

Repetytorjum z historii muzyki.

(Wszelkie prawa zastrzeżone).

(Ciąg dalszy.)

§ 31. Muzyka instrumentalna w XIV do XVI wieku.

Organy, w starożytności instrument świecki, dopiero w wieku VIII. dochodzi do pewnego znaczenia w muzyce średniowiecznej. W roku 757 podarował *Konstantyn Kopronymos z Bizancjum* organy *Pipinowi Małemu*; podobny podarunek otrzymał *Karol Wielki*. Najstarsze pewne wiadomości pochodzą z wieku X. Dopiero około roku 1400 opanowały organy kościół, przyczem nie zatraciły wcale swego znaczenia dla muzyki świeckiej. Do tego ostatniego celu służyły specjalne małe, przenośne organy, zwane *pozytywkami* lub *portatywami*.

Pierwszy zabytek muzyki organowej pochodzi z XIV. wieku i znajduje się w rękopisie *londyńskim*. Są to zarówno utwory na organy specjalnie skomponowane, jak też transkrypcje utworów wokalnych. Notacja literami *a* do *g* (tak zwana *tabulatura organowa*). Bardziej rozwinięte są utwory pochodzące z pierwszej połowy XV. wieku, a znajdujące się w zabytkach *berlińskich* z roku 1430, w książeczce organowej *ILEBORGH'a* z *Stendalu* z roku 1448 i w *Fundamentum organisandi* *Konrada PAUMANN'a*

z roku 1452. Ostatni ten zbiór jest zarazem szkołą układu na organy.

Odtąd szybko rozwija się sztuka organowa, o czem świadczą liczne zachowane tabulatury (*hamburska NEUHAUS'a*, najstarsza drukowana *SCHLICK'a* i wiele innych). Silny wpływ wywiera szkoła *wiedeńska* z genialnym *Pawłem HOFHAYMER'em* na czele.

Fortepian powstał z monochordu, i w powolnych stopniowych przemianach doszedł w XV wieku do dwóch form: *klawikord* i *klawiczembalo*. W klawikordzie gra sztyfcik metalowy, nasadzony na dźwigni klawiszowej przez nacisk na strunę, przez co ton był bogaty w odcienie. W klawiczembalo strunę zadziera w przelocie piórko lub kawałek skóry; ton nie daje się modyfikować nawet pod względem dynamiki; do tego celu są registry podobnie jak przy organach. Te ostatnie instrumenty nazywano również *spinetami* lub *wirginalami*.

Bogaty rozwój muzyki organowej i fortepianowej przypada na czas działalności *WILLAERT'a* i jego szkoły. Utwory te nie różnią się niczem od ówczesnych kompozycji wokalnych. Specyficznie organowe i fortepianowe manjery, które polegają

głównie na ozdabianiu i kolorowaniu, grający musiał improwizować. Ważnem jest rozwój swobodnych form organowych: *fantazji* i *ryczerkaru*. W ryczerkarze jest kilka tematów opracowanych sposobem fugowym; natomiast we *fantazji* znachodzi się tylko jeden temat i wszystkie możliwe jego przemiany, a więc odwrócenie, powiększenie, pomniejszenie i t. p. Obok tych form zjawiają się *intonacje* i *tokkata*, powstałe z przegrywek kościelnych. Obydwie polegają na zmianie akordowych słupów i szybkich pasażów. Bardziej wykształcona forma tokkady zamykała w środku część fugowaną. To są formy, które można było również przenieść na fortepian. Tylko na fortepian przeznaczone były transkrypcje pieśni, chansonów. Formy te rozwinęli *Andrea GABRIELI* i *Claudio MERULO*, uczniowie *WILLAERTA*'a. Obok nich odgrywają wielką rolę *Giovanni GABRIELI* i *Girolamo DIRUTA*. Dzieła *WILLAERTA* należą obok kompozycji *BUUS*'a do najstarszych drukowanych zabytków włoskiej muzyki organowej (1547 i 1559). Są one również dobrze możliwe do wykonania wokalnego jak i instrumentalnego, nie posiadają więc znamion specyficznie instrumentalnych. *Andrea GABRIELI* rozszerzył zakres form instrumentalnych; manjery instrumentalne dotychczas improwizowane, notuje on już dokładnie. Szczyt rozwoju osiąga *Giovanni GABRIELI*. Melodie jego wykazują robotę motywiczną i strukturę sekwencyjową.

Stan *francuskiej* muzyki organowej i fortepianowej widoczny jest z tabulatur, które 1530 wydrukowała drukarnia *ATTAINGNANT* a, a zawierające na organy: magnifikat, formy mszalne, motety; a na fortepian: chansons i tańce. Najważniejsze tańce są: *gaillarde*, *pavane*, *bransle* i *basses dances*. Również *lo livres de dancieries* z roku 1547—1557 zawierają te tańce, lecz widoczne jest już dążenie do łączenia pojedynczych tańców w suity. Tańce wykonywano chórami instrumentalnymi. Budowano wówczas instrumenty w pozycjach dyskantowych, altowych, tenorowych i basowych, tak że istniała możliwość oddania każdego utworu chóralnego bez wszelkich zmian.

Najpiękniejszy rozkwit muzyki fortepianowej odbył się w Anglii podczas panowania królowej *Elżbiety* (1558—1603). Głównym instrumentem wykonawczym był obok lutni fortepian (czembalo). Świadczą o tem liczne zbiory zachowane: *Fitzwilliam Virginalbook*, książki fortepianowe *lady Nevell*, *Benjamin Cosyna*, *dr. Bulla*, *Elżbiety Rogers* i wiele innych: jakoteż pierwszy drukowany zeszyt na virginal *Parthenia* z roku 1611. Szczyt tej epoki zapoczątkował *William BYRD*, którego warjacje pieśniowe i taneczne mają wielkie znaczenie dla rozwoju muzyki instrumentalnej. Obok niego należy wymienić młodo zmarłego *Orlanda GIBBONS*. Najlepszym technikiem tego okresu jest *John BULL* (1562—1628). Jego najlepsze utwory są tańce i kompozycje charakterystyczne; nadzwyczajnie rozwinięta jego umiejętność warjacji i harmonizowania. Wymienić należy jeszcze *Tomasza MORLEYS*, *Johna MUNDY* i *Gilesa FARNABY*.

Rozwój muzyki instrumentalnej zawdzięcza wiele niderlandczykowi *Janowi SWEELINCK*'owi (1562—1621), który miesza elementy angielskie i włoskie. Wpływ jego był bardzo silny i ważny szczególnie na twórców niemieckich: *Samuela*

SCHEIDT'a, *Jakóba PRAETORIUS*'a i wielu innych.

W muzyce domowej odgrywała długi czas dominującą rolę *lutnia*, która posiadała rozmaite własne sposoby notowania tak zwane *tabulatury*. Środkowiskiem tej sztuki były dwory książęce szczególnie w Mantui, Wenecji i Medjolanie. Z lutnią rywalizowała w XVI wieku *gitara*.

Ważniejszym instrumentem była *wiola*, którą budowano w rozmaitych wielkościach, a więc: wiole dyskantowe, altowe, tenorowe i basowe. Rozkwit tej muzyki przypada na późniejszą epokę.

W Polsce najważniejszym lutnistą był *Walenty BEKWARK*. Pochodził on z Siedmiogrodu i był nadwornym lutnistą *Zygmunta Augusta*. Wydał on zbiór rozmaitych kompozycji (ricercary, fantazje, transkrypcje pieśni i motetów). Bardzo ważny jest zbiór *BESARD*'a z *Kolonji* (1603). Znajdują się w nim kompozycje lutnisty *Wojciecha DŁUGORAJA* i tańce polskie w układzie włoskiego lutnisty *Diomedesa CATON*'a. Dokładniejsze wiadomości o polskich tańcach czerpiemy z zachowanych tabulatur organowych (*Jana z Lublina* w klasztorze w *Kraśniku* z roku 1540 i z klasztoru św. *Ducha* w *Krakowie*). Niektóre tańce skomponował *MIKOŁAJ z KRAKOWA*, najwybitniejszy twórca polski z końca XV. wieku. Technicznie należy on do szkoły niderlandzkiej (motety i mszy).

CZEŚĆ DRUGA.

MONODJA.

§ 32. Szkoła we Florencji.

W XVI. wieku staje się widoczny wpływ renesansu na muzykę. Początkowo w muzyce humanistów, następnie w nowej chromatyce i enharmonice madrygał, a w końcu w śpiewie solowym z wtórem instrumentalnym. Pewien rodzaj monodji istniał wprawdzie już przytem, chociaż tylko jako środek pomocniczy; mianowicie madrygały i chansons już w roku 1500 (a nawet wcześniej) aranżowano dla użytku domowego na jeden głos solowy, powierzając wykonanie reszty głosów lutni. Ponieważ zaś wykonawcy partu lutniowego byli przeważnie dyletanci, którzy technikę wykonawczą niedostatecznie opanowywali, ułatwiono part ten wedle możliwości, ograniczając go do akordowego wyciągu, tak że ten rodzaj sztuki był już właściwie monodją. (W roku 1511 wydaje zbiór taki *Arnold SCHLICK*.)

Bez tych aranżamentów nigdy nie byłiby humaniści doszli do zapatrywania, że grecka monodja była śpiewem solowym z akompaniamentem instrumentalnym. Około roku 1580 powstało dążenie do wskrzeszenia tak pojętej monodji greckiej, głównie we Florencji w domu hrabiego *BARDI* i kupca *CORSI*. Z powodu braku zabytków greckich (jedyne istniejące zostały fałszywie przez *Vincentego GALILEUSZA* odcyfrowane) opierano się jedynie na wiadomościach teoretycznych i z tego powodu sądzono, że wtór powinien być wielogłosowy, a zwłaszcza że posiadano wygodne wzory we wspomnianych już tabulaturach lutniowych. Pierwszy próbował swych sił na tem polu *Wincenty GALILEUSZ*, komponując małe utwory według *DANTE*'go i *Jeremias* (pieśni żalodne); wszystkie te utwory zaginęły. Podobnie zaginęły kompozycje hr. *BARDI* i innych.

(Dalszy ciąg nastąpi.)