



MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ

TEORETYCZNE

PODSTAWY

FRANCUSKIEJ POLIFONII
LITURGICZNEJ XVII WIEKU

*R*enovatio
ANTIQUITATIS

Miłosz Aleksandrowicz

TEORETYCZNE PODSTAWY
FRANCUSKIEJ POLIFONII LITURGICZNEJ XVII WIEKU



*R*_{enovatio}
ANTIQUITATIS

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI
JANA PAWŁA II

Katedra Polifonii Religijnej

MONOGRAFIE I OPRACOWANIA

*R*enovatio
ANTIQUITATIS

REDAKTOR SERII
Miłosz Aleksandrowicz

RECENZENCI NAUKOWI NINIEJSZEJ MONOGRAFII
ks. dr hab. Piotr Wiśniewski
ks. dr hab. Rastislav Adamko

KOREKTA TEKSTU
Alesia Aleksandrowicz

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH
Miłosz Aleksandrowicz

© Copyright by *Miłosz Aleksandrowicz* (2017)
Fotografia na okładce: organy paryskiego kościoła *Saint-Gervais-Saint-Protais* (fot. autora)

Od Autora

Niniejsza monografia nie ujrzałaby światła dziennego gdybym kilkanaście lat temu, jako student Instytutu Muzykologii KUL, nie miał okazji uczęszczać na wykłady prowadzone przez grono znakomitych Profesorów zapatrzonych we wspaniałe muzyczne dziedzictwo Kościoła rzymskokatolickiego. I chociaż od tamtego czasu upłynęło już nieco czasu to jednak w dalszym ciągu przed moimi oczyma bardzo żywe są jeszcze wspomnienia niezwyklej atmosfery, którą w czasie zajęć, rozmów i spotkań tworzyli ks. dr hab. Jan Chwałek, ks. prof. dr hab. Józef Ścibor, ks. prof. dr hab. Ireneusz Pawlak, dr hab. Maria Szymanowicz, dr hab. Antoni Zoła, ks. dr hab. Robert Bernagiewicz, prof. dr hab. Stanisław Dąbek, dr hab. Maria Piotrowska, dr hab. szt. muz. Iwona Sawulska, dr hab. szt. muz. Grzegorz Pecka i inni wspaniali wykładowcy związani z naszym Instytutem. Dziś, gdy mam zaszczyt kontynuować rozpoczęte przez nich dzieło badania spuścizny muzycznej dawnych epok, pragnę niniejszą publikacją złożyć im z serca płynące podziękowania za trud włożony w kształtowanie mojej muzycznej osobowości. Jestem wdzięczny Bożej Opatrzności, że dane mi było wzrastać i zdobywać wiedzę w środowisku akademickim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Z całego serca pragnę również podziękować trzem najważniejszym Kobietom mojego życia: ukochanej żonie Alesii, mamie Elżbiecie i siostrze Dalii, które w każdej chwili są dla mnie wsparciem.

Miłosz Aleksandrowicz

Spis treści

WPROWADZENIE.....	7
ROZDZIAŁ I	
LITURGICZNE UWARUNKOWANIA FRANCUSKIEJ POLIFONII RELIGIJNEJ XVII WIEKU.....	17
1. ODNOWA POTRYDENCKA W XVII-WIECZNEJ FRANCJI	18
1.1. <i>Recepcja potrydenckich ksiąg liturgicznych</i>	24
1.2. <i>Gallikanizm</i>	31
1.3. <i>Liturgia w XVII-wiecznej Francji</i>	39
1.3.1. <i>Liturgia mszalna</i>	47
1.3.2. <i>Officium divinum</i>	53
2. MUZYKA LITURGICZNA W XVII-WIECZNEJ FRANCJI	64
2.1. <i>Maitrises</i>	64
2.2. <i>Polifonia wokalna</i>	72
2.3. <i>Instrumenty muzyczne we francuskiej liturgii XVII wieku</i>	77
2.4. <i>Teologiczny i pastoralny wymiar muzyki liturgicznej</i>	95
ROZDZIAŁ II	
TEORIA MUZYKI W XVII-WIECZNEJ FRANCJI.....	117
1. TRAKTATY MUZYCZNO-LITURGICZNE I ICH AUTORZY	119
2. TEORIA MUZYKI W KONTEKŚCIE MYŚLI INTELEKTUALNEJ XVII STULECIA.....	133
2.1. <i>Zmierzch tradycji spekulatywnej</i>	134
2.2. <i>Musique naturelle</i>	146
3. FUNDAMENTY FRANCUSKIEJ TEORII MUZYKI	149
3.1. <i>Teoria współbrzmień</i>	150
3.2. <i>Modulation</i>	175
4. TEORIA MUZYKI W PRAKTYCE LITURGICZNEJ	184
4.1. <i>Gamme commune</i>	185
4.2. <i>Nouvelle gamme (gamme du „si”)</i>	200
4.3. <i>Koncepcje strojenia organów</i>	208
4.4. <i>Temperacja wobec idei stroju naturalnego</i>	225
5. NOTACJA MUZYCZNA I RYTMIKA	263
5.1. <i>Monodia liturgiczna</i>	265
5.2. <i>Polifonia wokalna</i>	279
5.3. <i>Muzyka organowa</i>	288
6. SYSTEM MUZYCZNY	303
6.1. <i>Intelektualne dziedzictwo myśli muzycznej</i>	305
6.2. <i>System modalny monodii liturgicznej w XVII wieku</i>	316
6.3. <i>Implikacja modalna muzyki wielogłosowej</i>	323
6.4. <i>Dźwięki chromatyczne</i>	368

ROZDZIAŁ III

ZASADY KOMPOZYCJI	377
1. FUNDAMENTY TECHNIKI KOMPOZYTORSKIEJ W XVII-WIECZNEJ FRANCJI.....	385
2. NADRZĘDNE ZASADY KONTRAPUNKTU.....	397
2.1. Kontrapunkt prosty (<i>contrepoint simple</i>).....	399
2.2. Kontrapunkt figurowany (<i>contrepoint figuré</i>).....	409
2.2.1. Dysonanse – synkopa i supozycja.....	411
2.2.2. Konsonująca i dysonująca kwarta.....	423
2.2.3. Model kontrapunktu ścisłego (<i>contrepoint pressé</i>).....	431
3. PRAKTYKA KONTRAPUNKTU.....	443
3.1. Konstrukcja polifoniczna.....	443
3.1.1. Konstrukcja 2-głosowa.....	443
3.1.2. Konstrukcja 3-głosowa.....	453
3.1.3. Konstrukcja 4-głosowa.....	459
3.1.4. Konstrukcja więcej niż 4-głosowa.....	467
3.2. Rozwiązania fakturalne.....	473
3.2.1. Temat (sujet).....	473
3.2.2. Kadencje (<i>cadences</i>).....	482
3.2.3. Techniki imitacyjne (<i>fugue</i>).....	503
3.3. <i>Basse continue</i>	524

ROZDZIAŁ IV

PRAKTYKA MUZYCZNO-LITURGICZNA W XVII-WIECZNEJ FRANCJI	541
1. <i>PLAIN-CHANT</i>	546
2. <i>CHANT SUR LE LIVRE</i>	566
3. <i>FAUXBOURDON</i>	580
4. <i>CHANT EN MUSIQUE FIGURÉE</i>	591
5. <i>VERSETS D'ORGUE</i>	595
ZAKOŃCZENIE	645
SUMMARY	651
BIBLIOGRAFIA	655

WPROWADZENIE

Prowadzenie badań nad francuską spuścizną muzyczną XVII wieku, zwłaszcza w obszarze muzyki liturgicznej, jest dziś zadaniem bardzo trudnym do zrealizowania. Niektórzy są nawet zdania, że napisanie pracy omawiającej wszystkie aspekty ówczesnej muzyki liturgicznej jest wręcz niemożliwe¹. Powodów stanowiących podstawę do takiego właśnie przekonania można wskazać co najmniej kilka. Pierwszy, który dla historii jest bez wątpienia najbardziej dotkliwy, to niewielka ilość zachowanych materiałów źródłowych mogących być podstawą dla całościowego spojrzenia na muzykę rozbrzmiewającą w tym czasie we francuskich świątyniach². Ów brak jest odczuwalny tym bardziej, że w różnego typu drukach teologicznych, pastoralnych i liturgicznych dość często odnaleźć można wzmianki świadczące o intensywnym kultywowaniu różnych tradycji muzyczno-liturgicznych. Wiek XVII był przecież jednym ze szczytowych okresów w dziejach muzyki tego kraju. Główną przyczyną niewielkiej liczby zachowanych źródeł są oczywiście burzliwe wydarzenia dziejowe jakie przypadły w udziale Francji w XVIII i XIX wieku, w wyniku których kościelne archiwalia uległy rozproszeniu lub zniszczeniu³. Dotkliwość często bezpowrotnej utraty świadectw dawnej świetności kultury religijnej siedemnastego wieku wzrośnie, gdy uświadomimy sobie, że mówimy o stuleciu pod wieloma względami niezwykłym. Stuleciu, w odniesieniu do którego w dziejach Francji nie sposób użyć pojęcia „barok”, którym z takim powodzeniem operuje się przy omawianiu wytworów kultury i sztuki innych europejskich krajów. Utrata źródeł dokumentujących muzykę kościelną czasów Kartezjusza i Niversa nie jest jednak jedynym powodem trudności w prowadzeniu badań nad francuską polifonią liturgiczną tego czasu. Przyczyną niewielkiej liczby zachowanych muzykaliów jest bowiem również sam charakter ówczesnej praktyki muzyczno-liturgicznej.

Zanim przejdziemy do zarysowania głównego przedmiotu badań niniejszej monografii spójrzmy na XVII stulecie z szerszej perspektywy i nakreślmy zwięzły obraz tego, co stanowiło ogólny kontekst dla tworzonej w tym czasie muzyki. Nie bez przyczyny przecież Norbert Dufourcq, jeden z najbardziej zasłużonych badaczy francuskiego dziedzictwa muzycznego, mówi o *dwóch wielkich wiekach klasycyzmu* (*deux grands siècles du classicisme*) zawierających się w latach 1589-1789⁴. Owe dwa stulecia były dla państwa rządzonego przez Henryka IV i jego następców czasem intensywnego rozwoju na niemal wszystkich płaszczyznach życia społecznego, politycznego i religijnego. Rok 1589, uznawany za datę zamykającą okres niepokojów społecznych spowodowanych toczącymi się w XVI stuleciu wojnami religijnymi, jest zarazem datą rozpoczynającą długi proces odbudowy i rozwoju. Druga ze wspomnianych dat to wybuch Rewolucji francuskiej, która dokonała jednego z najbardziej dotkliwych w dziejach kraju spustoszeń – zarówno na płaszczyźnie kultury materialnej, jak i życia społecznego, politycznego, religijnego i muzycznego. To właśnie to wydarzenie uznaje się dziś za główną przyczynę wspomnianych trudności, które piętrzą się przed historykami po-

¹ JOHN SHANNON *Organ literature of the seventeenth century. A study of its styles*, Raleigh 1978, s. 87.

² JAMES ANTHONY *La musique en France à l'époque baroque. De Beaujoyeux à Rameau*, Paris 1981, s. 211.

³ Ogromną liczbę różnego typu dokumentów gromadzonych od XVI wieku w paryskich archiwach parafialnych zniszczono w roku 1871 w czasie zawirowań związanych z działalnością Komuny Paryskiej; zob.: PIERRE HARDOUIN *Quatre parisiens d'origine: Nivers, Gigault, Jullien, Boyvin*, w: „Revue de Musicologie”, T. 39, nr 115 (1957), s. 74.

⁴ NORBERT DUFOURCQ *Livre de l'orgue français, 1589-1789*, T. I, *Sources*, Paris 1971, s. 2.

dejmującymi badania nad francuską polifonią religijną XVII wieku. Rok 1789 bardzo brutalnie zakończył trwający dwa wieki czas Francji „klasycznej”. O sile i gwałtowności przemian, jakie w ostatniej dekadzie XVIII stulecia nastąpiły w mentalności Francuzów i sposobie postrzegania przez nich swego własnego wielowiekowego dziedzictwa, świadczy najdobitniej to, że w oczach XIX-wiecznych historyków, takich jak chociażby Alexis de Tocqueville⁵, wszystko, z czym tak mocno utożsamiała się Francja XVII i pierwszych dekad XVIII wieku, zostało uznane za *Ancien Régime* (dosł. „dawny porządek”, „stare rządy”). Przedrewolucyjny model społeczno-religijny, bardzo mocno zakorzeniony w monarchii absolutnej i potrydenckiej wizji katolicyzmu, zaczął być postrzegany w sposób zdecydowanie pejoratywny, a przeciwstawiony nowej rzeczywistości, której fundamenty wyznaczone zostały przez idee rewolucji i epokę napoleońską, jawił się jako wizja w żaden sposób nie odpowiadająca duchowi nowych czasów. W nowej rzeczywistości nie tylko nie było już miejsca na kontynuowanie wielowiekowej tradycji muzyki liturgicznej, ale nawet na zainteresowanie się nią w aspekcie czysto historycznym. Twórczość XVII-wiecznych francuskich kompozytorów, organistów i śpiewaków, tak bardzo ceniona w czasach Ludwika XIII i XIV, została zatem niemal całkowicie zapomniana. Rzeczywistość muzyczna kolejnych dekad XIX wieku skierowana była we Francji na zupełnie inne obszary. Można wręcz odnieść wrażenie, że kraj ten nie chciał już w tym czasie pamiętać o wspaniałych rodzimych tradycjach muzyczno-liturgicznych bujnie kwitnących ledwie dwa wieki wcześniej. Twórcy muzyki religijnej czasów Césara Francka (†1890), pragnąc włączyć się do ponadnarodowego stylu właściwego dla epoki romantyzmu, nie widzieli już potrzeby kontynuowania dawnych rodzimych tradycji.

Drugim powodem znacząco utrudniającym prowadzenie badań nad francuską polifonią liturgiczną XVII wieku jest niewielka ilość zachowanych historycznych organów, których dźwięki ubogaczały sprawowane w tym czasie boskie obrządki. Brzmienie tego instrumentu było przecież jednym z najbardziej wyrazistych idiomów ówczesnego sposobu muzycznej oprawy liturgii mszalnej i *officium divinum*. Niemal wszystkie organy zbudowane przez tak wybitnych organmistrzów jak Pierre Thierry (†1665), Alexandre Thierry (†1699) czy Robert Clicquot (†1719) zostały niestety w XIX wieku zastąpione przez instrumenty o znacznie większych rozmiarach i zupełnie innej estetyce brzmienia. Główną przyczyną tego typu działań były oczywiście założenia estetyczne i konstrukcyjne, jakie wypracował Aristide Cavaillé-Coll (†1899) uchodzący dziś za najwybitniejszego francuskiego budowniczego organów XIX wieku. A przecież jedną z najbardziej wyrazistych cech muzyki wielogłosowej rozbrzmiewającej we francuskich świątyniach siedemnastego stulecia była praktyka *alternatim*, czyli wykonywanie muzyki liturgicznej w sposób naprzemienny: wielogłosowo przez organy i monodycznie przez chór tworzony przez osoby uczestniczące w modlitwach. Pamiętać bowiem należy, że głównym nurtem muzyki liturgicznej w XVII-wiecznej Francji nie była bynajmniej polifonia wokalna *a cappella* czy muzyka wokalno-instrumentalna pisana w takim kształcie, który dziś najbardziej się nam kojarzy z „muzyką epoki baroku”. Podstawą wielogłosowej praktyki muzycznej była natomiast improwizowana muzyka organowa (*wersety organowe*, czyli *pièces d'orgue*) przeplatana śpiewem monodycznego chóru. Dźwięk organów, rozbrzmiewających naprzemiennie z *plain-chant*, był jednym z najbardziej wyrazistych cech francuskiej muzyki liturgicznej tego czasu. Instrument ten, odznaczający się sobie tylko właściwym idiome brzmienia, wręcz idealnie nadawał się do tego właśnie celu. Niestety, na skutek zmiany estetyki brzmieniowej w XIX wieku po większości XVII-wiecznych francuskich organów nie ma dziś śladu. W katedrze w Rouen znajduje się obecnie zupełnie inny instrument niż ten, na których grali Jehan Titelouze (†1633) i Jacques Boyvin (†1706). W paryskim kościele *Saint Sulpice* w miej-

⁵ ALEXIS DE TOCQUEVILLE *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris 1856.

ROZDZIAŁ I
LITURGICZNE UWARUNKOWANIA
FRANCUSKIEJ POLIFONII RELIGIJNEJ XVII WIEKU

Rozbrzmiewającej w świątyniach XVII-wiecznej Europy polifonii nie sposób w pełni zrozumieć bez głębokiego kontekstu, jakim była dla niej potrydencka liturgia. W oczach teologów wykonywana w czasie mszy świętej i *officium divinum* muzyka nie była bowiem sztuką tworzoną dla samej siebie, ale stanowiła jeden z wielu ściśle ze sobą powiązanych elementów, które wzajemnie się uzupełniając razem współtworzyły bogatą liturgiczną oprawę. Elementem spinającym wszystkie czynności liturgiczne była bez wątpienia modlitwa, która, jako akt pobożności zbiorowej, tworzyła swoistą duchową przestrzeń, w ramach której dokonywała się bogata w teologiczną symbolikę celebracja. I to właśnie ową celebrację – z bogatym zasobem gestów, znaczeń i symboli, tak bardzo charakterystycznych dla ducha potrydenckiej odnowy – uznać należy za jeden z najistotniejszych kontekstów nasycających rozbrzmiewającą wówczas monodię liturgiczną i polifonię teologiczną treścią. Kompozycje tworzone z myślą o wykonaniu ich w czasie sprawowania boskich obrządków były zatem nie tylko integralnie z liturgią związane (jako jeden z elementów ją współtworzących), ale przede wszystkim jako takie istnieć mogły wyłącznie w niej. Wielogłosowe msze *a cappella*, organowe *wersety* utrzymane w technice *alternatim*, motety, śpiew w *fauxbourdonie*, improwizowany *chant sur le livre*, i inne gatunki ówczesnej muzyki liturgicznej, nie były zatem utworami samodzielnymi, ale ogniwami liturgicznej „całości”, która implikowała nie tylko ich budowę i ogólny zamysł konstrukcyjny, ale również ich wymiar teologiczny i duchowy.

O tym, jak bardzo istotną teologiczną rolę w XVII-wiecznej liturgii pełniła we Francji polifonia religijna świadczą wydawane w tym czasie druki teologiczne. François Garasse, w jednym z rozdziałów swej *Summy teologicznej* (*Somme théologique*, 1615), uznaje rozbrzmiewającą w kościołach muzykę za element aktywnie współtworzący religijną postawę wiernych³⁰. Yves z Paryża przyznaje w swej *Teologii naturalnej* (*La théologie naturelle*, 1640), że *muzyka oczarowuje uszy swą słodyczą, która rodzi się ze współgrania wszystkich głosów*³¹ (*du concert de toutes les voix*) zaś *śpiew psalmów na sposób artystyczny (avec un concert de voix) i z wykorzystaniem całej drzemiącej w muzyce słodkości ma jeden cel, a jest nim odpowiednie ukierunkowanie naszych błądzących myśli [ku pobożności]*³². W roku 1657 Nicolas d'Hauteville pisał: *Bóg jest duchem i pragnie być wielbiony w sposób duchowy. Jeśli jednak owa adoracja ma się uzewnętrzniać, to niech to nie będzie jedynie „uświęcony duch”, „boskie uniesienie” czy fałszywa religijność. Pobożność winna bowiem wypływać z serca i tylko taka, oparta na owym jakże pięknym fundamencie, jest miła Jezusowi Chrystusowi. To właśnie tu jest źródło zewnętrznego przejawu wiary. Z tego wynika również to, że śpiewy, muzyka, melodie i nabożne kantyki są nierozdzielnie powiązane z publicznym oddawaniem chwały [Bogu], co zresztą znajduje potwierdzenie w tradycjach [liturgicznych], autorytecie świętych soborów i księgach Pisma świętego*³³. Pierre Poiret, mówiąc w roku 1690 o pozy-

³⁰ FRANÇOIS GARASSE *Somme théologique des vérités capitales de la religion chrestienne*, Paris 1625, s. 169.

³¹ YVES DE PARIS *La théologie naturelle*, Paris 1640, T. I, s. 40.

³² J.w., T. IV, s. 641.

³³ NICOLAS D'HAUTEVILLE *La théologie angélique ou l'idée du parfait docteur*, Paris 1657, *Quatrième traité des quatre vertus cardinales*, s. 184.

tywnych dla ludzkiej duszy skutkach płynących z opanowania swoich zmysłów (*la mortification active du sens*), zaleca, aby odsunąć od siebie wszystko to, co przyciąga wzrok i wszystkie rzeczy dla oka przyjemne, a w czasie modlitwy słuchać nowych kompozycji, pięknie rozbrzmiewających głosów, koncertów i muzycznych instrumentów oraz wszystkiego, co pieści uszy³⁴. Ze wszystkich przytoczonych tu wypowiedzi wynika, że XVII-wieczni francuscy teolodzy postrzegali muzykę jako integralny element modlitwy. Jacques Biroat pisał: *gdy odmawiamy różaniec, który w tym samym czasie być może odmawia, przynajmniej w myślach, niezliczona liczba współbraci, to uczestniczymy w swoistym muzycznym koncercie, który dociera do serca samego Boga*³⁵. Nawet tak bardzo skoncentrowany na teoretycznych aspektach teorii i praktyki muzycznej Marin Mersenne przyzna na kartach *Traité de l'harmonie universelle* (1627), że *teologia, królowa wszystkich nauk, potrzebuje muzyki dla uroczystego oddawania chwały Bogu, co jest przecież pierwszym i zasadniczym jej celem; wiary, nadziei, miłosierdzia i wiecznej szczęśliwości możemy bowiem dotknąć właśnie poprzez muzykę – bądź jej słuchając, bądź ją wykonując, bądź też ją tworząc*³⁶.

1. ODNOWA POTRYDENCKA W XVII-WIECZNEJ FRANCJI

Francuskiej polifonii religijnej XVII wieku nie sposób również w pełni zrozumieć bez niezwykle istotnego aspektu, jakim był właściwy dla tego kraju kształt potrydenckiej odnowy liturgicznej – kształt wyraźnie odbiegający od tego, co w tym czasie realizowano w innych zakątkach ówczesnej Europy. Léopold Willaert, omawiając różne aspekty potrydenckiej odnowy katolicyzmu wskazuje, iż proces ratyfikacji posoborowych uchwał był w perspektywie całej Europy zróżnicowany i rozciągnięty w czasie. Dokonywał się on bowiem na przestrzeni ponad osiemdziesięciu lat – w latach 1563-1648³⁷. W periodyzację tę doskonale wpisuje się wszystko to, czego w XVI i XVII wieku doświadczył Kościół katolicki we Francji. W momencie zamknięcia obrad soboru znaczna część francuskiego duchowieństwa uznała bowiem, że treść ostatecznie wypracowanych reform nie odpowiada w pełni temu, czego oczekiwano od tak szeroko zakrojonego dzieła odnowy³⁸. W efekcie przez kilkadziesiąt lat przyjęcie posoborowych uchwał było w sposób świadomy odsuwane w czasie, zwłaszcza przez środowiska niższego duchowieństwa i sądów³⁹. O ile więc na terenie Italii, półwyspie iberyjskim, a nawet w Polsce, synody lokalne dość szybko zatwierdziły postanowienia *Tridentinum*, to we Francji proces ten rozpoczął się dopiero po roku 1580⁴⁰. I chociaż problem ten poruszano w czasie obrad synodów prowincjonalnych (m.in. Besançon, 1571), to pierwszym oficjalnym głosem francuskiego duchowieństwa stała się uchwała wypracowana dopiero pół wieku później, 7 lipca 1615 roku, którą zgromadzone w Paryżu duchowieństwo (*Assemblée du Clergé*) zadeklarowało przyjęcie i wprowadzenie na obszarze całej Francji uchwalonych na soborze reform⁴¹. Poprzez ten akt, pisał Pierre Blet, rzymski duch reformy katolicyzmu został włączony do duchowego dziedzictwa kościoła gallikańskiego⁴². Najistotniejszym elementem przyjętej uchwały

³⁴ PIERRE POIRET *La théologie du coeur*, Paris 1690, s. 273.

³⁵ JACQUES BIROAT *Panegyriques des saints; preschez par M. Jaques Biroat, docteur en theologie*, T. III, Lyon 1682, s. 29-30.

³⁶ MARIN MERSENNE *Traité de l'harmonie universelle*, Paris 1627, s. 24.

³⁷ LEOPOLD WILLAERT *Après le concile de Trente. La restauration catholique (1563-1648)*, Paris 1960.

³⁸ VICTOR MARTIN *Le Gallicanisme et la réforme catholique; essai historique sur l'introduction en France des décrets du Concile de Trente (1563-1615)*, Paris 1919, s. 2.

³⁹ PIERRE PIERRARD *Historia Kościoła katolickiego*, Warszawa 1984, s. 220.

⁴⁰ ALAIN TALLON *Le concile de Trente*, Paris 2000, s. 81 i 85.

⁴¹ YVES CONGAR *Le concile de Vatican II: son église: peuple de Dieu et corps du Christ*, Paris 1984, s. 101.

⁴² PIERRE BLET *Le clergé de France et la monarchie. Etude sur les assemblées générales du Clergé de 1615 à 1666*, Université Grégorienne, 1959, T. I, s. 132.

wzmiankują o jego użyciu w roku 1655³⁶². Z dokumentów kapituły paryskiej katedry *Notre-Dame* wynika, że instrument ten był w liturgicznym użyciu w XVII wieku³⁶³. W opinii wielu ówczesnych muzyków kościelnych był to zresztą instrument rdzenie francuski. Według Jeana Lebeufa, autora *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre*, serpent skonstruował w roku 1590 Edme Guillaume – kanonik katedry w Auxerre, który znalazł sposób wygięcia korpusu kornetu w taki sposób, aby w kształcie przypominał on wijącego się węża³⁶⁴. Fakt ten nie wydaje się być oczywiście historycznie wiarygodny bo w tym samym miejscu Lebeuf dodaje, że instrument ten był już w użyciu dużo wcześniej – w roku 1453. Oznacza to, że musiał być on stosowany jako instrument wspierający monodyczny śpiew liturgiczny już w XVI wieku. Najsilniejszym argumentem przemawiającym za francuską proweniencją tego instrumentu jest natomiast fakt, że aż do XVIII wieku był on poza Francją w zasadzie nieznany³⁶⁵. Pozostawiając jednak w tym miejscu na boku kwestię genezy serpentu należy zaznaczyć, że w XVII wieku główną jego rolą było podtrzymywanie intonacji głosów wokalnych³⁶⁶. Nie posiadał on swojej osobnej partii, ale dwoił w unisonie lub dolnej oktawie melodię wykonywaną monodycznie przez chór. W roku 1741 Jean Lebeuf pisał: w wydany w roku 1681 *Antyfonarzu paryskim czytamy, że jeśli plain-chant jest wykonywany według ruchu ręki osoby kierującej śpiewem wówczas czas trwania wszystkich dźwięków – za wyjątkiem przedostatniej nuty, która winna być odpowiednio przetrzymana – winien być równy sobie. [...] Ów ruch ręki, jak się dowiedziałem, jest potrzebny do wyznaczania pulsu, dzięki czemu prościej jest wykonywać śpiewy wówczas, gdy melodię plain-chant dwoi serpent. Najlepszym potwierdzeniem popularności tego instrumentu, który właśnie w tym czasie [tj. około roku 1681] zaczął być coraz powszechniej stosowany, jest dzisiejsza praktyka liturgiczna. Widzimy ponadto, że jego dźwięk jest o wiele bardziej przyjemny wówczas, gdy śpiewy wykonywane są według wspomnianego wyżej miarowego ruchu ręki dyrygenta, czyli w równych sobie wartościach rytmicznych, nie zaś z rozróżnieniem na zróżnicowane wartości rytmiczne i pauzy. [...] Miałem oczywiście okazję słyszeć również i takie śpiewy, które – wspierane dźwiękiem serpentu – wykonywane były ze zróżnicowanymi wartościami rytmicznymi³⁶⁷. Z treści traktatów muzycznych wydanych w XVII wieku wynika, że instrument ten był w tym czasie stosowany również w polifonii wokalne. Świadectwem takiej właśnie praktyki są słowa Pierre'a Tricheta, który w roku 1640 podaje, że serpent stosowano również dla wsparcia głosów basowych w muzyce wielogłosowej³⁶⁸. Cechą charakterystyczną gry na serpecie było to, że melodia na nim wykonywana była całkowicie podporządkowana melodii dublowanego głosu wokálnego. Grający na nim muzyk niczego nie dodawał, ale grał poszczególne dźwięki śpiewu monodycznego lub najniższy głos wokálnego utworu polifonicznego. Pewne wzmianki o praktyce improwizowania na tym instrumencie pojawiają się dopiero w traktatach wydanych w drugiej połowie XVIII wieku³⁶⁹.*

³⁶² ABBE CLERVAL *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres du V^e siècle à la Révolution*, Paris 1899, s.127.

³⁶³ FRANÇOIS LEON CHARTIER *L'ancien chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise, d'après les documents capitulaires (1326-1790)*, Paris, s. 58.

³⁶⁴ JEAN LEBEUF *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse*, Paris 1848-1855, T. II, s. 189.

³⁶⁵ JEFFERY KITE-POWELL *A performer's guide to seventeenth-century music*, Indiana University Press, 2012, s. 105.

³⁶⁶ ALEXANDER SILBIGER *Keyboard music before 1700*, New York 2004, s. 87-88.

³⁶⁷ JEAN LEBEUF *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris 1741, s. 177.

³⁶⁸ PIERRE TRICHET *Traité des instruments de musique* (ca. 1640), *Du cornet à bouquin et du serpent*. Korzystam z wydania pod redakcją François Lesure (Neuilly-sur-Seine, Société de Musique d'Autrefois 1957, s. 101).

³⁶⁹ MICHEL IMBERT *Nouvelle méthode ou principe raisonnés du plain-chant, tirés des éléments de la musique*, Paris 1780, s. 257.

ROZDZIAŁ II
TEORIA MUZYKI
W XVII-WIECZNEJ FRANCJI

Traktaty poświęcone szeroko rozumianej teorii muzyki zaczęły się we Francji ukazywać drukiem już pod koniec XV wieku. Warto podkreślić również fakt, iż tego typu publikacje wyprzedziły o kilkadziesiąt lat drukowaną w tym kraju muzykę wielogłosową, która, za sprawą oficyny wydawniczej Pierre'a Attaingnanta, pojawi się na rynku księgarskim dopiero w latach trzydziestych XVI wieku⁵⁵⁹. Pierwszym wydanym na terenie Francji traktatem muzycznym było napisane po łacinie dzieło o tytule *Musica libris demonstrata quattuor* (1496), którego autorem był Jacques Le Fèvre d'Étaples (†1536). Francuska myśl muzyczna przybrała zatem formę drukowaną w tym samym czasie, co wiodąca wówczas pod tym względem Italia. Druk Le Fèvre'a ukazał się bowiem dokładnie w tym samym roku, co opublikowany w Mediolanie traktat *Practica musicae* Franchinusa Gaffuriusa – dzieła pionierskiego nie tylko pod względem treści, ale również użytych technik drukarskich⁵⁶⁰. Philippe Vendrix⁵⁶¹, dokonując przekrojowego spojrzenia na traktaty muzyczne ukazujące się na terenie Francji w XVI wieku, zwraca uwagę na kilka ogólnych cech tego typu publikacji. Po pierwsze, drukowano je zasadniczo w dwóch miastach: w Paryżu i Lyonie⁵⁶². Z zamieszczonego przez niego zestawienia wynika też, że najwięcej, bo aż 30, zostało wydanych w stolicy. Drugim w kolejności był Lyon (9 traktatów), a kolejnym Frankfurt (2). W każdej z pozostałych 16 miejscowości ukazał się tylko jeden traktat⁵⁶³. Po drugie, owe druki, w całkowitej liczbie 57, nie wychodziły wyłącznie spod pióra osiadłych na stałe w swym kraju Francuzów, ale były również pisane przez autorów wywodzących się z Francji, ale działających poza jej granicami. Niektórzy, chociaż działali i drukowali we Francji, jak chociażby Nicolaus Wollick, byli ponadto innej narodowości. Po trzecie, niektóre druki nie ukazały się na terenie samego królestwa, ale w miastach mniej lub bardziej oddalonych od jego ówczesnych granic.

Z dokonanej przez Vendrixa analizy treściowej XVI-wiecznych druków wynika, że przeważająca większość publikacji, bo aż 40, miała charakter podręczników omawiających różne zagadnienia muzyczne. Wśród pozostałych 17 traktatów dzieł zostało poświęconych tańcom, pięć monodii liturgicznej, a trzy zagadnieniom matematycznym⁵⁶⁴. Cytowany autor zwraca ponadto uwagę na inne dosyć istotne cechy wydawanych w tym czasie na terenie Francji traktatów muzycznych. Podkreśla

⁵⁵⁹ PAWEŁ GANCARCZYK *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*, Toruń 2012, s. 44.

⁵⁶⁰ CRISTLE COLLINS JUDD *Reading Renaissance music theory: hearing with the eyes*, Cambridge University Press 2006, s. 17.

⁵⁶¹ PHILIPPE VENDRIX *Sur l'expression théorique de la musique en France à la Renaissance*, 1994, HAL Id: halshs-00985975.

⁵⁶² Szczegółowe zestawienie wydawanych w Paryżu i Lyonie druków podaje Philippe Renouard (*Imprimeurs et libraires parisiens du XVIe siècle*, Paris 1969) oraz Laurent Guillo (*Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris 1991). Więcej informacji na temat drukarstwa muzycznego w XVI i XVII wieku w tych dwóch miastach podaje Maria Przywiecka-Samecka (*Drukarnictwo muzyczne w Europie do końca XVIII wieku*, Wrocław 1987, s. 76-89).

⁵⁶³ Mowa o miejscowościach: Anvers, Avignon, Basel, Beaujeu, Caen, Genève, Langres, La Rochelle, Louvain, Maastricht, Poitiers, Strasbourg, Tournai, Tournon, Troyes. Na jednym z traktatów miejscowość wydania nie została wskazana.

⁵⁶⁴ PHILIPPE VENDRIX *Sur l'expression théorique...*, s. 8.

on mianowicie to, że żaden z nich nie był szeroko zakrojoną syntezą ogółu wiedzy muzycznej, jaką w tym czasie, za sprawą chociażby prac Gaffuriusa (†1522), mogła się poszczycić Italia. Ukazujące się we Francji druki skupiały się natomiast w dalece większym stopniu niż w innych krajach na wybranych zagadnieniach szczegółowych. Pokażna grupa traktatów ma ponadto charakter wyraźnie dydaktyczny, jako że zawiera omówienie zasad muzyki i reguł kompozycji, jak również wybranych aspektów gry na instrumentach. Zagadnienia te są jednak omawiane w sposób zwięzły: w tytułach aż 19 traktatów pojawia się określenie „krótki” (*breve* lub *courte*) albo „łatwy” (*facile*). Cechą łączącą wielu autorów wydających swe traktaty w XVI-wiecznej Francji jest również wyraźnie dostrzegalna maniera opierania się na treści prac wydanych wcześniej – maniera, która przybiera często kształt przeredagowywania obszernych fragmentów dzieł innych autorów bez wskazywania cytowanego źródła. Jednym z pierwszych francuskich teoretyków przyznających się do korzystania z dorobku innych był Adrien Le Roy (*Traicté de musique*, Paris 1583). Vendrix w sposób szczególnie akcentuje również fakt, że właściwie żaden wydany w szesnastowiecznej Francji traktat nie został napisany przez czołowego kompozytora tego czasu (za wyjątkiem wspomnianego Le Roy). Autorami druków były osoby, o których życiu i działalności – ze względu na brak źródeł – nie jesteśmy dziś w stanie wiele powiedzieć. Bardzo często nie wiadomo nawet gdzie zdobywali muzyczne wykształcenie i gdzie działali, chociaż z pewnością większość z nich musiała być osobami duchownymi. Interesującą cechą omawianych druków jest bowiem to, że w XVI wieku głównym językiem „francuskich” traktatów nie był jeszcze język francuski (jak będzie to miało miejsce w XVII stuleciu). Znaczna ich część ukazała się bowiem po łacinie.

Inną cechą właściwą dla francuskiej myśli teoretycznej XVI stulecia jest jej niewielki oddźwięk na utrzymaną w duchu humanistycznej odnowy teorię włoską, co nie może jednak dziwić, bowiem zrodzony na terenie Italii humanizm dotarł do Francji (i to w niemal wszystkich dziedzinach) z wyraźnym opóźnieniem⁵⁶⁵. Uważa się, że na polu muzycznym włoska myśl humanistyczna pojawiła się we Francji dopiero za sprawą traktatu Pontusa de Tyard (†1605). To bowiem dopiero z jego dzieła (*Solitaire second*) czytelnicy władający jedynie językiem francuskim (nie zaś łaciną) mogli zapoznać się z poglądami Boecjusza⁵⁶⁶ (*De Institutione musica*), Gaffuriusa (*Theorica Musicae, Practica musicae, De Harmonia Musicorum*), Glareanusa (*Dodekachordon*) czy Marsile Ficina (*In Timaeum Commentarium, In Genialium Dierum*). Na przestrzeni całego XVI wieku jedynym w całości przetłumaczonym na język francuski włoskim traktatem muzycznym było *De Harmonia mundi totius cantica tria* (1525) Francesco Giorgio, który, dzięki przekładowi Guy’a Le Fèvre de la Boderie, ukazał się w roku 1578 w Paryżu jako *Harmonie du monde divisée en trois cantiques*. Zasady kontrapunktu skodyfikowane przez Zarlina (†1590), jednego z największych XVI-wiecznych teoretyków, pojawiają się po raz pierwszy u wspomnianego wyżej Adriana Le Roy (*Traicté de musique*, 1583). Dodać można, że owo swoiste

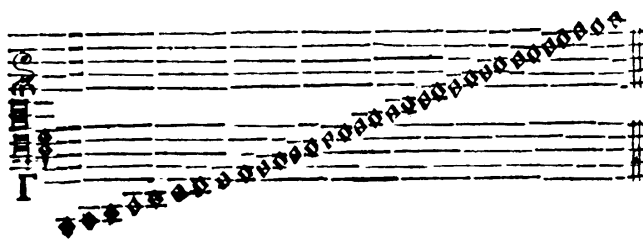
⁵⁶⁵ PHILIPPE DE LAJARTE *L’humanisme en France au XVIème siècle*, Paris 2009, s. 51 i nstp.

⁵⁶⁶ Zaznaczyć należy, że łacińskim tekstem traktatu Boecjusza zainteresowano się we Francji po raz pierwszy na początku IX wieku, kiedy w wielu wspólnotach religijnych pojawiła się praktyka codziennego sprawowania liturgii mszalnej i officium divinum w sposób śpiewany (zob. CALVIN M. BOWER *Music theory* w: WILLIAM W. KIBLER (red.) *Medieval France, an encyclopedia*, New York, London 1995, s. 1216). To również w tym czasie, na polu śpiewów liturgicznych, nastąpiła pierwsza w dziejach poważna konfrontacja między dwoma nurtami: nurtem śpiewu (*cantus*) i nurtem teorii muzyki (*musica*). Jednym ze znaczących owoców, jakie zrodziło owo starcie były tzw. *tonariusze*, czyli księgi grupujące śpiewy liturgiczne według porządku określonego modus. Najstarszą tego typu księgą jest powstały pod koniec VIII wieku tzw. *Psalterz Karola Wielkiego*, czyli *Psalterium gallicanum, orationes et tonarium*, B.N. lat. 13159 (zob. GIULIO CATTIN *Music of the Middle Ages*, Cambridge 1985, s. 84). Traktaty Boecjusza stanowiły jedyną podstawą w zgłębianiu arytmetyki i muzyki przez cały okres średniowiecza (zob. EDWARD GRANT *God and reason in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 2001, s. 27).

G A M M E <i>selon l'ordre des Lettres.</i>	La mesme G A M M E <i>selon l'ordre des Notes.</i>
A La	C Ut
G Sol	B Si
F Fa	A La
E Mi	G Sol
D Ré	F Fa
C Ut	E Mi
B Si	D Ré
A La	C Ut

PRZYKŁAD 55. Dwie ryciny ilustrujący jedną i tą samą Gamę prostą (*Gamme simple*); po lewej: porządek oznaczania dźwięków zgodnie z kolejnością liter alfabetu; po prawej: dźwięki ułożone według kolejności określeń solmizacyjnych (*Étienne Loulié Éléments ou principes de musique*, Paris 1696, s. 21)⁸⁹⁰.

Jedynym powodem, dla którego Loulié omawia Gamę Si jest to, że część muzyków jego czasów w dalszym ciągu się nią posługuje. Zaznaczyć należy, że autor *Éléments ou principes de musique* nie omawia w zasadzie gamy, którą określił jako *Gama prosta*, ale po prostu się nią posługuje. Jego komentarz dotyczący nowego sposobu nazewnictwa dźwięków zawiera się w zasadzie jedynie w kilku zdaniach: *aby znać nuty i je śpiewać, czy też aby umieć wykonać każdego rodzaju muzykę, nie trzeba posługiwać się gamą, bowiem nie do tego celu została ona stworzona. Jedyną rzeczą, do której potrzebna jest dziś gama jest bowiem oznaczanie dźwięków przy użyciu liter. Dźwięków pojedynczych i jednoznacznie określonych co do wysokości*⁸⁹¹. Tak więc z ryciny ilustrującej [dotychczasową] gamę, którą powszechnie określa się jako *Gama Si* (*Gamme par Si*), usunąłem pierwszą kolumnę, czyli porządek *♭* mol bowiem nie ma już żadnego uzasadnienia dla posługiwania się nim. [...] Ową nową gamę nazwałem *Gamą prostą* (*Gamme simple*)⁸⁹². Zamieszczone przez Loulié'go ryciny ukazują przykład 55. Dodac można, że w omawianej gamie zwraca uwagę pojawienie się określenia *dźwięk naturalny* (*son naturel*).



PRZYKŁAD 56. Rycina zatytułowana jako *Klawiatura*, czyli ogólne zestawienie zawierające wszystkie dźwięki naturalne, zarówno wokalne, jak i instrumentalne, najwyższe i najniższe, według właściwego im zakresu (*Clavier ou table generale qui comprend tous les sons naturels tant des voix que des instruments les plus hauts et les plus bas selon leur ordre*); *Étienne Loulié Éléments ou principes de musique*, Paris 1696, s. 50.

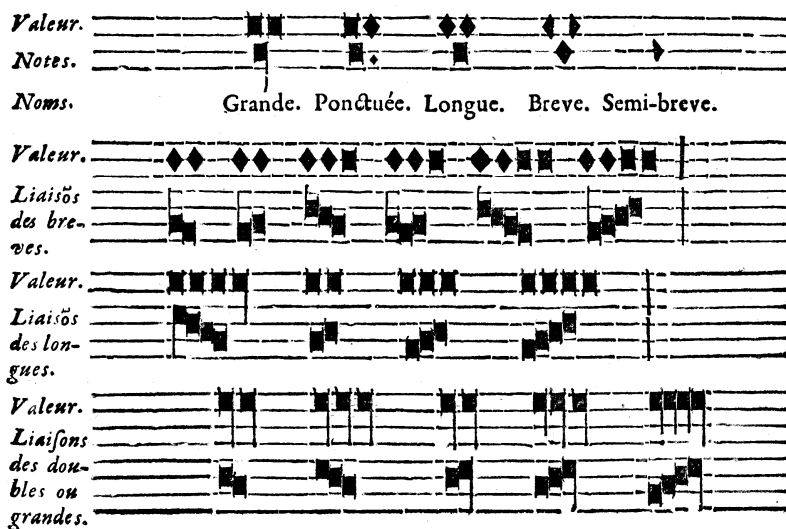
Na zakończenie dodać należy, że w XVII-wiecznej francuskiej teorii muzyki funkcjonowało jeszcze jedno określenie, które zaczęło być stosowane przy omawianiu gamy pod koniec stulecia. W wydanym anonimowo w roku 1691 traktacie *Nou-*

⁸⁹⁰ Źródło: BnF, NUMM-58111.

⁸⁹¹ J.w., s. 49.

⁸⁹² J.w., s. 22.

głosowych kompozycji menzuralnych. W tego typu śpiewach *note carré* (■), zwana też zamiennie *longa* (*longue*), wypełnia całą dwumiarową menzurę (*mesure des deux temps*). Nutą mającą połowę jej wartości (◆), czyli wypełniającą połowę wspomnianej dwumiarowej mizury, jest *brevis* (*breve*)¹⁰⁵⁸. W przypadku mizury trójdzielnej, która pojawia się zazwyczaj w śpiewach trocheicznych (*chants trochaïque*), występuje nuta określana jako *note carré ponctuée* (■.). Ostatnim rodzajem wartości rytmicznej stosowanej w tego typu śpiewach jest *semibrevis* (*semi-breve*), oznaczana graficznie jako ◀ lub ▶, która odpowiada połowie wartości *brevis*. Dzięki niej – jak pisze Jumilhac – w notacji monodycznych śpiewów metrycznych nie ma konieczności zapożyczania znaków graficznych z muzyki wielogłosowej. Ostatnią wymienianą przez niego wartość rytmiczną jest *nuta podwójna* (*note double*) ■, której czas trwania odpowiada dwóm nutom *note carré*. Zawarte w aneksie omawianego traktatu (s. 321) zestawienie nut stosowanych w notacji śpiewów metrycznych ilustruje przykład 107.



PRZYKŁAD 107. Zestawienie kształtów graficznych nut i ligatur właściwych dla śpiewów metrycznych według Jumilhaca (*La Science et la pratique du plain-chant*, Paris 1673, s. 321); *valeur* – różnicowane wartości rytmiczne; *notes* – nazwy i kształt graficzny nut stosowanych w księgach liturgicznych; *liaisons des breves*, *liaisons des longues*, *liaisons des double ou grandes* – sposoby notowania ligatur. Źródło: BnF, dép. manuscrits, 4-S-3844.

W śpiewach metrycznych, w przeciwieństwie do omówionych wyżej dwóch typów śpiewów *plain-chant*, kształt graficzny nut przekłada się bezpośrednio na ich interpretację rytmiczną. Ligatury, które w *plain-chant* nie wpływały na różnorodność rytmiczną, w tej grupie śpiewów zmieniają bowiem interpretację rytmiczną znaków wyżej opisanych w swoich wyjściowych znaczeniach. I tak, chcąc zapisać ligaturę złożoną z dwóch nut *brevis*, których kształt graficzny jako pojedynczej nuty jest oznaczany jako ◆, należy użyć znaku, którym oznaczana jest *longa* (■) oraz dodatkowo na pierwszej z owych dwóch łączonych nut dodać skierowaną w górę kreskę (przykład 108, a). W przypadku ligatury złożonej z trzech *brevis* (b) interpretacja rytmiczna no-

¹⁰⁵⁸ Jumilhac dopowiada, że podawana przez niego nomenklatura dla monodii liturgicznej jest nieco inna niż nazewnictwo nut stosowane we współczesnej mu muzyce wielogłosowej, w której całą dwumiarową menzurę wypełnia nuta określana nie jako *longa* (*longue*), ale jako *brevis* (*breve*). Nutą, która ma połowę jej wartości nie jest (jak w monodii) *brevis*, ale *semibrevis* (*semi-breve*). Mimo to, ze względu na wieloletnią tradycję stosowania takich właśnie nazw w monodii postuluje on ich zachowanie i stosowanie rozróżnienia na *longe* i *brevis*. zob. PIERRE-BENOIT DE JUMILHAC *La science et la pratique...*, s.123.

The image displays a musical score for the beginning of the organ motet 'Bone Jesu' by Mathieu Gascongne. It is presented in two systems. The first system features four vocal staves: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus, all in a single melodic line with the lyrics 'Bo - ne Je - su dul -'. Below the vocal staves is the organ part (Org.), which consists of two staves (treble and bass clef) with a complex, rhythmic accompaniment. The second system continues the vocal parts with the lyrics 'cis - si - me, O Je - su cle - men' and the organ part with similar rhythmic patterns.

PRZYKŁAD 120. Początek opracowania organowego motetu *Bone Jesu* Mathieu Gascongne'a wydanego przez Attaignanta w zbiorze *Treze motetz musicaulx* (1531). W górnej części zamieszczono oryginalną kompozycję wokalną, zaś w dolnej jej organowe opracowanie.

Tytułem uzupełnienia dodać należy, że w bardzo podobnej fakturze utrzymana jest również inna zachowana do naszych czasów XVI-wieczna francuska kompozycja organowa. Mowa o *Fantasie*, którą skomponował Guillaume Costeley (†1606). I chociaż nie jest to dzieło o zbyt dużych walorach artystycznych, to jednak zawiera w sobie esencję wspomnianych XVI-wiecznych innowacji rytmicznych stosowanych przez francuskich organistów poprzedzających generację Jeana Titelouze'a (†1633)¹¹²⁰. W opinii niektórych badaczy dzieło to zapowiada nawet styl angielskich fantazji instrumentalnych¹¹²¹. Pomimo niekompletności rękopisu i przeciętnego poziomu artystycznego znaczenie *Fantasie* jest dla badań nad muzyką organową przełomu XVI i XVII wieku niezwykle istotne. Jest to bowiem jedna z niewielu znanych dziś kompozycji organowych skomponowanych przez francuskich kompozytorów po roku 1531 (druki Pierre'a Attaignanta¹¹²²) a przed rokiem 1623 (*Hymnes de l'Église* Titelouze'a).

¹¹²⁰ JOHN SHANNON *Organ literature of the seventeenth century*, Raeigh 1978, s. 89.

¹¹²¹ WILLI APEL *The history of keyboard music to 1700*, Indiana University Press, 1997, s. 207.

¹¹²² W oficynie Attaignanta poza zbiorem *Treze motetz musicaulx* (1531) ukazały się też dwa inne zbiory utworów organowych: *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus* (1531) oraz *Tabulature pour le jeu D'orgues Espinetes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie fons* (1531).

<i>Exemples du Mode majeur sur toutes les cordes de la Gamme.</i>			<i>Exemples du Mode mineur sur toutes les cordes de la Gamme.</i>		
finale.	médiate.	dominante.	finale.	médiate.	dominante.

PRZYKŁAD 157. Przykłady ukazujące nowe założenia systemu muzycznego przełomu XVII i XVIII wieku (Charles Masson *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Paris 1699, s. 10-12)¹³³⁵. Ilość znaków przykluczowych w tonacjach minorowych jest pozostałością paradygmatów teorii muzyki średniowiecza i renesansu.

Fakt operowania tylko dwoma rodzajami skal we francuskiej polifonii religijnej ostatnich dekad XVII wieku jest również świadectwem wielu poważniejszych przemian. Rozpatrując ów niezwykle ważny moment przez pryzmat całości dziejów europejskiej teorii muzyki okazuje się bowiem, że to właśnie w tym czasie funkcjonujące przez kilka stuleci pojęcie *modalności* (*modalite*) zostało zastąpione pojęciem *tonalności* (*tonalité*). I chociaż termin ten został ukuty w teorii muzyki dopiero w XIX wieku¹³³⁶, to badacze dziejów wielogłosowości są zdania, że początków myślenia tonalnego, którego fundamentem jest dwoistość skal (majorowa i minorowa), należy szukać właśnie w ostatniej tercji XVII wieku¹³³⁷.

Podsumowując całościowe spojrzenie na ewolucję XVII-wiecznego systemu muzycznego należy jeszcze postawić pytanie, w jaki sposób na tle zarysowanych w powyższych paragrafach przemian jawi się sama muzyka liturgiczna rozbrzmiewająca w świątyniach XVII-wiecznej Francji i w jaki sposób owe transformacje odbierać mogli sami muzycy? Nowoczesny styl muzyczny, którego wyraźnym wyznacznikiem było operowanie dwoma tylko skalami, rozwijał się bowiem najintensywniej tylko tam, gdzie była możliwość tworzenia muzyki całkowicie oderwanej już od służby liturgicznej. Najsilniejszym tego typu ośrodkiem był oczywiście dwór Ludwika XIV. W jaki jednak sposób nowy system został przyjęty przez kompozytorów związanych z przykościelnymi *maîtrises*? Profil muzycznego kształcenia w tego typu ośrodkach w dalszym ciągu bazował przecież na teorii muzyki w jej dotychczasowym kształcie, bowiem ośrodki te będą działały w sposób niezmienny, czyli trzymając się wielo-

¹³³⁵ Źródło: Bayerische Staatsbibliothek, München, Mus. th. 2213.

¹³³⁶ Pojęciem tym, w różnych niekiedy znaczeniach, jako jedni z pierwszych operowali Alexandre-Étienne Choron (1810) i François-Joseph Fétis (1840).

¹³³⁷ WILFRID DUNWELL *Music and the European mind*, New York 1962, s.115 (*from about 1670 the tonal system of major and minor scales was firmly established as this norm*).

ROZDZIAŁ III

ZASADY KOMPOZYCJI

Fundamentem utworów wielogłosowych rozbrzmiewających w czasie liturgii mszalnej i *officium divinum* w różnych zakątkach XVII-wiecznej Europy była technika kontrapunktu, która jako intelektualna i w swej istocie abstrakcyjna sztuka jednoczesnego prowadzenia kilku samodzielnych linii melodycznych osiągnęła swoje apogeum w ostatnich dekadach XVI stulecia. To bowiem w tym właśnie czasie swoje ukoronowanie znalazł długi proces formowania się europejskiego stylu wokalne polifonii linearnej – stylu, który oczyścił się już niemal całkowicie z pozostałości późnośredniowiecznego intelektualizmu. Na temat takiego właśnie kontrapunktu wypowiedało się w XV i XVI wieku wielu autorów, jednak postacią, która w największym stopniu przyczyniła się do zebrania i spójnego opisanie zasad tej sztuki, był Gioseffo Zarlino (†1590) – kompozytor i teoretyk muzyki piastujący od roku 1565 funkcję *maestro di cappella* w bazylice św. Marka w Wenecji. Jego trzy traktaty: *Istitutioni harmoniche* (1558), *Dimostrationi harmoniche* (1571) i *Sopplimenti musicali* (1588) bardzo szybko zyskały status najlepszego kompendium wiedzy z zakresu polifonicznych technik kontrapunktycznych. Druki te swą wielką popularność zawdzięczały nie tylko nieprzeciętnej erudycji ich autora, ale również temu, że swoje zasady oparł on na stylu największych mistrzów polifonii. Oczywiście to nie spisane przez Zarlina zasady sprawiły, że ostatnie dekady XVI stulecia stały się złotym okresem polifonii wokalne, bo dzieła tego dokonali przede wszystkim najwięksi kompozytorzy tego czasu: Orlando di Lasso (†1594), Philippe de Monte (†1603), a zwłaszcza Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594). I chociaż wśród badaczy panuje dziś zgodne przekonanie, że późnorenesansowej sztuki kontrapunktu nie można utożsamiać wyłącznie z tzw. *stylem palestrinowskim*, to jednak właściwa dla jego utworów logika konstrukcyjna i równowaga fakturalna są w dalszym ciągu powodem, dla którego to właśnie dzieła Palestriny uznaje się za najbardziej modelową realizację późnorenesansowej idei splatania ze sobą kilku jednocześnie rozbrzmiewających głosów¹³⁷⁰.

Należy zaznaczyć, że wypracowany przez Palestrinę styl, który po jego śmierci przejęli i kontynuowali tak zdolni jego uczniowie jak Felice Anerio (†1614), Francesco Soriano (†1621) czy Giovanni Francesco Anerio (†1630), bardzo szybko stał się niedoścignionym wzorem muzyki liturgicznej w niemal całym chrześcijańskim świecie. W XVII wieku omawiający ów styl teoretycy muzyki podziwiali w nim przede wszystkim klarowność reguł, zaś kompozytorzy – logikę konstrukcyjną, która była gwarancją uzyskania doskonałego brzmienia bez względu na liczbę głosów. Był to zresztą styl, który wpisywał się doskonale w ducha potrydenckiej odnowy liturgicznej, przez co umiejętność posługiwania się nim już na przełomie XVI i XVII wieku uchodziła za świadectwo najwyższego polifonicznego kunsztu kompozytorskiego. Kunszt ten polegał przede wszystkim na umiejętności pisania takich utworów, w których z jednej strony obecna była równowaga wszystkich tworzących je elementów, zaś z drugiej – nadrzędnym czynnikiem regulującym dobór środków technicznych była szeroko rozumiana zasada kontrastu¹³⁷¹. W praktyce oznaczało to, że kompozytor uchodził za mistrza kontrapunktu wówczas, gdy potrafił tworzyć melodie pozbawione regularności i symetrii; gdy w jego utworach imitowane frazy były pokazywane w różnym czasie i odpowiednio się zazębiały; gdy współbrzmienia były dobierane w sposób nieschema-

¹³⁷⁰ THOMAS BENJAMIN *The craft of modal counterpoint*, Routledge 2005, s. xi.

¹³⁷¹ PETER SCHUBERT *Modal counterpoint. Renaissance style*, Oxford University Press 1999, s. 1.

tyczny; gdy melodia operowała skontrastowanymi wartościami rytmicznymi; gdy wielkości tworzących ją interwałów były różnicowane w różnych głosach (gdy jeden głos poruszał się ruchem łącznym w innym był skok lub ruch przeciwny); gdy nadrzędną zasadą prowadzenia głosów był kontrast w samym ich ruchu; gdy współbrzmienia były dobierane tak, aby interwały tego samego typu, czyli *konsonanse doskonałe*, *konsonanse niedoskonałe* i dysonanse, nie znajdowały się nazbyt często bezpośrednio obok siebie; gdy pojawiały się kontrasty rejestrów i liczby głosów; gdy odcinki polifoniczne przeplatały się z homorytmicznymi, a w kompozycjach o dłuższym czasie trwania kolejne ulegające imitacji frazy były zróżnicowane. Dodać można, że to zapewne obecność ścisłych reguł, których próżno już było szukać w nowej stylistyce charakterystycznej dla kompozytorów weneckich pierwszych dekadach XVII wieku (tzw. *seconda practica*), była jednym z powodów, dla którego czysto wokalną polifonię tworzoną według zasad opisanych przez Zarlina bardzo szybko zaczęto określać mianem *stile osservato* (dosł. *styl poważny* lub *styl surowy*)¹³⁷².

Jaki jednak udział w procesie kształtowania się owego późnorennesansowego idiomu polifonii wokalnej mieli kompozytorzy francuscy? W rozdziale pierwszym, kreśląc ogólną charakterystykę francuskiej polifonii XVI i XVII wieku (paragraf 2.2), zaznaczyliśmy, że działający w tym kraju twórcy wielogłosowej muzyki liturgicznej, chociaż w większości przypadków doskonale znali ówczesny europejski „nowoczesny” repertuar (zwłaszcza dzieła Josquina i Orlanda di Lasso), to jednak skłaniali się oni raczej do kultywowania rodzimego stylu muzycznego. Bo chociaż Francja czynnie uczestniczyła w długim procesie formowania się renesansowej techniki kontrapunktycznej, to jednak jej obecność była wyraźnie dostrzegalna jedynie w XV i pierwszych dekadach XVI wieku¹³⁷³. W późniejszym czasie nurt francuskiej polifonii liturgicznej oddzielił się od głównego nurtu rozwojowego europejskiej wielogłosowości i zaczął się rozwijać sobie tylko właściwym trybem. Nie ma wątpliwości, że ostatnimi wiodącymi francuskimi mistrzami polifonii wokalnej byli Johannes Ockeghem (†1497), a po nim, urodzony we Francji, a działający poza jej granicami, Josquin des Prés (†1521). W ostatnich dekadach XVI wieku, czyli w chwili, gdy czysto wokalna polifonia Kościoła katolickiego osiągnęła w pełni skryształizowany kształt, Francja nie mogła się już niestety poszczycić swoim własnym kompozytorem, którego talent i sława mogłaby się równać z największymi mistrzami działającymi chociażby w Anglii (William Byrd), Hiszpanii (Tomás Luis de Victoria) czy Rzymie (Palestrina). Nie bez przyczyny przecież w roku 1643 z ust Annibala Ganteza padają pełne żalu słowa, że współcześni mu kompozytorzy przestali się interesować tworzeniem ambitnych utworów, które kontynuowałyby wspaniałą tradycję XVI-wiecznej polifonii linearnej tworzonej dotąd w tradycyjnym stylu kontrapunktycznym, a kompozycją coraz częściej parają się osoby niemające szczególnych zdolności w tej sztuce¹³⁷⁴. I to zapewne z tego właśnie powodu wielu badaczy wyraża dziś przekonanie, że sztuka kontrapunktu (w jej w pełni wykształconym kształcie) nie była w zasadzie domeną kompozytorów rdzennie francuskich drugiej połowy szesnastego wieku¹³⁷⁵. Podstawą do tego typu stwierdzenia jest oczywiście to, że bardzo rozpowszechnioną praktyką stosowaną w XVI-wiecznej Francji było sprowadzanie nauczycieli kontrapunktu z Niderlandów lub też wysyłanie młodych muzyków do tego właśnie kraju, aby to tam uczyli się oni trudnej sztuki jednoczesnego prowadzenia kilku głosów. W taki też sposób, czyli u mistrzów flamandzkich, muzyczne wykształcenie zdobyli m.in. Clément Jannequin (†1558), Pierre Moulu (†1550?) czy Pierre Certon (†1572) – przyszły kierownik muzyczny *maîtrise* działają-

¹³⁷² JAMES HAAR *European Music, 1520-1640*, Woodbridge 2006, s. 119.

¹³⁷³ SIMON TREZISE *The Cambridge companion to French music*, Cambridge University Press 2015, s. 62-64.

¹³⁷⁴ ANNIBAL GANTEZ *L'Entretien des musiciens*, Auxerre 1643, s. 58-59.

¹³⁷⁵ RAPHAEL GEORG KIESEWETTER *History of the modern music of Western Europe*, Cambridge University Press 2013, s. 112-113.

(1650)¹⁴⁹⁹. Kilka fragmentów tej kompozycji, wraz ze wskazaniem „francuskiego” sposobu traktowania interwału kwarty, ukazuje przykład 188.

The image displays five fragments of a musical score, labeled a) through e), arranged vertically. Each fragment consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style characteristic of the 17th century, with various note values and rests. Fragment a) shows a quarter note in the treble staff followed by a quarter rest, with a quarter note in the bass staff. Fragment b) shows a quarter note in the treble staff followed by a quarter rest, with a quarter note in the bass staff. Fragment c) shows a quarter note in the treble staff followed by a quarter rest, with a quarter note in the bass staff. Fragment d) shows a quarter note in the treble staff followed by a quarter rest, with a quarter note in the bass staff. Fragment e) shows a quarter note in the treble staff followed by a quarter rest, with a quarter note in the bass staff.

PRZYKŁAD 188. Antoine de Cousu *Fantaisie en faveur de la quarte*. Fragmenty, w których kwarta została użyta w sposób charakteryzujący twórców francuskich I poł. XVII wieku.

W pierwszym fragmencie (a) kwarta została jeszcze użyta w sposób całkowicie zgodny z XVI-wieczną zasadą *synkopy*, czyli została *przygotowana* przez konsonans (tercja), ukazana na akcentowanej części taktu, po czym *rozwiązana* na konsonans (tercja). W dalszych fragmentach jej użycie jest już jednak zdecydowanie bardziej, jak na owe czasy, nowatorskie. Na przykładzie drugim (b), pomimo tego, że omawiany interwał znajduje się między dwoma najniższymi głosami kompozycji, został potraktowany jako pełnowartościowy konsonans: dwa dolne głosy odległe od siebie o interwał kwarty tworzą z towarzyszącym im głosem wyższym współbrzmienie, które w roku 1722 Rameau określi mianem drugiego przewrotu trójdźwięku. Kolejną innowację w zastosowaniu kwarty ukazuje przykład 188 (c), w którym interwał ten nie tylko został potraktowany jako konsonans pomimo tego, że w tym miejscu utwór jest 2-głosowy, ale również został umieszczony na pierwszej, a więc akcentowanej, części taktu. Zgodnie z zasadą wypracowaną przez XVI-wiecznych kontrapunkcistów interwał ten w układzie dwugłosowym mógł się przecież pojawić wyłącznie na zasadzie

¹⁴⁹⁹ MARIN MERSENNE *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Livre V*, s. 199-204, ATHANASIOS KIRCHER *Musurgia universalis*, Rome 1650, T. I, s. 627.

synkopy, czyli jako dysonans – odpowiednio *przygotowany* i *rozwiązany*. W analogiczny sposób, czyli jako całkowicie swobodny konsonans, została potraktowana kwarta również w przedostatnim taktie przykładu (c). Interwał ten, umieszczony między najniższymi głosami, został użyty jako konsonans i potraktowany tak samo, jak inne obecne tu interwały konsonansowe. Kwarta została również potraktowana nowatorsko w miejscach ukazanych na przykładzie (e) i (f). W obu przypadkach została poprawnie *rozwiązana* (zgodnie z zasadą *synkopy*), jednak nie została ona *przygotowana*.

W komentarzu do tej kompozycji Marin Mersenne pisał w roku 1636 następująco: *fantazja ta, skomponowana przez [Antoine'a] de Cousu jako przykład zastosowania interwału kwarty, ukazuje wszystkie możliwości operowania interwałem diatesaronu, i to zarówno przy użyciu synkopy, jak i bez niej. Kompozycja ta zawiera więc w sobie wszystko, co tylko w tej kwestii można sobie wyobrazić, tym bardziej, że interwał ten został użyty na każdej z miar menzury trójdzielnej: i pierwszej, i drugiej i trzeciej – w tym również po pauzie. Nie ma wątpliwości, że kwarta jeszcze nigdy nie została w aż tak różnorodny sposób użyta w pojedynczym utworze, którego brzmienie jest przy tym ze wszech miar przyjemne zarówno dla ucha, jak i rozumu. [...] Można wręcz powiedzieć, że pomysłowość tę należy jedynie podziwiać, bo bardzo trudno by było skomponować drugi podobny utwór. Kwarta została tu użyta w sposób naturalny i z zachowaniem wszystkich wymaganych do jej zastosowania zasad, co zgodnie podkreślają wszyscy znający się dobrze na muzyce. [...] W kompozycji tej nie znajdziemy też żadnych niewygodnych do wykonania interwałów, a każdy z głosów prowadzony jest w sposób przyjemny, a niekiedy wręcz czarujący. [...] Utwór ten trzyma się zasad dotyczących skali a pojawiające się w nim kadencje są zawsze z ową skalą zgodne*¹⁵⁰⁰.

Potwierdzeniem „francuskiego” sposobu na traktowanie kwarty są słowa, które kilkadziesiąt lat później, w roku 1658, wypowiedział kompozytor wspomnianej *Fantaisie* – Antoine de Cousu. Dostrzegając wyraźną rozbieżność we współczesnej mu praktyce i myśli muzycznej (chcąc zapewne również ustosunkować się do toczącego się z różnym nasileniem od wielu dekad sporu) dowodzi, że kwarta, chociaż w praktyce jest niekiedy traktowana jako dysonans, to ze swej natury jest konsonansem. Swoje rozumowanie opiera na trzech silnych według niego argumentach: *autorytecie autorów starogreckich, autorytecie [średniowiecznych] łacinników oraz na rozumie*¹⁵⁰¹. Wśród przywołanych przez niego autorytetów, którzy traktowali ów interwał jako konsonans, znaleźli się m. in. Ptolemeusz¹⁵⁰² i Boecjusz¹⁵⁰³. Szukając natomiast rozumowego dowodu na konsonansowość kwarty stwierdza, że najbardziej przekonującym argumentem w tej kwestii jest funkcjonujące w jego czasach stwierdzenie mówiące o tym, że *każdy interwał, który może tworzyć harmonię w połączeniu z innymi interwałami, nie może być traktowany z osobna jako dysonans*¹⁵⁰⁴. Przypisać trzeba, że stwierdzenie to miało dla Antoine'a de Cousu wielką siłą dowodową, z którą – jak uważał – trudno się było nie zgodzić. Bo skoro kwarta zestawiona z kwintą (konsonans) tworzy współbrzmienie oktawy (konsonans), to żaden z tych trzech interwałów nie może być traktowany z osobna jako dysonans. Właściwości łączenia się z innymi interwałami, w wyniku którego tworzy się harmonijne brzmienie, nie miały przecież interwały powszechnie uznawane w XVI i XVII wieku za dysonanse, czyli sekunda i septyma, które

¹⁵⁰⁰ MARIN MERSENNE *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Livre V*, s. 199.

¹⁵⁰¹ ANTOINE DE COUSU *La musique universelle*, Paris 1658, s. 135.

¹⁵⁰² Ptolemeusz *Harmonika*, księga I, roz. V; korzystam z przekładu ang.: JON SOLOMON *Ptolemy Harmonics. Translation and commentary*, Brill 1999, s. 16.

¹⁵⁰³ ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS *De institutione musica*, księga I, roz. VII (*Quae proportionibus consonantiis musicis aptentur*) oraz księga V, roz. XI (*Quae sint aequisonae, vel quae consonae, vel quae hemmelis*); korzystam z przekładu ang.: CALVIN M. BOWER *Boethius. Fundamentals of music*, Yale University 1989, s. 15-16 i 170-172.

¹⁵⁰⁴ ANTOINE DE COUSU *La musique universelle...*, s. 135.

The image displays three examples of two-voice musical compositions, labeled I, II, and III. Each example is presented as a system of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature for all is common time (C). Example I begins with a treble staff containing a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes, and a bass staff with a similar rhythmic pattern. Example II shows more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes in the treble. Example III features a key signature change to one flat (B-flat) in the final measures of both staves.

PRZYKŁAD 193. Dwanaście kompozycji 2-głosowych Charlesa Racqueta wydanych w roku 1636 przez Mersenne'a w *Harmonie universelle* (Livre V, s. 284-289). Każda z nich jest utrzymana w innej skali.

dycznych, pisze Millet, wynikają z podziału kwinty powstającej przy podziale każdego gatunku oktawy. Kwinta ta dzieli się na dwie tercje, których dźwięki przypadają właśnie tam, gdzie mogą się pojawić kadencje regularne. Nieco inne właściwości w kwestii wyznaczania dźwięków kadencji ma kwarta, czyli drugi (obok kwinty) interwał powstający przy podziale oktawy. Kwarta nie ulega bowiem podziałowi, a jedynymi dźwiękami wyznaczającymi dźwięki kadencyjne są dwa skrajne składniki¹⁶²⁹ (przykład 219).



PRZYKŁAD 219. Teoretyczna wykładnia kadencji właściwych dla monodii liturgicznej według Jeana Milleta (*Directoire du chant gregorien*, Paris 1666, s. 56)¹⁶³⁰.

Mówiąc o kadencji w drugim ze wspomnianych wyżej kontekstów (w odniesieniu do kompozycji wielogłosowej jako całości) przywołać należy przede wszystkim treść traktatu *La musique universelle*. Jego autor, Antoine du Cousu, omawiając rolę kadencji w konstrukcji wielogłosowej zamieścił bowiem jedną z jej najbardziej uogólnionych definicji. Pisze on, że *kadencja jest określonym zabiegiem technicznym mającym miejsce we wszystkich głosach kompozycji, dzięki któremu odczuwamy, że utwór lub też jego fragment zostaje w sposób wyraźny zamknięty. O kadencji mówimy również wtedy, gdy zatrzymuje się tylko jeden głos. Można mówić o dwojakiego typu kadencjach: prostej (simple) i dyminuowanej (diminuée)*¹⁶³¹. Należy zaznaczyć, że podział kadencji na proste i rozbudowane był w połowie XVII wieku już bardzo dobrze ugruntowanym paradygmatem, bo dokładnie taki sam podział odnaleźć można u Gioseffa Zarlina. Wspomnieliśmy wyżej, że rozróżnienie między *kadencją prostą (cadenze semplici)* a *kadencją rozbudowaną (cadenze diminuite)* pojawia się w *Istitutioni harmoniche* (1558)¹⁶³². I to właśnie na tym autorze wzoruje się dokładnie sto lat później Antoine du Cousu, który omawiając *kadencję prostą* pisze, że jej cechą charakterystyczną jest to, iż *występujące w niej wartości rytmiczne są sobie równe, a w każdym głosie obecny jest konsonans. Cechą „kadencji dyminuowanej” jest natomiast różnorodność rytmiczna głosów, pomiędzy którymi może pojawić się niekiedy również i dysonans. W obu typach pojawić się jednak muszą co najmniej trzy dźwięki, przynajmniej w głosie najniższym lub najwyższym, zaś aby kadencja mogła się pojawić potrzeba co najmniej dwóch głosów poruszających się w ruchu przeciwnym. Na pierwszym i trzecim dźwięku kadencji winien ponadto pojawić się unison, tercja, kwarta lub kwinta*¹⁶³³. Autor *La musique universelle*, wyjaśniając budowę *kadencji prostej* zakończonej na unisonie (przykład 220, a), pisze, iż jej jedyną zasadą jest to, że interwałem bezpośrednio poprzedzającym ów unison winna być zawsze tercja minorowa. Według niego nie ma bowiem znaczenia od jakiego interwału konsonansowego ten typ kadencji się rozpoczyna – *najważniejsze, aby przedostatnim interwałem była tercja minorowa, zaś ostatnim unison*¹⁶³⁴.

¹⁶²⁹ J.w.

¹⁶³⁰ Źródło: Bibliothèque municipale de Lyon, cote: 347400.

¹⁶³¹ ANTOINE DU COUSU *La musique universelle*, Paris 1658, s. 204.

¹⁶³² GIOSEFFO ZARLINO *Istitutioni harmoniche*, Venezia 1558, s. 221.

¹⁶³³ ANTOINE DU COUSU *La musique universelle*, Paris 1658, s. 204.

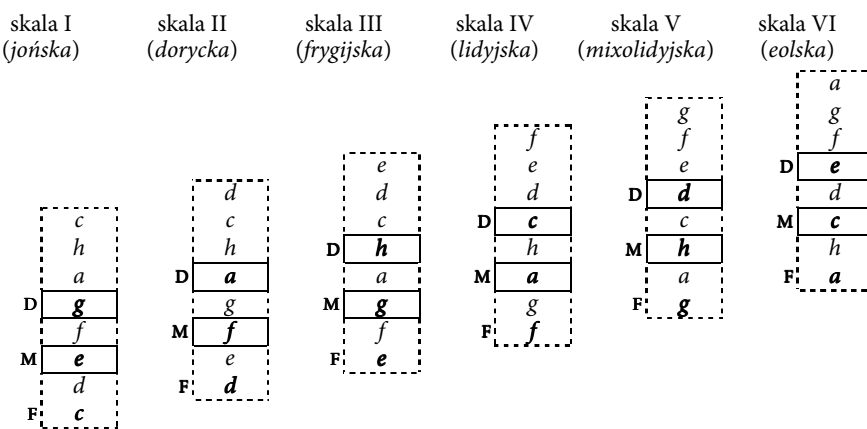
¹⁶³⁴ J.w., s. 206.

Ta sama zasada jest również zasadniczą cechą *kadencji dyminuowanych* kończących się na unisonie (c), z tą jednak różnicą, że w tym przypadku pojawiają się zróżnicowane wartości rytmiczne, którym niekiedy towarzyszy *synkopa*, czyli tzw. dysonans harmoniczny. Oznacza to, że owa tercja minorowa (przedostatni interwał kadencji) jest poprzedzona dysonansem sekundy, dla którego jest ona rozwiązaniem. Najbardziej ogólną cechą *kadencji prostych* i *dyminuowanych* kończących się na oktawie (b, d) jest to, że owa oktawa jest w każdym przypadku poprzedzana interwałem seksty majorowej. Również w tym przypadku nie jest istotne, od jakiego konsonansu kompozytor zdecyduje się rozpocząć formułę kadencyjną. Antoine de Cousu dodaje również, że pomimo wyraźnego podziału kadencji 2-głosowych ze względu na interwał je kończący (unison lub oktawa) oba interwały są do pewnego stopnia zamienne, bo niemal każdą kadencję zakończoną na unisonie można zbudować w interwale oktawy, zaś tę, która jest zwieńczona oktawą, można przekształcić na unison. W pierwszym przypadku interwał tercji minorowej (przedostatni interwał) staje się decymą minorową.

The image contains five musical examples, labeled a) through e), each consisting of two staves (treble and bass clef).
 a) Simple 2-voice cadence on a unison. The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line follows the same sequence.
 b) Simple 2-voice cadence on an octave. The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line follows the same sequence, but the final G4 is an octave lower than the final G4 in the melody.
 c) Diminished 2-voice cadence on a unison. The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line follows the same sequence.
 d) Diminished 2-voice cadence on an octave. The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line follows the same sequence, but the final G4 is an octave lower than the final G4 in the melody.
 e) Cadence with complex rhythmic values. The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line follows the same sequence.

PRZYKŁAD 220. Przykłady kadencji omawianych we francuskich traktatach teoretycznych XVII wieku: 2-głosowa *kadencja prosta (simple)* na unisonie (a) i oktawie (b), 2-głosowa *kadencja dyminuowana (diminuée)* na unisonie (c) i oktawie (d) oraz przykłady kadencji z zastosowaniem rozdrobnionych wartości rytmicznych (e); Antoine du Cousu *La musique universelle*, Paris 1658, s. 205-206.

który jest na tej samej wysokości, co dźwięk finalny skali piątej [g]. W tym przypadku dźwięk dominanty [h] skali trzeciej przypada na wysokość, która w sposób naturalny nie jest dźwiękiem kadencyjnym w żadnej skali. W skali czwartej [f-c-f], w wyniku podziału harmonicznego [kwinty f-c], uzyskuje się kadencyjny dźwięk mediany [a], który jest na tej samej wysokości, co dźwięk finalny skali szóstej [a], zaś dźwięk dominanty [c] skali czwartej odpowiada wysokości dźwiękowi finalnemu w skali pierwszej [c]. W skali piątej [g-d-g], w wyniku podziału harmonicznego [kwinty g-d], uzyskuje się wysokość, która w sposób naturalny nie jest dźwiękiem kadencyjnym w żadnej skali [...], jednak dźwięk dominanty [d] skali piątej odpowiada wysokości dźwiękowi finalnemu w skali drugiej [d]. W skali szóstej [a-e-a], ostatniej, w wyniku podziału harmonicznego [kwinty a-e] uzyskuje się kadencyjny dźwięk mediany [c], który jest na tej samej wysokości, co dźwięk finalny skali pierwszej [c], zaś dźwięk dominanty [e] skali szóstej odpowiada wysokości dźwiękowi finalnemu w skali trzeciej [e]¹⁶⁶⁰. Istotą podawanej przez La Voyer Mignota zasady zmiany skali w trakcie trwania tego samego utworu jest zatem zamiana „funkcyjna” dźwięków „modalnych” skal (La Voyer Mignot określa je mianem *kadencji harmoniczych*). Dźwiękami tymi są oczywiście: dźwięk finalny, medianta i dominanta, które znajdując się na różnych wysokościach w każdej ze skal (jak ukazuje to przykład 230), pokrywają się wzajemnie pod względem wysokości. Dźwięk d jest dźwiękiem finalnym skali drugiej, a jednocześnie dominantą skali piątej. Dźwięk c jest mediantą skali szóstej, a zarazem dźwiękiem finalnym skali pierwszej, itd.¹⁶⁶¹



PRZYKŁAD 230. Zestawienie ukazujące pokrywanie się wysokości niektórych dźwięków „modalnych” skal (dźwięk finalny, medianta i dominanta). Według La Voyer Mignota wspólna wysokość owych dźwięków pozwala na poprawną zmianę skali w trakcie trwania utworu.

Uwagi na temat zmiany skali La Voyer Mignot podsumowuje następująco: *w muzyce nie ma nic bardziej poruszającego słuchacza niż różnicowanie (modulation). Należy to jednak czynić z wyczuciem i rozważą, bo gdy owa zmiana dokona się w sposób przemyślany wówczas efekt brzmieniowy, chociaż może nieco zaskakujący, będzie zawsze dla ucha przyjemny. Nie ma jednak nic bardziej przykrego i niemiłego dla ucha jak zmiana skali dokonana w złym miejscu i w nieodpowiedni sposób*¹⁶⁶².

¹⁶⁶⁰ LA VOYE MIGNOT *Traité de Musique*, Paris 1666, IV et dernière partie de ce traite de musique s. 6-7. Autor ten operuje porządkiem skal ukazany na przykładzie 137, s. 331.

¹⁶⁶¹ Tytułem uzupełnienia można dodać, że La Voyer Mignot podaje również drugi sposób na zmianę skali. Istotą owej zmiany nie są już jednak dźwięki „modalne” skal, ale modyfikacja naturalnego układu skali poprzez chromatyczną alterację jej wybranych stopni. W wyniku tego zabiegu możliwe jest jednak przejście tylko do skali w układzie transponowanym (nie zaś w układzie naturalnym); zob. LA VOYE MIGNOT *Traité de Musique*, Paris 1666, IV et dernière partie de ce traite de musique, s. 8-13.

¹⁶⁶² LA VOYE MIGNOT *Traité de Musique*, Paris 1666, IV et dernière partie de ce traite de musique, s. 13.

Na temat zmiany skali w trakcie trwania utworu wypowiedział się również w roku 1699 Charles Masson. Należy zaznaczyć, że autor *Nouveau traité* dopuszcza kadencjonowanie również na innych dźwiękach skali niż jej dźwięki zasadnicze (*cordes essentielles*). Mówiąc dzisiejszą terminologią dopuszcza on, aby kadencja przypadła nie tylko na pierwszym lub piątym stopniu skali majorowej czy też pierwszym, trzecim i piątym stopniu skali minorowej, ale również na innych dźwiękach: *jeśli chcemy użyć kadencji, która nie będzie przypadać na jednym z dźwięków zasadniczych skali, w której utrzymany jest utwór, wówczas należy uprzednio dobrze sprawdzić z jakich dźwięków owa planowana kadencja będzie się składała. Chodzi zwłaszcza o dźwięki będące w interwale tercji i kwinty licząc od dźwięku, na którym przypaść ma owa kadencja. W pewnych przypadkach do niektórych dźwięków konieczne będzie bowiem dodanie krzyżyka lub bemola – a wszystko po to, aby w pełni dostosować się do modulacyjności owej planowanej kadencji*¹⁶⁶³. Masson pisze zatem sytuacji, w której utrzymanie modelowej struktury kadencji wymaga naruszenia diatonicznego porządku skali.

W jaki zatem sposób podsumować spojrzenie francuskich teoretyków na istotę i rolę kadencji muzyce wielogłosowej XVII wieku? W pierwszej kolejności stwierdzić należy, że są to spojrzenia pod wieloma względami zróżnicowane i bardzo trudno jest mówić o spójnym spojrzeniu na tę kwestię. Mimo to odnaleźć można co najmniej kilka aspektów, w odniesieniu do których wszyscy autorzy wydają się mówić jednym głosem. Po pierwsze, poprawne użycie kadencji musiało być zgodne z nadrzędnymi zasadami kontrapunktu – *zwłaszcza tymi, które dotyczą łączenia najbliższą drogą konsonansów niedoskonałych z doskonałymi*¹⁶⁶⁴. Po drugie, kadencja była postrzegana jako jeden z istotniejszych elementów „konstrukcyjnych” techniki kompozytorskiej: *w muzyce wielogłosowej, czyli takiej, w której rozbrzmiewa jednocześnie kilka głosów, kadencje pojawiają się nie tylko na końcu, ale również w różnych miejscach, czyli w przebiegu utworu, co wynika z konieczności utrzymania odpowiedniego porządku w kontrapunkcie*¹⁶⁶⁵. Po trzecie, z perspektywy melodii pojedynczego głosu uczestniczącego w kadencji wielogłosowej warunkiem niezbędnym do jej zaistnienia była obecność co najmniej trzech dźwięków melodycznych¹⁶⁶⁶, chociaż część autorów, zwłaszcza w II połowie stulecia, mówi już o konieczności użycia tylko dwóch tego typu dźwięków¹⁶⁶⁷. Po czwarte, głównym kryterium wyróżnienia różnych typów kadencji była ich „zdolność” do wywołania w słuchaczu wrażenia zakończenia utworu: *kadencję główną (principale)*, pisze w roku 1690 Antoine Furetière, *czyli tę, na której kończy się melodia (chant), określa się mianem klauzuli (clausule) lub konkluzji (conclusion). Każdy inny rodzaj kadencji określa się mianem „entrée” lub „meditation”, a niekiedy „attente”, bo po ich użyciu w dalszym ciągu oczekujemy na kadencję kończącą cały utwór*¹⁶⁶⁸. Po piąte, zalecane przez wszystkich autorów różnicowanie dobieranych kadencji wpisuje się doskonale w nadrzędną zasadę kompozytorską, jakim było dążenie do uzyskania różnorodności (*varieté*) wszystkich składających się na kompozycję elementów. Po szóste, zasady praktycznego stosowania kadencji były bardzo silnie uwarunkowane jednym z najważniejszych paradygmatów teoretycznych XVII wieku, jakim był harmoniczny podział interwału oktawy i kwinty (zob. przykład 147, s. 349). I wreszcie po siódme, wraz z kolejnymi dekadami XVII wieku sposób rozumienia kadencji stawał się wyraźnie dwutorowy: z jednej strony oznaczał on określoną konstrukcję kontrapunktyczną, jednak z drugiej słowo zaczęło być używane również w aspekcie wykonawczym i estetycznym. Termin „ka-

¹⁶⁶³ CHARLES MASSON *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Paris 1699, s. 26.

¹⁶⁶⁴ ANTOINE DU COUSU *La musique universelle*, Paris 1658, s. 205.

¹⁶⁶⁵ J.w., s. 204.

¹⁶⁶⁶ ANTOINE FURETIERE *Dictionnaire universel*, La Haye 1690, hasło: *Cadence*.

¹⁶⁶⁷ CHARLES MASSON *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Paris 1699, s. 21

¹⁶⁶⁸ J.w.

tylko w samym doborze dwóch różnych tematów, ale również w sposobie zręcznego operowania nimi w przebiegu kompozycji. Owoc takiego właśnie działania widoczny jest w krótkim utworze instruktazowym (przykład 232), w którym autor *Traité de la musique théorique et pratique* operuje dwoma skontrastowanymi ze sobą pod względem rysunku melodycznego tematami (T_1 i T_2). W kompozycji tej uwagę zwraca fakt wprowadzania tematów od tych dźwięków skali, które wynikają zarówno z podziału harmonicznego oktawy *a-a* (dźwięk *a* i *e*), jak i z jej podziału arytmetycznego (dźwięk *d*), czego przykładem jest ostatni pokaz tematu pierwszego (T_1) w basie.

PRZYKŁAD 232. *Fuga podwójna (fugue double)* zamieszczona przez Antoine'a Parrana (*Traité de la musique théorique et pratique*, Paris 1639, s. 109).

Aby operować trzecim rodzajem fugi, jaki w roku 1639 na kartach swego traktatu omówił Antoine Parran, czyli *fugą odwróconą (fugue renversée)*, zwaną też *fugą o ruchu przeciwnym (fugue de mouvement contraire)* lub *kontr-fugą (contrefugue)*, kompozytor musiał wykazać się jeszcze większym stopniem kontrapunktycznego konstrukttywizmu. W tym przypadku (przykład 233) cały utwór opierał się co prawda na jednym tylko temacie, jednak sposób jego użycia był dwojaki: w ruchu prostym (T) i w odwróceniu (L). Należy zauważyć, że w utworze Parrana temat jest wprowadzany nie tylko od dźwięków wyznaczanych przez podział harmoniczny (dźwięk *f* i *c*) oktawy (*f-f*), ale również w sposób bardziej swobodny, tj. od drugiego stopnia skali (od dźwięku *g*, t. 16). Dodać również można, że wszystkie trzy instruktazowe kompozycje zostały zapisane w sposób typowy dla kompozycji wokalnych, czyli nie w formie partytury, ale

kształcie rytmicznym. Po czwarte, pomimo pewnych drobnych różnic w typologii fugi można mówić o bardzo ujednoczonym nazewnictwie: XVII-wieczni francuscy teoretycy wyróżniają trzy główne rodzaje fug: *fugę prostą*, *fugę podwójną* i *kontr-fugę* (przykład 248).

	Antoine Parran (1639)	Jean Denis (1650)	La Voge Mignot (1656)	Guillaume Gabriel Nivers (1667)	Charles Masson (1699)
I.	<i>Fuga prosta</i> (<i>fugue simple</i>) lub <i>Fuga zwyczajna</i> (<i>fugue commune</i>)	<i>Fuga prosta</i> (<i>fugue simple</i>)	<i>Fuga</i> (bez dookreślenia)	<i>Fuga prosta</i> (<i>fugue simple</i>)	<i>Fuga</i> (bez dookreślenia, imitacja w unisonie lub oktawie, tożsama z kano- nem) <i>Fuga</i> (bez dookreślenia, imitacja w kwincie lub kwarcie)
II.	<i>Fuga podwójna</i> (<i>fugue double</i>)	<i>Fuga podwójna</i> (<i>fugue double</i>)	<i>Fuga podwójna</i> (<i>double fugue</i>)	<i>Fuga podwójna</i> (<i>double-fugue</i>)	<i>Fuga podwójna</i> (<i>double fugue</i>)
III.	<i>Fuga odwrócona</i> (<i>fugue renversée</i>) lub <i>Fuga o ruchu</i> <i>przeciwnym</i> (<i>de mouvement</i> <i>contraire</i>) lub <i>Kontr-fuga</i> (<i>contresfugue</i>)	<i>Fuga w odwróceniu</i> (<i>fugue renversée</i>)	<i>Kontr-fuga</i> (<i>contre-fugue</i>)	<i>Kontr-fuga</i> (<i>contre-fugue</i>)	<i>Kontr-fuga</i> (<i>contre-fugue</i>) lub <i>Fuga odwrócona</i> (<i>fugue renversée</i>)
IV.		<i>Fuga ciągła</i> (<i>fugue continuë</i>)			

PRZYKŁAD 248. Zestawienie XVII-wiecznego francuskiego nazewnictwa stosowanego przez autorów francuskojęzycznych traktatów omawiających technikę fugi.

Po piąte, z perspektywy teorii muzyki fundamentem reguł regulujących sposób wprowadzania tematu w fudze był podział harmoniczny interwału oktawy i interwału kwinty, czyli jeden z najważniejszych XVII-wiecznych paradygmatów teoretycznych matematyczno-muzycznych. Z treści przywołanych traktatów wynika bowiem, że dźwiękami konstrukcyjnymi tematów fug były trzy *dźwięki zasadnicze* (*cordes essentielles*) skali otrzymywane w wyniku wspomnianego podziału (*dźwięk finalny*, *mediananta* i *dominanta*). Po szóste, francuskie kompozycje tworzone z wykorzystaniem techniki fugi były w XVII wieku utworami stosunkowo krótkimi. Ogólnym zaleceniem teoretyków jest również to, aby tematy fug liczyły tylko kilka dźwięków¹⁷¹¹. Po siódme, pomimo tego, że we francuskiej myśli muzycznej XVII wieku pojawia się rozróżnienie techniki kompozytorskiej ze względu na zastosowaną fakturę: (1) *kontrapunkt prosty*, czyli *nota contra notam*, (2) faktura fugowana, czyli *fugue*, (3) faktura imitacyjna, czyli *consequence*¹⁷¹², to jednak autorzy traktatów nie dokonują nazbyt wyraźnego rozgraniczenia między fakturą fugowaną a imitacyjną koncentrując się jedynie na aspekcie technicznym, którym jest rodzaj interwału używanego przy kolejnych pokazach tematu. Dla fugi jest to interwał oktawy, kwinty i kwarty, zaś dla imitacji pozosta-

¹⁷¹¹ CHARLES MASSON *Nouveau traité des regles pour la composition de la musique*, Paris 1699, s. 103.

¹⁷¹² MARIN MERSENNE *Traité de l'harmonie universelle*, Paris 1627, s. 180.

łe interwały. Modelowy utwór, w którym znalazła zastosowanie technika fugi (w sposób typowy dla końca XVII wieku), przedstawia przykład 249.

PRZYKŁAD 249. Modelowa fuga 3-głosowa według Massona (*Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, s. 112-116). W miejscu oznaczonym gwiazdką (*) dokonano korekty błędu drukarskiego w głosie środkowym.

3.3. BASSE CONTINUË

W ostatnich dekadach XVII wieku pojawił się we Francji nowy sposób gry na organach, który ówczesni muzycy określali mianem *akompaniamentu* (*accompagnament*). Słowo to, dość trudne do zręcznego przetłumaczenia na język polski (ze względu na jego późniejsze, XVIII- i XIX-wieczne implikacje znaczeniowe), odnosiło się w czasach Brossarda do umiejętności odczytania cyfr zapisanych ponad linią *basse continuë*, w oparciu o które organista współtworzył strukturę brzmieniową utworu przy każdorazowym jego wykonaniu. Nie była to ponadto, jak dotąd we Francji, gra solowa, ale z towarzyszeniem jednego lub kilku partii wokalnych lub instrumentalnych. Nie ma więc wątpliwości, że taki sposób gry, wyrosły na bazie praktyki włoskiej, był dla francuskich organistów liturgicznych całkowicie nową muzyczną rzeczywistością. Potwierdzeniem ich wielkiego przywiązania do tradycji solowej improwizacji jest dość powszechna niechęć do stosowania *basso continuo*¹⁷¹³. Na przestrzeni całego XVII stulecia głównym sposobem gry na organach pozostała więc we Francji improwizowana gra solowa (*wersety organowe*), która umożliwiała organistom całkowitą swobodę w doborze środków technicznych i fakturalnych. Nowy sposób gry, czyli *akompaniament*, wymagał współpracy i zestrojenia struktury utworu z innymi głosami kompozycji. W realizacji partii *basse continuë* był oczywiście obecny w dalszym ciągu element improwizacji, bo partia ta była zapisana jedynie w zarysie – jako tzw. *bas cyfrowany*, jednak możliwość swobodnej gry, do której tak bardzo przywykli francuscy organiści, została tu znacząco ograniczona. Dodać też można, że XVII-wieczna umiejętność *akompaniamentu* oznaczała nie tylko sztuki rozważnego dobierania współbrzmień w oparciu o umieszczone cyfry, ale również umiejętność budowania współbrzmień na klawiaturze instrumentu nastrojonego w jednym ze strojów mezotonicznych, których wspólną cechą jest różnorodność rzeczywistych wielkości interwałów i tworzonych z nich współbrzmień¹⁷¹⁴.

Wspomnieliśmy już, że pierwszym drukowanym zbiorem muzyki wielogłosowej skomponowanym przez francuskiego kompozytora z użyciem partii *basse continuë* (w więc wymagającym od organisty umiejętności *akompaniamentu*), był wydany w roku 1652 zbiór *Cantica sacra*. Autor tych kompozycji, Henry du Mont, pisał we wstępie: *drogi czytelniku, pomijawszy fakt, że komponowana i wykonywana w Paryżu muzyka jest tak doskonała, jak w żadnym innym miejscu na ziemi, chociaż tylko niektórzy kompozytorzy decydują się na wydawanie swoich dzieł drukiem, zwrócę uwagę, że jak dotąd we Francji nie ukazał się jeszcze żaden utwór z basse continuë. Uznając więc, że tego typu kompozycje mogą wzbudzić zainteresowanie, zwłaszcza u tych, którzy są wirtuozami śpiewu, zdecydowałem się wydać kilka utworów mojego autorstwa, które adresuję zwłaszcza dla pobożnych niewiast (które bardzo lubią motety przeznaczone na niewielką obsadę i łatwe do wykonania z towarzyszeniem organów lub wioli basowej). Ucieszę się, jeśli kompozycje te wzbudzą zainteresowanie. Mam oczywiście świadomość, że bardzo trudno jest zyskać uznanie u wszystkich muzyków, bo każdy z nich ma swoje własne zdanie na temat muzyki. Dodam, że wraz z owymi motetami miałem pierwotnie zamiar wydać również pięciogłosową mszę z towarzyszeniem basse continuë, jednak ostatecznie podjąłem decyzję, iż kompozycję tę wydaję osobno, co mam nadzieję zrealizuję w krótkim czasie*¹⁷¹⁵. Istotnie, jeszcze w połowie XVII wieku praktyka organowej realizacji konstrukcji wielogłosowej w oparciu o umieszczone ponad linią melodyczną basu cyfry była dla wielu francuskich organistów czymś zupełnie nieznanym. Pierwszym drukowanym źródłem wiedzy na ten temat był wydany w roku 1689 traktat *L'Art*

¹⁷¹³ JAMES ANTHONY *La musique en France...*, s. 215.

¹⁷¹⁴ zob. PIERRE-YVES ASSELIN *Musique et tempérament*, Paris 1985, s.149; DOMINIQUE DEVIE *Temperament musical. Philosophie, Histoire, Theorie et Pratique*, 1990, s. 88-89.

¹⁷¹⁵ HENRY DU MONT *Cantica sacra*, Paris 1652, *Au lecteur*.

ROZDZIAŁ IV
PRAKTYKA MUZYCZNO-LITURGICZNA
W XVII-WIECZNEJ FRANCJI

Spoglądając całościowo na francuską spuściznę muzyczną XVII wieku (traktaty muzyczne, kompozycje wydane drukiem, rękopisy i księgi liturgiczne) nie ma wątpliwości, że głównym rodzajem muzyki, którą w tym czasie mogli usłyszeć uczestniczący w sprawowaniu liturgii mszalnej i *officium divinum* wierni, była muzyka wokalna. Z treści różnego typu druków eklezjalnych (rytuałów, ceremoniałów) wynika również to, że podstawowym sposobem muzycznej oprawy boskich obrządków była monodia liturgiczna. Mówiąc zatem o XVII-wiecznej francuskiej muzyce wielogłosowej tworzonej na potrzeby katolickiej liturgii należy mieć stale na uwadze fakt, że tego typu twórczość była silnie powiązana z ówczesnym repertuarem *plain-chant*. W kontekście liturgicznych uwarunkowań francuskiej polifonii religijnej, które zostały omówione w rozdziale pierwszym niniejszej pracy, można nawet powiedzieć, że *śpiew własny* (*cantus proprius*) Kościoła katolickiego – w kształcie w znacznej mierze uformowanym przez właściwą dla tego kraju estetykę muzyczną – był dla ówczesnych kompozytorów, organistów i śpiewaków nie tylko głównym źródłem inspiracji, ale również bardzo silnie oddziałującym kontekstem wpływającym na budowę i dobór technik kompozytorskich tworzonej przez nich polifonii. Należy też zaznaczyć, że szczególną cechą francuskiej muzyki wielogłosowej w omawianym okresie była improwizacja.

Mówiąc o muzyce wielogłosowej rozbrzmiewającej w czasie liturgii w XVII-wiecznej Francji należy również w sposób szczególny podkreślić, że jej głównego nurtu nie stanowiły kompozycje tworzone w stylu, z którym dziś najczęściej kojarzy się nam tzw. muzyka epoki baroku. W czasach rozkwitu europejskiej polifonii wokalnej i wokально-instrumentalnej, implikowanej w znacznej mierze nowatorskimi rozwiązaniami kompozytorskimi Monteverdiego i innych włoskich kompozytorów, dla trzymającej się rodzimych tradycji muzyczno-liturgicznych Francji podstawą praktyki wielogłosowej pozostawała bowiem niezmiennie monodia liturgiczna – monodia, która w określonych częściach liturgii mogła być „zastępowana” dwojakiego rodzaju kompozycjami: (1) utworami wielogłosowymi wykonywanymi z nut, czyli dziełami skomponowanymi w całości przez danego kompozytora lub (2) utworami będącymi owocem wielogłosowej improwizacji wokalnej (*chant sur le livre, fauxbourdon*) lub instrumentalnej (*wersety organowe*) – w obu przypadkach tworzonymi w oparciu o melodie śpiewów monodycznych zapisanych w antyfonarzu lub graduale. Przyznać trzeba, że w kontekście bujnego rozkwitu „nowoczesnej” XVII-wiecznej polifonii w krajach z Francją sąsiadujących owa wyraźna dominacja kościelnych śpiewów jednogłosowych w państwie Ludwików, i to przez całe siedemnaste stulecie, wydawać się może wręcz niezrozumiała. Ów francuski dystans wobec muzyki wielogłosowej tworzonej w sposób, którym zachwycano się zarówno w krajach katolickich, jak i protestanckich, okaże się jednak przynajmniej w części zrozumiały, gdy uświadomimy sobie istnienie kontekstu religijnego, którego najbardziej wyraziste cechy zostały zarysowane w rozdziale pierwszym niniejszej pracy. Główną przyczyną znacznie mniejszego zainteresowania wokalną muzyką wielogłosową – i to zarówno tą, którą tworzono w stylu rzymskim (Palestrina), jak tą komponowaną w nowoczesnym wówczas stylu weneckim (Monteverdi i jego naśladowcy) – było bardzo silne przywiązanie do rodzimych tradycji muzyczno-liturgicznych, które w kontekście intensyfikowania się idei gallikańskich można odczy-

tać jako jeden z przejawów manifestowania niezależności wobec Stolicy Apostolskiej. Wspomnieliśmy, że najbardziej radykalnym przypadkiem kultywowania rodzimych tradycji, skutkującym całkowitym wykluczeniem polifonii z XVII-wiecznej liturgii, był Lyon, gdzie jedynym rodzajem usankcjonowanej muzyki była monodia liturgiczna. Wydaje się ponadto, że ów dystans do polifonii tworzonej w stylu właściwym dla większych ówczesnych kompozytorów europejskich mógł być po części spowodowany również bardzo charakterystyczną dla tego czasu niechęcią Francuzów do wszystkiego, co w ich oczach było „z ducha włoskie”¹⁷⁴⁷. Bodaj jedynym „włoskim” elementem, który zdołał przeniknąć do francuskiej myśli muzycznej XVII wieku, była teoria kompozycji, która w ujęciu francuskich autorów – jak wykazaliśmy w rozdziale III – była w gruncie rzeczy teorią wokalnego kontrapunktu skodyfikowanego przez Zarlina, a więc autora działającego w Italii. We Francji, ani w XVI, ani w XVII wieku, nie powstał żaden traktat, którego treść odbiegałaby znacząco od tego, co prezentowali autorzy włoskojęzyczni: Gioseffo Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558), Lodovico Zacconi (*Prattica di musica*, 1592) czy Pedro Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613).

Pragnąc wyobrazić sobie sposób, w jaki francuscy śpiewacy mogli w XVII wieku ubogacać swą sztuką liturgię, należy uświadomić sobie w pierwszej kolejności to, iż ich maniery śpiewu, i to zarówno w muzyce liturgicznej, jak i świeckiej (głównie *air de cour*), były na przełomie XVI i XVII stulecia o wiele mniej wirtuozowskie niż styl praktykowany w ówczesnej Italii. Francuzi, jak pisze John Potter, bardzo długo nie mogli się przekonać do włoskich manier śpiewu, które stanowiły przecież tak ważny element stylistyczny i wykonawczy powstającej w tym kraju muzyki¹⁷⁴⁸. Na marginesie można dodać, że nawet Mersenne, gorący zwolennik francuskiej estetyki śpiewu, z pewnym żalem stwierdza w roku 1636 (*Harmonie universelle*), że w jego kraju nie śpiewa się tak *namiętnie i emocjonalnie* jak przyjęło się to czynić w Italii¹⁷⁴⁹. Głównymi wskazywanymi przez niego cechami francuskiego sposobu operowania głosem były bowiem wykwintność, urok, galanteria i powabność¹⁷⁵⁰. W jego opinii rodzima technika śpiewu mogłaby zresztą odnieść wiele korzyści, gdyby francuscy śpiewacy i kompozytorzy zapoznali się z manierami typowymi dla muzyki włoskiej: *ci, którzy z różnych względów nie są w stanie odbyć podróży [do Italii], winni przynajmniej zapoznać się z utworami Julio Cacciniego, zwanego „rzymskim”*¹⁷⁵¹. Według Mersenne’a styl francuski mógłby się stać stylem jeszcze bardziej doskonałym poprzez połączenie pewnych elementów właściwych estetyce włoskiej z manierami rodzimej tradycji. Zrodzoną w jego umyśle wizję takiego właśnie połączenia, czyli ideę, którą określa się dziś jako *muzyka akcentuacyjna* (*musique accentuelle*), uznać należy oczywiście za pomysł raczej koncepcyjny, który zapewne nie był stosowany ani w muzyce świeckiej, ani w praktyce muzyczno-liturgicznej pierwszych dekad XVII wieku. Swoiste połączenie stylów włoskiego i francuskiego, jednak na zupełnie już innych zasadach, dokona się dopiero w drugiej połowie stulecia za sprawą kompozytorów czasów Lully’ego. Realizacja postulowanej przez Marina Mersenne’a wizji wymagałaby ponadto udziału zarówno

¹⁷⁴⁷ Kwestię tę na różnych płaszczyznach życia społecznego, politycznego i religijnego XVI-wiecznej Francji bardzo dokładnie omawia Jean François Dubost (*La France italienne: XVIe-XVIIe siècle*, Editions Aubier, 1997) oraz Henry Heller (*Anti-Italianism in Sixteenth-century France*, Toronto 2003).

¹⁷⁴⁸ Kształtujący się już od XVI wieku włoski sposób śpiewu bardzo szybko stał się przedmiotem dyskusji teoretyków i kompozytorów. Kwestię tę omawiają m.in. Nicola Vicentino (*L’Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome 1555), Giovanni Bassano (*Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d’istrumento*, Venetia 1585), Giovanni Luca Conforti (*Breve et facile maniera d’essercitarsi a far passaggi*, Rome 1593), Giovanni Battista Bovicelli (*Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*, Venetia 1594), Giulio Caccini (*Le nuove musiche*, Firenze 1601), Francesco Rognoni Taeggio (*Selva de varii passaggi*, Milan 1620).

¹⁷⁴⁹ JOHN POTTER *A History of singing*, Cambridge 2012, s. 83.

¹⁷⁵⁰ BRIGITTE VAN WYMEERSCH *Marin Mersenne et les rapports texte-musique*, w: ANNE-MADELEINE GOULET, LAURA NAUDEIX (red.) *La fabrique des paroles de musique en France à l’âge classique*, Mardaga 2010, s. 73.

¹⁷⁵¹ MARIN MERSENNE *Harmonie universelle*, Paris 1636, Livre VI, s. 357.

8 Gau - de - a - - mus in Do - - -

7 Do - mi - no, Gau - de - a - - mus

13 o - mnes in Do - mi - no, di - em Fe - stum ce - le - bran - tes

19 ce - le - bran - tes, sub ho - no - re, San - cto - tum,

25 o - mni - um de quo - rum so - le - mni - ta - - te gau -

31 - dent An - ge - li, de quo - rum so - le - mni -

37 ta - te. so - le - mni - ta - - te, gau -

43 - dent An - ge - li, et col - lau - dant Fi - li - um De - i, et col -

50 lau - dant Fi - li - um De - i, col - lau - dant Fi - li - um De - i.

8 um De - i.

PRZYKŁAD 265 (a). Zapis dwugłosowej improwizowanej kompozycji utrzymanej w technice śpiewu z książki (Marchand, *Traité du contrepoint simple*, Paris 1739, s. 45-48).

z głosem basse contre – oktawę, zaś z haute-contre – kwartę. W taki sam sposób należy szukać dźwięków [dla głosów wyższych i niższych] dla kolejnych dźwięków [śpiewu monodycznego] pamiętając przy tym, że interwały winny być dobrze odmierzone, zarówno w górę, jak i w dół – wszystko na podobnej zasadzie, jak opisano wyżej. Śpiewając każdą sylabę w wersecie psalmowym czy kantyku można zauważyć, że odpowiada ona każdej nucie czy ligaturze [śpiewu] plain-chant. Aby poznać zasadę odmierzania tercji, kwarty, kwinty i innych interwałów, należy się zapoznać z przykładami różnych współbrzmień (*accords de musique*), które zamieszczam na końcu niniejszej Instrukcji¹⁹¹⁰.

I N S T R U C T I O N
POUR APPRENDRE A
CHANTER A QUATRE PARTIES,

selon le Plain chant, les Pseaumes, & Cantiques:
ensemble les Antiphones, & Pneumes, qui se
chantent ordinairement aux Eglises, suy-
uant les huit tons vitez
en icelles.



A CAEN,

Par Benedic Macé Imprimeur du Roy.

1 5 8 2.

LA TENEUR.

O V
Le plain chant, qui se chante aux Eglises, aux festes solennelles, du premier ton en bas.

T exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
Du premier ton en haut.

ET exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
La difference du premier ton d'avec le sixiesme.

ET exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.

LE DESSUS.
Du premier ton en bas, aux festes solennelles.

Exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
Du premier ton en haut.

ET exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
La difference du premier ton d'avec le sixiesme.

Et exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.



I N S T R U C T I O N P O U R M E T T R E
les Quatre parties d'accord.

A Fin que tu puisses mettre les Quatre parties d'accord: Pren pour exemple, le premier verset du premier Ton, duquel la premiere note de la Teneur, se commence par *Fa*: icelluy *Fa*, est en *F*, *fa*, *7*, *6*, Auquel *Fa*, tu descendras en descendant pour prendre le Ton de la Basse contre, & trouveras *Re*, en *D*, *sol*, *re*, qui est une tierce en bas. Et puis viendras en la Haute contre, & trouveras un *Re*, qui est en *A*, *la*, *mi*, *re*, qui est une Tierce en haut contre la Teneur, & une Quinte en haut contre la Basse contre. En après tu prendras la partie du Dessus, & y trouveras un *Re*, en *D*, *la*, *sol*, *re*, qui est une Sixiesme contre le *Fa*, de la Teneur, & une Octave contre la dite Basse contre, & une Quarte contre la Haute contre. Et ainsi seras de tous les autres Tons, pour mettre les dites parties d'accord. Et te souviens qu'il faut toujours descendre, tant en montant qu'en descendant: ainsi qu'il est cy dessus déclaré. Aussi tu trouveras, en chantant, chacune syllabe du verset du Pseaume, ou Cantique, répondre toujours à chacune Note ou ligature du Plain chant. Et pour sçavoir que c'est que Tierce, Quarte, Quinte, &c. les autres, tu auras recours aux exemples des accords de Musique, qui sont à la fin de l'Instruction de Musique, que j'ay imprimée.

LA HAUTECONTRE.

Du premier ton en bas, aux festes solennelles.

T exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
Du premier ton en haut pour le commun.

ET exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
La difference du premier ton d'avec le sixiesme.

ET exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.

LA BASSECONTRE.

Du premier ton en bas, aux festes solennelles.

T exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
Du premier ton en haut pour le commun.

ET exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.
La difference du premier ton d'avec le sixiesme.

Et exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo.

PRZYKŁAD 269. Laurent Dandin (?) *Instruction pour apprendre à chanter à quatre parties*; na górze: strona tytułowa i strona, na której znajduje się omówienie liturgicznego śpiewu w *fauxbourdonie*; na dole: 4-gł. (*dessus, haute-contre, teneur, basse contre*) opracowanie wersu *Et exultavit spiritus meus in Deo salutaris meo* z *Magnificat*¹⁹¹¹. Transkrypcję tego utworu w *fauxbourdonie* ukazuje przykład 270.

¹⁹¹⁰ LAURENT DANDIN *Instruction pour apprendre...*, [w druku tym strony nie zostały ponumerowane]. Oryginalny tekst (jako facsimile) zamieszczony został na przykładzie 269.

¹⁹¹¹ Źródło: BnF, Rés. V 1859.

a) *Et exultavit spiritus meus in deo salutari meo*

b) *Et exultavit spiritus meus in deo salutari meo*

c) *Et exultavit spiritus meus in deo salutari meo*

PRZYKŁAD 270. Przykład 4-gł. śpiewu w technice *fauxbourdonu* według *Instruction pour apprendre à chanter à quatre parties* (Paris, 1582). Głosy: dessus (D), taille (T), haute-contre (H), basse-contre (B). Jest to transkrypcja facsimile z przykładu 269.

Kolejnym bardzo cennym źródłem wiedzy na temat XVII-wiecznej francuskiej praktyki improwizowanego *fauxbourdonu* jest *Harmonie universelle* (1636). Autor tego traktatu, Marin Mersenne, nie tylko w wielu miejscach wzmiankuje o takiej właśnie praktyce, ale również zamieszcza krótki przykład liturgicznej kompozycji *Misericordias Domini in aeternum cantabo* skomponowanej przez Eustache'a du Caurroy. Określa ją mianem utworu *bardzo prostego skomponowanego na sposób fauxbourdonu*¹⁹¹² (przykład 271). Według niego dobrze skonstruowany *fauxbourdon*, który zwykle się śpiewać w wielu świątyniach, jest w stanie oddziaływać na zgromadzonych w nich wiernych o wiele silniej niż utwory utrzymane w kontrapunkcie figurowanym¹⁹¹³.

DESSVS.

10' 12 10' 12 15 12 17' 15 10 17 12 15 12 8 10 15

HAVTECONTRE.

8 10' 6' 5 10' 10 13' 12 8 12 8 10 5 5 8 15

TAILLE.

5 8 3' 3 5 8 10' 10 5 8 3 5 3' 3 5 8

BASSE.

Mi se ri cor di as Do mi ni in a e ter num can ta bo.

PRZYKŁAD 271. Wers psalmu *Misericordias Domini* opracowany w technice *fauxbourdonu* zamieszczony przez Mersenne'a. Źródło: *BnF, dép. réserve des livres rares, Rés-V-588 (2)*.

Potwierdzeniem obecności techniki *fauxbourdonu* w XVII-wiecznej liturgii są również przykłady kompozycji wielogłosowych, które odnaleźć można w niektórych

¹⁹¹² MARIN MERSENNE *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Livre IV, De la composition de musique*, s. 256.

¹⁹¹³ J.w., s. 272.

księgach liturgicznych. Przykładem jest czterogłosowa sekwencja *Stabat Mater* zamieszczona w *Processionale romanum ad usum fratrum minorum* (Paris 1629). Uwagę zwraca sposób, w jaki utwór ten został zanotowany. Każdy z głosów (*superius, contratenor, tenor, bassus*) to w zasadzie samodzielna melodia monodyczna zapisana notacją właściwą dla *plain-chant* w stylu, który Jumilhac w roku 1673 określił mianem *śpiewu metrycznego (chant metrique)*¹⁹¹⁴. Melodia główna znajduje się w głosie najwyższym (*superius*). Wszystkie głosy kompozycji prowadzone są w takiej samej rytmice, w której dominującym porządkiem jest stopa trocheiczna ■ ♦ (przykład 272).

9ro Planctus B. Marię Virg.
Iesu Chrifte Rex glórię, qui cum patre
& spírítu sancto uiuis & regnas Deus, in
fęcula sæculórum. Amen.

iiij. voc. ad deuotionem. 311

Contratenor.

Superius.



S
Tabat mater dolorosa, iuxta
crucem lacrimosa, Dú pendebat filius.



S
Tabat mater dolorosa: iuxta
crucem lacrimosa, Dú pendebat filius.

Tenor.



S
Tabat mater dolorosa: iuxta
crucem lacrimosa, Dú pendebat filius.

Bassus.



S
Tabat mater dolorosa: iuxta
crucem lacrimosa, Dú pendebat filius.



S
T
C
B
Stabat Ma-ter do-lo-ro-sa ju-xa cru-cem la-cri-mo-sa dum pen-de-bat fi-li-us.

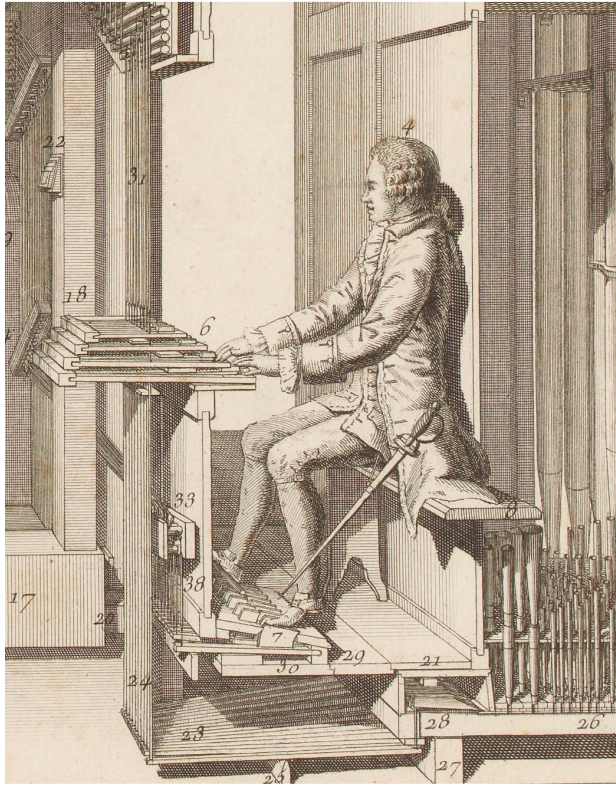
PRZYKŁAD 272. Sekwencja *Stabat Mater* skomponowana z użyciem techniki *fauxbourdonu* (*Processionale romanum ad usum fratrum minorum*, Paris 1629, s. 310-311¹⁹¹⁵): facsimile (w górnej części przykładu) i transkrypcja (na dole). Wartość rytmiczna nuty ■ jest dwukrotnie dłuższa od nuty ♦.

Technika znajdująca zastosowanie w liturgicznym śpiewie w *fauxbourdonie* była w XVII-wiecznej Francji tak powszechną, że pewne jej elementy dostrzec można również w powstających w tym czasie kompozycjach wielogłosowych. Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów potwierdzających jej przenikanie do ówczes-

¹⁹¹⁴ MIŁOSZ ALEKSANDROWICZ *Interpretacja rytmiczna monodii liturgicznej w XVII wieku. Pierre-Benoît de Jumilhac i jego La science et la pratique du Plain-chant* (1673), w: „Annales Lublinsenses Pro Musica Sacra”, (4) 2013, s. 32.

¹⁹¹⁵ Źródło: Bibliothèque municipale de Lyon, cote B 498540.

Niektórzy badacze są zdania, że pomysłodawcą zastosowania w organach klawiatury obsługiwanej nogami był brabancki dzwonnik – Louis Valbeke (†1318)¹⁹⁶⁷. I chociaż nie wiadomo kiedy stała się ona stałym elementem organów to jednak z udokumentowanych historycznie wzmianek wynika, że klawiaturą taką dysponowały instrumenty budowane we francuskich świątyniach już w pierwszych dekadach XV wieku¹⁹⁶⁸. Na jednym z zachowanych dokumentów pojawia się ponadto zapis mówiący o tym, że na klawiaturze takiej organista wykonywał partię kontratenoru (*un autre clavier à joer du pié pour faire contreteneur*)¹⁹⁶⁹, która, jak można się tego domyślać, była melodią długonutową zaczerpniętą z monodii liturgicznej. Dodać też można, że najbardziej rozpowszechniony dziś niemiecki typ klawiatury pedałowej pojawił się we Francji po raz pierwszy między rokiem 1836 a 1838. Rozwiązanie takie zostało zastosowane w organach zbudowanych w katedrze *Notre-Dame de Lorette* przez Cavaillé-Colla¹⁹⁷⁰. Najbardziej charakterystycznym elementem w klawiaturze w stylu francuskim, typowym dla XVII-wiecznych instrumentów, był kształt jej klawiszy. Były one krótkie i rozmieszczone tak, że w zasadzie nie sposób było na nich zagrać melodię inną niż długonutowy *cantus firmus*. Na rycinie ukazanej na przykładzie 278 widać ponadto, że klawiatura nie znajdowała się bezpośrednio pod nogami organisty, ale była osadzona wyraźnie z przodu i zamontowana nieco ukośnie.



PRZYKŁAD 278. Rycina ukazująca elementy konstrukcyjne traktury gry oraz siedzącego za kontuarem organistę (Dom Bédos de Celles *L'art du facteur d'orgues*, Paris 1766-1778, Partie I, Planche LI¹⁹⁷¹).

¹⁹⁶⁷ JAMES M. FLEMING *The fiddle fancier's guide: a manual of information regarding violins, violas, basses and bows of classical and modern times, together with biographical notices and portraits of the most famous performers of these instruments*, London 1892, s. 223.

¹⁹⁶⁸ NORBERT DUFOURCQ *Le livre de l'orgue français, 1589-1789. Tome II : Le buffet. Étude architecturale et décorative du meuble*. Paris 1969, s. 10.

¹⁹⁶⁹ YVONNE ROKSETH *La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe*, Paris 1930, s. 350.

¹⁹⁷⁰ PHILIPPE LESCAT *Le cantus firmus dans la musique française pour orgue de 1756 à 1841*, w: Edith Weber (red.) *Itinéraires du cantus firmus*, Paris 1999, s. 118.

¹⁹⁷¹ Źródło: BnF, dép. réserve des livres rares, V-3978.

W XVII-wiecznym francuskim budownictwie organowym miały miejsce dwa momenty przełomowe. Pierwszy dokonał się w latach trzydziestych omawianego stulecia, zaś drugi – około roku 1660. Faktem jest jednak również i to, że francuskie organy, osiągnąwszy swoje apogeum w latach 1660-1680, przestały się już w zasadzie rozwijać. Bo co prawda można mówić o ich konstrukcyjnym czy estetycznym rozwoju w wieku XVIII, jednak polegał on w zasadzie wyłącznie na tendencji do zwiększania ich rozmiarów. To przecież w tym właśnie czasie wykształcił się dobrze dziś znany model „francuskiej” szafy organowej (z podziałem na sekcje *Grand buffet* i *Positif*) o łagodnie zarysowanych liniach prospektu znakomicie wkomponowującego się w pełen smaku wystrój świątyni¹⁹⁷². Mówiąc jednak o XVII wieku należy podkreślić, że wprowadzanie innowacji brzmieniowych odbywało się w tym czasie jedynie na drodze udoskonalenia założeń technicznych i brzmieniowych, które zostały ukształtowane w XVI wieku. Obecnie przyjmuje się, że wzorem dla francuskich organmistrzów tego czasu był instrument zbudowany przez Nicolasa Barbiera w roku 1580 dla kościoła *Saint-Gervais-Saint-Protais* w Gisors – miejscowości położonej w połowie drogi między Paryżem a Rouen¹⁹⁷³. Były to organy o dwóch klawiaturach manualowych i jednej klawiaturze pedałowej podzielone na trzy sekcje: *Grand orgue*, *Positif* oraz *Pedale*¹⁹⁷⁴. To właśnie te organy są dziś postrzegane jako punkt wyjścia dla francuskiego budownictwa organowego czasów Ludwika XIII i Ludwika XIV – budownictwa, które pod względem brzmienia, doboru głosów i rozwiązań konstrukcyjnych instrumentów osiągnęło swoje apogeum około roku 1660¹⁹⁷⁵.

	<i>Grand-Orgue</i>	<i>Positif</i>	<i>Echo</i>	<i>Pedal</i>
Głosy wykonane ze stopu ołowiu i cyny	1. Montre 16'	1. Montre 8'		
	2. Montre 8'	2. Bourdon 8'		
	3. Bourdon 8'	3. Prestant 4'		
	4. Prestant 4'	4. Doublette 2'		
	5. Doublette 2'	5. Fourniture		
	6. Fourniture	6. Cymbale		
	7. Cymbale			
Głosy drewniane	8. Tierce $13/5$ '	7. Flûte 4'	1. Cornet	1. Flûte 8'
	9. Nazard $22/3$ '	8. Nazard $22/3$ '		
	10. Flageolet 2'	9. Tierce $13/5$ '		
	11. Cornet			
Głosy językowe	12. Trompette 8'	10. Cromorne 8'		2. Trompette 8'
	13. Clarion 4'			
	14. Voix humaine 8'			

PRZYKŁAD 279. Dyspozycja XVII-wiecznych organów w paryskim kościele *Saint-Sulpice* zbudowanych w roku 1636, a odnowionych i przebudowanych z uwzględnieniem uwag Niversa w 1676 przez François Ducastela¹⁹⁷⁶

Budowane w latach 1660-1680 francuskie organy były w wielu aspektach instrumentami odmiennymi niż te, które w tym czasie rozbrzmiewały w innych krajach katolickiej i protestanckiej Europy. Jedną z ich najbardziej charakterystycznych cech była dość specyficzna dyspozycja klawiatury pedałowej. W XVI i XVII-wiecznej Francji klawiatura ta nie była bowiem przeznaczona do grania najniższej linii melodycznej utworu w rejestrze szesnastostopowym (cecha tak typowa dla organów niemieckich). Jej zadaniem było natomiast wykonywanie melodii *cantus firmus* w rejestrze środkowym na tle głównych manualowych głosów organowych lub ewentualnie delikatne

¹⁹⁷² CLAUDE NOISSETTE DE CRAUZAT *L'orgue et les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque en France*, w: BERNARD DOMPNIER *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque*, 2009, s. 153-154.

¹⁹⁷³ DOUGLAS EARL BUSH, RICHARD KASSEL (red.) *The organ: an encyclopedia*, New York 2006, s. 48.

¹⁹⁷⁴ ROLAND JACKSON *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*, New York 2005, s. 283.

¹⁹⁷⁵ ALEXANDER SILBINGER *Keyboard music before 1700*, New York, 2004, s. 103.

¹⁹⁷⁶ Podają za: ALEXANDER SILBINGER *Keyboard music...*, s. 104-105.

że jakiś flet lub fagot jest nastrojony według tonu danych organów, Tonu kościelnego, Tonu komnatowego lub Tonu operowego. Oznacza to, że dźwięk C sol ut, a za nim i wszystkie pozostałe, jest zestrojony w unisonie lub oktawie dźwięku C sol ut owych organów lub instrumentów, którymi posługujemy się w wykonywaniu muzyki kościelnej, komnatowej lub operowej²⁰²⁵. Ze słów Brossarda wynika więc, że spośród czterech wspomnianych wyżej typów tonu najbardziej zróżnicowanym pod względem wysokości brzmienia był ten, który określano w jego czasach jako *Ton choralny*. Wspomniane instrumenty były bowiem według niego dobierane w zależności od „tonu danych organów”, a bezwzględna wysokość brzmienia tych instrumentów nie była w XVII wieku w żaden sposób ujednolicona.

Mersenne (1636)	Millet (1666)	Nivers (1683)	Loulié (1696)	Brossard (1703)	Sauveur (1703)	Rousseau (1768)
-	<i>Ton du chœur</i>	<i>Dominante du chœur</i>	<i>Ton de l'orgue</i>	<i>Ton d'un tel orgue</i>	-	<i>Ton du chœur</i>
<i>Ton de chapelle</i>	-	<i>Ton de chapelle</i>	<i>Ton de chapelle</i>	<i>Ton de chapelle</i>	<i>Ton de chapelle</i>	<i>Ton de chapelle</i>
-	-	<i>Ton de chambre</i>	<i>Ton de chambre</i>	<i>Ton de chambre</i>	-	-
-	-	-	<i>Ton de l'opera</i>	<i>Ton de l'opera</i>	<i>Ton de l'opera</i>	<i>Ton de l'opera</i>

PRZYKŁAD 284. Zestawienie określeń, którymi operowano w muzyce francuskiej XVII i XVIII wieku przy określaniu wysokości brzmienia.

Na temat *Tonu kościelnego* (*Ton de chapelle*) jako jeden z pierwszych wypowiedział się Marin Mersenne. Jest on zresztą pierwszym francuskojęzycznym XVII-wiecznym teoretykiem, który omówił zagadnienie wysokości i zakresu brzmienia współczesnych mu instrumentów muzycznych. Przyznać jednak trzeba, że jego spojrzenie bardzo ciężko uznać za wiarygodne, bo jego słowa na ten temat w pewnych kwestiach wzajemnie się wykluczają. Omawiając w *Harmonie universelle* (1636) budowę głosów językowych stwierdza on bowiem, że *Ton de chapelle* (*Ton kościelny*) jest tożsamy pod względem wysokości brzmienia z ośmiostopową piszczałką organową wydającą dźwięk C sol ut fa²⁰²⁶. Tymczasem w innym miejscu pisze o otwartej piszczałce czterostopowej wydającej dźwięk G re sol, który to dźwięk według niego jest również wysokością *Ton de chapelle*²⁰²⁷. Owa rozbieżność, która nie jest zapewne wynikiem roztargnienia przywołanego autora czy błędu drukarskiego, wydaje się więc wskazywać na to, że wysokość ta była w czasach Mersenne'a zróżnicowana. Z kolei Nivers, pisząc w roku 1683 o organach nastrojonych w *Tonie królewskiej kaplicy* (*Ton de la chapelle du Roy*), mówi o nim jako o standardzie, w którym nastrojone są wszystkie najlepsze organy Paryża i innych miast²⁰²⁸. Powszechnie funkcjonujący w jego czasach termin *Ton kościelny* (będący skróconą wersją pełnego określenia „*Ton kościelny królewskiej kaplicy*”) mógł zatem wynikać z postrzegania organów kaplicy Ludwika XIV jako instrumentu modelowego. Wysokość brzmienia tych organów była jednak inna niż pozostałych instrumentów wykorzystywanych w czasie muzykowania w królewskich komnatach. Zwrotem „*Ton kościelny*” – pisze dalej Nivers – *posługujemy się również dlatego, aby odróżnić go od Tonu królewskich pokoi* (*Ton du chambre du Roy*), *który jest o pół tonu wyższy*²⁰²⁹.

²⁰²⁵ SEBASTIEN DE BROSSARD *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, hasło: *Tuono*.

²⁰²⁶ MARIN MERSENNE *Harmonie universelle*, Paris 1636, Ks. VI, *Des orgues*, s. 325.

²⁰²⁷ J.w., Ks. III, *Des mouvements et du son des chordes*, s. 169.

²⁰²⁸ GUILLAUME-GABRIEL NIVERS *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris 1683, s. 106.

²⁰²⁹ J.w.

ZAKOŃCZENIE

Jaki zatem obraz rysuje się ze spojrzenia na francuskie dziedzictwo muzyczno-liturgiczne XVII wieku w kontekście treści wydawanych w tym czasie traktatów teoretycznych? Nie ma wątpliwości, że muzyka, którą w tym czasie mogli usłyszeć zgromadzeni w świątyniach wierni, odznaczała się sobie tylko właściwym kształtem stylistycznym. Bo chociaż muzycznym fundamentem sprawowanej liturgii mszalnej i *officium divinum* była w tym czasie – jak w większości katolickich krajów – monodia liturgiczna (*plain-chant*), to jednak w wielu katedrach, kościołach parafialnych i klasztorach – rozsianych na całym obszarze państwa rządzonego przez Henryka IV, Ludwika XIII i Ludwika XIV – śpiewacy, organiści i kompozytorzy byli bardzo mocno przywiązani do rodzimych wielogłosowych praktyk muzyczno-liturgicznych. Owo zapatrzenie w dziedzictwo epok minionych wydaje się być jednak całkowicie zrozumiałe, bo przecież w oczach ówczesnych teologów i liturgistów, zwłaszcza tych, których poglądy wyrastały z nurtu gallikańskiego, rdzennie francuskie tradycje liturgiczne, wyraźnie odmienne od tradycji „rzymskich”, sięgały swymi korzeniami pierwszych wieków chrześcijaństwa na ziemiach francuskich. W kontekście XVII-wiecznej eklezjologii nie może zatem dziwić fakt, że styl muzyki liturgicznej, postrzegany w kategoriach rodzimej tradycji, był pieczołowicie kultywowany w kościelnych szkołach śpiewu liturgicznego (*maîtrises*). I to właśnie z tego powodu francuska polifonia liturgiczna tak bardzo różniła się od mniej lub bardziej „nowoczesnych” stylów rozwijających się w tym czasie w innych krajach realizujących wielkie dzieło potrydenckiej odnowy. Uwagę zwraca również to, że obecny w niemal całej ówczesnej Europie podział na *stile antico* i *stile moderno* był nad Sekwaną w zasadzie nieobecny – i to na przestrzeni całego omawianego stulecia²¹⁰⁸. Francuscy kompozytorzy tworzący muzykę wielogłosową na potrzeby katolickiej liturgii dopracowali się natomiast swojego własnego języka dźwiękowego, który wykształcili na bazie stylu mistrzów XVI-wiecznej polifonii linearnej²¹⁰⁹. W taki też sposób swoje polifoniczne msze i motety tworzyli Eustache du Caurroy (†1609), Nicolas Formé (†1638), Antoine Boesset (†1643), Henri Frémart (†1651), Jean-Baptiste Geoffroy (†1675), Louis Chein (†1694), Pierre Menault (†1694), Jean Mignon (†1710), a nawet Pierre Tabart (†1717). I to właśnie taki styl, określane niekiedy (zupełnie niesłusznie) mianem *stylu szkolarskiego* (*style maîtrisien*) – dla odróżnienia go od najbardziej dziś znanego stylu kompozytorów „wersalskich” II połowy stulecia – jest omawiany przez autorów francuskojęzycznych traktatów muzycznych XVII wieku. Dodać można, że owa wyraźna zachowawczość nie dotyczyła wyłącznie muzyki religijnej, bo Francuzi nie zacerpnęli również zbyt wiele z tego, czego w Italii, za sprawą *Cameraty florenckiej* i działalności weneckich teatrów operowych, dopracowano się w dziedzinie opery²¹¹⁰. O nowym stylu muzyki wielogłosowej tworzonej we Francji na potrzeby katolickiej liturgii można mówić dopiero w połowie omawianego stulecia. Stylistyka ta, zrodzona za sprawą mszy i motetów Guillaume’a Bouzignaca (†1643), rozwinięta przez Étienne’a Moulinié (†1669), chociaż nawiązywała nieco do dzieł Claudio Monteverdiego, to jednak w dalszym ciągu bazowała na pozbawionej partii *basse continuë* czysto wokalne polifonii²¹¹¹. Sébastien de Brossard, autor wydanego w roku 1703 *Słownika muzycznego*, wyjaśniając znaczenie słowa „muzyka współczesna” (wł. *musica moderna*) pisał:

²¹⁰⁸ JAMES ANTHONY *La musique en France...*, s. 212.

²¹⁰⁹ ROLAND DE CANDE *Histoire universelle de la musique*, Paris 1978, T. I, s. 497.

²¹¹⁰ zob. BERNARD CHAMPIGNEULE *Histoire de la musique*, Paryż 1957, s. 41-42.

²¹¹¹ ROLAND DE CANDE *Histoire universelle...*, s. 497.



Miłosz Aleksandrowicz

Absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej im. T. Szeligowskiego w Lublinie (2000). W latach 1997-2002 studiował muzykologię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Tytuł magistra uzyskał na podstawie pracy: „Akordyka Mszy organowych François Couperina w świetle dawnych systemów strojenia instrumentów klawiszowych” (2002) napisanej pod kierunkiem ks. dr hab. Jana Chwałka. W roku 2002 rozpoczął studia doktoranckie w Katedrze Hermeneutyki Muzycznej pod kierunkiem dr hab. Marii Piotrowskiej, których owocem była rozprawa doktorska: „Wielkie motety Jeana Philippe’a Rameau w świetle jego Traktatu o harmonii (1722), studium hermeneutyczno-muzyczne” (2007). W latach 2004-2008 pracował na stanowisku asystenta w Katedrze Hermeneutyki Muzycznej Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Od roku 2009, jako adiunkt w Katedrze Polifonii Religijnej, prowadzi badania nad teorią i praktyką muzyczną XVII i XVIII wieku.

Miłosz Aleksandrowicz podjął się trudnego i niezwykle cennego dla polskojęzycznej muzykologii zadania przebadania uwarunkowań francuskiej polifonii liturgicznej XVII wieku, ze szczególnym uwzględnieniem jej teoretycznych podstaw. Autor w szerokim kontekście intelektualnym (teoria i estetyka muzyki), duchowym (potrydencka teologia i liturgia) oraz muzycznym (zasady kompozycji) ukazuje specyfikę muzyki towarzyszącej sprawowaniu liturgii mszalnej i officium divinum w kraju, w którym dzieło potrydenckiej odnowy realizowane było zdecydowanie odmiennie, niż w innych zakątkach ówczesnej Europy. Ten wiedziony ciekawością badawczą muzykolog-hermeneuta z wielkim znawstwem, i właściwą sobie swadą, zanurza się w treści francuskojęzycznych XVII-wiecznych traktatów muzycznych, które stanowią dla niego podstawę źródłową dla rekonstrukcji rzeczywistych uwarunkowań wielogłosowych praktyk muzyczno-liturgicznych epoki Ancien Régime'u. Autor zasługuje na słowa uznania za wnikliwe i kompetentne studium badawcze będące znaczącym wkładem do poznania założeń ówczesnej teorii i praktyki muzyki tworzonej na potrzeby Kościoła rzymsko-katolickiego.

ks. dr hab. Piotr Wiśniewski

Francuska muzyka liturgiczna XVII wieku, której niezwykle istotnym elementem były improwizowane praktyki wielogłosowe, nie doczekała się jak dotąd w polskiej muzykologii całościowego naukowego opracowania. Poświęcona temu właśnie zagadnieniu monografia autorstwa Miłosza Aleksandrowicza uzupełnia tę lukę. Praca ta jest tym bardziej cenna ze względu na fakt, że autor podjął się niełatwego zadania przebadania treści kilkudziesięciu XVII-wiecznych francuskojęzycznych traktatów muzycznych i na ich podstawie nakreślił przed czytelnikiem bardzo czytelny obraz codziennej praktyki muzyczno-liturgicznej czasów Kartezjusza i Niversa. Autor wykazał, że zarówno monodia liturgiczna (plain-chant), jak i wyrastająca z niej polifonia, którą w XVII wieku mogli usłyszeć zgromadzeni we francuskich świątyniach wierni, była stylistycznie zupełnie inna niż muzyka, z którą najczęściej kojarzy się nam dziś „muzyka francuska” epoki Baroku.

ks. dr hab. Rastislav Adamko

ISBN 978-83-7548-287-4



9 788375 482874