore*). Te są z wtórem instrumentalnym i mają dla pierwszych dwóch wierszy melodię z przegrywkami i zakończeniem instrumentalnym. Tę melodię powtarza się cztery razy.

W szkole WILLAERTA uprawiano również studia humanistyczne; owocem tego były dzieła GIUSEPPEA ZARLINO i CLAUDIA VIGENTINA o chromatyce Greków. Obydwaj próbowali wprowadzić grecką chromatykę i enharmonikę do muzyki współczesnej; enharmonikę nie uważali za intonację ćwierćtonową, tylko za poruszanie w krótkich odstępach tonów enharmonicznych według naszego pojęcia (np. *des* i *cis*):



Dyferencje między *des* a *cis* uważano za ton enharmoniczny. (Dopiero w ciągu XVII wieku przy temperowaniu skali nie uważano już dyferencji, tylko właśnie identyczność tych tonów za enharmonię). VICENTINO pisze madrygały, używając tonów enharmonicznych i chromatycznych, lecz są one artystycznie mało wartościowe. ZARLINO konstruuje (1550) klawiczembalo, które rozporządza dla enharmonicznych tonów rozmaitemi klawiszami. Pierwszy znaczny kompozytor chromatycznych madrygałów jest CYPRIAN de RORE; po nim posługują się tym nowym środkiem: CONSTANZA PORTA, ORAZIO VECCHI, ORLANDO LASSO, książę GESUALDO z VENOZY i CLAUDIO MONTEVERDI. Szczególnie GESUALDO i MONTEVERDI potrafili środki te zużytkować dla podniesienia wyrazu. Kompozytorami madrygałów byli: LUCCA MARENZIO (1550—1599); w Anglii BULL, GIBBONS i MORLEY; w Holandji SWEFLINCK; w Niemczech H. L. HASSLER, SCHEIN.

Uczniowie JOSQUINA obok WILLAERTA jednakoż *poza jego szkołę* są: MIKOŁAJ GOMBERT (twórca polifonicznej szkoły w Hiszpanii); CLEMENS non PAPA; JAKOBUS VAET; PHILIP de MONTE; JAKOBUS de KERLE; ORLANDUS LASSUS; GAUDIOMEL (nauczyciel PALESTRINY).

Cechy stylistyczne: Około roku 1550 przejście do układu pięciogłosowego jako podstawę, pozatem zachowano cechy JOSQUINA z następującymi wyjątkami:

- 1) przy przeimitowaniu w każdej części temat przychodzi częściej niżby wymagała tego ilość głosów;
- 2) wykształcenie mszy paradykowej.

W mszy takiej nie ograniczano się do użycia dwóch c. f. (dyskant-tenor), lecz brano jako model *całą wielogłosową kompozycję kościelną lub świecką* (motet, chanson, madrygał). Dwuchórowość WILLAERTA spotykamy tu rzadziej, natomiast częściej rozbić chór na dwa półchóry jak u JOSQUINA.

Z pięciogłosowością wiąże się zamięłowanie do pełnych akordów, a prowadzenie głosów kieruje się wedle czysto harmonicznym zasad.

(Ciąg dalszy nastąpi.)