

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Na dworach i dla dworów wielkich i możnych królów i książąt pisali poezję swe i komponowali swoją muzykę bardowie i trubadurzy. Polowanie i miłość były zakresem ideałowym, w którym obracało się życie tych możnych panów, a więc treść tych pieśni musiała się stosować i temu odpowiadać. Tak powstała nowa forma wokalna (pieśniowa) w tym okresie, której celem było oddanie scen z polowania; nazywa jej jest *caccia* (czytaj kaczja). W tym samym mniej więcej czasie powstaje w północnej Francji forma pieśni pasterskiej t. zw. *pastorale*. Pieśni te są bardzo ważne, gdyż *pastorale* zawierały zarodki dwóch ważnych rodzajów form artystycznych: solowej pieśni i opery, które nadają główne piętno dworskiej epoce muzycznej. Bo pod skromnym mianem „*pastourelles*” (cz. *pasturel*) okazały się małe utwory sceniczne o wiele wcześniej przed oficjalnym wynalezieniem dramatycznego stylu przez florentyńczyków. W madrygałach zaś, które wyłoniły się z tych *pastorale* zaczęto ostrożnie oddawać mowę pojedynczych osób w obsadzie grupowej, dążąc tem samem do formy dialogowanej.

W tym samym mniej więcej czasie zaczęto w muzyce poetyckich śpiewaków dworskich rozszerzać, a tem samem więc i poniekąd zacierać dotychczas silnie zarysowane rytmy. Powód tego leży prawdopodobnie w tem, że melodie tych dworskich pieśni pochodziły z ludowej muzyki, która znów źródła swe miała w tańcu. Odpowiednio do tego celu musiała muzyka ludowa, jako muzyka taneczna, w myśl potrzebnych ściśle określonych i ciągle zmieniających się ruchów ciała zawierać wprawdzie ściśle określone rytmy, ale o pewnem płynnem urozmaiceniu. Ostatecznie zaś musiała muzyczna sztuka dworska, której przedstawicielami byli wędrujący śpiewacy, zrezygnować z organów. Miejsce ich zajęła *lutnia*, instrument wygodniejszy i łatwiejszy do transportowania.

Można więc śmiało twierdzić, że okres ten jest całkowitym przewrotem wobec poprzedniej epoki. Biorąc pod uwagę ten przewrót z punktu stylistycznego, główną i zasadniczą cechą jego było **absolutne panowanie jednego głosu**, a mianowicie panowanie głosu zawierającego melodię i najwyższej położonego. A więc głosu, który dotychczas wobec innych, szczególnie zaś wobec basowego głosu, odgrywał rolę całkiem poboczną i podrzędną. Należy sobie uświadomić olbrzymią, głęboką i zasadniczą różnicę, jaka zachodzi między muzyką, która się kieruje głosem najwyższym, a muzyką, w której najważniejszym jest głos najniższy. Podczas gdy najwyższy głos koncentruje na sobie całą uwagę i pozwala innym głosom zająć tylko podrzędne stanowisko, a głosowi basowemu przydziela zadanie fundamentalnego podpierania, to natomiast możliwem jest, biorąc za podstawę głos basowy, wybudować na nim prawie, że dowolnie wielką ilość innych, wyżej położonych głosów z których każdy miałby swoje odrębne znaczenie, jakoteż swobodny i niezależny rozwój.*) Z tego można więc wywnioskować, że przewrót, jaki spowodowała

muzyczna epoka dworska i jej stylistyczny wyraz, polegał przede wszystkim na wolności i panowaniu melodii w głosie najwyższym. I to jest o nadzwyczajnem znaczeniu. Mimo to musimy przyznać, że leży w tem pewna jednostronność, która w swej dalszej konsekwencji musiała wywołać opozycję i zmianę kierunku, to jest powrót do niezależnej wielogłosowości. Lecz o tem pomówimy później.

Jako dalszy ważny moment w tej nowej sztuce zwanej z łacińskiego *ars nova* należałoby uważać to, że nie było teraz tak jak poprzednio danej i niezmienionej melodii (*cantus* (cz. *kantus*) *firmus*), wedle której musiałaby się kierować wszystkie inne głosy w danym utworze i którejby musiano podkładać co raz to inne i rozmaite możliwe i niemożliwe teksty. Ten tekst bowiem domagał się teraz swych słusznych praw. Jego poezja wywierała nawet silny wpływ na pomysł melodyjny. Dla lepszego i efektowniejszego wydobycia śpiewanych części dzieła, otaczano te partje jakby ramami, partjami czysto instrumentalnymi, i tym sposobem osiągnano silną gradację. Głos basowy objął, jak już powiedzieliśmy powyżej, podpieranie, fundamentowanie akordów; a harmonję i sposób jej użycia udoskonalano ciągle: Zamiast używanych dotychczas równoległych kwint, kwart i oktav, które przecie niewyrażają żadnego akordu, postęgiwano się w ruchu równoległym tymi interwałami, z których powstają rozmaite akordy, a więc tercjami i sekstami.

Jeszcze więcej: zakazano prowadzić głosy w ruchu równoległym, a w odległości kwinty. Zakaz ten niezmieniony utrzymuje się jeszcze po dziś dzień. Co raz bardziej wysuwa się na pierwszy plan harmonja, t. j. akord jako piętrowa budowa kilku równocześnie brzmiących tercji, kosztem dotychczasowego linowego prowadzenia głosów. Ręka w rękę z tem idzie ograniczenie linii melodyjnej na rzecz bardziej deklamacyjnego jej ujęcia. Bo dotychczas zaniedbywany tekst, jak już wspomnieliśmy, dorwał się władzy. W kompozycjach chórowych ograniczano ilość głosów, tak że połączone w poszczególne grupy wywierają wrażenie czysto akordowe. Sobór trydencki nakazał sposób układu w kompozycjach, któryby zważał więcej na tekst i przygotował tem samem podłoże dla stylu Palestriny, który podobnie jak styl wenecki (Willert i dwaj Gabrieli) degradował głosy do roli części harmonicznych, t. zn. jednocy je grupowo w akordy.

Ręka w rękę z odwrotem od muzyki kościelnej nastąpiło przekształcenie tonacji kościelnych. Przez coraz to częstsze używanie kroków półtonowych i chromatycznych dało się coraz bardziej odczuć ograniczenie i nienaturalność, a ostatecznie niewystarczalność tonacji kościelnych. Przez zręczne przesuwanie półtonów upodobniono bez względu na starą teorię i wyrównano wszystkie tonacje kościelne i otrzymano przez to dwie różniące się

*) Słusznie zauważył i pięknie ujął to wybitny współczesny filozof niemiecki H. Keyserling w „*Reisetagebuch eines Philosophen*“.

zasadniczo między sobą skale **dur i moll**, które po uwzględnieniu konstrukcji Werkmeistera utrzymały się do dnia dzisiejszego w swem zasadniczem i podstawowem znaczeniu.

Wspomniałem już, że rytm coraz bardziej wysuwał się na pierwszy plan. Wynaleziono specjalne znaki, które użyte nad znakami tonowymi oznaczały dokładnie każdorazowo wymagany rytm. Również w tym czasie pojawia się poraz pierwszy **linja taktowa**, która jak ruch zegarowego wahadła rozdziela w ściśle określonych czasowych odstępnych grupy jednostek rytmicznych.

Powiedzieliśmy już powyżej, że w tym okresie dworskiej kultury muzycznej, głos najwyższy objął panowanie od głosu basowego, tenże ogranicza się więc tylko do podpierania każdorazowego akordu. Musi więc ciągle być obecnym. Zaopatrywano go cyframi i liczbami, tak że kompozytor nie pisał więcej osobiście wszystkich potrzebnych i żądanych nut. Ten głos basowy nazywano **basso continuo** (cz. kontinuo) t. zn. po polsku bas ciągły, to jest tyle ile ciągle obecny, chodzący bas; inna nazwa dla tego basu cyfrowanego jest „**generał-bas**“, a był on mimo tego dumnego i szczytnego miana tylko pewnego rodzaju zwierzęciem pociągowym. Granie na podstawie takiego głosu basowego, zaopatrzonego cy-

frami, nazywało się „obowiązkowym wtórem“ (po niemiecku; „obligates Akompagnament“), a ten sposób muzykowania przeszedł muzykom wówczas tak w krew, że jeszcze Beethoven mógł o sobie twierdzić w żarcie, że przyszedł na świat wraz ze swoim „obowiązkowym wtórem“.

Wiemy już również, że głos najwyższy t. zw. melodia kształtowała się według tekstu. Celem tej muzyki była więc w pierwszym rzędzie nie piękność, tylko jak najdokładniejsze oddanie poetyckiej treści tekstu. W dążeniu więc do charakteryzowania i wyrazu nastrojów i treści tekstu melodia zważała więcej na wyraz niż na brzmienie i upodabniała się do mowy deklamowanej, co się fachowo nazywa **recytatywem**.

Podział chóru na grupy, praktykowany przez weneckich kompozytorów, zostaje w epoce dworskiej muzyki przeszczepiony na muzykę instrumentalną, przez podział na **solo i tutti** t. zn. na partje wykonane przez solistów i takie grane przez cały zespół.

Z powyższego da się z łatwością wywnioskować jakie rodzaje i formy muzyczne kultywowano w tym czasie odrodzenia (renesansu) muzycznego; mianowicie solowe sceny w kompozycjach zarówno wokalnych jak i instrumentalnych, a więc **pieśni i opera**, jakoteż **utwory na instrumenty solowe**.

(Ciąg dalszy nastąpi).