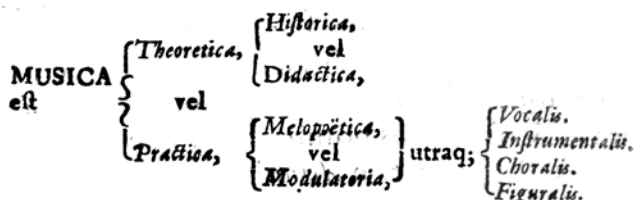


ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

PRZESZŁOŚĆ W TERAŹNIEJSZOŚCI.
MYŚLENIE HISTORYCZNE W TEORII MUZYKI ŚREDNIOWIECZA
I U PROGU NOWOŻYTNOŚCI*

Historiografia muzyczna jest niewątpliwie kategorią nowożytną i nowożytnym gatunkiem piśmiennictwa muzycznego. Śledząc jej początki, natrafiamy na dzieło Ottona Gibela pt. *Introductio musicae theoreticae didacticae*, wydrukowane w Bremie w roku 1660. Gibel przedstawia tam klasyfikację muzyki, wydzielając w niej dział teoretyczny (*musica theoretica*) i praktyczny. Następnie w ramach muzyki teoretycznej wyróżnia dwa działy: historię muzyki (*musica historica*) oraz teorię muzyki w ścisłym, naukowym, znaczeniu tego terminu (*didactica*):



Estque igitur secundum hanc tabellam musica i. vel theoretica vel practica. Theoretica est, quae rerum musicarum tradit causas et fundamenta. Practica, quae theorematum illa in actum producit. 2. Theoretica iterum subdividitur in historica et didacticam. Theoretica historica est, quae narrat originem et progressum rerum musicarum, aliaque eo spectantia. Theoretica didactica ... est scientia, quae proprie occupatur sonorum atque intervallorum musicorum contemplatione, cum ex sensu tum vero maxime ex principiis mathematicis, ostendens legitimas eorum in numeris formas ...

A zatem, według tej tabelki muzyka jest i. teoretyczna lub praktyczna. Teoretyczna przekazuje przyczyny i zasady spraw muzycznych. Owe prawa muzyka praktyczna wprowadza w działanie. Muzyka teoretyczna dzieli się znów na historyczną i dydaktyczną. Muzyka historyczna mówi o pochodzeniu i postępie spraw muzycznych i o innych rzeczach z tym związanych. Muzyka teoretyczna dydaktyczna ... jest nauką, która zajmuje się rozważaniem dźwięków i interwałów muzycznych, zarówno pod względem postrzegania słuchowego jak i przede wszystkim pod względem zasad matematyki, pokazując przy pomocy liczb ich prawidłowe formy ...

* Artykuł jest szkicem problematyki szerszego projektu na temat historiografii muzycznej i jej etapu przednowożytnego. Nie wyczerpuje zatem tematu, sygnalizuje tylko *work in progress*.

Gibel dostarcza nam zatem świadectwa, że historia muzyki – dział, który jego zdaniem tworzy narrację na temat początków i postępu spraw (rzeczy) muzycznych („*quae narrat originem et progressum rerum musicarum*”) – znajduje swój bezpośredni rodowód w tym dziedzictwie piśmiennictwa muzycznego, które określamy mianem teorii muzyki. Oznacza to, że historiografia muzyczna odnajduje swą historię w teorii muzyki i tam też powinniśmy szukać jej genezy¹.

Zainteresowanie przeszłością można śledzić w piśmiennictwie muzycznym od czasów najdawniejszych. Jest dla nas oczywiste, że starożytni i średniowieczni autorzy traktatów muzycznych komponowali swoje teksty, wzorując się i opierając na poglądach poprzedników, tych zwłaszcza, którzy cieszyli się powszechnym autorytetem. Dotyczy to w szczególności późnośredniowiecznego piśmiennictwa muzycznego z regionu Europy Centralnej, na które składają się w znakomitej większości podręczniki i materiały dydaktyczne adresowane do studentów i uczniów szkół diecezjalnych, parafialnych bądź klasztornych. Teksty te, bardzo często anonimowe, opierają się na dobrze utrwalonych wzorach, czerpanych od takich autorów, jak Boecjusz, Gwido z Arezzo i Johannes Cotto/Affligemensis. Nie będzie zatem przesady w stwierdzeniu, że teksty wcześniejszych autorów – kopiowane, cytowane, parafrazowane i reinterpretowane – stanowiąc immanentny element teoretycznomuzycznego dyskursu, były trwale obecne w świadomości kolejnych pokoleń. Ta sytuacja stwarzała dogodne warunki dla wykształcenia się topiki, w której dostrzec można wątki myślenia historycznego. Niektóre z nich są przedmiotem poniższych uwag. Można podzielić je na dwie grupy. Nazwiemy je *loci communes*, czyli miejsca wspólne, i *loci proprii*, czyli indywidualne wypowiedzi autorskie.

Do *loci communes* należą powszechnie podawane w rozdziałach wstępnych traktatów muzycznych informacje natury encyklopedycznej na temat pochodzenia muzyki, czerpane głównie z pism takich autorów, jak Izydor z Sewilli, Kasjodor, Hugon od św. Wiktora i inni. Kwestie te wyjaśniano poprzez wywody etymologiczne słowa „*musica*” („*Unde dicatur musica*”) i katalogi „wynałazców muzyki” („*Musicae inventores*”).

Spśród *loci proprii* niektóre zdobyły tak znaczną popularność, że weszły w obieg na zasadzie *loci communes*. Inne, choć zamieszczone niekiedy w tekstach należących do kanonu wykształcenia uniwersyteckiego, pozostały niezauważone.

1 Alberto F. Gallo zwrócił uwagę na fakt, że pierwsza historia muzyki ery nowożytnej – *Historia musica* Bontempięgo (Perugia 1695) – jest właściwie traktatem z zakresu teorii muzyki i to zakorzenionym w tradycji sięgającej głęboko w przeszłość, a nie rzeczywistym dziełem z zakresu historii w ogólnie przyjętym znaczeniu tego słowa. Kolejne dzieła z gatunku powstającej wówczas historiografii muzycznej, autorstwa Bourdelota (*L'Histoire de la musique*, 1715), Padre Martiniego (*Storia della musica*, 1756), Burneya i Hawkinsa (*General history of music*, 1776), czy wreszcie Forkela (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788) potwierdzają ścisłą łączność z teorią muzyki i ciągłość tej tradycji, por.: *Musica e storia. Tra medio evo e età moderna*, red. Alberto F. Gallo, Bologna 1986, s. 9–11.

LOCI COMMUNES

Etymologia słowa „musica”

Dociekania na ten temat zmierzały w kierunku wyjaśnienia pochodzenia muzyki, rozumianej zarówno jako zjawisko dźwiękowe, jak i umiejętność śpiewania (*ars canendi*). Zamieszczano je z reguły we wstępnych rozdziałach do traktatów muzycznych, zwłaszcza traktatów z zakresu *musica plana*, tzw. traktatów chorałowych, przekazujących obok zasad śpiewu liturgicznego elementarną wiedzę o muzyce. Obszerny rozdział na temat etymologii słowa *musica* zawiera anonimowy traktat z incipitem „Pro recommendacione artis musice” reprezentujący tradycję dydaktyczną Johanna Hollandrina, powstały w Pradze w 1402 r. i znany także z dwóch przekazów krakowskich (*Traditio Iohannis Hollandrini VIII*):

Traditio Iohannis Hollandrini VIII 2, 1–14 (1402)²

¹ Unde dicatur musica

² Dicitur autem musica a *moys* quod est *aqua*, quia teste Ysidoro, ubi supra, tractat de vocibus vel proportione vocum, quod sine huius humoris beneficio nulla cantilena vel vocis stat vel subsistit delectatio.

³ Vel dicitur ab *aqua*, quia usus musice primo fuit tractus ab ydraulicis, id est aquaticis instrumentis, ubi fit sonitus ab impetu aque factus, sonorum quorundam per artem et thesim ad similitudinem vocis humane formatus.

⁴ Vel musica idem est quod sapiencia.

⁵ Et tunc dicitur per derivacionem a *musis*, que sunt causa vel instrumentum sapiencie et eloquencie. ⁶ *Muse* autem appellate sunt a *muson*, id est a *querendo*, eo quod per eas tamquam artis magistras, sicut antiqui voluerunt, vis carminum vocisque modulatio quereretur.

⁷ Vel dicitur musica, ut quidam volunt, a *musa*, quod est instrumentum quoddam musice decenter satis et iocunde clangens. ⁸ Sed videndum est, qua ratione et auctoritate a *musa* traxit nomen.

¹ Skąd wywodzi się nazwa *musica*

² Nazwa *musica* pochodzi od *moys*, co oznacza wodę, ponieważ, według Izydora, muzyka zajmuje się głosami lub proporcją głosów, gdyż bez dobrodziejstwa płynu nie powstanie żadna pieśń, ani też żadna przyjemność śpiewania.

³ Albo nazwa pochodzi od wody, ponieważ praktyka muzyki zaczęła się od instrumentów pobudzanych wodą, w których pod wpływem wody powstawał odgłos złożony z dźwięków wznoszących się i opadających na podobieństwo głosu ludzkiego.

⁴ Lub muzyka jest tym samym co mądrość.

⁵ I w tym przypadku nazwa jej pochodzi od *musis*, które są przyczyną lub narzędziem mądrości i elokwencji. ⁶ Natomiast nazwa *musis* pochodzi od *muson*, to znaczy od badania, ponieważ przy ich pomocy jako opiekunek sztuki, jak chcieli starożytni, badano oddziaływanie pieśni i śpiewu.

⁷ Lub *musica* pochodzi od *musa*, nazwy instrumentu muzycznego, brzmiącego miło i dosyć dostojnie. ⁸ Trzeba jednak rozpatrzyć, dlaczego tak go nazwano.

2 „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensi V.F.6 una cum cod. Cracoviensibus 1927 et 1861 (TRAD. Holl. VIII)”, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, w: *Traditio Iohannis Hollandrini*, t. III, *Die Traktate IV–VIII / The treatises IV–VIII*, red. Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2011 (= Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bayerischen Akademie der Wissenschaften 21), s. 352–353.

⁹ Unde musa est quoddam instrumentum omnia musice superexcellens instrumenta, quia omnem vim atque modum canendi in se continet: humano siquidem inflatur spiritu, ut tibia; manu temperatur, ut fiella; folle concitatur, ut organa. ¹⁰ Et sic in ea multimoda conveniunt instrumenta.

¹¹ Dicunt eciam quidam musicam quasi *modusicam* a *modulacione*. ¹² Alii musicam quasi *mundicam* a mundi et celi cantu dictam putant.

¹³ Vel dicitur musica sillabalem per ethimologiam vocabuli quasi *mulierum sitibilis*, id est appetibilis, *cantus*, quia sicut mulieres flexibilem et appetibilem habent cantum, ita musica facilem cantandi prebet usum.

¹⁴ Et dicitur a *moys* quod est *aqua et ica, sciencia*, quasi sciencia iuxta aquam reperta sive inventa, unde secundum opinionem Guidonis, qui dicit quod musica sit inventa ex sonitu aquarum causato in quibusdam rotis per aquam registratis circa molendinum.

⁹ Stąd *musa* jest to instrument doskonalszy niż wszystkie inne, ponieważ zawiera w sobie wszystkie sposoby wydobywania dźwięku: dmie się w niego przy pomocy ludzkiego oddechu, jak w przypadku tibii, reguluje się ręką, jak wiel-
la, pobudza się miechem, jak organy. ¹⁰ I łączy się w nim wszystkie inne rozmaite instrumenty.

¹¹ Niektórzy mówią, że *musica*, jakby *modusica*, pochodzi od *modulatio*. ¹² Inni uważają, że nazwa *musica*, jakby *mundica*, wywodzi się ze śpiewu wszechświata i niebios.

¹³ Albo też wywodzi się nazwę muzyki przy pomocy „etymologii sylabicznej” (*ethimologia sillabalis*) tego słowa, niby „mulierum sitibilis, id est appetibilis, cantus”, ponieważ tak jak śpiew kobiet jest giętki i kuszący, tak muzyka z łatwością uczy nawyku śpiewania.

¹⁴ I nazwa pochodzi od *moys*, to jest woda, i *icos*, wiedza, jakby wiedza odkryta lub wynaleziona nad wodą, zgodnie z opinią Gwidona, który powiada, że muzykę wynaleziono pod wpływem odgłosu wody, który powodowały jakieś koła obracane wodą w pobliżu młyna.

Z tym ostatnim wywodem łączono niekiedy popularną w XV w. legendę na temat powstania antyfony *Alma redemptoris mater*, którą miał skomponować książę de Vehringen, znany jako Hermannus Contractus, gdy, przepływając się przez Ren, usłyszał harmonijne dźwięki wydawane przez obracające się koła młynów wodnych:

Rkps Biblioteka Jagiellońska 568 f. 81v (XV w.)³:
Glossa do *Musica speculativa* Johanna de Muris

... vel dicitur a *moys*, id est aqua, et ycos, sciencia, quia iuxta fluentia aquarum varios sonos causancium adinventum ... Exemplum patet ... de antiphona, que dicitur Alma redemptoris, quam gloriosus comes de Veringen, scilicet Hermanus Contractus, per Renum transiens et varium sonum in rotis molendinorum audiens dicitur componisse .

... albo [*musica*] bierze nazwę od *moys*, co znaczy woda i *ycos*, nauka, ponieważ została odkryta przy falach wody, wydających różne dźwięki ... Za przykład może służyć ... antyfony *Alma redemptoris mater*, którą miał skomponować książę de Veringen, mianowicie Hermanus Contractus, przepływając się przez Ren i słysząc różne dźwięki wody przy kołach młyńskich.

3 Hans Oesch cytuje dwa teksty z XV w., w których przytoczono tę legendę, por.: Hans Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Bern 1961 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/9), s. 131.

Musicae inventores

Wśród „wynalazców” bądź „odkrywców” muzyki – tak należałoby rozumieć zwrot „musicae inventor” – królują filozofowie i teoretycy: Pitagoras, Boecjusz, Gwido z Arezzo. Pojawiają się również kodyfikatorzy śpiewów liturgicznych: św. Grzegorz i św. Ambroży. Nie brak oczywiście postaci biblijnych, a wśród nich Adama, Mojżesza, Tubala i Jubala, a także postaci z mitologii antycznej: muzyków Linosa, Amfiona i Orfeusza. Orszak wynalazców/odkrywców muzyki łączy, w sposób typowy dla średniowiecza, trzy kręgi kulturowe: świat biblijny, świat antycznej Grecji i świat Europy Łacińskiej. Z tego punktu widzenia na uwagę zasługuje wierszowany katalog wynalazców muzyki rozpowszechniony w traktatach z tzw. tradycji Hollandrina, funkcjonującej w Europie Centralnej co najmniej od początku XV w. aż po pierwsze dekady XVI w.:

Opusculum monocordale Iohanni Valendrino attributum (TRAD. Holl. I), accessus⁴

Pitagoras reperit, transfert Bohecius ipse	Pitagoras odkrywa, przenosi sam Boecjusz,
Investigat Guido Tubalque registrat	Gwidon poszukuje, zaś Tubal nastraja,
Iubal epilogat, normasque ponit Iohannes	Jubal kończy, a Jan podaje reguły.
Ordinat ac supplet Gregorius Ambrosiusque.	Porządkuje i uzupełnia Grzegorz i Ambroży

Warto zwrócić uwagę na figurujące w tej formule łacińskie słowo „transfert”: może ono znaczyć „tłumaczyć”, jak również „przenosi”. Autorzy średniowieczni wyjaśniali, że Boecjusz był niejako tłumaczem Pitagorasa, który przełożył jego doktrynę z greki na łacinę. W tym jednak przypadku przekład z jednego języka na drugi jest równoznaczny z transferem kulturowym: z „przeniesieniem” z jednej cywilizacji do drugiej, ze starożytności greckiej do świata łacińskiego.

Na uwagę zasługuje także postać o imieniu „Johannes”. Niektórzy teoretycy zaliczani do tradycji Hollandrina, m.in. cytowany już anonimowy autor traktatu TRAD. Holl. VIII, a także Ladislaus de Zalka, identyfikowali go z Johannesem de Muris:

Ladislaus de Zalka (1490)⁵

Postremo Iohannes de Muris regulas subtiles proportionum musicalium in unum tractatm collegisse a viris scolasticis studiorum generalium protestatur.	Na koniec Johannes de Muris misterne reguły proporcji muzycznych zebrał w jeden traktat, co poświadczają uczeni mężowie z uniwersytetów.
--	--

4 „Opusculum monocordale Iohanni Valendrino attributum (TRAD. Holl. I)”, wyd. Calvin M. Bower, w: *Traditio Iohannis Hollandrini*, t. II/2, *Die Traktate I–III / The treatises I–III*, red. Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2010 (= Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bayerischen Akademie der Wissenschaften 20), s. 53.

5 „Tractatus ex traditione Hollandrini a Ladislao de Zalka exscriptus”, wyd. Michael Bernhard, w: *Traditio Iohannis Hollandrini*, t. VI, *Die Traktate XXII–XXVI / The treatises XXII–XXVI*, red. Michael Bernhard, Elżbieta Witkowska-Zaremba, München 2015 (= Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bayerischen Akademie der Wissenschaften 24), s. 320.

Josef Smits van Waesberghe we wstępie do swej edycji traktatu *De musica cum tonario* Johanna Affligemensis sugerował, że wiersz ów może odnosić się do tego właśnie autora⁶. Jego argumentacja bazuje na tym, że traktat Johanna był szeroko znany, zaś sam autor cieszył się wysokim uznaniem jako „ważny uczonec” („valens doctor”), który był w stanie poprawić wiele błędów popełnianych przez kantorów. Znamienne, że obaj ci teoretycy, zarówno Johannes Cotto/Affligemensis, jak i Johannes de Muris, wnieśli niemały wkład do średniowiecznej refleksji historycznomuzycznej.

LOCI PROPRII

Johannes Cotto/Affligemensis i problem ekspansji systemu tonalnego

Informacje na temat rozwoju systemu tonalnego, powszechnie przytaczane za Johannem Cotto/Affligemensis tak często, że funkcjonują jak *loci communes*, dotyczą przede wszystkim poszerzenia ambitus skali muzycznej odpowiednio do postępującej rozbudowy repertuaru liturgicznego. Są one o tyle istotne, że właśnie w tym kontekście pojawiają się dwa elementy charakterystyczne dla średniowiecznego myślenia historycznego: przeciwstawienie *moderni* – *antiqui* / *vetustissimi* i zarys linearnej koncepcji dziejów⁷. Nadto, odnoszą się one w pewnym stopniu do wspomnianej wyżej *translatio* dokonanej przez Boecjusza.

Dla Johanna Cotto/Affligemensis punktem odniesienia była dwuoktawowa diatoniczna skala muzyczna *A–aa*, którą mieli posługiwać się *vetustissimi* (najstarsi). Odpowiada ona antycznemu *systema teleion* w *genus diatonicum*, opisanemu przez Boecjusza. *Moderni* (tzn. współcześni, żyjący w nowych czasach) mieli dodać najniższy dźwięk skali, tzw. *gamma graecum* (Γ), oraz *b molle*, zwane *synemmenon*. W ten sposób skala muzyczna liczyła siedemnaście dźwięków. Taką skalę znajdujemy w *Dialogus de musica* Pseudo-Odona, datowanym na ok. 1000 r.⁸. Wreszcie „dominus Guido” rozszerzył system tonalny do dwudziestu jeden dźwięków, dodając tetra-chord *aa–dd*. Cytowane w tym kontekście słowa gramatyka Prisciana „im młodszy, tym bystrzejszy” („quanto iuniores tanto perspicaciores”) nadają tak ujętej ewolucji systemu tonalnego barwę pozytywnej i optymistycznej ekspansji.

6 *Johannis Affligemensis De musica cum tonario*, wyd. Joseph Smits van Waesberghe, w: *Corpus Scriptorum de Musica*, t. I, Rome 1950, s. 37

7 Problematyka przeciwstawienia *antiqui–moderni* w średniowiecznej teorii muzyki jest przedmiotem ważnego artykułu opublikowanego ostatnio przez Constanta J. Mewsa i Carol J. Williams, „Ancients and moderns in medieval music theory: From Guido of Arezzo to Jacobus”, *Intellectual History Review* 27 (2017) nr 3, s. 299–315. Autorzy poświęcili wiele uwagi zwłaszcza problemom muzyki menzuranej XIV w. i kontrowersji pomiędzy Jakubem, autorem *Speculum musicae*, i Johannem de Muris.

8 Ps-Odo, „Dialogus de musica”, wyd. Martin Gerbert, w: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blaise 1784, t. I–III, reprint Hildesheim 1963, zob. t. I, s. 253b.

Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, cap. V (ok. 1100)⁹

Vetustissimi litteras XV non plures in monochordo posuere ab .A. videlicet inchoantes et in .aa. desinentes. Nondum enim .Γ. additum fuit nec .b., quod nos molle vel rotundum dicimus, a quibusdam graeco nomine synemmenon, id est adiunctum, appellatur. Moderni autem subtilius omnia atque sagacius intuentes, quia, ut ait Priscianus, quanto iuniores tanto perspicaciores, viderunt notas illas ad melodiam quamlibet exprimentam non sufficere cantumque plagalis proti aliquotiens per litterarum paucitatem deficere, et ideo .Γ. in primo apposuerunt loco... Praeterea .b. rotundum, quoniam id interdum in cantu videbatur necessarium, addidere, eique nomen hoc, ut scilicet .b. molle vocaretur propter mollitiem soni atque dulcedinem indidere, sicque his duabus litteris adiunctis XVII sunt numero. Dominus autem Guido, quem post Boetium nos in hac arte plurimum valuisse fateamur, XX et I in musica sua ponit notas, ne iam ullus in cantu possit subrepre defectus.

Najstarsi nie więcej niż 15 liter¹⁰ umieścili na monochordzie, rozpoczynając mianowicie od A i kończąc na aa. Albowiem nie dodano jeszcze Γ ani b, które nazywamy *rotundum* lub *molle*, a które określane jest niekiedy greckim słowem *synemmenon* czyli *dobane*. Współcześni zaś na wszystko patrząc subtelniej i mądrzej, ponieważ, jak rzekł Priscianus, im młodszy tym bystrzejsi, zauważyli, iż owe nuty nie wystarczają do zaśpiewania każdej melodii i śpiew w pierwszym tonie plagalnym jest często ułomny, stąd wprowadzono nutę Γ na pierwszym miejscu... Nadto b *rotundum*, ponieważ w międzyczasie okazało się, że jest ono potrzebne. Nadano tę nazwę b *molle* z racji miękkości i słodczy brzmienia. I tak po dodaniu tych dwóch liter jest ich razem siedemnaście. Natomiast dominus Guido, który w tej sztuce, jak sądzimy, po Boecjuszu znaczy najwięcej, w swym traktacie umieścił dwadzieścia jeden nut, aby już do śpiewu nie mógł zakraść się żaden błąd.

Dodajmy, że w wywodach Johanna Cotto nietrudno dostrzec analogię do sposobu, w jaki Boecjusz (*De institutione musica* I, 20) opisał powstawanie antycznego *systema teleion*: od czterostrunnego *instrumentum Mercurii*, poprzez *endekachordon* powstały w wyniku dodawania strun przez kolejnych muzyków, aż po system dwóch oktaw, w wiekach średnich identyfikowany powszechnie jako skala diatoniczna A–aa. Oto wybrane fragmenty wywodu Boecjusza:

Boecjusz, *De institutione musica* I, 20 (510)¹¹

De additionibus chordarum earumque nominibus. Simplicem principio fuisse musicam refert Nicomachus adeo, ut quattuor nervis constaret, idque usque ad Orpheum duravit, ut primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resonarent, medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente, ac diatessaron, nihil vero in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quatuor constat elementis. Cujus quadrichordi Mercurius dicitur inventor...

O dodawaniu strun i ich nazwach.

Nikomachos podaje, że na początku muzyka była tak prosta, że opierała się na czterech strunach, i trwało to aż do czasów Orfeusza, że pierwsza i czwarta struna brzmiały w oktawie, środkowe zaś struny do siebie nawzajem i w stosunku do strun skrajnych brzmiały odpowiednio w kwincie i kwarcie. Nic nie było w nich niezgodnego, na wzór muzyki wszechświata, opartej na czterech elementach. Wynalazcą tego czterostrunnego instrumentu miał być Merkury...

9 *Johannis Affligemensis De musica cum tonario*, op. cit., s. 59–60.

10 Litera (łac. „littera”) oznacza w tym miejscu symbol literowy dźwięku i jest równoznaczna z nutą (łac. „nota”). Terminy „littera”, „nota” i „clavis” w średniowiecznej teorii muzyki występują bardzo często jako synonimy.

11 *De institutione musica libri quinque*, wyd. Godofredus Friedlein, Lipsiae 1867, s. 205–206.

Quintam vero chordam post Coroebus Atysis filius adjunxit, qui fuit Lydorum rex. Hyagis vero Phryx sextum his apposuit nervum. Sed septimus nervus a Terpandro Lesbio adjunctus est secundum septem scilicet planetarum similitudinem. Inque his quae gravissima quidem erat, vocata est hypate, quasi major atque honorabilior. His octavam Samius Lichaon adjunxit atque inter paramesen, quae etiam trite dicitur, et paraneten nervum medium coaptavit, ut ipse tertius esset a nete. ...

Piątą zaś strunę dodał później Chorebus, syn Atyesa (Alyattesa?), który był królem Lidyjczyków. Zaś szóstą strunę dodał do nich Hyagis z Frygii. Natomiast siódmą strunę dodał Terpander z Lesbos, mianowicie na podobieństwo siedmiu planet. Ponieważ była wśród nich najniższa, nazwano ją *hypate*, niby większa i ważniejsza. Ósmą strunę dodał do nich Licaon z Samos i umieścił między *paramese* a *paranete*, zwaną także *trite*, ponieważ jest trzecia, licząc od *nete*. ...

Cytowany wcześniej wywód Johanna Cotto/Affligemensis przytoczył *in extenso* Hieronimusz de Moravia, dodając do ostatniego zapożyczonego zdania informację, że (kolejni) *moderni* wprowadzili jeszcze jeden (najwyższy) dźwięk skali muzycznej, mianowicie *ee-la*, dzięki czemu skala muzyczna liczy dwadzieścia dwa dźwięki:

Hieronimus de Moravia, *Tractatus de musica*, cap. X (między 1272–1307)¹²

Guido autem, quem post Boecium plurimum in hac arte valuisse fatemur, XXI in Musica sua posuit litteras. Moderni vero adhuc unam quam vocant *ee la*, addiderunt clavem ne videlicet iam ullus in cantu posset subripere defectus. Sicque hiis omnibus litteris adiunctis XXII sunt numero.

Gwido zaś, który, jak sądzimy, w tej sztuce po Boecjuszu znaczy najwięcej, zamieścił w swym traktacie muzycznym 21 liter. *Moderni* zaś dodali jeszcze jedną nutę, mianowicie *ee-la*, aby już do śpiewu nie mógł zakraść się żaden błąd. I tak po połączeniu wszystkich liter jest ich dwadzieścia dwie.

Rozwój systemu tonalnego przedstawiano zatem jako swego rodzaju łańcuch zmian w czasie, zmian sygnalizowanych przeciwstawieniem *vetustissimi-moderni*, bądź przypisywanych konkretnemu „odkrywcy”, Gwidonowi z Arezzo (zob. zestawienie s. 30).

Biorąc pod uwagę szeroką recepcję traktatu Johanna Cotto – tekstu znanego w całej Europie, zaś w XV w. cytowanego obficie w środkowoeuropejskich elementarnych podręcznikach muzyki – można sądzić, że wpłynął on na wykształcenie się poczucia ciągłości rozwoju, poczucia, które leży u podstaw świadomości historycznej.

¹² Wyd. Christian Meyer, Guy Lobrichon w: *Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis*, t. 250, Turnhout 2012, s. 40.

Vetustissimi	Moderni	Gwido z Arezzo	Moderni
			ee
		dd	dd
		cc	cc
		bb durum	bb durum
		bb molle	bb molle
Nete hyperboleon	aa	aa	aa
Paranete hyperboleon	g	g	g
Trite hyperboleon	f	f	f
Nete diezeugmenon	e	e	e
Paranete diezeugmenon	d	d	d
Trite diezeugmenon	c	c	c
Paramese	b durum	b durum	b durum
	b molle	b molle	b molle
Mese	a	a	a
Lichanos meson	G	G	G
Parhypate meson	F	F	F
Hypate meson	E	E	E
Lichanos hypaton	D	D	D
Parhypate hypaton	C	C	C
Hypate hypaton	B durum	B durum	B durum
Proslambanomenos	A	A	A
	G	Γ	Γ

Johannes de Muris i problem tożsamości kulturowej

Istotne pogłębienie i wyostrenie myślenia historycznego można dostrzec w niektórych partiach traktatu *Musica speculativa* Johanna de Muris (1323). Jak wiadomo, traktat ten powstał w Paryżu, zaś w II poł. XIV w. stał się uznanym podręcznikiem uniwersyteckim w całej Europie Centralnej (Praga, Wiedeń, Kraków, Erfurt, Lipsk, Bazylea, Ingolstadt); podręcznikiem muzyki kwadrywialnej, a zarazem zwięzłym wykładem systemu pitagorejskiego. Jednakże istotne jego partie dotyczące refleksji historycznej nie zwróciły większej uwagi ani średniowiecznych komentatorów, ani też współczesnych badaczy.

Oczywistym punktem odniesienia dla Johanna de Muris był Boecjusz i jego traktat. Ze słów zamieszczonych we wstępie do pierwszej redakcji *Musica speculativa* dowiadujemy się, że w czasach Johanna de Muris nikt nie czytał starożytnych dzieł ani o muzyce, ani o matematyce. Miały one odstraszać studentów jako zbyt trudne do zrozumienia. Stąd pomysł autora, by sporządzić komunikatywny skrót dzieła Boecjusza, zawierający jedynie to, co bezpośrednio odnosi się do *ars musica*.

Autor miał świadomość dystansu czasowego, jaki dzielił go od Boecjusza i innych *philosophi antiqui*. Sporządzenie „krótkiego traktatu”, jakim jest *Musica speculativa*, i wybór „conclusiones pulchriores et essentialiores ad ipsam artem musica pertinentes” („najważniejszych i najtrafniejszych twierdzeń dotyczących sztuki muzycznej”) wymagało ponownego odczytania dzieła Boecjusza z punktu widzenia systemu tonalnego pierwszych dekad XIV w.¹³. Zauważmy, że wyznaczona w ten sposób oś czasowa nie sięga wstecz poza Boecjusza. Wprawdzie Johannes de Muris bardzo silnie wyeksponował postać Pitagorasa jako odkrywcy muzyki („antiquus Pythagoras”), jednak w żaden sposób nie określił odległości w czasie dzielącej tych dwóch „philosophi antiqui”¹⁴. Pitagoras, odkrywca muzyki, umiejscowiony jest jakby poza czasem. Jedyńm, niejako konstytutywnym, punktem odniesienia pozostaje traktat Boecjusza jako źródło wiedzy na temat *antiqui*, zaś zauważona odmienność i wskazane różnice dotyczą przede wszystkim systemu tonalnego.

Różnice te rozpatrywane są w kontekście podziału monochordu, przedmiotu drugiej części *Musica speculativa*, oraz stosowanego przez *antiqui* podziału tetrachordu w rodzaju enharmonicznym, chromatycznym i diatonicznym:

Johannes de Muris, *Musica speculativa* II, 5 (1323)¹⁵

Sed miror multum et nescio, si vos, quod in partibus nostris, dico, ubi viget religio catholica fidelium in orbe terrarum, nunquam in usum ceciderunt illa duo genera melorum, chromaticum et enarmonicum; sed in genere diatonico omnis cantus ecclesiasticus, quem invenerunt sancti patres et doctores et homines bonae mentis et dignae memoriae, omnisque cantus mensuratus per tempora certa, ut in conductis, organis, modulis, cantilenis ceterisque modis, omnisque cantus laicorum virorum et mulierum, iuvenum et senum, omnisque cantus cunc-torum nostrorum instrumentorum, nescio, quo spritu nisi divino quodam nutu et spontanea voluntate naturaliter incidit et fovetur.

Lecz bardzo się dziwię i nie wiem, czy wy też, że w naszych krajach, tam, mówię, gdzie na świecie panuje religia katolicka, nigdy do użycia nie weszły owe dwa rodzaje melodii, chromatyczny i enharmoniczny; ale w rodzaju diatonicznym – nie wiem z jakiego ducha, jeśli nie z bożej woli i z własnej chęci – w naturalny sposób utrzymany jest i cie-szy się uznaniem wszelki śpiew kościelny, ułożony przez świętych ojców, uczonych i czcigodnych mę-drców; i wszelki śpiew menzuralny, jak conductus, organum i melodie komponowane w inny sposób; wszelki śpiew świeckich mężczyzn i kobiet, mło-dych i starych; wszelkie melodie grane na naszych instrumentach.

13 Johannes de Muris, „Musica speculativa, Prologus”, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, w: tejsze, *Musica Muris i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej*, Warszawa 1992 (= Studia Copernicana 32), s. 171–172.

14 Ibid., s. 173–174.

15 Wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, op. cit., s. 198.

In qua parte orbis terrarum, in quibus angulis regionum, sub qua parte caeli modo latitant alia duo genera, nescio; nihil plus opinor nisi quod quasi contra naturalem inclinationem vocum hominum ad cantus divisa sunt. Scio enim, quod aut vix aut nunquam vox humana in his duobus generibus concordaret nec umquam de se ipsa certa esset; in instrumento tamen possibile esset multum, quod illa genera apud gentiles habebantur, tamen non dubito, dura et aspera iniucundaque esset illa musica istorum duorum modorum hominibus imbutis in tertio genere diatonico, ut nos sumus.

Nie wiem, w jakiej części świata, w jakich zakątkach królestw, pod którą częścią nieba ukrywają się dwa inne rodzaje; sądzę tylko, że zostały one podzielone (na interwały) jakby wbrew naturalnej skłonności głosu ludzkiego. Wiem bowiem, że prawie nigdy głos ludzki nie brzmiałby dobrze w tych rodzajach i nigdy nie byłby pewny siebie; na instrumentach jednak byłoby to bardzo możliwe, że grano je u pogan, nie wątpię jednak, że twarda, szorstka i nieprzyjemna byłaby owa muzyka tych dwóch rodzajów dla ludzi, tak jak my, nawykłych do trzeciego rodzaju.

Tu też, jak sądzę, Johannes de Muris określił własną tożsamość kulturową. Definiuje ją całkowita nieobecność *genus chromaticum* i *enharmonicum* „in partibus nostris”, gdzie panuje religia katolicka, i *genus diatonicum*, w którym utrzymana jest wszelka muzyka liturgiczna, formy polifoniczne oraz śpiew ludzi nieuczonych, a także muzyka instrumentalna. Co więcej, Johannes de Muris twierdził, że tylko rodzaj diatoniczny jest zgodny z naturą głosu ludzkiego, pozostałe zaś rodzaje mogły funkcjonować u pogan, ale tylko w muzyce instrumentalnej. Taka muzyka byłaby jednak dla ucha nawykłego do diatoniki „dura, aspera et iniocunda”. W tej wypowiedzi można dostrzec rodzaj filtru kulturowego nałożonego na wzory „przeniesione” przez Boecjusza: śpiew, w którym zastosowanoby system interwałowy wynikający z antycznego *genus chromaticum* i *genus enharmonicum* uznano wręcz za niewykonalny, zaś wykonany instrumentalnie – odrzucono ze względów estetycznych.

W ten sposób *genus diatonicum* staje się głównym łącznikiem pomiędzy dziedzictwem starożytności przekazanym przez Boecjusza, a muzyką czasów Johanna de Muris. Stąd, prezentując Boecjański podział monochordu według *genus diatonicum* (monochord reprezentował nie tylko instrument, ale funkcjonował jako synonim systemu tonalnego i stroju muzycznego), czyli dwuoktawową skalę diatoniczną, de Muris oświadczył: „Teraz zgadzam się z monochordem Boecjusza” („Nunc ego concordo Boetii cum monochordo”). Własny podział monochordu Johannes de Muris poprzedził następującą uwagą:

16 Wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, op. cit., s. 202.

Johannes de Muris, *Musica speculativa* II, 7 (1323)¹⁶

Luxta illam divisionem, quam dat Boetius de monochordi sui divisione, volo similiter dividere monochordum solum situm mutando chordarum et numerum earundem, quoniam illa maneries canendi, quae suo viguit tempore, super numeros tempore nostro sic est solum accidentaliter variata, quod nostra placentior est auditui quam antiqua. Subtiliataque multum est musica per exercitium modernorum non solum litteratorum hominum in hac arte studentium auxilio vel inventione, sed et vulgus commune et specialiter iuvenes ac etiam mulieres ad hoc moventur, nescio qua forte nisi naturali industria nunc a superiori circulo regulata. Mutantur enim haec continue et illa revoluto forte circulo aliquo redibunt et erunt sicut prius.

Oprócz podziału, który podaje Boecjusz, zamierzam również dokonać podziału monochordu zmieniając tylko położenie strun i ich ilość, ponieważ tamten sposób śpiewania, który praktykowano w jego czasach, poza liczbami zmienił się w naszej epoce jedynie akcydentalnie, w ten sposób, że nasz sposób śpiewania jest miłszy dla słuchu niż sposób dawny. Wysubtelniała bardzo muzyka dzięki wycwiczeniu współczesnych i to nie tylko poprzez twórcze starania (*inventio*) ludzi wykształconych i rozmiłowanych w tej sztuce, ale też ludzie prości, zwłaszcza młodzież i również kobiety garną się do tego, nie wiem jakim sposobem, jeśli nie z naturalnej zdolności rządzonej z wyższego kręgu. Obecne bowiem sprawy ulegają ciągłym zmianom, a tamte, być może pod wpływem obrotu jakiegoś kręgu, powrócą i będą tak jak przedtem.

Powyższy wywód można sprowadzić do następujących czterech punktów:

Po pierwsze: różnica pomiędzy systemem Boecjusza a systemem Johannaesa de Muris (powszechnie przyjętym w jego czasach) sprowadza się do innej liczby „strun” i nieco innego ich rozmieszczenia.

Po drugie: według Johannaesa de Muris, sposób (styl) śpiewania z czasów Boecjusza („illa maneries canendi, quae suo viguit tempore”) zmienił się w ten sposób, że „nasz sposób” („nostra maneries canendi”) jest miłszy, przyjemniejszy dla ucha niż „dawny” sposób („maneries antiqua”).

Po trzecie: muzyka wykonywana przez *moderni* stała się „subtelniejsza” („subtiliata” – bardziej wyrafinowana), nie tylko dzięki kreatywności („inventio”) osób wykształconych w tej sztuce, lecz także dzięki wrodzonym zdolnościom zwykłych ludzi („vulgus commune”).

Po czwarte wreszcie: w ostatnim zdaniu Johannes de Muris nakreślił, jak się wydaje, cykliczną koncepcję dziejów, wedle której rzeczy ziemskie rządzą się cyklicznymi obrotami sfer niebieskich. To niejasne zdanie Johannaesa de Muris znajduje wyjaśnienie w zakończeniu jego wcześniejszego traktatu *Notitia artis musicae*: autor twierdzi tam, że za jakiś czas to samo, czego doświadczyli starożytni, wierząc, że osiągnęli granice możliwości muzyki, może zdarzyć się nam (czyli *moderni*). „Niech nikt nie mówi – radzi Johannes de Muris – że osiągnął ostateczny stan muzyki i jej niewzruszoną granicę, ponieważ poglądy i rewolucje naukowe (*scientiae revolutiones*) odchodzą i wracają w koło tak długo, jak chce tego Opatrzność”.

Podsumowując powyższe wywody Johanna de Muris, można stwierdzić, że określił on wyraźnie swoją pozycję jako *modernus* i wyznaczył oś czasu, dla której punktem odniesienia była starożytność reprezentowana przez Boecjusza. Określił „muzyczną tożsamość” świata chrześcijańskiego opartą na antycznym *genus diatonicum*, odrzucając jednocześnie *genus chromaticum* i *genus enharmonicum*. Opisał zmiany muzyki w czasie i wbudował je w cykliczną koncepcję dziejów.

Johannes Boen i przekraczanie granic „genus diatonicum”

Oba odrzucone antyczne *genera* intrygowały jednak czternastowiecznych teoretyków tak dalece, że podejmowali oni próby przywrócenia ich do istnienia przynajmniej w zapisie nutowym. Próby takie odnajdujemy w piątej księdze *Speculum musicae* Jakuba zwanego Leodiensis (po 1325)¹⁷, oraz – bardziej zaawansowane i wbudowane w wizję muzycznej awangardy – w traktacie *Musica* Johanna Boena (1357)¹⁸. Problem odrzuconych *genera* polegał na tym, że pojawiały się w nich mikrointerwały niemożliwe do zapisania na liniaturze Gwidońskiej: półton większy (*semitonium maius* lub *apotome*) oraz interwały mniejsze od półtonu mniejszego (*semitonium minus* lub *limma*). Rozwiązanie tego problemu tkwiło w odpowiednim zastosowaniu znaków *b durum* (działającego podobnie jak znak #, który w systemie pitagorejskim podwyższał nutę o półton większy) i *b molle* (działającego podobnie jak znak b, który w systemie pitagorejskim obniżał dźwięk o półton większy). Odpowiednim dla takich poczynań miejscem w skali muzycznej było bezpośrednie sąsiedztwo *b molle* i *b durum*, które umożliwiało uzyskanie postępu *c–h–b–g* czyli tetrachordu chromatycznego, będącego następstwem półtonu mniejszego, półtonu większego i tercji małej. (Przypomnijmy w tym miejscu, że tworzenie takiego postępu było równoznaczne ze złamaniem ówczesnych reguł solmizacji zakazujących postępu *b molle* – *b durum* zarówno w kierunku wznoszącym, jak i opadającym.)

W odpowiednim operowaniu znakami *b molle* i *b durum* dostrzegł Boen możliwość modyfikacji interwałów muzycznych właściwych pitagorejskiej diatonice, np. zmniejszania bądź zwiększania kwarty, tercji, a nawet półtonu mniejszego. Uważał, że znaki te, choć umieszczane są zazwyczaj w ściśle określonych miejscach skali diatonicznej (nazwał je „cotidiana positio”), można wprowadzać dowolnie przy każdej nucie, w miejscach bardziej wyrafinowanych (nazwał je *subtiliores positiones*), jak to czynią „moderni, wiedzeni wrażliwszą zmysłowością” („moderni maiori ducti lascivia”)¹⁹.

17 Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, lib. V, wyd. Roger Bragard, [Rome] 1968 (= Corpus Scriptorum de Musica 3/5), s. 30.

18 Wyd. Wolf Frobenius w: „Johannes Boens Musica und seine Konsonanzlehre”, *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 2 (1971).

19 Johannes Boen, *Ars „musicae”*, wyd. F. Alberto Gallo, [Rome] 1972 (= Corpus scriptorum de musica 19),

Przykł. 1. Tercja mała *c-a* (czyli cały ton i półton mniejszy) zmniejszona o półton większy powstała przez podwyższenie *a* o półton większy *a-a#*: ponieważ pomiędzy półtonem większym a mniejszym jest różnica jednego komatu, w wyniku wskazanego w przykładzie zastosowania znaku # powstaje odległość mniejsza o jeden komat od całego tonu²⁰:

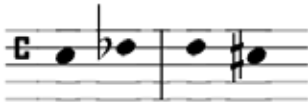


Przykł. 2. Notowanie komatu:

a) przez ściągnięcie całego tonu dwoma znakami²¹:



b) przez ściągnięcie półtonu mniejszego jednym znakiem²²:



Autor zaznaczył, że cechą szczególną tych zapisów (przykł. 2) jest to, że obraz wizualny jest odwrotnością percepcji słuchowej, gdyż nuta zapisana niżej brzmi (o jeden komat) wyżej²³. Oczywiście, tego rodzaju transformacja interwałów była możliwa tylko w systemie pitagorejskim.

Boen nie posługiwał się terminem *musica falsa* ani też *musica ficta*. Modyfikacje interwałów polegające na niuansowaniu ich różnicą jednego komatu nazwał *genus commaticum*: uważał, że jest to całkiem nowy rodzaj muzyki w stosunku do dziedzictwa przekazanego przez Boecjusza, gdyż Boecjusz nie przedstawił żadnego tetrachordu, w którym figurowałby komat jako niezależny, wydzielony interwał. Rzeczywiste i świadome stosowanie „rodzaju komatycznego” w twórczości kompozytorskiej jest niezwykle trudne do wysledzenia z uwagi na praktykę notacyjną, która wykazuje znaczną dowolność w pomijaniu znaków *b durum* i *b molle*. Sam Boen zdawał się widzieć we wprowadzaniu mikrointerwałów wynikających z podziału całego tonu raczej przyszłość niż terażniejszość muzyki:

s. 35; na ten temat por.: Karol Berger: *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987, s. 30.

20 „Johannes Boens Musica”, op. cit., s. 55–56.

21 Ibid., s. 56.

22 Ibid., s. 56–57.

23 Ibid., s. 57.

24 Ibid., s. 45.

Johannes Boen, *Musica* (1357)²⁴

Nam secundum diversitatem temporis et regionum multa nova et inaudita poterunt suboriri, sicut forte pronuntiatio commatis et trium semitoniorum minorum ac multorum similium, que licet hactenus non audita sunt, forte tractu temporis per nova instrumenta et vocum habilitates posterius audiuntur, sicut nec ante Pitagoram fuit tanta subtilitas in cantu, quanta hodiernis temporibus est in usu ...

Gdyż stosownie do różnaitości czasu i krajów może powstać wiele rzeczy nowych i niesłyszanych, jak być może zaśpiewanie komatu, trzech półtonów mniejszych i tym podobnych, których chociaż dotychczas nie słyszano, to może z biegiem czasu dzięki nowym instrumentom i umiejętnościom wokalnym później się usłyszy, tak jak w czasach przed Pitagorasem nie było takiego wyrafinowania w śpiewie, jakie w dzisiejszych czasach jest praktykowane ...

Ową subtelność w śpiewie Johannes Boen z Rijnsburga w Holandii przyznawał głównie Anglikom, Francuzom („Gallici”) i Włochom („Lumbardi”)²⁵. Spośród cytowanych w jego traktacie przykładów muzycznych niektóre zidentyfikował Wolf Frobenius, który odniósł je do utworów Philippe’a de Vitry i *La messe de Tournai*²⁶.

Boen był o jedno pokolenie młodszy od Johannes de Muris, którego traktat *Musica speculativa* znał i cytował. Jednocześnie można zauważyć, jak bardzo różne było ich „myślenie historyczne”: Johannes de Muris przywiązany był do cyklicznej koncepcji dziejów, podczas gdy Boen widział muzykę w jej rozwoju linearnym, zdążającym w kierunku coraz to nowych rozwiązań. Obaj natomiast łączyli muzykę współczesną z wyrafinowaniem (*subtilitas*), nie wymieniając wszakże kompozytorów z imienia.

Johannes Tinctoris i Adam z fuldy. Kompozytorzy jako „musicæ inventores”

Autorem, do którego wywodów współczesna historiografia muzyczna przywiązuje szczególną wagę, jest, oczywiście, Johannes Tinctoris. Widziano w nim teoretyka, który wskazał na przełom renesansowy w muzyce, jaki miał dokonać się wraz z twórczością Johna Dunstaple’a (Dunstable’a, ok. 1390–1453) i dwóch kolejnych generacji kompozytorów franko-flamandzkich: Johannes Ockeghema, Johannes Regisa, Antoina Busnoisa, Firmina Carona, Guillaume’a Fauguesa, których mistrzami byli nieżyjący już wówczas John Dunstaple, Gilles Binchois (1400–60), Guillaume Dufay (1397–1474). Przypomnijmy, że we wstępie do *Proportionale musices* (1473–74) określił Tinctoris twórczość kompozytorską Dunstaple’a jako „źródło i początek nowej sztuki” („novae artis fons and origo”)²⁷. We wstępie do *Liber de arte con-*

25 Ibid., s. 45; na ten temat por. Frank Hentschel, „Johannes Boen und die zweifelhaften Gesangskünste der Alemanni”, w: *Nationes, Gentes und die Musik im Mittelalter*, red. Frank Hentschel, Marie Winkelmüller, Berlin 2014, s. 173–186.

26 „Johannes Boens Musica und seine Konsonanzlehre”, op. cit., s. 81.

27 Johannes Tinctoris, „Proportionale musices, Prologus”, w: *Johannis Tinctoris: Opera theoretica*, red. Albert Seay, t. 1–3, [Rome] 1975–78 (= Corpus scriptorum de musica 22), zob. 2a, s. 9–11.

trapuncti (1477) zauważył nawet Tinctoris, że „trudno wymienić jakąkolwiek kompozycję sprzed czterdziestu lat [a więc sprzed ok. 1430 – E.W.-Z.], która zyskałaby uznanie znawców jako godna słuchania”²⁸. Poglądy Tinctorisa stały się niedawno przedmiotem uważnej analizy dokonanej przez Roba Wegmana, który skłonny jest dopatrywać się w nich nie tyle obwieszczenia przełomu renesansowego, ile znamion pokoleniowego modelu przemian historycznych („generational model of historical change”)²⁹. Wegman wskazał przy tym na dużą rolę, jaką Tinctoris przywiązywał do studiowania utworów poprzednich generacji kompozytorów. W retoryce wypowiedzi Tinctorisa nietrudno usłyszeć echa przytoczonych wcześniej zachwyty nad „subtilitas modernorum”, wyrażanych przez Johanna de Muris:

Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477)³⁰

Neque, quod satis admirari nequeo, quipiam compositum nisi citra annos quadraginta extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur; hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cujusdam coelestis influxus, an vehementia assiduae exercitationis infiniti florent compositores, ut Joannes Okeghem, Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermmum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur. Quorum omnium omnia fere opera tantam suavitudinem redolent, ut, mea quidem sententia, non modo hominibus heroibusque verum etiam Diis immortalibus dignissima censenda sint. Ea quoque profecto numquam audio, nunquam considero, quin laetior ac doctior evadam, unde quemadmodum Virgilius in illo opere divino Eneidos Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor architypis; praesertim autem in hoc, in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum.

Nie mogę się dość nadziwić, że zdaniem znawców jedyne utwory warte słuchania powstały nie wcześniej niż przed czterdziestu laty. W obecnych zaś czasach, że pominię niezliczonych kantorów pięknie śpiewających, nie wiem, czy siłą jakiegoś niebiańskiego wpływu, czy też gorliwością stałego ćwiczenia działa bardzo wielu kompozytorów, jak Joannes Okeghem, Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, którzy mieli za nauczycieli zmarłych ostatnio Joannesa Dunstaple’a, Egidiusa Binchoisa, Guillemsa Dufaya i słyną w tej sztuce. Niemal wszystkie ich dzieła tchną taką słodyczą, że, moim zdaniem, powinny być uznane za najwspanialsze nie tylko przez ludzi i herosów, ale nawet przez bogów nieśmiertelnych. Zaiste, gdy też słucham tych dzieł i je rozważam, zawsze jestem wzbogacony radością i mądrością, stąd, jak Wergiliusz w owym boskim dziele, Eneidzie, korzystał z Homera, tak ja, na Herkulesa, w moich dziełkach korzystam z nich jako wzorów; zwłaszcza zaś w dyspozycji współbrzmień naśladuję w pełni ich styl godny uznania.

28 „Liber de arte contrapuncti, Prologus”, w: *Johannis Tinctoris: Opera theoretica*, op. cit., zob. t. 2:11–89, p. 12–13.

29 Rob. C. Wegman, „Johannes Tinctoris and the *New Art*”, *Music and Letters* 84 (2003) nr 3, s. 171–188.

30 Por. przyp. 27.

Dodać w tym miejscu wypada, że obszerny wstęp do wcześniejszego *Proportionale musices* oparł Johannes Tinctoris w znacznej mierze na wzorach, jakich dostarczały katalogi „wynalazców muzyki” zamieszczane tradycyjnie we wstępnych rozdziałach traktatów muzycznych. Katalog Tinctorisa jest niewątpliwie pierwszym, w którym kompozytorzy zostali w takim stopniu docenieni i nadto wymienieni z imion i nazwisk obok postaci biblijnych i mitologicznych, filozofów starożytnej Grecji i postaci ze świata łacińskiego, Ojców Kościoła i teoretyków muzyki: Boecjusza, Martiana Capelli, Guidona i Johanna de Muris.

Kompozytorzy, Guillaume Dufay (ur. 1397) i Antoine Busnois (ur. ok. 1430), pojawiają się również w katalogu wynalazców muzyki w traktacie niemieckiego teoretyka muzyki i kompozytora, Adama z Fuldy (1490 r.), który w odróżnieniu od Tinctorisa nie zróżnicował wymienionych twórców pokoleniowo, jednak – podobnie jak Tinctoris – uwypuklił motyw naśladowania wzorów. Adam z Fuldy deklarował, że tych właśnie kompozytorów przyjął za wzór. W jego traktacie nie ma wzmianki o Tinctorisie, trudno zatem dowodzić, że wzorował się on także na autorze *Liber de arte contrapuncti*.

Adam de Fulda, *De musica* (1490)³¹

... arbitrandum est, multos fuisse artis inventores iuxta locorum et temporum varietates, et regionum distantias. Iubal filium Lamech ante diluvium, apud Hebraeos Moysen, apud Graecos Pythagoram ..., apud Latinos Boetium credimus incepisse Hunc quam plures secuti sunt, Gregorius, Isidorus, Guido, Odo, Berno, Ioannes de Muris; et circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffay, ac Antonius de Busna, quorum et nos sequaces esse volumus, verbis scilicet, utinam et factis. Si autem quaeramus, quis inter omnes primus extiterit, puto, quod ipse Iubal, nam alios tempore praecessit; sacra enim scriptura ipsum inventorem commemorat, et non alium.

... uważa się, że wielu było wynalazców muzyki według różnicowości miejsc, czasów i odległości krajów: Jubal, syn Lamecha przed potopem, u Hebrajczyków Mojżesz, u Greków Pitagoras ..., u Łacinników rozpoczął, jak sądzimy Boecjusz... . Wielu poszło w jego ślady, Grzegorz, Izydor, Gwido, Odo, Berno, Johannes de Muris. A także w moich czasach bardzo uczeni Guillaume Duffay i Antonius de Busnois, których pragniemy naśladować, w słowach mianowicie, i oby także w dziełach. Jeśli zaś pytamy, kto ze wszystkich zaistniał jako pierwszy, sądzę, że Jubal, ponieważ innych wyprzedził w czasie; bowiem Pismo Święte jego wymienia jako wynalazcę, a nie kogoś innego.

31 *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, wyd. Martin Gerbert, St. Blaise 1784, t. I–III, reprint Hildesheim 1963, zob. t. III, s. 341a.

Na katalogu wynalazców muzyki Adama z Fuldy wzorował się natomiast Nicolaus Wollick (który jednak pominął obu kompozytorów)³²; Wollick z kolei stał się wzorem dla plejady autorów szesnastowiecznych, m.in. dla Sebastiana z Felsztyna³³.

UWAGA KOŃCOWA

Ten krótki przegląd, jak zaznaczyłam na wstępie, z pewnością nie wyczerpuje problematyki historycznej zawartej w średniowiecznym piśmiennictwie muzycznym. Dotyczy tylko piśmiennictwa „zaalpejskiego”, gdyż włoska teoria muzyki wymaga oddzielnego potraktowania. Nie poruszyłam kwestii zainteresowań antykwarycznych i prób odczytywania dawnych notacji muzycznych. Nie podjęłam też zagadnienia współistnienia różnych stylów muzycznych i trwałości dawnych praktyk polifonicznych w muzyce liturgicznej w XV wieku. Nie zmieścił się również w ramach tego szkicu bardzo istotny problem przeciwstawienia *musica artificialis* – *musica naturalis/usualis*, silnie akcentowanego w piętnastowiecznych tekstach z Europy Centralnej; przeciwstawienia o charakterze aksjologicznym, bowiem marginalizującym muzykę spontaniczną, uprawianą poza granicami *ars*. W istocie, przedstawione wyżej dywagacje teoretyków dotyczą przede wszystkim *ars musica*, aczkolwiek Johannes de Muris ciepło wypowiadał się także o śpiewie „ludu” (*vulgus commune*), doceniając jego udział w kształtowaniu współczesnej mu muzyki.

Wkład średniowiecznych teoretyków w podstawy nowożytnej historiografii muzycznej polegał przede wszystkim na tym, że wytyczyli oni istotne punkty orientacyjne, wokół których rozwijało się myślenie historyczne. Należy do nich:

- przekonanie o ciągłości czasowej *ars musica*
- wyznaczenie punktu odniesienia i nakreślenie osi czasu
- określenie własnej tożsamości kulturowej
- percepcja i konceptualizacja zmian w czasie
- konstruowanie obrazu przeszłości.

32 Wyd. Klaus Wolfgang Niemöller, w: *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick*, Köln 1955 (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte II), s. 7.

33 *Sebastianus Felstinensis, Opusculum musices noviter congestum, Cracoviae 1534*, wyd. Elżbieta Witkowska-Zaremba, w: *Sebastian z Felsztyna, Pisma o muzyce*, Kraków 1991 (= Monumenta musicae in Polonia, Seria C, Tractatus de musica II), s. 72–73.

THE PAST IN THE PRESENT. THINKING ABOUT HISTORY IN MUSIC THEORY IN THE
MIDDLE AGES AND AT THE BEGINNING OF THE MODERN AGE

The present article is an outline of a larger project concerning music historiography and its pre-modern stage of development. As such, the article does not exhaust the subject, but only communicates 'work in progress'.

Using as the starting point the classification of music proposed by Otton Gibel (1660), who distinguished 'historical music' (*musica historica vel didactica*) as a field of music theory studying 'the origin and development of music-related issues', the author follows selected themes connected with thinking about history in the treatises of Johannes Cotto/Affligemensis, Johannes de Muris, Johannes Boen, texts representing the tradition of Johannes Hollandrin, and finally texts by Johannes Tinctoris and Adam of Fulda. The author concludes that the contribution of medieval theorists of music to the foundations of modern music historiography consisted mainly in providing major landmarks around which the thinking about history later developed. Those landmarks are the following: the belief in the temporal continuity of 'ars musica'; establishing the point of reference and defining the time axis; defining one's own cultural identity; the perception and conceptualization of changes taking place over time; constructing a picture of the past.

Translated by Paweł Gruchala

Prof. dr hab. Elżbieta Witkowska-Zaremba, członek-korespondent Polskiej Akademii Nauk. Jest dyrektorem Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Zajmuje się badaniem historii muzyki europejskiej średniowiecza i wczesnej nowożytności, w tym edytorstwem tekstów łacińskich z zakresu teorii muzyki.
elzbieta.witkowska-zaremba@ispan.pl

Recently published books by Liber Pro Arte

Ars musica and Its Contexts in Medieval and Early Modern Culture
edited by Paweł Gancarczyk

~

Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries
– People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence
edited by Jolanta Guzy-Pasiak & Aneta Markuszewska

isnydamnictwo@ispan.pl
