

Katedra Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

RYSZARD J. WIECZOREK

*In decimis.*

*O specyfice „niemieckiej” polifonii u schyłku piętnastego wieku*

---

*In decimis.*

On the Specificity of „German” Polyphony towards the End of the Fifteenth Century

Od czasów Hugona Riemanna (1907) technika prowadzenia skrajnych głosów kompozycji w równoległych decymach, towarzyszących długonutowemu cantus firmus, uchodzi za specyficzną cechę polifonii na niemieckim obszarze językowym schyłku piętnastego wieku. Analizując repertuar saskiego kodeksu Leipzig 1494, zauważył on mianowicie, iż w większości utrwalonych tam dzieł nie jest przestrzegany zakaz stosowania paralelnych konsonansów niedoskonałych. Powszechność owej techniki skłoniła go do uznania jej za odrębny styl, który uznać trzeba „za charakterystyczny dla Niemiec drugiej połowy piętnastego wieku”<sup>1</sup>. Utrwalenie się tego poglądu zawdzięczać należy autorytetowi Heinricha Bessele-  
ra. W swym wpływowym dziele *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* opublikował on – jako egzemplifikację niemieckiej predylekcji do stosowania

---

<sup>1</sup> H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. 2, cz. 1, Leipzig 1920 (1. wyd. Leipzig 1907), s. 137: „als spezifisch für Deutschland in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristisch ansehen muß“; podobnie na s. 184: („[...] Ihre Faktur entspricht ganz der spezifisch deutschen; dieselbe harmonische Bestimmtheit, dieselbe lebendige Art. der Baßführung mit häufigen Terzenparallelen zum Diskant oder Tenor”).

„ściśle równomiernej menzuracji pojedynczych dźwięków jako duchowego centrum dzieła” – fragment trzygłosowego responsorium *In principio erat verbum* Adama z Fuldy, które zawiera długi łańcuch paralelnych decym, oplatających umieszczony pomiędzy nimi chorałowy, równonutowy cantus firmus<sup>2</sup>. Owa kompozycja stała się nawet obiektem późniejszych, dość kuriozalnych prób poszukiwania w pochodach konsonansów niedoskonałych symboliki liczbowej; Fritz Feldmann w okrągłej liczbie 100 decym (których nb. jest nieco więcej) dopatrywał się symbolu „unitas”, odnoszonego do „jedności Boga i słowa” („Einheit von Gott und Wort”)<sup>3</sup>. Również Wilhelm Ehmann uznał szeregowanie równoległych decym za „wyraźnie niemiecki sposób opracowania”, niespotykane w muzyce tworzonej gdzie indziej<sup>4</sup>. Ów prosty model stanowił dla niego „oznakę muzyki wewnątrzniemieckiej” – symptom użytkowej sztuki rzemieślniczej, który zdominował niemiecką muzykę „jako (kultową) sztukę rzemieślniczą”<sup>5</sup>. Podobny pogląd reprezentował wspomniany już Feldmann<sup>6</sup>, a później także Lothar Hoffmann-Erbrecht<sup>7</sup> oraz Martin Just, według którego obecność paralel decymowych w anonimowych dziełach z saskiego kodeksu Berlin 40021<sup>8</sup> czy ze śląskiego

---

<sup>2</sup> H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft, red. E. Bücken, Potsdam 1931-1934), s. 262 („streng gleichmäßige Mensurierung der Einzeltöne als geistigen Mittelpunkt des Werkes”).

<sup>3</sup> F. Feldmann, *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen. Untersuchungen am Werk des Tinctoris, Adam von Fulda und Nucius*, „Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft” 1 (1956), s. 39-65, tu zob. s. 52-53.

<sup>4</sup> „Da sich die deutsche Musik vor anderer dadurch auszeichnet, muß hier eine ausgeprägt deutsche Bearbeitungsweise vorliegen”. W. Ehmann, *Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration*, Berlin 1936, s. 61.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> F. Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Institut bei der Universität Breslau. Eine paleographische und stilistische Beschreibung*, cz. 1 *Darstellung*, cz. 2 *Verzeichnisse und Übertragungen*, [w serii:] *Schriften des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*, red. A. Schmitz, t. 2, Breslau 1932, s. 120 *et passim*.

<sup>7</sup> L. Hoffmann-Erbrecht, *Henricus Finck – musicus excellentissimus (1445-1527)*, Köln 1982, *passim*. W innej pracy tego autora, *Stufen der Rezeption des niederländischen Stils in der deutschen Musik der Dürerzeit*, [w:] *Florilegium Musicologicum. Festschrift Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing 1988, nie ma wprawdzie mowy o łańcuchu paralelnych decym, ale ma on je wyraźnie na myśli, gdy pisze (s. 158): „Die dreistimmige liturgische Cantus firmus-Motette oder der Hymnus mit einer gregorianischen Melodie in Langmensur und zwei florierenden Stimmen ist in Deutschland zwischen 1460 und 1490 Legion”.

<sup>8</sup> M. Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin. Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, t. 1-2, Tutzing 1975 [w serii:] *Würzburger Musikhistorische Beiträge* 1, s. 144, 176 *et passim*.

*Glogauer Liederbuch* (Berlin/Kraków 40098)<sup>9</sup> świadczyć miała o ich lokalnej proveniencji.

To, czy technika prowadzenia skrajnych głosów w równoległych decymach istotnie była ograniczona do repertuaru powstałego na niemieckim obszarze językowym, jak sądzi większość badaczy, czy też stanowiła element uniwersalnego języka muzycznego, jest pytaniem o istnienie „niemieckiej” tradycji polifonicznej schyłku piętnastego wieku. Odpowiedzi na nie należy poszukiwać zarówno w spuściznie kompozytorskiej twórców działających na różnych obszarach łacińskiej Europy, jak i w ówczesnej refleksji teoretycznej.

\*

Responsorium *In principio erat verbum* Adama z Fuldy, utrwalone w saskich rękopisach Berlin 40021 (nr 14) i Leipzig 1494 (nr 54)<sup>10</sup>, uchodzić może za „klinikny” przypadek użycia równoległych decym, które wypełniają tu ponad połowę (32 taktów) z liczącej zaledwie 55 taktów kompozycji. Jest ono zarazem klasycznym przykładem niemieckiej *Choralbearbeitung* – stereotypowej manieri opracowywania cantus planus, która była już u schyłku XV wieku stylistycznym archaizmem i której ideowego kontekstu należy upatrywać w ciągłej aktualności zaleceń bulli *Docta sanctorum* papieża Johannes XXII z roku 1324/1325<sup>11</sup>. W tego rodzaju utworach chorałowy wzorzec, cytowany w postaci monorytmicznej (breves, semibreves), wyraziście się wyodrębnia z tkanki kontrapunktycznej pozostałych głosów, co generuje tak charakterystyczną dla dzieł powstałych na niemieckim obszarze językowym „rozwarstwioną” fakturę *contrapunctus fractus*. Połączenie tej faktury z pochodami równoległych decym w głosach skrajnych stanowi najbardziej charakterystyczny rys twórczości Adama z Fuldy i znamionuje dzieła reprezentujące wszystkie uprawiane przezeń gatunki. Jego trzygłosowy, datowany na lata 1485-1490 *Magnificat quinti toni* z kodeksu Ber-

<sup>9</sup> M. Just, *Polyphony Based on Chant in a Late Fifteenth-Century German Manuscript*, [w:] *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*, red. J. Kmetz, Cambridge 1994, s. 148.

<sup>10</sup> Edycja [w:] Ehmman, *Adam von Fulda ...*, *op. cit.*, *Notenbeispiele*, s. 7-9, a także [w:] *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 Der Universitätsbibliothek Leipzig)*, cz. 1, red. R. Gerber, [w serii:] *Das Erbe deutscher Musik*, t. 32, Kassel 1956, s. 58-59, oraz [w:] *Der Kodex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 40021*, cz. 1, red. J. Martin, [w serii:] *Das Erbe deutscher Musik*, t. 76, Kassel 1990-1991, s. 137-138.

<sup>11</sup> Por. na ten temat R. J. Wiczorek, „*Musica figurata*” w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku. *Studia nad repertuarem kodeksów menzuralnych Berlin 40021, Leipzig 1494 i Warszawa 5892*, Poznań 2002, s. 105-106.

lin 40021 (nr 35)<sup>12</sup> jest wręcz przesycony tego rodzaju środkami: łańcuchy decym występują tu w każdym z wersetów, często w połączeniu z figurami sekwencyjnymi, a w wersecie ostatnim wypełniają niemal całą przestrzeń, tworząc szereg ponad 40 współbrzmień, które w zupełnie mechaniczny sposób oplatają leżący między nimi psalmodyczny wzorec.

Przykład 1. Adam z Fuldy, *Magnificat quinti toni*: a) 2 werset, t. 36-47; b) 12 werset, t. 1-13.

a)

36

S ta - ri me - - -

T sa - lu - ta - ri - me - -

B ri me -

42

<sup>12</sup> Edycja [w:] *Der Kodex Berlin 40021...*, op. cit., cz. 1, s. 238-247.

b)

S  
T  
B

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

8

- o, et nunc, et sem - per, et sem-

et nunc, et sem - per,

o, et nunc, et sem - - - per, et sem -

O szerokiej popularności tej techniki, zarówno w utworach trzy-, jak i czterogłosowych, świadczy anonimowy repertuar saskich zabytków Leipzig 1494 i Berlin 40021 oraz śląskiego kodeksu Warszawa 5892 z około 1500 roku. Dla przykładu, w czterogłosowym *Magnificat quarti toni* z kodeksu Berlin 40021 (nr 34)<sup>13</sup> kanoniczny przepis w wersecie ósmym nakazuje, by utworzyć głos basowy w interwale decymy w stosunku do superiusa, cytującego psalmodyczny wzorzec<sup>14</sup>. Podobną sytuację obserwujemy w *Magnificat sexti toni* z kodeksu Warszawa 5892 (nr 25): w ostatnim wersecie partię altu należy tu uzyskać, na podstawie analogicznego przepisu, przez powielenie w interwale decymy linii basu<sup>15</sup>. Szczególną predylekcję do stosowania łańcuchów równoległych decym stwierdzić można w bogatym repertuarze hymnów. Owe paralelizmy, często w połączeniu z figurami sekwencyjnymi, dochodzą do głosu szczególnie silnie w anonimowym *Festum nunc celebre* (Berlin 40021, nr 54)<sup>16</sup>; w opracowaniu tej

<sup>13</sup> Edycja [w:] *ibid.*, s. 227-237.

<sup>14</sup> Berlin 40021, fol. 76r: „Esurientes Ite X [tj. decyma – przyp. R. W.] discantusque colligentur”.

<sup>15</sup> Warszawa 5892, fol. 46r: „Bassus cum alto in decimam subito”.

<sup>16</sup> Edycja [w:] *Der Kodex Berlin 40021...*, *op. cit.*, cz. 1, s. 51-54.

samej melodii przez Heinricha Fincka (Leipzig 1494, nr 32=34)<sup>17</sup> mamy do czynienia zarówno z decymami pomiędzy głosami skrajnymi, jak i tercjami pomiędzy głosami pokrewnymi strukturalnie (superius-tenor i alt-bas).

Przykład 2. a) Heinrich Finck, *Festum nunc celebre*, t. 14-21, b) Anonim, *Festum nunc celebre*, t. 58-63.

a)

14

S

A

T

B

-gna - que

19

S

A

T

B

gau - di - -

<sup>17</sup> Edycja [w:] *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel ...*, op. cit., cz. 1, s. 36-37.

b)

58

S  
ter an - ge - li - cus cho - -

A  
ter an - - - ge - li - cus

T  
ter an - - - ge - li - cus

B

Analogiczne sposoby kształtowania zauważamy także na terenie innych gatunków liturgicznych, w tym głównie antyfon, responsoriów i sekwencji. Ekstremalnych jednak przykładów zastosowania decym dostarcza ciągle tajemnicza *Missa Anonyma II* z kodeksu Warszawa 5892 (nr 14)<sup>18</sup>, co w przeszłości dawało asumpt do różnego rodzaju spekulacji na temat figur retoryki muzycznej<sup>19</sup>. Łańcuchy paralelnych konsonansów dają tu efekt jeszcze większej pełni brzmienia niż w utworach Adama z Fuldy i dowodzą, że faktura ta cieszyła się zarówno w Saksonii, jak i na Śląsku wielką popularnością.

Nie oznacza to jednak, iż wspomnianej techniki nie stosowali niektórzy mistrzowie franko-flamandzcy. Szczególnie jaskrawym tego przykładem jest antyfona *Salve regina* [III] Heinricha Isaaca, znana zresztą jedynie z zabytków pochodzących z niemieckiego obszaru językowego (Berlin 40021, Warszawa 5892, Basel IX.55). Ostatni fragment utworu (*O dulcis*) wyróżnia się przepisem kanonicznym, nakazującym – podobnie jak we wspomnianym wyżej *Magnificat* Adama z Fuldy – utworzenie linii basu w interwale dolnej decymy w stosunku do superiusa<sup>20</sup>. Analogiczny zabieg obserwujemy w mszy *Quant j'ay au cueur*

<sup>18</sup> Edycja [w:] Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 ...*, *op. cit.*, cz. 2, s. 10-35, oraz [w:] *Missa Anonyma II aus dem Codex Breslau Mf. 2016*, wyd. F. Feldmann, [w serii:] „Das Chorwerk”, zesz. 56, Wolfenbüttel 1956.

<sup>19</sup> Por. komentarz Feldmanna [w:] *Missa Anonyma II...*, *op. cit.* (Beiheft), oraz *idem*, *Alte und neue Probleme um Cod. 2016 des Musikalischen Institut bei der Universität Breslau*, [w:] *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag*, red. W. Vetter, Leipzig 1955, s. 56 n.

<sup>20</sup> Warszawa 5892, fol. 143v.: „Bassus O dulcis cum discanto in decimis”; Berlin 40021, fol. 164: „O dulcis maria in decimis cum supremo”. Edycja [w:] *Der Kodex Berlin 40021...*, *op. cit.*, cz. 2, s. 241.

tego samego kompozytora<sup>21</sup>: całe, liczące 60 taktów *Agnus Dei II* winno być śpiewane, zgodnie z analogicznym przepisem<sup>22</sup>, w równoległych decymach głosów skrajnych. Także fakturę innych wczesnych mszy Isaaca znamionują łańcuchy paralelnych decym<sup>23</sup>. Najwięcej przykładów dostarcza jednak twórczość Jacoba Obrechta<sup>24</sup>. W tej technice utrzymane jest np. całe *Agnus Dei secundum* z jego mszy *Je ne demande*, przy czym w wersji z kodeksu Leopolda (München 3154, nr 139) – reprezentującej, w przeciwieństwie do edycji Petrucciego (1503), przypuszczalnie pierwotną intencję twórcy<sup>25</sup> – mamy do czynienia, mimo czterogłosowej obsady, z realnym trójgłosem, pozbawionym nadto strukturalnych kwart<sup>26</sup>. Na obszarze muzyki świeckiej dobrą egzemplifikacją użycia długich pochodów decym jest *Tandernaken* Obrechta<sup>27</sup> czy *La morra* Isaaca, dobrze zresztą na niemieckim obszarze językowym znana<sup>28</sup>.

Łańcuchy równoległych decym, jakie obserwujemy m.in. w dziełach Adama z Fuldy, stanowią egzemplifikację techniki, którą sam kompozytor opisuje w swym traktacie *De musica*. W ósmej regule stwierdza między innymi, iż w dziełach kompozytorów „dawnych” („veteres”) pochod konsonansów niedoskonałych („imperfectas”) dłuższy niż trzy-cztery współbrzmienia nie był dozwolony, podczas gdy u twórców „współczesnych” („modernes”) jest on chętnie stosowany. W szczególności dotyczy to, jak wskazuje teoretyk, paralel decymo-

<sup>21</sup> Edycja [w:] *Der Kodex Berlin 40021...*, *op. cit.*, cz. 2, s. 82-84, oraz [w:] Isaac, *Opera omnia*, wyd. E. E. Lerner, [w serii:] CMM 65, vol. 7, Rome 1974, s. 82-83.

<sup>22</sup> Berlin 40021, fol. 112r: „Canon: Qui me barritonisare cupit In decimis intonabit”.

<sup>23</sup> Por. np. *Missa Argentum et aurum* (Sanctus i Agnus Dei), edycja [w:] *Heinrich Isaac: Messen*, wyd. H. Birtner, popr. i uzupeł. M. Staehelin, Mainz 1973, [w serii:] *Musikalische Denkmäler VIII*, s. 3-44; na jeszcze inne przykłady wskazuje Martin Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bern-Stuttgart 1977, t. 3, *passim*.

<sup>24</sup> Por. R. C. Wegman, *Born for the Muses: the Life and Mases of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, s. 208, 220, 247, 248 *et passim*.

<sup>25</sup> Por. T. Noblitt, *Problems of Transmission in Obrecht's „Missa Je ne demande”*, „Musical Quarterly” 68 (1977), s. 211-233.

<sup>26</sup> Na skutek długich, komplementarnych pauz, partie altu i tenoru łączą się tu w jedną linię głosu. Pochód paralelnych decym jest w źródle wyraźnie wskazany przepisem: „Qui mecum resonat: in decimis barritonisat” (w druku Petrucciego przepisem: „decimas do omnium que possideo”). Por. faksimile wersji monachijskiej [w:] *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold. Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154*, wyd. T. L. Noblitt, [w serii:] *Das Erbe Deutscher Musik*, t. 83, cz. 1, Kassel 1996, s. 42-43. Edycja mszy [w:] Jacob Obrecht, *Missa Grecorum, Missa Je ne demande*, wyd. ed. T. Noblitt, [w serii:] *New Obrecht Edition*, wyd. C. Maas, vol. 5, Utrecht 1986.

<sup>27</sup> Edycja [w:] *Harmonice Musices Odhecaton A*, wyd. H. Hewitt, I. Pope, Cambridge, Mass. 1946, nr 69.

<sup>28</sup> Utwór występuje dwukrotnie w saskim kodeksie Leipzig 1494 (nr 81=164). Edycja tej wersji [w:] *Der Mensuralcodex des Nikolaus Apel ...*, *op. cit.*, cz. 1, s. 113.



wych pomiędzy głosami skrajnymi: „oplatając” swymi figuracjami głos środkowy, stanowią one jego ozdobę („ornatum”)<sup>29</sup>.

Kierując się konstatacjami Adama z Fuldy można by sądzić, że ów najprostszy typ kontrapunktu był wynalazkiem muzyków jego generacji. U niewielu jednak współczesnych mu mistrzów franko-flamandzkich technikę tę odnajdujemy w tak jaskrawej postaci i można przypuszczać, że dbając o większą niezależność głosów, starali się oni respektować renesansowy postulat „varietas” – pożądanego urozmaicenia. Mogłoby się wydawać, iż Adam z Fuldy co najmniej uczestniczył w kształtowaniu się podstaw owej prostej, wręcz rzemieślniczej techniki. Tymczasem Franchinus Gaffurius w traktacie *Practica musica* z roku 1496 określił ją jako „bardzo znaną” i stosowaną m. in. przez Johanna Tinctorisa, Josquina des Prez, Gaspara van Weerbeke, Alexandra Agricolę, Loyseta Compère’a, Jacoba Obrechta, Antoine’a Brumela i Heinricha Isaaca<sup>30</sup>. Teoretyk ponadto egzemplifikuje swój wywód krótkim utworem trzygłosowym, w połowie wykorzystującym pochod równoległych decym, które oplatają umieszczony w głosie środkowym długonutowy (z niewielkimi odstępstwami) *cantus firmus*<sup>31</sup>.

Przykład 3. Franchinus Gaffurius, *Practica musica* (fol. ee ii v).

<sup>29</sup> „licet olim veteres ultra tres aut quatuor imperfectas se sequi omnes prohiberent, nos tamen moderniores non prohibemus, praesertim decimas, cum ornatum reddant, voce tamen intermedia”. *De musica*. GS III, 353a.

<sup>30</sup> „Est et celeberrimus quidam in contrapuncto processus notularum videlicet Baritonantis ad cantus notulas institutas consimilibus notulis per decimam inuicem procedentibus: tenore ad singulos concorditer commeante. quem Tinctoris: Gulielmus guarnerij: Iusquin despriet: Gaspar: Alexander agricola: Loyset: Obrecht: Brumel: Isaac ac reliqui Iucundissimi compositores in suis cantilenis saepius obseruarunt”. Gaffurius, *Practica musica* (faksimile Farnborough 1967), lib. III, cap. 12, fol. eeii/r.

<sup>31</sup> *Ibid.*, fol. eeii/v.



Jak łatwo zauważyć, w utworze tym nie występują żadne strukturalne kwarty<sup>32</sup>, a każda para głosów: superius-tenor, superius-contratenor i contratenor-tenor tworzy harmonicznie satysfakcjonujące *bicinium*, zgodne z wszystkimi regułami ówczesnego kontrapunktu dwugłosowego. Warto nadmienić, iż opisaną przez siebie technikę stosował Gaffurius z dużym upodobaniem w swych własnych dziełach, zarówno mszalnych<sup>33</sup>, jak i w opracowaniach *Magnificat*<sup>34</sup>. Odnajdujemy ją również w licznych hymnach proveniencji włoskiej<sup>35</sup>.

Nie jest to wszelako jedyne na gruncie włoskiej refleksji muzycznej świadectwo aprobaty dla długich łańcuchów decym. O tym, że proces uchylania restrykcji dotyczących liczby konsonansów niedoskonałych był w tym czasie już daleko posunięty, świadczy traktat *De preceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*<sup>36</sup> Guilielmusa Monachusa z ok. 1480 roku. W odniesieniu do konstrukcji trzygłosowej Guilielmus rozróżnia cztery procedury komponowania („*modi componendi cum tribus vocibus*”)<sup>37</sup>, z których ostatnia odzwierciedla in-

<sup>32</sup> Termin „strukturalna kwarta” oznacza w tym kontekście kwartę (oraz undecymę) konstytuującą element harmonicznę progresji, a nie kwartę występującą jedynie jako nuta przejściowa, zamienna, zawieszona czy antycypująca.

<sup>33</sup> Por. np. Credo mszy *De tous bien plaine* (przykład nutowy [w:] Wieczorek, „*Musica figurata*” w *Saksonii i na Śląsku ...*, op. cit., s. 299).

<sup>34</sup> Na szereg tego rodzaju przykładów wskazuje C. J. Maas, *Geschiedenis van het meerstemmig Magnificat tot omstreeks 1525*, Groningen 1967, *passim*.

<sup>35</sup> Dotyczy to zwłaszcza hymnów utrwalonych w kodeksie Montecassino 871; por. na ten temat M. Kanazawa, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century* (dysertacja), Harvard University, 1966.

<sup>36</sup> Por. edycję [w:] CS III, 288b-299a oraz CSM 11, s. 29-44, Roma 1965.

<sup>37</sup> Zob. na ten temat K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974, s. 232-233, *idem*, *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, [w:] *Die Mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, red. H. H. Eggebrecht, F. A. Gallo, M. Haas, K.-J. Sachs, [w serii:] *Geschichte der Musiktheorie*, t. 5, Darmstadt 1984, s. 232-236, oraz D. Helms, *Denken in Intervallverbänden: Kompositionsdidaktik und Koposi-*

teresującą nas sytuację: podobnie jak u Gaffuriusa czy Adama z Fuldy, głos środkowy złożony jest tu z długonutowych dźwięków *cantus firmus*, które oplecione są figuracjami głosów skrajnych poruszających się w równoległych decymach<sup>38</sup>. Zdaniem teoretyka, po skomponowaniu „dobrze brzmiącego” tenoru w długich wartościach rytmicznych należy dopisać dowolnie urytmizowaną partię basu („contratenor bassus”), a następnie superius, „prawie zawsze” („quasi omnes”) odległy od basu o decymę; dolne głosy tworzą wówczas interwały oktawy, kwinty, seksty i tercji<sup>39</sup>. Warto zauważyć, iż według Guilielmusa paralele decym nie muszą stanowić jedyne użytego konsonansu, co zbliża jego opis do cytowanego wyżej przykładu z *Practica musice* Gaffuriusa.

Scharakteryzowany przez Guilielmusa „modus componendi” znalazł wysoką ocenę nie tylko w oczach Gaffuriusa czy Adama z Fuldy. Ów sposób komponowania z użyciem paralelnych decym znajduje swą artykulację m.in. u Nicolausa Wollicka (1501), który dostrzega „słodkie brzmienie” tego rodzaju faktury<sup>40</sup>, oraz Andreasa Ornitoparcha (1519), który powołuje się wprost na opinię Gaffuriusa, zamieszczając jeszcze bardziej schematyczny przykład nutowy<sup>41</sup>. Jednak niespełna trzy dekady później poglądy na tę kwestię, przynajmniej we włoskiej refleksji muzycznej, ulegają już zasadniczej zmianie. Vicente Lusitano (1553) metodę tę – obok innych technik improwizacji i kompozycji – zaleca już tylko początkującym adeptom kompozycji<sup>42</sup>, a dla Nicoli Vicentina (1555) stanowi ona przykład kontrapunktu improwizowanego

---

*tionstechnik um 1500*, „Die Musikforschung” 54 (2001), s. 1-23. Formuły Guilielmusa przedstawia też M. Jans, *Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis” 10 (1986), s. 101-119 (tu zwł. s. 106-112).

<sup>38</sup> Por. CS III 299a lub CSM 11, s. 44. Przykład nutowy Guilielmusa zamieszcza m. in. Sachs, *Der Contrapunctus...*, *op. cit.*, s. 135, *idem*, *Die Contrapunctus-Lehre, op. cit.*, s. 235, oraz F. Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, [w:] *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikrezeption und Satzlehre*, red. F. A. Gallo i in., [w serii:] *Geschichte der Musiktheorie*, t. 7, Darmstadt 1989, s. 202.

<sup>39</sup> „Alius modus componendi cum tribus vocibus. Fac tenorem bene intonatum grossum, hoc est non diminutum et non dusiunctum, et fac [...] contratenorem bassum subtus tenorem ita diminutum sicut volueris; et fac supranum tuum diminutum sicut contratenorem bassum, et fac quod consonantiae contratenoris bassi cum suprano suo sint quasi omnes decimae. Item nota quod consonantiae contratenoris bassi cum tenore sunt istae, scilicet octava, quinta, sexta et tertia bassa [...]”; G. Monachus, *De preceptis artis musicae*, CS III 298a lub CSM 11, s. 38.

<sup>40</sup> „tallis enim dispositio dulcissimum reddit sionum”; Wollick, *Opus aureum*, Köln 1501, fol. Hiii (wyd. K.-W. Niemöller [w:] „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte”, zes. 11, Köln 1955).

<sup>41</sup> A. Ornitoparchus, *Musicae activae micrologus*, Lipsiae 1519, fol. Lii.

<sup>42</sup> V. Lusitano, *Introdutione facilissima et novissima di Canto fermo et figurato Contraponto semplice et in concerto*, Roma 1553; por. C. Dahlhaus, *Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert*, „Musica” 13 (1959), s. 163-167.

o niewielkiej wartości<sup>43</sup>, choć z drugiej strony, jak równocześnie teoretyk zauważa, konstrukcja ta umożliwia utworzenie – po raz pierwszy przezeń opisanego – kontrapunktu podwójnego (*contrapunto doppio*) w decymie.

Powstaje pytanie, czy w praktyce kompozytorskiej końca piętnastego wieku technika komponowania z użyciem paralelnych decym była rzeczywiście tak popularna, jak to zaświadcza Gaffurius. Częściowej na nie odpowiedzi udzielił już z górną pół wieku temu Charles W. Fox w interesującym studium o „harmonice bezkwartowej”<sup>44</sup>. Po przebadaniu blisko tysiąca kompozycji świeckich z przełomu piętnastego i szesnastego stulecia doszedł on do wniosku, że jednym z charakterystycznych rysów chanson i innych gatunków świeckich z lat 1460-1520 był „styl bezkwartowy”, tj. faktura, w której nie występowały strukturalne kwarty pomiędzy żadnym z głosów kompozycji; w konsekwencji, każdy z nich mógł zostać pominięty, nie powodując negatywnych skutków dla polifonicznej konstrukcji. Najważniejsze były implikacje harmoniczne owego stylu. Nie mogły tu być stosowane, tak częste w pierwszej połowie piętnastego stulecia, kadencje kwintowo-oktawowe (1-5-8), gdyż pociągałyby za sobą nierozwiązaną kwartę pomiędzy głosami górnymi, preferowano natomiast „bezpieczne” współbrzmienia oktawowe (1-1-8) bądź oktawowo-kwintowe (1-8-5). Inną implikacją było szczególne traktowanie „pierwszego przewrotu” akordu (świadomie się tu posługujemy, dla uproszczenia opisu, anachroniczną w stosunku do omawianego okresu terminologią). Ponieważ jego „pozycja skupiona” (3-5-8) nieuchronnie pociągała za sobą kwartę pomiędzy głosami górnymi, konieczna była „pozycja rozłożona” (3-8-5), zapewniająca użycie seksty, kwinty i decymy. Komponowanie w „stylu bezkwartowym” wymagało zatem konsekwentnego przestrzegania jednej tylko, podstawowej zasady: podstawa akordu nie mogła znajdować się powyżej jego kwinty. Z tego punktu widzenia omawiany styl był prostym przeciwieństwem techniki *fauxbourdon*: o ile w tej ostatniej główny interwał pomiędzy głosami skrajnymi stanowiła seksta, o tyle w „stylu bezkwartowym” była nim decyma. Charles W. Fox, usiłując wyjaśnić fenomen „stylu bezkwartowego”, skłaniał się ku tezie, iż eliminacja kwarty jako interwału harmonicznego prowadziła w sposób nieuchronny do paralel decymowych. Jak widać, badacz ten odwracał łańcuch przyczynowo-skutkowy: technika równoległych decym nie wynikała bowiem z unikania harmonicznej kwarty, lecz stanowiła rezultat stosowania uproszczonej i z dydaktycznego punktu widzenia nader atrakcyjnej procedury komponowania, która swą teoretyczną kodyfikację znalazła już u Guilielmusa Monachusa.

<sup>43</sup> N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma 1555 (faksimile, „Documenta musicologica” I, 17, Kassel 1959), lib. IV, cap. xxiii.

<sup>44</sup> C. W. Fox, *Non-quartal Harmony in the Renaissance*, „Musical Quarterly” 31 (1945), s. 33-53.

Z badań Foxa, choć ograniczonych tylko do repertuaru muzyki świeckiej, wynikają dwa ważne dla nas wnioski: po pierwsze, „styl bezkwartowy” nie był reprezentatywny dla żadnej szkoły czy regionu geograficznego tego czasu: stosowali go zarówno mistrzowie burgundzcy i franko-flamandzcy, jak i twórcy niemieccy, angielscy czy hiszpańscy; po wtóre zaś, żaden z kompozytorów nie pisał wyłącznie w tym stylu, choć niektórzy z nich, jak Antoine Busnois, Robert Morton czy Paul Hofheimer, wykazywali doń szczególne upodobanie.

Źródłem popularności techniki prowadzenia skrajnych głosów w interwale decymy na interesującym tu nas niemieckim obszarze językowym należy zapewne upatrywać w jej walorach dydaktycznych. Umożliwiła ona znaczne uproszczenie procesu tworzenia konstrukcji polifonicznej, zarówno trzy-, jak i czterogłosowej. Jej zastosowanie zapewniało korzystne odległości między głosami oraz jasno zdefiniowane następstwa harmoniczne. Obydwa interwały składowe decymy, utworzone przez głos środkowy i skrajny, były bowiem równocześnie: albo zawsze konsonujące (decyma i pryma, oktawa i tercja, seksta i kwinta; lub odwrotnie), albo zawsze dysonujące (nona i sekunda, septyma i kwarta; lub odwrotnie). Komplementarność tych interwałów w ogromnym stopniu ułatwiała figuracje głosów skrajnych i gwarantowała, że w przypadku ruchu przeciwnego w głosie środkowym nie powstaną żadne paralele oktaw czy kwint. Dzięki swej schematyczności i redukcji możliwych do zastosowania interwałów, procedura ta stanowiła niezwykle prostą, użyteczną i łatwą do opanowania receptę kompozytorską, bez względu na to, od którego z głosów rozpoczynało się komponowanie i która para głosów powstawała jako pierwsza. Wystarczyło stworzyć konstrukcję dwugłosową, która by była pozbawiona równoległych tercji i sekt (paralelny ruch tych interwałów skutkowałby – odpowiednio – paralelizmami oktaw i kwint), aby w sposób niemal mechaniczny – przez powielenie w decymie któregoś z głosów – powstał prawidłowy pod względem harmonicznym utwór trzygłosowy. Ponadto, istotnym jej walorem była możliwość pominięcia któregoś z głosów i redukcja konstrukcji czterogłosowej do dydaktycznego *bicinium*. Dydaktyczne zalety tej procedury były więc oczywiste.

Przyczyn faworyzowania techniki paralelnych decym przez samego Adama z Fuldy można ponadto upatrywać w jego negatywnym stosunku do kwarty, zaliczanej przezeń do „semidissonantia”, a tym samym do wykorzystującej ten interwał techniki *fauxbourdon*, określonej epitetem „szpetnego brzmienia” („*te-trum reddit sonum*”)<sup>45</sup>. Warto bowiem zauważyć, iż w trzygłosowych kompozycjach Adam z Fuldy unika strukturalnej kwarty także w partiach pozbawionych

<sup>45</sup> Por. GS III, 352; zob. też H. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1972 (2. wyd.), s. 93 i 97.

decymowych paralel<sup>46</sup>. Jak się wydaje, akcentowany przezeń aspekt ozdobności („ornatus”) tego rodzaju faktury dotyczył jakości czysto brzmieniowych, a nie kontrapunktycznych, gdyż równoległe decymy w oczywisty sposób redukowały czy wręcz niweczyły samodzielność głosów, tak jeszcze istotną dla generacji „veteres”. Wzorcowym punktem odniesienia była dla niego, jak sam przyznawał, twórczość Guillaume’a Du Faya i Antoine’a Busnois<sup>47</sup>. Ten ostatni stosował łańcuchy paralelnych decym na obszarze różnych gatunków i choć jego spuścizna nie była w Europie Środkowej szeroko znana, to sporadycznie tu docierała, przynajmniej na teren Saksonii. Interesującą nas technikę odnajdujemy np. w „chanson kombinacyjnej” *Corps digne/Dieu quel* – kompozycji utrwalonej (bez tekstu) w kodeksie Berlin 40021 (nr 24)<sup>48</sup>, który został skompilowany, jak wiadomo, w Saksonii (głównie w Torgau i Lipsku), a więc na obszarze działania Adama z Fuldy. Analogicznie jak w innych czterogłosowych chansons Antoine’a Busnois, faktura nie jest tu zawsze pełna; często któryś z głosów środkowych milknie i powstaje wrażenie, jak gdyby intencją kompozytora była tradycyjna obsada trygłosowa, a czwarty głos stanowił tylko skromne jej wzbogacenie. Bardzo ściśle natomiast są ze sobą powiązane głosy skrajne, które biegną często w paralelnych decymach oplatających długonutowy tenor, co szczególnie jest słyszalne w połączeniu z szeregowaniem figur sekwencyjnych. Do tego właśnie modelu nawiązywać mogli działający w Saksonii kompozytorzy lokalni.

Przykład 4. Antoine Busnois, *Corps digne/Dieu quel mariage*, t. 20-29.

<sup>46</sup> Por. Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 ...*, op. cit., s. 144.

<sup>47</sup> Por. Ehmann, *Adam von Fulda ...*, op. cit., s. 145 n.

<sup>48</sup> Edycja [w:] *Der Kodex Berlin 40021...*, op. cit., cz. 1, s. 177-178.



W konkluzjach wypada podkreślić, iż technika prowadzenia skrajnych głosów w równoległych decymach nie może być uznana za przydatne kryterium proveniencyjne. Stanowiła ona jeden z obiegowych środków warsztatu kompozytorskiego ostatnich dekad piętnastego wieku, stosowanych zarówno w muzyce religijnej, jak i świeckiej. Wielka popularność tej techniki wynikała z jej atrakcyjności jako modelu dydaktycznego, który z łatwością dawał się zastosować w praktyce kompozytorskiej, umożliwiając szybkie i bezproblemowe rozszerzenie dwugłosowej konstrukcji do trzy-, a następnie także i czterogłosu. Nie można jej wszakże traktować jako wyłącznej cechy polifonii tworzonej na niemieckim obszarze kulturowym. To, że u schyłku piętnastego wieku wykorzystywano ją tu szczególnie chętnie, wynikało niewątpliwie z małego jeszcze doświadczenia kompozytorskiego lokalnych muzyków i z ich niewielkiego rozeznania w arkanach „wysokiej” sztuki franko-flamandzkiej.

#### SIGLA:

Basel IX.55 (BasU F.IX.55) – Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Ms. F. IX.55

Berlin 40021 (BerlS 40021) – Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40021

Berlin/Kraków 40098 (BerlPS 40098) – Berlin, dawna Preußische Staatsbibliothek Mus. Ms. 40098, obecnie Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. Ms. 40098

Leipzig 1494 (LeipU 1494) – Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 1494 („Apel Codex”)

Montecassino 871 (MonteA 871) – Montecassino, Archivio della Badia, Ms. N. 871

München 3154 (MunBS 3154) – München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Musica Ms. 3154



Warszawa 5892 (WarU 2016) – Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Muzycznych, RM 5892 (olim Rps. Mus. 58, olim Mf. 2016)

#### SUMMARY

Since the days of Hugo Riemann (1907) the technique of conducting extreme parts of a composition in parallel tenths accompanying the long-note cantus firmus, is regarded as a specific feature of polyphony in the German-speaking area towards the end of the fifteenth century. The wide popularity of this technique, both in three- and four-voice pieces, is confirmed by the musical pieces of Adam of Fulda and in the anonymous Saxon and Silesian repertory of that time. The question is whether this technique was actually limited to the repertory composed in this area as a specifically „German” polyphonic tradition, or it was an element of the universal musical language at the close of the fifteenth century. The answer to the question should be sought both in the musical legacy of the composers who were active in various area of Latin Europe and in the then theoretical reflections.

As the studies have shown, the technique of conducting extreme parts in the interval of the tenth cannot be regarded as a useful criterion for origin. The reason is that it was one of the common devices in the composer’s methods in the last decades of the fifteenth century, which was employed both inn religious and secular music. The sources of its exceptional popularity in the German-speaking area should be sought first of all in its teaching values. It was a useful and easy-to-learn composition formula, which made it possible to quickly expand a two-voice construction into a three- or four-voice piece without difficulty.