

Historja muzyki w zarysie^{*)}

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Jakiego rodzaju musiał być sposób komponowania w tej epoce jasno wypływa z powyższego. Tak jak istniała ściśle określona ilość nakazów religijnych i praw moralnych, nad wykonaniem których pilnie czuwało zorganizowane kapłaństwo; podobnie jak stosowano przy każdej sposobności i każdej sytuacji zawsze te same hieratyczne obrządki, przypowieści i przykazania, nad którymi nawet nie wolno było zastanawiać się ani laikom ani kapłanom; tak samo była dana sakralna melodia a każdorazowo podłożony tekst był tylko przypadkowym środkiem obwieszczenia. Tekst ten dostosowywano biorąc tylko wzgląd na poprawne rozmieszczenie akcentowanych i nieakcentowanych zgłosek. Melodji świętej zaś niewolno było nigdy zmieniać, dlatego też nie ma mowy o ewentualnem uwzględnieniu nastrojowej treści tekstu. Tu leży również dalsza różnica między sposobem pojmowania muzyki w starożytności, a z początkiem wieków średnich: tam bezwzględne panowanie słowa nad muzyką, tu zaś na odwrót wyższość muzyki nad słowem. Wspomnieliśmy już o drobnych dopuszczalnych zmianach danej sakralnej melodji, by dostosować podział akcentów słów w nowym tekście. Ale i w takim wyjątkowym wypadku ważnem było nienaruszalne prawo, że mimo wszystko należy zatrzymać dokładnie niezmienione końcowe nuty strofy, w niektórych zaś również początkowe i środkowe.

Ten ściśły związek między akcentem słowa, a muzyką wypływa również jasno dla nas ze sposobu, jakim wówczas zewnętrznie przy pomocy pisma znaczone i utrwalano ruch linii melodyjnej. Zamiast pewnych ściśle określonych nut, jak je

używali Grecy, istniały neumy (skinienia). Powstały one ze znaków dla akcentów zgłoskowych i podawały tylko główne punkty melodji, a mianowicie te, na które przypadały akcenty słów. Właściwie zaś ściśle i dokładne notowanie melodji było niepotrzebne, gdyż istniała stosunkowo bardzo mała ilość ich, a te były wszystkim dobrze znane. Z początku więc wystarczały całkowicie neumy, tak nazwane według skinień i ruchów ręką, które wykonywał dyrygent podając akcenty melodyjno-tekstowe. Później dopiero gdy wzrosła znaczna liczba używanych w kościele melodji nastąpiła konieczność ich dokładnego notowania. Mniej więcej od dziesiątego wieku czyniono to przy pomocy abecadła: tabulatury. Wówczas to (licząc z grubsza około r. 1000) połączył Guidon z Arezzo neumy i abecadłową notację. Uczynił on to w następujący sposób: narysował cztery poziome linje, wpisał dla każdej linji i dla przestrzeni między linjami litery i uzyskał w ten sposób miejsca o ściśłych nazwach odpowiadających pewnym tonom. Ruch melodji pisano na tym czterolinjowym systemie znakami neumowymi. Jeszcze dzisiaj używa się takiego pisma nutowego w greckim prawosławnym i w innych wschodnich kościołach.

Dalszem zdarzeniem ważnem, tak dla praktyki jak i dla teorii muzycznej było ułożenie tonów w pewne ściśle szematy, nie tylko co do pisowni, lecz przede wszystkim co do wewnętrznego i istotnego ich związku. Podczas gdy w starożytnej greckiej muzyce szeregowano po cztery tony (t. zw. tetrachordy), to w wiekach średnich łączono je po pięć (nazwa łacińska: kwinta), a mianowicie w czterech rozmaitych formach, które odpowiednio między sobą kombinowano. Z tego wypadały szeregi ośmiotonowe (nazwa łacińska: oktawa), a więc podobnie jak i obowiązujące jeszcze dzisiaj, oczywiście nie uwzględniając wsuniętych tonów „chroma-

^{*)} W zarysie tym nie uwzględniamy historii muzyki polskiej, pozostawiając umówienie jej specjalnej pracy. Tymczasowo polecamy „Historję Muzyki Polskiej w streszczeniu“ zamieszczoną w Kalendarzu Muzycznym 1926/27. (Nakład S. Seyfarth, Lwów.)

tycznych*. W ten sposób powstały skale, które nazywamy **tonacjami „kościelnymi“**. Każda poszczególne odmiana ich otrzymała właściwą sobie nazwę, zapożyczoną od tonacji greckich. Oczywiście, że podobieństwo kościelnych i greckich tonacji ograniczało się faktycznie tylko do wspólności nazw: w rzeczywistości szeregi tonów, używane w średnich wiekach czyli tonacje kościelne nie miały nic wspólnego z tonacjami greckimi.

Dla orientacji podajemy poniżej nazwy tonacji kościelnych:

- | | |
|---------------------|---------------------|
| 1. dorycka | (d—d ¹) |
| 2. hypodorycka | (A—a) |
| 3. frygijska | (e—e ¹) |
| 4. hypofrygijska | (H—h) |
| 5. lydijska | (f—f ¹) |
| 6. hypolydijska | (c—c ¹) |
| 7. mixolidijska | (g—g ¹) |
| 8. hypomixolydijska | (d—d ¹) |

O wiele później wprowadzono jeszcze tonację jońską i eolską, które odpowiadają naszej C-dur względnie a-moll.

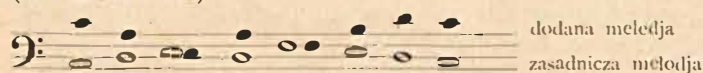
Dla nas mają wszystkie te tonacje znaczenie całkiem podrzędne. Wprawdzie niektórzy twórcy klasyczni i nowocześni posługiwali się niekiedy średniowiecznymi tonacjami kościelnymi, głównie dla wywołania nastroju szczególnie świętego lub uroczystego. Tak np. Beethoven, który używa tonacji lydijskiej w jednym ze swych ostatnich utworów na kwartet smyczkowy; lub Brahms, który często używał tonacji frygijskiej. Lecz oczywiście w tych wypadkach przeszczepienia tonacji kościelnych do nowoczesnej kompozycji zachodzą głębokie i istotne różnice między ich istotnym znaczeniem i sposobem użycia. Mianowicie nowocześni kompozytorzy przesuwają je dowolnie w skali, tak że powstają w obrębie kościelnej tonacji tony chromatyczne podwyższone lub obniżone; np. dorycka tonacja równa się naszej gamie molowej t. zw. „melodyjnej w dół“ z dodanym $\sharp$: e, d, cis, h, a, g, fis, e — lub z skasowanym $\flat$: g, f, e, d, c, b, a, g. — Podczas więc gdy tonacje kościelne były związane ściśle z pewnymi tonami, które podaliśmy obok ich nazw w nawiasie, to nowocześni kompozytorzy zatrzymują tylko szemat podziału na całe i półtony, nie zważając na efektywną ich wysokość. Takie postępowanie nazywamy transponowaniem.

* * *

Specjalny charakter muzyki owych czasów, jej przeznaczenie dla celów nabożeństwa kościelnego wywołały wcześniej już dążność, by dać masie śpiewających, która była równocześnie masą słuchających, sposobność do muzycznego współdziałania. Do tego celu nie wystarczała jednogłosowość, przejęta z starożytnej muzyki. Naturalną więc była chęć spotęgowania działania śpiewu przez podzielone masy śpiewających na poszczególne i poniekąd niezależne części czyli t. zw. głosy. Zakonnik Hucbald (czytaj: Hukbald) był pierwszym, który zajął się teoretycznym ujęciem tego nowego problemu; również filozof angielski Scotus (cz. Skotus) Erigena, który pierwszy nadał nazwę tym próbom prymitywnej wielogłosowości: **organem**. Tę wielogłosowość nazwaliśmy prymitywną, ponieważ początek i koniec każdego słowa, jakoteż główne części melodii pozostały nadal jednogłosowymi i tylko między tymi punktami pozwalano głosom oddalać się nieśmiało aż do od-

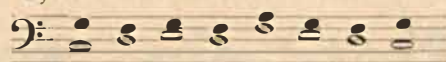
ległości pięciu tonów (tj. kwinty). Stosunkowo bardziej artystycznym, chociaż nie mniej prymitywnym było t. zw. organum równoległe, wprowadzone przez Hucbald, które polegało na równoległym prowadzeniu dwóch lub nawet trzech głosów w odstępach kwinty i oktawy (tj. ośmiu tonów).

Z czasem uporządkowano i usystematyzowano te rozmaite dążenia i eksperymenty wielogłosowe w tak zwanej paryskiej ars antiqua. Polegało to głównie na ciągłej zmianie odległości śpiewających głosów z unisonu (t. zn. ten sam ton) lub oktawy na kwintę. Nazywano to **diskantus** (cz. diskantus):

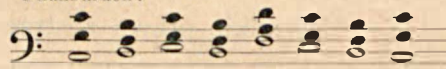


W Anglii natomiast używano śpiewu w równoległych tercjach (tj. w odstępach trzech tonów) z kwintą na początku i końcu, a nazywano go **gymel**; dodawano również trzeci głos, który zaczynał i kończył w oktawie i przechodził następnie do odległości seksty (t. zn. sześciu tonów). Ten ostatni układ nosił miano **fauxbourdon** (cz. foburdą):

Gymel:



Fauxbourdon:



Uczony Franko z Paryża wprowadził sposób dokładniejszego notowania wartości rytmicznej (czasu trwania) każdej pojedynczej nuty, zapobiegając tem samem rozpadaniu się poszczególnych głosów. Naukę jego nazywamy **teorią męzur** (łacińskie mensura znaczy miara) i ona to umożliwiła dalszą praktykę i rozwój wielogłosowego śpiewu. Przedewszystkiem powstała przez to możliwość dodania dla każdego głosu osobnego i odmiennego tekstu. We Francji używano wówczas już zamiast łacińskich, tekstów w języku francuskim. Ponieważ zaś w języku tym, w przeciwieństwie do akcentowanej porzeczki kościelnej, nie znano zgłosek akcentowanych, tylko liczono je, sformułowano na podstawie tej właściwości ograniczoną liczbę przejrzystych rytmów (zwanych **modi**), które powtarzają się ciągle tak w tekście jak i w melodii. Przez to uzyskano rytmiczną jasność i wyrazistość. Pierwszymi i zasadniczymi rytmami były:

trochej — — [długa + krótka] i
jamb — — [krótka + długa].

* * *

Dalsza linja rozwoju tego stylu, tak co do rodzaju kompozycji, jak zarówno co do sposobu ich wykonywania odpowiada całkowicie ówczesnym prądom. Główne i wybitne miejsce zajmują więc kompozycje kościelne: **Antyfony** („śpiew przeciwny“) były to odpowiednio do nazwy — śpiewy do tekstów liturgicznych w wykonaniu na dwa półchóry, a mianowicie na jeden męski i jeden chłopców. Pozatem śpiewali solowi śpiewacy **responsorja**, **halleluja**, **tractus** i t. p. Tych śpiewów chór nie przerywał.

Głównym ośrodkiem nabożeństwa stała się z biegiem czasu **Msza Święta**. Składa się ona z następujących części: **Kyrie**, **Gloria**, **Credo** (cz. **Kredo**), **Sanctus** (cz. **Sanktus**) i **Agnus**. Te z po-

czątku luźne i niezależne poszczególne części zlały się z czasem w nierozzerwalną całość. Wymienione części zachowują zawsze swoje niezmiennione teksty, natomiast inne części Mszy: Introitus, Offertorium, Communio (cz. Kommunion) i wspomniane już powyżej Halleluja otrzymały i otrzymują odmienne teksty w ciągu roku kościelnego stosownie do dnia i uroczystości. Do niektórych Mszy, przede wszystkim na Wielkanoc, Zielone Świątki, Boże Ciało, jakoteż do Mszy żałobnej dołączano „sekwencje“, jak np. na Zielone Świątki słynną pieśń: „Veni (cz. weni) creator (cz. kreator) spiritus“, której Mahler użył w hymnie wstępnym swej ósmej symfonii; lub też — dies irae (cz. ire) — w Mszy żałobnej.

Oprócz Mszy Świętej przyjęły się stałe nabożeństwa z przepisaniem modlitwami o ściśle ozna-

czonych porach dnia między wschodem a zachodem słońca, t. zw. officia (cz. officja). Śpiewano głównie psalmy; lecz obok psalterza pojawiają się hymny i liryczne pieśni t. zw. cantica (cz. kantika). Hymny były to głównie wolne poetyckie opracowania tekstów biblijnych, których sporą liczbę przypisuje się Ambrozjuszowi z Medjolanu. Ze śpiewów Halleluja pozostały wspomniane już sekwencje. Ich ważną osobliwością było nieakcentowanie czyli liczenie zgłosek. W dalszym ciągu rozwinęły się z tego śpiewy lais i descorts (cz. deskort), które stanowią pewnego rodzaju zbliżenie się do poezji i muzyki ludowej. Tak więc przygotowuje się uwolnienie sztuki muzycznej z więzów Kościoła.

(C. d. n.)