

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Początki i pierwszy rozwój muzyki ludowej były, tak samo jak początki i pierwszy rozwój panującej wówczas muzyki kościelnej, zamknięte w ramach śpiewu chóralnego. Ten śpiew chóralny, ożywiano tu i ówdzie na wzór responzoryjów, przez podział na głosy solowe i chórowe; tak np. w pieśniach towarzyskich zwanych rondo. Polegały one na tem, że po każdorazowym odśpiewaniu jednej strofy głównej przez śpiewaka solowego, chór wpadał odpowiadając ciągle takim samym zakończeniem, zwanem zwykle refrenem. Dla urozmaicenia i potęgowania dzielono chór na pojedyncze grupy, które śpiewały wprawdzie te same

melodje, ale nie równocześnie, lecz następując po sobie w pewnym odstępie, co nazywamy kanonem. Lub też dzielono chór w ten sposób, że pojedyncze grupy pauzowały, by odebrać następnie melodję od innej grupy, która naprzemian pauzowała. Ten rodzaj układu nazywano hokus. Stał on się historycznie ważnym jako zarodek pewnej manieri klasycznej i poklasycznej techniki, zwanej po niemiecku „durchbrochene Arbeit“, co możnaby po polsku nazwać układem przerywanym lub nawet ażurowym. Również często spotykamy inny sposób podziału chóru na grupy; a mianowicie: jedna z nich wytrzymuje pewien

ton, podczas gdy druga grupa dalej niezależnie śpiewa, t. zw. *copula* (cz. *kopula*). Jest to ważny środek do uplastycznienia układu, dostatecznie wykorzystany przez kompozytorów klasycznych, romantycznych i nowoczesnych. Mimo tych wszystkich poniekąd solistycznych manier była wówczas zawsze całość chóru zasadniczo dana i ważna, a nie pojedynczy głos.

Dopiero trubadurzy, minesingerzy i majstersingerzy uczynili pierwszy, lecz rozstrzygający krok do śpiewu solowego, tworząc tem samem poniekąd pomost do następnej epoki muzycznej i zarazem nader ważny szczebel w indywidualizacji sztuki.

* * *

W omawianym właśnie okresie sztuki muzycznej pod panowaniem Kościoła, był, jak już kilkakrotnie zaznaczyliśmy, ważnym nie pojedynczy głos, t. j. indywidualizm, lecz cała gmina, a więc śpiew chórowy. Tej przewodniej idei odpowiada również fakt, że wówczas nie mógł się wybić żaden inny instrument muzyczny, jak wyłącznie i jedynie organy. Są one bowiem instrumentem zbiorowym, a więc najmniej osobistym, a zarazem najbardziej masywnym i uniwersalnym. Uniwersalnym instrumentem nazwaliśmy organy, bo mają przedewszystkiem prawie nieograniczoną ilość tonów, podczas gdy każdy inny instrument, chociażby nawet najdoskonalszy i zaopatrzony wszelkimi nowoczesnymi ulepszeniami jest pod tym względem ograniczony, już przez samą wagę na ręce i płuca grającego. Te ograniczenia odpadają na organach, ponieważ obsługuje je nie człowiek, lecz maszyna. Maszyna daje powietrze, maszyna porusza kłapy (aplikaturę). Ponadto polega uniwersalność organów również na tem, że w pełni jej registrów zmieścić można wszelkie instrumenty, nawet już dziś zapomniane, których użycie w orkiestrze niemożliwem by było ze względów materialnych. Organy są również uniwersalne z powodu możliwości łączenia najrozmaitszych głosów, nawet takich o zasadniczo różnej barwie dźwiękowej. Ten sposób łączenia nazywamy miksaturą. Następnie posiadają organy pięćsetnie umieszczone klawisze, nazwane manuałami, co umożliwia niezliczoną ilość kombinacji. Ponadto są organy uniwersalnemi z powodu prawie że nieograniczonej siły dynamicznej, z którą mierzyć się nie może żaden instrumentalista, ani nawet największy zespół orkiestrowy, gdyż jest to siła naturalna, żywiołowa; pierwotnie siła wodna, dziś elektryczność.

Wskutek właśnie powyższych przyczyn instrument ten jest nieindywidualny, nieosobisty. A przedewszystkiem, bo zawiera zalety rozmaitych instrumentów, bo każdy pojedynczy grający wydobyć może przy pomocy registrów niezliczoną ilość brzmień i mieszać dowolnie ich barwy. Natomiast nigdy i pod żadnym warunkiem nie jest w stanie swemu wykonaniu nadać indywidualnego stylu, jak to np. czyni pianista przy pomocy rozmaitego cieniowania uderzeń lub też skrzypek przy pomocy smyczkowej artykulacji. Nawet dynamiczne cieniowanie i stopniowanie — *crescendo* i *diminuendo* — jest organom dostępne tylko w ograniczonej mierze, a dzieje się ono przy pomocy mechanicznej konstrukcji.

Organy potwierdzają prawdziwość naszego twierdzenia, że pierwszy okres sztuki muzycznej stał pod wpływem i władzą Kościoła. Były one głównym instrumentem kultu religijnego już w naj-

starożytniejszej epoce muzycznej i pozostały nim po dziś dzień, właśnie wskutek wyliczonych i omówionych osobliwych właściwości.

Już jakie 150 lat przed narodzeniem Chrystusa istniały organy poruszane siłą wodną. Stopniowy rozwój, a mianowicie powiększenie objętości tonów, dźwięków i barw, skomplikował mechanikę, co niekiedy prowadziło do ciekawych zjawisk. Tak np. istniały swego czasu w Anglii olbrzymie organy o 400 piszczałkach (czyli głosach), które obsługiwać musiało dwóch graczy; podczas gdy na organach niemieckich były klawisze pierwotnie tak ciężkie, że musiano na nich grać, lub lepiej powiedziawszy, musiano je „młócić” łokciami i kulkami. Nie mówimy już o kalkantach, poruszających miechy, którzy pracowali ciężko w pocie czoła. Dzisiaj dzieje się wszystko przy pomocy prądu elektrycznego gładko, lekko, bez szmeru i wysiłku. Jaka olbrzymia droga, jaki niesłychany rozwój: od pierwotnych organów wodnych lub ich poprzednika prymitywnej kobzy, aż do naszych nowoczesnych monumentalnych instrumentów.

Organy były i są instrumentem wielogłosowym, polifonicznym. Przedewszystkiem dlatego, że mechaniczne założenie nadaje pojedynczym głosom i grupom charakter jednolity; żaden bowiem z nich nie może indywidualnie wybić się z ram całości: wszystkie głosy instrumentów smyczkowych i dętych zawarte w registrach organowych są o jednolitej budowie i z tego samego, jednolitego materiału. Ponieważ sztuka owych czasów stała, jak już powiedzieliśmy, na usługach religii i Kościoła, musiała się więc ograniczyć do stylu spokojnego, epicznego (opowiadającego), a więc organy wystarczały całkowicie i były najodpowiedniejszym instrumentem dla artystycznego wyrazu ówczesnej sztuki.

Z tego samego powodu nie będzie nas wcale dziwić, że twórcy tej muzyki z małymi wyjątkami są nam nieznani, ani z nazwiska ani z działalności swej. Mała garstka zaś znanych należy bez wyjątku do stanu duchownego.

Stare, pierwotne pieśni kościelne nazywamy „gregorjańskimi”. Nazwa ta oznacza tylko tyle, że zebrano melodie te podczas panowania papieża Grzegorza. Nawet po dziś dzień nie jest jeszcze dostatecznie zbadanem i pewnem czy stało się to za papieża Grzegorza I czy też Grzegorza II.

Wymieniony już Hucbald był mnichem; również Notker Balbulus, kompozytor sławnych sekwencji, jakoteż Guidon z Arezzo, który połączył notację abecadłową z neumami na systemie linjowym, tworząc podstawę dla naszej dzisiejszej notacji muzycznej; a któremu również przypisują wprowadzenie solmizacji, czyli środka ułatwiającego pamięciowe opanowanie całej melodii, lecz i pojedynczych tonów przy pomocy zgłosek śpiewnych (ut (do), re, mi, fa, so, la, si), używanych jeszcze dziś w śpiewie. Ambrozjusz z Medjolanu, twórca hymnów został nawet uznany świętym, co nie udało się po nim więcej żadnemu kompozytorowi.

Pierwsze oznaki indywidualizacji są widoczne dopiero podczas pierwszych wypraw krzyżowych. Powstają wówczas pieśni rycerskie prowansalskich (południowo-francuskich) trubadurów i północno-francuskich truwerów, jakoteż ich naśladowców niemieckich minesingerów i konkurujących z nimi żonglerów czyli wędrujących muzykantów. Tem samem przygotowuje się przejście do nowego okresu pod panowaniem dworów.

(C. d. n.)