

Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach

Ludzie Dzieła Sprawy

Z pierwszych tytułów

- M. Perz *Polifonia w średniowiecznej Polsce. Studia nad źródłami i problemami w świetle sąsiedzkich zależności*
- E. Witkowska-Zaremba *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*
 - B. Brzezińska *Repertuar polskich tabulatur organowych w I połowie XVI wieku*
E. Głuszcz-Zwolińska *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*
 - W. Malinowski *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*
 - Grzegorz Gerwazy Gorczycki. (Studia pod red. Z. M. Szweykowskiego)
 - Z. Chaniecki *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*
 - B. Vogel *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*
T. Przybylski *Karol Kurpiński*
 - L. Polony *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*
 - *Muzyka polska a modernizm*
 - Z. Helman *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*
K. Baculewski *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*
 - A. Mrygón *Stanisław Wiechowicz. Cz. I: Działalność. Cz. II: Twórczość*
L. Markiewicz *Bolesław Szabelski*
H. Kochan *Henryk Sztompka*
M. Gąsiorowska *Grażyna Bacewicz*
Studia nad twórczością Witolda Lutosławskiego (red. K. Meyer)
K. Tarnawska-Kaczorowska *Witold Lutosławski. Myśl i kreacja*
A. Neuer *Roman Padlewski*
 - T. Zieliński *O twórczości Kazimierza Serockiego*
 - K. Tarnawska-Kaczorowska *Świat liryki wokalnie-instrumentalnej Tadeusza Bairda*
Studia nad twórczością Krzysztofa Pendereckiego (red. R. Chłopicka, K. Szwejgier)
K. Droba *Twórczość Henryka Góreckiego*
 - A. Pawlak *Folklor muzyczny Kujaw*
 - J. Bobrowska *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*
B. Bartkowski *Religijne śpiewy polskie zachowane w żywej tradycji. Style i formy*

ars musica
w krakowskich
traktatach
muzycznych
XVI wieku

RECEIVED
W. H. C. CO.
100 N. 1ST ST.
ST. LOUIS, MO.
JAN 10 1910

78.01

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

**ars
musica
w krakowskich
traktatach
muzycznych
XVI wieku**

PWM *Muzyka polską
w dokumentacjach
i interpretacjach*

48.01 : 781] (438.311) "15"

№ 842/13
1986

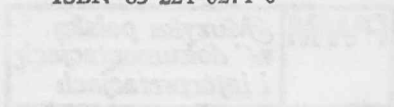
Okładkę projektowała Barbara Wysocka



rot. 4/1985

© Copyright by Polskie Wydawnictwo Muzyczne,
Kraków, Poland, 1986

ISBN 83-224-0274-0



SPIS TREŚCI

<i>Od autorki</i>	7
WSTĘP	8
I. GENERALIA	20
1. Klasyfikacja muzyki	20
Podziały, terminy, definicje	24
<i>Musica mundana — humana — instrumentalis</i> s. 24. <i>Musica vocalis — instrumentalis</i> s. 34. <i>Musica usualis — regulata</i> s. 43. <i>Musica plana — mensuralis</i> s. 51. <i>Musica theorica (speculativa) — practica (activa)</i> s. 58	
Schematy klasyfikacyjne	64
2. Definicja muzyki	80
3. <i>Musicus — cantor</i>	92
4. Pochodzenie muzyki	101
Etymologia muzyki	102
„Wynalazcy” muzyki	105
5. Właściwości i cel muzyki	113
II. SINGULARIA	120
6. Skala muzyczna i jej dyspozycja	120
<i>Voces</i>	120
Termin „ <i>vox</i> ” s. 120. Podziały <i>vocum musicalium</i> s. 122	
<i>Litterae</i>	130
<i>Claves</i>	132
Termin „ <i>clavis</i> ” s. 132. Podziały <i>clavium</i> s. 134. Skala <i>clavium</i> s. 136	
<i>Cantus</i>	140
Termin „ <i>cantus</i> ” s. 140. Podział <i>cantus</i> s. 141	
7. Solmizacja	149
Mutacja	151
Ujęcie tradycyjne s. 153. Ujęcie uproszczone s. 158	
<i>Solmisatio vera</i> i <i>solmisatio ficta</i>	169
<i>Solmisatio vera</i> s. 170. Rozpoznanie tonu, w jakim utrzymany jest śpiew s. 170. Wybór właściwej <i>vox</i> przy rozpoczęciu solmizacji s. 172. Postępowanie w przypadku wyjścia poza heksachord s. 175. Postępowanie w przypadku skoków o kwartę, kwintę i oktawę s. 178. <i>Solmisatio ficta</i> s. 179. <i>Coniuncta</i> s. 181. Skala <i>ficta</i> i schemat mutacji s. 185. <i>Musica ficta</i> i <i>genus chromaticum</i> s. 189. <i>Solmisatio ficta</i> w praktyce wykonawczej s. 192	

8. Interwały	197
Termin „modus”	199
Zasób interwałów	201
Klasyfikacja interwałów	203
Modi perfecti — imperfecti s. 203. Modi simplices — compositi s. 207. Modi usitati — inusitati s. 208. Modi magis principales — minus principales s. 210	
Właściwości brzmieniowe interwałów	211
9. Octo toni	214
Termin „tonus”	215
Właściwości konstrukcyjne tonów	218
Ambitus s. 219. Claves i voces finales. Transpozycja tonów s. 222. Repercussio s. 227	
Właściwości wyrazowe tonów	232
Uwagi końcowe	238
Wybór cytowanych tekstów w przekładzie	248
Bibliografia	270
Summary	275
Wykaz skrótów	284
Spis ilustracji	285
Indeks imienny	286
Indeks terminologiczny	289

OD AUTORKI

„Ars musica” to jedno z najszerzych pojęć łacińskiej myśli muzycznej. Ars jest podstawą działań poznawczych i twórczych, teoretycznych i praktycznych — świadomych działań człowieka, ujętych w system sformułowanych przezeń zasad. Traktaty chorałowe — XVI-wieczne elementarze artis musicae — wprowadzają w ówczesny system zasad muzyki. Stanowią też pokaźny fragment polskiego piśmiennictwa muzycznego tego okresu: pisali je m.in. Sebastian z Felsztyna, Stefan Monetarius, Marek z Płocka i Marcin Kromer. Ich poglądy obejmują szeroki krąg zagadnień, dotyczą najogólniejszych problemów metodologicznych i estetycznych (przedstawia je pierwsza część tej książki, zatytułowana „Generalia”), a także szczegółowych kwestii z zakresu teorii interwału, systemu heksachordalnego, solmizacji i teorii tonów kościelnych (przedstawia je druga część pt. „Singularia”).

Poglądy teoretyków krakowskich pozostają w ramach systemu, który w ciągu ponad tysiącletnich dziejów wypracowała łacińska teoria muzyki. Wyrosła na jej gruncie terminologia nie znajduje odpowiedników w polskim słownictwie muzycznym, ani też nie poddaje się zabiegom translatorskim. Stąd w książce zostały utrzymane łacińskie terminy muzyczne, a teksty źródłowe cytowane są tylko w wersji oryginalnej. Pisownia poszczególnych źródeł została ujednoczona według zasad przyjętych we współczesnych słownikach łaciny klasycznej. Obszerny wybór cytowanych fragmentów w przekładzie polskim podano w aneksie.

Książka ta powstała w Zakładzie Historii i Teorii Muzyki Instytutu Sztuki PAN jako praca doktorska pod naukową opieką doc. dra hab. Michała Bristigera. Za inspirującą i wszechstronną radę pragnę Mu najgoręcej podziękować. Pragnę też wyrazić moją wdzięczność recenzentom, Ks. Profesorowi Karolowi Mrowcowi i doc. drowi Mirosławowi Perzowi, za cenne uwagi, które pomogły mi przygotować tę pracę do druku. Serdeczne podziękowania za życzliwą pomoc w kompletowaniu materiału źródłowego kieruję do Pani mgr Anny Wolińskiej z Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej.

Elżbieta Witkowska-Zaremba

Warszawa, marzec 1982

WSTĘP

Badania nad dawną teorią muzyki w Polsce, podjęte na szerszą skalę już w początkach naszego stulecia, dotyczyły głównie zagadnień kontrapunktu i teorii menzurальной, a w związku z tym koncentrowały się na źródłach XVI-wiecznych. Prace Adolfa Chybińskiego na temat traktatu *Ad faciendum cantum coralem* z Tabulatury Jana z Lublina, traktatów menzurálních Stefana Monetariusza, Sebastiana z Felsztyna i Marcina Kromera¹ oraz prace Józefa Reissa — wstępna analiza traktatów Jerzego Libana z Legnicy i rejestr ksiąg o muzyce, zachowanych w Bibliotece Jagiellońskiej² — dostarczają do dziś podstawowej wiedzy o polskim piśmiennictwie muzycznym XVI wieku, zwłaszcza w zakresie stanu źródeł i recepcji teorii uprawianej w innych ośrodkach europejskich. W mniejszym stopniu interesowano się natomiast teorią chorałową. Badania w tym zakresie, podjęte przez Wacława Gieburowskiego i uwieńczone znakomitą monografią traktatu Szydlowity, obejmującą pełne wydanie tekstu wraz z wykazem similiów, nie znalazły kontynuatorów, rozprawa zaś stanowi w polskiej literaturze muzykologicznej pozycję odosobnioną³. Rezultaty badawcze Gieburowskiego — w odróżnieniu od osiągnięć Chybińskiego i Reissa — nie znalazły oddźwięku w późniejszej literaturze. Zainteresowanie traktatami chorałowymi dało o sobie znać dopiero w ostatnich latach. Z jednej strony dzięki pracom inwentaryzacyjnym i dokumentacyjnym powiększył się nieco zasób znanych źródeł⁴, z drugiej zaś analiza tekstów doprowadziła do ujęcia *Epitomatu* Monetariusza w kategoriach renesansowej teorii muzyki⁵ oraz — w tychże kategoriach — interpretacji zasad solmizacji, podanych przez Sebastiana z Felsztyna⁶.

¹ A. Chybiński *Tabulatura organowa Jana z Lublina*. KM 1911 nr 2, s. 122–141; tenże *Teoria menzuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI w.* Kraków 1911.

² J. Reiss *Georgius Libanus Lignicensis als Musiker*. ZfMw 1922, 1, s. 17; tenże *Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce*. Kraków 1923; tenże *Książki o muzyce od XV do XVII wieku w Bibliotece Jagiellońskiej*. Kraków 1924.

³ W. Gieburowski *Die „Musica Magistri Szydlowitz”. Ein polnischer Choraltraktat des XV Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters mit Berücksichtigung der Choraltheorie und Praxis des XV Jahrh. in Polen sowie der Nachtridentinischen Choralreform*. Posen 1915.

⁴ M. Perz *Nieznaný polski traktat chorałowy Marka z Płocka (1518)*. „Muzyka” 1968 nr 4, s. 75–80.

⁵ G. Massera *Od Franchino Gafuriusa do Stefana Monetariusza: termin „practica musices” w tekstach metodologicznych renesansowej teorii muzyki*. „Pagine” 1974 s. 41–55.

⁶ W. Domański *Renesansowa teoria solmizacji Sebastiana z Felsztyna*. W: *Musica Antiqua*.

Krakowskie traktaty chorałowe z I połowy XVI wieku, mimo iż wiedza o nich w ostatnich latach znacznie wzrosła, pozostają nadal najmniej znanym fragmentem polskiego piśmiennictwa muzycznego tego okresu. A przecież w porównaniu z trzema traktatami poświęconymi teorii menzuracji i jednym traktatem z zakresu teorii kontrapunktu — teoria chorałowa, rozważana w siedmiu traktatach, stanowi dział najokazalszy, a zarazem najrozleglejszy pod względem podejmowanej problematyki. W przypadku polskiego piśmiennictwa muzycznego I połowy XVI wieku traktaty chorałowe to jedyne teksty, w których poza preceptami z zakresu praktyki muzycznej znaleźć można odpowiedzi na pytania, co to jest muzyka, kim jest muzyk, jaki jest przedmiot nauki o muzyce, jakie jest pochodzenie muzyki i czemu ma ona służyć. Odpowiedzi na te pytania, formułowane w traktatach chorałowych, dostarczały podstawowej wiedzy o muzyce i kształtowały potoczny pogląd na muzykę.

Podstawę źródłową dla rekonstrukcji owego poglądu stanowią następujące teksty:

1. Stefan Monetarius *Epitoma utriusque musices*. Kraków, F. Ungler 1515⁷. Liber primus (de musica choralis).
2. Sebastian z Felsztyna *Opusculum musicae compilatum noviter*. Kraków, J. Haller 1517⁸ (cyt. dalej jako Sebastian z Felsztyna I).
3. Sebastian z Felsztyna *Opusculum musicae noviter congestum*. Kraków, F. Ungler 1524–25, H. Vietor, 1534 i 1539⁹ (cyt. dalej jako Sebastian z Felsztyna II).
4. Marek z Płocka *Hortulus musices*. 1517–18, ms. Bibl. OO. Bernardynów w Poznaniu¹⁰.
5. Marcin Kromer *Musicae elementa*. Kraków, H. Vietor 1532¹¹.
6. Anonimowy traktat chorałowy z Biblioteki Ossolineum, sygn. 2297/I z I połowy XVI wieku (cyt. dalej jako Anonim Ossol. 2297/I)¹².

Acta scientifica. IV, Bydgoszcz 1975 (materiały naukowe z IV sesji muzykologicznej „Musica Antiqua Europae Orientalis” Bydgoszcz 1975), s. 247–259.

⁷ Facsimile w: *Monumenta Musicae in Polonia*. Bibliotheca Antiqua. T. I, Kraków 1975. Datowanie za: *Polonia Typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tlozni polskich XVI stulecia*. Warszawa-Wrocław 1936–1966. Fasc. III: *Pierwsza drukarnia Florianiana Unglera 1510–1516*. Opr. H. Bułhak. 1959, s. 29.

⁸ Facsimile w: *Monumenta Musicae in Polonia...* t. IX, Kraków 1978. Datowanie za: *Polonia Typographica...* fasc. IV: *Jan Haller 1501–1526*. Opr. H. Kapeluś. 1962, s. 56.

⁹ Facsimile w: *Monumenta Musicae in Polonia...* t. IV, Kraków 1976. Datowanie za: *Polonia Typographica...* fasc. V: *Druga drukarnia Florianiana Unglera 1510–1536*. Opr. H. Bułhak. 1964, s. 35.

¹⁰ M. Perz, op. cit.; — R. Świętochowski *Identyfikacja postaci Marka z Płocka*. „Muzyka” 1968 nr 4, s. 81.

¹¹ Facsimile w: *Monumenta Musicae in Polonia...* t. II, Kraków 1975.

¹² E. Witkowska *Anonimowy traktat chorałowy ze zbiorów Ossolineum*. „Muzyka” 1975 nr 2, s. 62–72.

7. Anonimowy traktat chorałowy z Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 2616, z I ćwierci XVI wieku (cyt. dalej jako Anonim BJ 2616)¹³.

Teksty te wyczerpują liczbę znanych traktatów chorałowych powstałych w XVI wieku w Krakowie¹⁴. Rzecz znamienna — wszystkie powstały w I połowie stulecia; z II połowy XVI wieku pochodzą tylko przedruki popularnego podręcznika Johanna Spangenberg *Quaestiones musicae* (wyd. I Norimbergae 1536)¹⁵.

Określenie „traktat chorałowy” wskazuje, że przedmiotem rozważań w tych traktatach jest muzyka liturgiczna — w tym przypadku chorał gregoriański. Ich rolę w ówczesnym systemie nauki o muzyce porównać więc można z rolą, jaką pełniła muzyka liturgiczna w twórczości kompozytorskiej Europy łacińskiej do XVI wieku włącznie: jak melodie chorałowe, bądź tworzone na ich wzór, służyły w postaci *cantus firmi* za podstawę kompozycji wielogłosowych, tak teoretyczne założenia chorału wykładane w traktatach chorałowych stanowiły podstawę wiedzy o muzyce. Można zatem przyjąć, iż traktaty chorałowe były w istocie podręcznikami zasad muzyki, prezentującymi elementa bądź rudimenta artis musicae. Pełne uzasadnienie tego poglądu wymaga dokładniejszego rozpatrzenia przedmiotu traktatów chorałowych.

Terminy „muzyka liturgiczna” czy „chorał gregoriański” niezbyt precyzyjnie przedmiot ten określają. Odpowiedniejszy jest tu termin „musica plana” („simplex”, „choralis”), stosowany przez autorów traktatów chorałowych. Terminy „musica plana” i „musica mensuralis” oznaczały bowiem nie tylko konstrukcje muzyczne podporządkowane określonym zasadom, ale także działy nauki o muzyce zajmujące się owymi zasadami. Głównym kryterium podziału *musica plana* — *musica mensuralis* był rytm; termin „musica plana” odnosił się do muzyki niemenzuralnej, operującej nieokreślonymi wartościami rytmicznymi, w I połowie XVI wieku interpretowanymi przeważnie jako „równe” wartości rytmiczne; termin „musica mensuralis” odnosił się do muzyki operującej różnymi, ściśle określonymi wartościami rytmicznymi. Wszystkie inne elementy *musicae planae* były zarazem elementami *musicae mensuralis*.

Stwierdzenie, że *musica plana* stanowi *fundamentum musicae mensuralis*

¹³ W. Wisłocki *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Kraków 1877–81, s. 621; — G. Pietzsch *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jh.* AfMf 1936 Heft 4, s. 425; — J. Gołos *Odkrycia i badania zabytków dawnej muzyki polskiej*. RM 1962 nr 10. Za ekspertyzę filigranów ms. BJ 2616, która pozwoliła na określenie czasu powstania rękopisu na I ćwierć XVI wieku (po 1510 r.), pragnę najgoręcej podziękować p. dr Marii Kowalczyk z Biblioteki Jagiellońskiej.

¹⁴ Liczbę tę powiększa odnaleziony niedawno przez M. Perza anonimowy traktat zachowany fragmentarycznie w ms. 196 poznańskiego Archiwum Archidiecezjalnego. Traktat ten, powstały prawdopodobnie ok. 1520 r., wykazuje znaczne zbieżności z Sebastianem z Felsztyna I, Anonimem Ossol. 2297/I i Anonimem BJ 2616.

¹⁵ M. Przywecka-Samecka *Drukarstwo muzyczne w Polsce do końca XVIII w.* Kraków 1969, s. 193–210.

można spotkać w tekstach od XIII do XVI wieku włącznie. Wskazywało ono nie tylko na to, iż *musica plana* stanowiła fundamentum kompozycji menzurальной, ale również na znaczenie wiedzy z zakresu *musicæ planæ*: wraz z zasadami *musicæ mensuralis* tworzyła ona praktyczny dział nauki o muzyce — *musica practica*. W ramach *musicæ planæ* wyjaśniano skalę muzyczną, interwały i tony kościelne, a więc te elementy, które dotyczyły — jeśli posłużyć się dzisiejszą terminologią — meliki; przedstawiano tam również elementy notacji muzycznej: system kluczy i zasady zapisu diastematycznego, te zatem elementy, które dotyczyły relacji wysokości pomiędzy dźwiękami. Głównym celem dydaktycznym, któremu służyły podręczniki *musicæ planæ* było wykształcenie śpiewaka, który mógłby wykonywać poprawnie *cantus choralis*¹⁶. Toteż centralny problem tych podręczników stanowiła solmizacja — metoda służąca praktycznemu opanowaniu interwałów muzycznych, uważana za podstawę nauki śpiewu — *artis canendi*. Zasady solmizacji — praktycznej wykładni systemu heksachoralnego — formułowane w ramach *musicæ planæ* obowiązywały również w muzyce menzurальной. W ramach podręczników z zakresu *musicæ mensuralis* wyjaśniano przede wszystkim, a w I połowie XVI wieku niemal wyłącznie, relacje rytmiczne pomiędzy dźwiękami ujmowane notacją menzurальной.

Częsty w tym czasie dychotomiczny układ podręcznika z zakresu *musicæ practicae*, oparty na schemacie *musica plana* + *musica mensuralis*, znalazł zastosowanie również w podręcznikach krakowskich — Monetariusza, Sebastiana z Felsztyna i Marcina Kromera. Układ ten, kształtujący się od końca XIII wieku, okazał się niezwykle trwały: jeszcze u progu XIX wieku Antoni Arnulf Woroniec zatytułował swój podręcznik *Początki muzyki tak figuralnego, jako i choralnego kantu*¹⁷. Obok układu dychotomicznego stosowano także układ trychotomiczny: jako część trzecią dodawano zasady kontrapunktu. Tak skonstruowany traktat muzyczny wyjaśniał trzy rodzaje relacji między dźwiękami: poziome relacje wysokości wyjaśniała *musica plana*, pionowe relacje wysokości wyjaśniał *contrapunctus*, relacje czasowe wyjaśniała *musica mensuralis*. Traktaty oparte na układzie dychotomicznym prezentowały wiedzę z zakresu *artis canendi*. Traktaty oparte na układzie trychotomicznym wprowadzały ponadto w poiesis — *ars componendi*. W tym samym okresie pojawił się również nowy typ podręcznika *artis canendi*. Twórcą jego był przypuszczalnie Sebald Heyden. Nowość polegała na odejściu od schematu *musica plana* — *musica mensuralis*, była jednakże wynikiem przyjęcia ostatecznych konsekwencji z twierdzenia, iż *musica plana* stanowi fundamentum *musicæ mensuralis*. Zdaniem Heydena *musica simplex* (*plana*) jako gatunek muzyczny (*species musicæ*) nie zawiera niczego, czego by

¹⁶ Np. Marek z Płocka, k. 1r: „Intentio auctoris est, ut omnes legentes hunc libellum secundum precepta artis musicæ valeant quemvis cantum choralem decantare”.

¹⁷ *Początki muzyki tak figuralnego, jako i choralnego kantu przez Xiędza Antoniego Arnulfa Woronca opata nieświszkiego zakonu s. Teologii i Kanonów doktora ułożone...* Wilno ok. 1794.

również nie zawierała *musica figurata* (*mensuralis*): oba te gatunki opierają się na tej samej skali muzycznej i tej samej metodzie solmizacji; a zatem ten, kto potrafi śpiewać muzykę menzurálną, zaśpiewa również muzykę choralis¹⁸. Na *ars canendi* w ujęciu Heydena składają się zasady notacji menzurálnej i wykładane tradycyjnie w ramach *musicae planae* wiadomości o skali muzycznej, interwałach, tonach kościelnych, oraz zasady solmizacji; wszystkie te problemy podporządkowane zostały *musicae figuratae*¹⁹. Innowacja ta w rzeczywistości była jednak tylko formalna. Dychotomia *musica plana* — *musica mensuralis* została sprowadzona — zgodnie z jej istotą — do dychotomii melika — rytmika. Rozwiązanie przyjęte przez Heydena dowodzi, że zasady ukształtowane na gruncie muzyki liturgicznej, stanowiące przedmiot *musicae planae* i wykładane w traktatach chorałowych, obowiązywały we wszelkiej muzyce wokalne: były podstawowym elementem ówczesnej *artis canendi*.

Kwestie *musicae planae* nie wyczerpywały wszakże całej problematyki traktatów chorałowych. Zapewne ich wprowadzający charakter sprawił, iż zamieszczano w nich również ogólne wiadomości o muzyce: składała się na nie definicja i klasyfikacja muzyki, wywód etymologiczny terminu „*musica*”, informacja o „wynalazcach” muzyki oraz wyjaśnienie rozróżnienia *musicus* — *cantor*; całość otwierały nierzadko wierszowane panegiryki na cześć muzyki — *laudes musicae*, *encomia musicae* itp. — wskazujące na moc i przydatność *artis musicae*. Problemy te traktowano niekiedy jako przedmiot teorii muzyki — *musicae theoricæ*²⁰. Włączenie tego typu rozważań do traktatu chorałowego wzbogacało zatem jego problematykę o elementy *musicae theoricæ* — działu nauki o muzyce, który w przeciwieństwie do *musicae planae* podporządkowanej *musicae practicae* stawiał sobie cele przede wszystkim poznawcze. Zamieszczanie wiadomości z zakresu *musicae theoreticae* w traktatach chorałowych, aczkolwiek w I połowie XVI wieku często praktykowane, nie było regułą. Wiadomości te redukowano niekiedy do definicji i klasyfikacji muzyki, niekiedy całkiem je pomijano. Autorzy krakowscy uznali je jednak za integralny element podręcznika *musicae planae*.

¹⁸ Sebald Heyden *Musicae στοιχείωσις*. Norimbergae 1532, k. A6v-A7r: „*Musicae species sunt duae, simplex et figurata. Simplex est, in qua omnes notulae, ut eiusdem fere formae ac coloris sunt, ita et quantitate aequivalent. Vulgus choralem vocant. Ea vero, quia nihil plane habeat, quod non idem et figuratae sit, a me hic consulto omittitur. In confesso enim est figuratae musices peritum etiam simplicem probe collere, cum e contra, simplicem quantumcumque doctus, in figurata nihil certi possit nisi et illi privatam operam collocet.*”

¹⁹ Jw.: „*Figurata musica est, in qua variae notulae secundum varias figuras, colores ac signorum characteres etiam variam quantitatem accipiunt. Huius musicae septem sunt accidentia: scala, clavis, nota, punctum, pausa, tonus, mensura.*” Dyspozycja materiału w cytowanym traktacie przedstawia się następująco: I — de scala, de clavibus, de clavium syllabis, ars solmisandi; II — de notulis, de punctis, de pausis; III — de tonis (de intervallis); IV — de mensura.

²⁰ Franchinus Gaffurius m.in. poświęcił tego typu kwestiom pierwszą z trzech ksiąg traktatu *Theorica musicae*, pominął je natomiast w *Practica musicae*.

Anonim BJ 2616 kwestiom „wynalezienia” muzyki, rozróżnienia musicus — cantor, definicji muzyki, etymologii terminu „musica” i klasyfikacji muzyki poświęcił dwa pierwsze z sześciu rozdziałów, na jakie podzielił muzykę simplex²¹. Sebastian z Felsztyna, zaznaczając w *Opusculum musices noviter congestum*, iż zamierza wyłożyć przedmiot musicae choralis w sposób zwięzły, uporządkowany i jasny, odrzucając wszystko co niepotrzebne, w pierwszym rozdziale traktatu obok takich elementów musicae planae, jak voces, claves i skala muzyczna, przedstawił definicję i klasyfikację muzyki²².

Na wiedzę przekazywaną w traktatach chorałowych składają się zatem dwie grupy problemów. Pierwsza obejmuje problematykę ogólną — generalia, wprowadzające w krąg zagadnień metodologicznych i estetycznych. Drugą grupę problemów tworzą kwestie związane z ars canendi; są to kwestie szczegółowe — singularia, z zakresu jednego tylko działu nauki o muzyce — musicae planae.

Założenie, iż traktaty chorałowe I połowy XVI wieku były elementarnymi podręcznikami zasad muzyki, określa w pewnej mierze cele badawcze, którym może służyć analiza tego typu tekstów. Innymi słowy, wyznacza ono zakres i rodzaj pytań, na które odpowiedź można uzyskać z analizy tych tekstów.

Traktaty chorałowe I połowy XVI wieku przekazywały powszechnie przyjęte zasady artis canendi, ukształtowane na gruncie zunifikowanego gatunku muzycznego, jakim był chorał gregoriański. Można więc przyjąć niejako a priori, że traktaty krakowskie nie będą odbiegać od powszechnie stosowanego schematu. Wyznaczony jest on przede wszystkim przez zasób problemów podporządkowanych musicae planae i kilkuwiekową tradycję ich rozpatrywania, ujawniającą się zwłaszcza w sposobie ich podporządkowania i terminologii.

Traktaty chorałowe nie były zatem wykładnią indywidualnych poglądów teoretycznych. Pozwalają analizować nie tyle poglądy autorów, ile raczej zasób wiedzy muzycznej wymaganej od przyszłego kantora. Wiedza ta opierała się przeważnie na utartych poglądach, firmowanych powszechnie uznanymi auto-

²¹ Anonim BJ 2616, k. 2r: „Ideo primum ad simplicem accessuri in sex illam dividimus capita. Primum erit de inventoribus musicae instrumentorumque musicalium. Secundum erit, quid sit musicus, quot genera eius, quid cantor, quid musica, unde dicatur et quae eius membra ad propositum potissima. Tertium erit de numero et distinctione vocum et clavium musicalium, de cantu et eius proprietatibus. Quartum de modis deque musicae proportionibus, in quibus modi fundantur. Ibidem etiam de monocordo dicitur. Quintum de solmisatione duplici. Sextum et ultimum de tonis”.

²² Sebastian z Felsztyna II, k. A2r: „Decrevimus ergo in tractatulo praesenti omnibus inutilitatibus reiectis ea quae ad musicae choralis negotium pertinent breviter, ordinate et distincte quinque partibus sive capitulis absolvere. Primum igitur capitulum erit de definitione musicae et eius divisione, de vocibus et clavibus musicalibus et scala manus musicae. Secundum erit de vera solmisatione uniuscuiusque cantus et clavium transpositione. Tertium de modis musicalibus. Quartum de cognitione tonorum et differentiis ipsorum nec non transpositione eorundem et scala ficta. Quintum et ultimum de introitibus et responsoriis, cui tono adiudicari debeant”.

rytetami. Reprezentuje ona zatem wiedzę potoczną — „vulgaris notio”, jak ją określił G. Rhau²³.

Traktaty chorałowe ze względu na wspomniany wyżej schemat mają charakter zdecydowanie kompilacyjny. Niekiedy tworzą rodzaj kontaminacji tekstów czerpanych z różnych źródeł. Identyfikacja tych źródeł w przypadku traktatów krakowskich pozwala określić bliżej stosunek ich autorów do poglądów wyznaczanych przez poprzednią generację teoretyków krakowskich, a także daje możliwość poznania recepcji, jaką znajdowała w XVI-wiecznym Krakowie teoria muzyki uprawiana w innych ośrodkach europejskich.

Teoretycy krakowscy na ogół nie ujawniali wykorzystywanych źródeł. Lista cytowanych autorów obejmuje wprawdzie 25 nazwisk, ale tylko jedenaście należy do autorów traktatów muzycznych. Są to: św. Augustyn, Boecjusz, Izidor z Sewilli, Guido z Arezzo, Theogerus, Johannes de Muris, Johannes Oleander, Johannes Tinctoris, Franchinus Gaffurius, Giorgio Anselmi z Parmy, Jacobus Faber Stapulensis. Pozostali to najczęściej starożytni filozofowie, poeci, biografowie, historycy, zbieracze mitów, legend i anegdot. Ich nazwiska służyły zapewne za ozdobę panegirycznych wstępów na cześć muzyki, zaś dzieła dostarczały przykładów ilustrujących moc i przydatność artis musicae. Obok Platona (powołują się na jego poglądy Monetarius i Sebastian z Felsztyna) pojawia się Diogenes Laercjusz, Józef Flawiusz, Pliniusz, Seneka, Fabiusz Kwintylian, Filostratos, Owidiusz, gramatyk Serwiusz, Richardus (de St. Victor), Philelphus²⁴. Dwukrotnie — przez Marka z Płocka i Sebastiana z Felsztyna — wspomniany został Arystoteles, którego *Fizyka* oraz *Analityki wtóre* miały wspierać przyjętą metodę wyjaśniania problemów. Cytowani są również, za pośrednictwem innych tekstów, Teofrast (Anonim BJ 2616 za Gaffuriusem) i Ludovicus Caelius Rhodiginus²⁵ (Sebastian z Felsztyna za Ornitoparchem).

Spośród teoretyków muzyki na pierwsze miejsce wysuwa się Boecjusz, na którego powołują się wszyscy autorzy krakowscy poza Kromerem; kolejną pozycję zajmują ex aequo Guido z Arezzo i Johannes de Muris, wymienieni w trzech traktatach, następną zaś Gaffurius, cytowany w dwóch traktatach. Pozostali autorzy pojawiają się tylko sporadycznie. Można więc sądzić, że powoływano się najczęściej nie tyle na rzeczywiste, bezpośrednio wykorzystywane źródła, ile na powszechnie uznane autorytety: Boecjusz, Guido i Johannes de Muris weszli nawet do kanonu „wynalazców muzyki”. Rzeczywiste źródła podał tylko Monetarius; korzystał on — co potwierdził już G. Massera²⁶ — przede wszystkim

²³ Georg Rhau *Enchiridion utriusque musicae practicae*. Vitebergae 1538, k. A5r.

²⁴ Franciscus Philelphus (1389–1481), humanista i filozof włoski. Jego *Conviviorum libri II* (wyd. 1 Wenecja 1477) często cytowano w traktatach muzycznych XVI wieku (m.in. Ornitoparchus, Sebastian z Felsztyna, Liban).

²⁵ Ludovicus Caelius Rhodiginus (Ricchieri), ok. 1450–1525, filolog włoski, autor dzieła *Antiquarum lectionum libri* (wyd. 1 Wenecja 1516).

²⁶ G. Massera, op. cit.

z traktatu *Practica musicae* Gaffuriusa i najpewniej za jego pośrednictwem przytoczył także poglądy Tinctorisa i Giorgia Anselmiego z Parmy. Kromer z kolei — też jako jedyny — nie powołał się na żadnego teoretyka.

Znaczną pomocą w identyfikacji rzeczywistych źródeł, z których mogli korzystać autorzy krakowscy I połowy XVI wieku, są ustalenia i sugestie A. Chybińskiego, poczynione w związku z analizowanymi przez niego trzema krakowskimi traktatami menzurálnymi: Monetariusa, Sebastiana z Felsztyna i Marcina Kromera. Na podstawie XVI-wiecznych inwentarzy księgarń krakowskich oraz zbiorów bibliotecznych sporządził on listę 9 traktatów, które były, bądź mogły być znane w Krakowie w I połowie XVI wieku. Obok *Practica musicae* Gaffuriusa znajdują się na niej: Martina Agricoli *Rudimenta musices*, Andreasa Ornitoparcha *Musicae activae micrologus*, Johannes Spangenberg *Quaestiones musices*, Wacława Philomatesa de Nova Domo *Musorum libri quattuor*, Sebald Heydena *Musicae id est artis canendi libri duo*, Nicolausa Listeniusa *Rudimenta musicae*, Georga Rhaua *Enchiridion utriusque musicae practicae* oraz Nicolausa Wollicka *Opus aureum*. Listę tę powiększył Chybiński o traktaty Tinctorisa, na którego powoływał się Monetarius (*Terminorum musicae diffinitorium* lub *De intentione et usu musicae*) i — również cytowanego przez Monetariusa — Jakuba Fabera Stapulensis (*Musica libris IV demonstrata*). Na podstawie znajomości w Krakowie w I połowie XVI wieku dzieł Glareana i Lusciniusa z zakresu arytmetyki, geografii i literatury greckiej domyśla się Chybiński, iż były znane również traktaty muzyczne tych autorów: *Isagoge in musicen* oraz *Dodecachordon* Glareana i *Institutiones musicae* Otmara Lusciniusa. Analizując traktaty menzurálne Monetariusa, Sebastiana z Felsztyna i Kromera, dostrzegł nadto Chybiński elementy wspólne z traktatami Michaela Koswicka (*Compendiaria musicae artis aeditio*) i Johannes Cochlaeusa (*Musica*)²⁷.

Przypuszczenia i ustalenia Chybińskiego znalazły potwierdzenie w pracach K. W. Niemöllera i R. Federhofer-Königs, którzy w badaniach nad traktatami Wollicka i Oridryusa wykorzystali jako materiał porównawczy *Opuscula* Sebastiana z Felsztyna. W pracach tych wskazano na zbieżności pomiędzy tekstami tego autora a traktatami Nicolausa Wollicka, Johannes Aventina, Georga Rhaua, Michaela Koswicka, Andreasa Ornitoparcha, Otmara Lusciniusa, Johannes Cochlaeusa, Dietricha Tzwiefela, Bernharda Bogentantza, Simona de Quercu i Udalrica Burcharda²⁸. Na ostatniego z wymienionych zwrócił uwagę także M. Perz w związku z *Hortulus musices* Marka z Płocka²⁹. Zależność tek-

²⁷ A. Chybiński *Teoria menzuralna...* s. 1-5, 12, 18.

²⁸ K. W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480-1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956, s. 279-285; — R. Federhofer-Königs *Johannes Oridryus und sein Musiktraktat (Düsseldorf 1557)*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 24, Köln 1957, s. 163.

²⁹ M. Perz, op. cit.

stów Sebastiana z Felsztyna od *Musicae activae micrologus* Ornitorparcha potwierdziły badania W. Domańskiego³⁰.

Zestaw tych nazwisk wskazuje, iż rzeczywistych źródeł, na których opierali się autorzy krakowscy, należy szukać wśród dzieł powstałych w kręgu tzw. szkoły kolońskiej. Pojęciem tym została objęta grupa teoretyków działających w początkach XVI wieku na uniwersytecie kolońskim: jej reprezentanci to przede wszystkim Nicolaus Wollick i Johannes Cochlaeus, których koncepcje kontynuowali m.in. Simon de Quercu, Dietrich Tzwiefel, Udalricus Burchard; szkoła kolońska miała wywrzeć decydujący wpływ na europejską teorię muzyki XVI wieku, a miarę swych osiągnięć znaleźć w dziełach absolwenta Uniwersytetu kolońskiego i ucznia Cochlaeusa — Glareana³¹.

Drugi dział w wybranym materiale porównawczym — dział, który można by określić mianem „tradycja krakowska” — tworzą teksty powstałe bądź kopiowane w Krakowie w XV wieku. Reprezentuje je w pierwszym rzędzie *Musica Magistri Szydlovite* oraz dwa anonimowo zachowane traktaty, podejmujące również problemy *musicae planae*, przechowywane w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej pod sygnaturami 1859, 1861 i 1927.

Najwcześniejszy z nich to traktat przechowywany w rękopisach BJ 1861, k. 128r-148r (wersja niekompletna) i BJ 1927 k. 213-138v (wersja kompletna). Opieram się na wersji traktatu, przekazanej przez ms. BJ 1927. Rękopis ten, pisany w latach 1444/45 i 1448 — wspomniany przez J. Reissa, G. Pietzscha, Z. Jachimeckiego i H. Feichta³² — znany jest w polskiej literaturze muzykologicznej jako *Liber mgri Johannis de Elkus*, zawierający odpis *Musicae speculativae* Johanna de Muris sporządzony w roku 1445 przez Jana z Olkusa, ówczesnego dziekana wydziału *artium* Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zawarty w tym rękopisie tekst de *musica plana* jest kopią traktatu, którego oryginał (lub odpis) został ukończony — jak utrzymuje kopista krakowski — w Uniwersytecie praskim w dniu 23 września 1413 roku (k. 238r: „Actis et datis in studio almae universitatis prahensis sub anno domini 1413 die vicesima tertia mensis septembris”). Kopia krakowska, przekazana w ms. BJ 1927, została sporządzona w roku 1448 przez nieznanego bliżej N.P. de C., o czym informuje notatka na k. 238v: „1448 finitur per N P de C”. Drugi krakowski przekaz tego traktatu — niekompletny — zawarty w ms. BJ 1861 powstał około roku 1455. Z badań źródłowych, przeprowadzonych przez G. Pietzscha, wynika, iż kopistą praskiego traktatu był Stanisław z Gniezna; egzemplarz praski, znany jako *Tractatus de simplici cantu*,

³⁰ W. Domański, op. cit.

³¹ K. G. Fellerer *Die Kölner Musiktheoretische Schule des 16. Jahrhunderts*. W: *Festschrift R. J. B. Lenaerts (Renaissance 1400-1600)*. Löwen 1969, s. 121-130.

³² J. Reiss *Książki o muzyce...* s. 6; — G. Pietzsch *Zur Pflege der Musik...* AfMf 1936 Heft 4, s. 425; — Z. Jachimecki *Muzyka polska w rozwoju historycznym*. T. I cz. I, Kraków 1948, s. 82; — H. Feicht: *Polskie średniowiecze*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. I, Kraków 1958, s. 53.

przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej w Pradze pod sygnaturą V. F. 6, zawiera notatkę, którą Pietzsch odczytał następująco: „Actum et datum in studio almae univ. Cor... [?] [Carolinae?] sub a. d. 1402 in die 23 mensis septembris. Explicit hoc opusculum scriptum a. d. 1431 die domenico in Mariae Magd. solemnitate per manus Stanislai de Gieczna”³³. Dokładniejsze ustalenia na temat proveniencji tego traktatu, jego autorstwa i datowania wymagają oczywiście przeprowadzenia szczegółowych badań źródłowych i filologicznych. Tymczasem, dysponując tylko jednym pełnym przekazem zawartym w ms. BJ 1927, traktat ten cytuję jako Anonim BJ 1927.

Z połowy XV wieku pochodzi również drugi anonimowo zachowany traktat chorałowy, przekazany przez ms. BJ 1859. Rękopis — kopiowany ręką Alberta z Wielkiego Opatowa — powstał w Krakowie w latach 1447 i 1451³⁴; w literaturze muzykologicznej znany jest z opisu G. Pietzcha i wzmianki Z. Jachimeckiego³⁵. Traktat ten cytuję jako Anonim BJ 1859.

Kwestia autorstwa i datowania *Muzyki* Magistra Szydłowity nie została dotąd rozstrzygnięta. W. Gieburowski dopuszczał — jak wiadomo — dwie możliwości: autorem mógł być Johannes de Szydłów — wówczas traktat ten musiałby powstać w I połowie XV wieku, lub Matthias de Szydłów — wówczas traktat należałoby datować na II połowę stulecia³⁶. W każdym z tych przypadków trzeba przyjąć, iż *Musica Magistri Szydlovite* wywodzi się z uniwersyteckich kręgów Krakowa.

Do materiału porównawczego został włączony także powstały około 1460 roku³⁷ *Liber viginti artium* Paulusa Paulirina z Pragi (ms. BJ 257) oraz anonimowy wstęp do odpisu *Musicae speculativae* Johanna de Muris, przekazany w ms. BJ 568. Rękopis ten — pisany w latach 1465–67 w Brunzwiku przez magistra Ludolfa Borchtorpa i uzupełniany około roku 1493 w Krakowie — był własnością Leonarda z Dobczyc, wykładowcy dyscyplin matematycznych, działającego w Uniwersytecie Jagiellońskim pod koniec XV wieku³⁸. Część muzyczna

³³ G. Pietzsch *Zur Pflege der Musik...* AfMf 1936 Heft 3, s. 265–267, 275. Stanisław z Gieczna — jak ustalił autor (s. 278–279) — działał w Uniwersytecie praskim: w roku 1441 lub 1442 osiągnął bakalaureat, w 1445 stopień magistra artium, w 1446 licencjat, w 1448 został dziekanem wydziału artium; jest kopistą dzieł z zakresu gramatyki i filozofii, a także autorem rozprawy na temat *Topiconum libri* Arystotelesa (1455). Wypada zgodzić się z sugestią Pietzcha, iż *Tractatus de simplicibus cantu* raczej nie jest dziełem Stanisława z Gieczna; wskazuje na to data 1431, zanotowana w „Explicit” i data uzyskania bakalaureatu. Traktat zaś — dodam — wskazuje na autora odznaczającego się dużą erudycją w zakresie literatury filozoficznej i muzycznej.

³⁴ G. Rosińska *Instrumenty astronomiczne na Uniwersytecie krakowskim w XV w.* „Studia Copernicana” 11, 1974, Aneks III, s. 149.

³⁵ G. Pietzsch *Zur Pflege der Musik...* AfMf 1936 Heft 4, s. 425; — Z. Jachimecki, op. cit., s. 82.

³⁶ W. Gieburowski, op. cit., s. 8.

³⁷ J. Reiss *Pauli Paulirini tractatus de musica (etwa 1460)*. ZfMw 1924/25, s. 259.

³⁸ G. Rosińska, op. cit., s. 146.

rękopisu powstała najprawdopodobniej w Brunszwiku³⁹. Wstęp do *Musicae speculativae* Johanna de Muris, zawierający wywody z zakresu generalistów, cytuję jako Anonim BJ 568.

Krakowskie kopie traktatów Boecjusza, Kasjodora, Izydora, Johanna Affligemensis (ms. BJ 1861, ok. 1455) i Johanna de Muris (ms. BJ 1970, XIV/XV w.; BJ 546, 1427 r.; BJ 1927, 1445 r.; BJ 1865, ok. 1460 r.; BJ 568, 1465–67 r.⁴⁰) — dzieł o fundamentalnym znaczeniu w dziejach europejskiej myśli muzycznej — tworzą pomost łączący tradycję krakowską z wielką tradycją europejską. Listę tych dzieł należałoby poszerzyć o traktaty Engelberta Admontensis, Gobelinusa Persona, Mnicha Kartuskiego, Anonima XI, a zwłaszcza Johanna Hollandrina, z którymi — jak wykazał W. Gieburowski — wywody Szydłowity pozostają w ścisłym związku.

Osobie Hollandrina wypada poświęcić nieco więcej uwagi, bowiem traktat jego spotkał się z żywą recepcją w II połowie XV wieku na terenie południowych Niemiec, Węgier i Polski. Postać ta od dawna budziła zainteresowanie badaczy. Próbowano identyfikować go z Johannesem de Muris lub Johannesem Cotto (Affligemensis)⁴¹. Częściowe rozstrzygnięcie tej kwestii przyniosły badania F. Feldmanna. Identyfikuje on Hollandrina z Johannesem Valendrinem, autorem traktatu *Opusculum monocordale*, którego jedyny przekaz, opatrzone komentarzem, znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (ms. IV Q 81, k. 246r–281r); przekaz ten, pochodzący z lat około 1460, został opublikowany także przez Feldmanna⁴². Osoba autora *Opusculum monocordale*, jak i data powstania traktatu są jak dotąd przedmiotem hipotez. Według Feldmanna Johannes Hollandrinus vel Valendrinus mógł działać już w II połowie XIV wieku na obszarze południowych Niemiec, Czech i Śląska⁴³. O recepcji *Opusculum monocordale* w Krakowie świadczy nie tylko *Musica Magistri Szydlowite* (autor cytowany jako Johannes Olendrinus), ale również traktat Anonima Ossol. 2297/I, powołującego się na Johanna Oleandra; znaczne zbieżności z tekstem *Opusculum monocordale* wykazują także traktaty Anonima BJ 1927 i Anonima BJ 1859.

Wymienione traktaty wraz z podstawowym dla badań łacińskiej teorii muzyki korpusem tekstów, wydanych przez Gerberta i Coussemakera, służą jednak nie

³⁹ Informacji tej udzieliła mi dr Maria Kowalczyk z Biblioteki Jagiellońskiej. Tekst łaciński opublikował F. Alberto Gallo w: *Znajomość „Musica speculativa” Johanna de Muris w Polsce i we Włoszech. Głosy Uniwersytetu Krakowskiego i „Glossemata” Franchina Gaffuria*. „Pagine” 3, 1979, s. 50–52.

⁴⁰ Daty powstania rękopisów podają za: G. Rosińska, op. cit., s. 145–150.

⁴¹ Dénes von Bartha *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*. AfMf 1936 Heft 2, s. 178.

⁴² F. Feldman *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*. „Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte” t. 37, Breslau 1938, s. 100–101, tekst *Opusculum monocordale* s. 157–192.

⁴³ Jw., s. 100.

tylko identyfikacji źródeł wykorzystanych przez autorów krakowskich. W wielu przypadkach dostarczają zarazem komentarza, który pozwala lepiej zrozumieć ich wywody. Fakt, iż owe służące komentowaniu teksty pod względem czasu powstania niekiedy odległe są od siebie nawet o całe stulecia, nie powinien budzić niepokoju. Niejednokrotnie podkreślano, iż średniowieczna teoria muzyki zachowywała trwałość aparatury pojęciowej i podstawowych założeń. Traktaty krakowskie są świadectwem, że stan ten utrzymał się w znacznym stopniu również w XVI wieku. Nie oznacza to jednak, iż teoria muzyki uprawiana w Krakowie była zacofana w stosunku do innych ośrodków europejskich. Krakowskie traktaty chorałowe dostarczają bowiem typowych przykładów XVI-wiecznego piśmiennictwa muzycznego w tym zakresie. Dają więc sposobność nie tylko zapoznania się ze stanem teorii muzyki w Krakowie, ale również rozpatrzenia podstawowych struktur XVI-wiecznego systemu teoretycznego.

I. GENERALIA

1. Klasyfikacja muzyki

Klasyfikacje przedstawione przez autorów krakowskich opierają się na ogół na powszechnie stosowanych w XVI wieku podziałach muzyki. Są to podziały następujące:

1. *musica mundana* — *humana* — *instrumentalis*
2. *musica harmonica* — *rhythmica* — *metrica*
3. *musica diatonica* — *chromatica* — *enharmonica*
4. *musica naturalis* — *artificialis*
5. *musica theorica* (*speculativa*) — *practica* (*activa*)
6. *musica plana* — *mensuralis*
7. *musica vocalis* — *instrumentalis*
8. *musica usualis* — *regulata*
9. *musica vera* — *ficta*

Terminy zastosowane w tych podziałach nie były jednoznaczne. Stąd i same podziały mogły być rozmaicie interpretowane. Niejasne są niekiedy także formuły definicyjne. Toteż znaczenie niektórych podziałów zastosowanych w klasyfikacjach krakowskich można odczytać tylko hipotetycznie. Wieloznaczność terminów, formuł definicyjnych i wreszcie samych podziałów muzyki zezwalała na rozmaite ich zestawianie w schemacie klasyfikacyjnym. Tym należałoby tłumaczyć różnicę schematów klasyfikacyjnych przedstawionych przez autorów krakowskich. (Schematem nazywam tu określony zestaw i porządek podziałów służących klasyfikacji.)

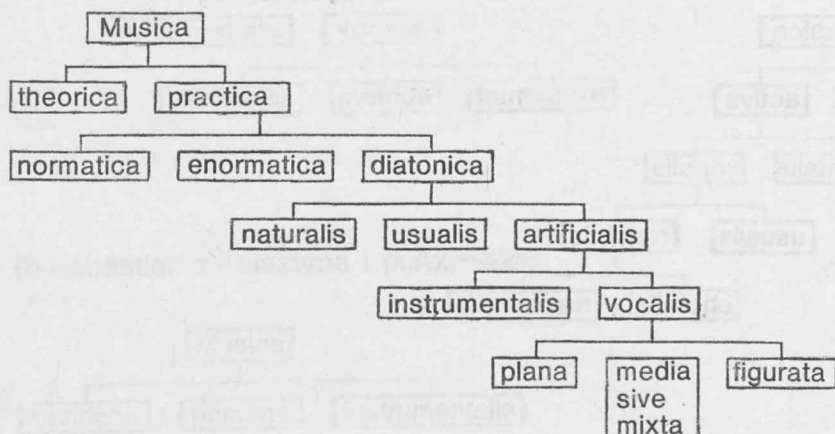
Klasyfikacje krakowskie reprezentowane są przez 10 schematów, z których tylko dwa powtarzają się dwukrotnie. Zaznaczyć trzeba, że tylko w dwóch przypadkach występuje odwzorowanie schematu znanego z traktatów powstałych w innych ośrodkach europejskich. Jeśli jednak wziąć pod uwagę różnicę formuł definicyjnych, którymi opatrzone terminy stosowane w podziałach muzyki, oraz warianty terminologiczne, okaże się, iż wśród 10 klasyfikacji krakowskich nie ma dwóch jednakowych.

Klasyfikacje te są oczywiście fontaminacjami, i to nie zawsze podporządkowanymi jednolitej zasadzie. Podziały, terminy i definicje stanowią w nich jakby gotowe elementy o ograniczonych wszakże możliwościach zastosowania. Owe możliwości wyznacza definicja terminu. O ostatecznym znaczeniu podziału, terminu i definicji decyduje dopiero schemat klasyfikacyjny.

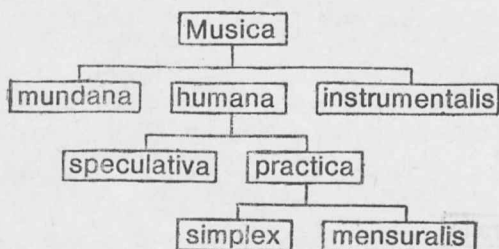
Pomimo wieloznaczności podziałów, terminów i definicji oraz wynikającej stąd różnorodności schematów klasyfikacyjnych — klasyfikacje krakowskie w większości przypadków opierają się na ściśle określonym wzorze, dominującym w I połowie XVI wieku. Charakterystyczną jego cechą jest asymetria, którą ilustrują podane niżej schematy. Asymetria wynika stąd, iż kolejnym podziałom podlegają tylko te pojęcia, które obejmują swym zakresem muzykę planą: klasyfikacja jak gdyby zmierza do wyłonienia i określenia *musicae planae* jako przedmiotu traktatu chorałowego. Podziały stosowane w klasyfikacjach opartych na tym wzorze mają znaczenie konstrukcyjne. Do podziałów o takim właśnie znaczeniu należą: *musica mundana* — *humana* — *instrumentalis*, *musica vocalis* — *instrumentalis*, *musica usualis* — *regulata*, *musica plana* — *mensuralis*, *musica theorica* — *practica*. Są to zarazem podziały najczęściej występujące w klasyfikacjach krakowskich.

Schematy klasyfikacyjne

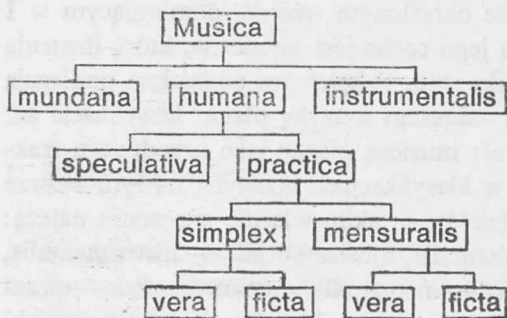
1. Anonim Ossol. 2297/I, schemat I (k. 1r-1v)



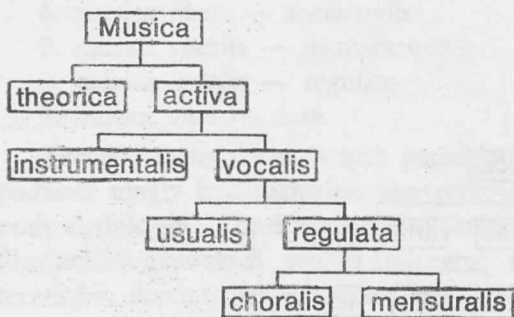
2. Anonim Ossol. 2297/I, schemat II (k. 1v)



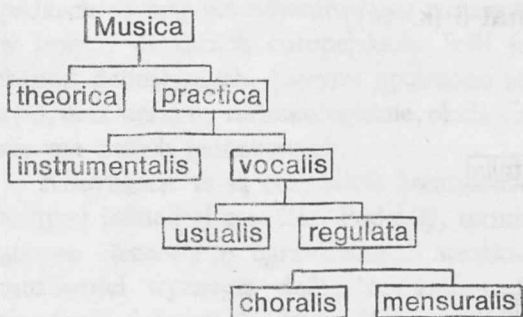
3. Anonim BJ 2616 (k. 3r-3v)



4. Stefan Monetarius (k. A3v)

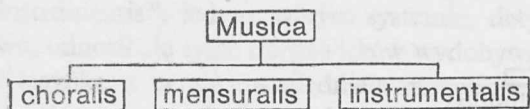


5. Marek z Płocka, schemat I (k. 2v)

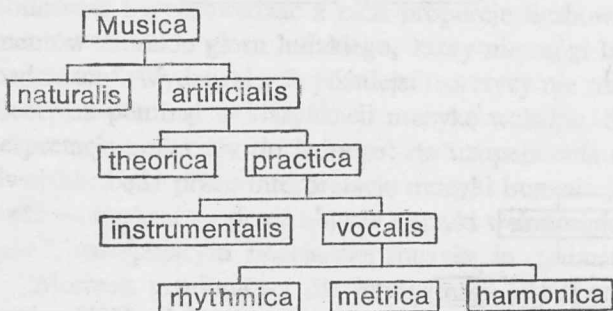


ms. 41985

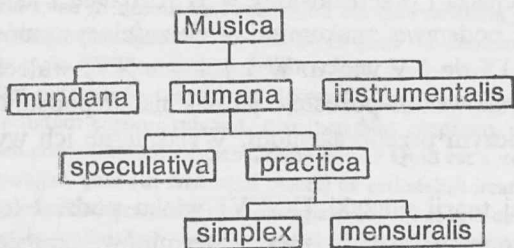
6. Marek z Płocka, schemat II (k. 3r)



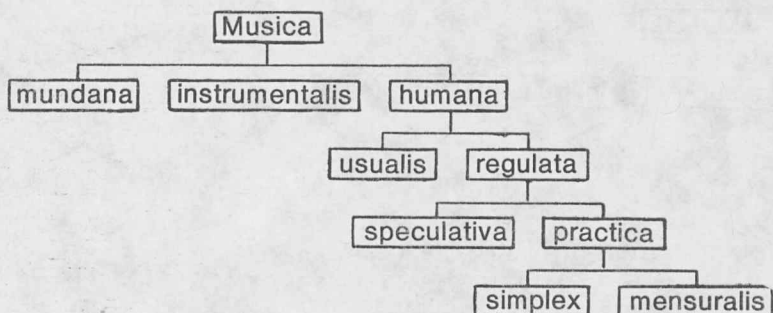
7. Marek z Płocka, schemat III (k.10r)



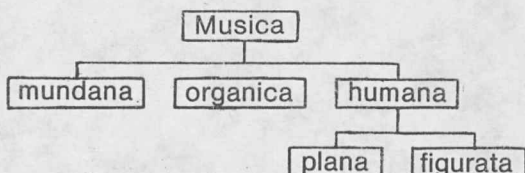
8. Sebastian z Felsztyna I (k.A2r-A2v)



9. Sebastian z Felsztyna II (k. A2r–A2v)



10. Marcin Kromer (k.B1r)



Podziały, terminy, definicje

Musica mundana — humana — instrumentalis

Podział ten, dokonany przez Boecjusza i przedstawiony w II rozdziale I księgi *De institutione musica*, służył za podstawę znakomitej większości systemów klasyfikacyjnych, formułowanych od IX do XV wieku. W I połowie XVI stulecia traci na znaczeniu, w środowisku krakowskim pozostaje jednak nadal podstawą klasyfikacji, aczkolwiek ulega zasadniczym przeobrażeniom. Wyjaśnienie ich wymaga szerszego komentarza.

Rzecz znamienna — w łacińskiej teorii muzyki IX-XVI wieku podział ten nie pojawił się w swojej pierwotnej koncepcji: każdy z trzech terminów, „musica mundana”, „musica humana” i „musica in quibusdam instrumentis”, wyjaśniano rozmaicie, przy czym skoncentrowano się przede wszystkim na tym ostatnim, dopatrując się w nim — niesłusznie — związków z praktyką muzyczną.

Boecjusz dokonał klasyfikacji muzyki, opierając się na przesłankach wyłącznie racjonalnych. Musica mundana obejmowała harmonię sfer, którą Boecjusz pojmował jako zjawisko realnie brzmiące, choć nieuchwytne zmysłowo, harmonię w układzie żywiołów (woda, ogień, ziemia, powietrze) oraz harmonię w następcie czasowym. Musica humana oznaczała wewnętrzną harmonię człowieka

jako mikrokosmosu: połączenie bezcielesnej ratio z ciałem oraz elementu racjonalnego z irracjonalnym. Trzeci termin: „musica quae in quibusdam consistit instrumentis”, jedyny w tym systemie, dotyczący zjawisk uchwytnych zmysłowo, odnosił się tylko do dźwięków wydobywanych przez instrumenty muzyczne¹. Klasyfikacja ta nie uwzględniała muzyki wokalne².

Boecjusz oparł się na założeniu, iż muzyka słyszalna jest tylko zewnętrznym, uchwytnym zmysłowo odbiciem powszechnego ładu we wszechświecie, ładu wyrażalnego w liczbach. Zadaniem muzyka jest dociekanie natury owego ładu, do której klucz stanowi dostępna zmysłom i wyrażalna liczbowo musica quae in quibusdam consistit instrumentis. Quaedam instrumenta były zatem dla Boecjusza rodzajem przyrządów badawczych, na których można było przeprowadzić obliczenia i wyprowadzać z nich proporcje liczbowe. Stąd wśród owych instrumentów zabrakło głosu ludzkiego, który nie mógł być przydatny w tego rodzaju badaniach³. Wydaje się, że późniejsi teoretycy nie rozumieli przyczyn, dla których Boecjusz pominął w klasyfikacji muzykę wokalną. Stąd wszystkie późniejsze interpretacje zmierzały do jednego: do uzupełnienia owej luki. Dokonywano tego dwojako: bądź przez interpretację muzyki humana jako muzyki in voce humana, bądź — częściej — przez objęcie muzyki wokalne terminem „musica instrumentalis”, zastępującym Boecjańską muzykę in quibusdam instrumentis.

Moment przełomowy dla interpretacji klasyfikacji Boecjańskiej nastąpił pod koniec XIII wieku, kiedy to pod wpływem pism Arystotelesa zakwestionowano realność harmonii sfer⁴. Musica mundana, podobnie jak Boecjańska musica

¹ A. M. T. S. Boetius *De institutione musica*. I, 2, PL t. 63, col. 1171-72: „Principio igitur de musica disseranti illud interim discendum videtur, quot musicae genera ab eius studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana; tertia quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel in tibiis, caeterisque quae cantilenae famulantur. Et primum ea quae est mundana in his maxime perspicenda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur [...]. Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit, intelligit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio, et veluti gravium leviumque vocum, quasi unam consonantiam efficiens, temperatio? Quid est autem aliud, quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae (ut Aristoteli placet) ex rationabili irrationabilique coniuncta est? Quid vero quod corporis elementa permisceat, aut partes sibimet rata coaptatione contineat? [...] Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. Haec vero administratur aut intensione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, vel his quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam virga aurea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni”.

² H. Abert (*Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle 1905, s. 165) uznał pominięcie muzyki wokalne za lukę w klasyfikacji Boecjańskiej, świadczącą o braku jednolitej zasady logicznej.

³ Interpretację tę przyjmuję za: G. Pietzsch *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*. W: *Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter*. Halle 1929, s. 40-44; — E. Rohloff *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*. Leipzig 1972, s. 16.

⁴ K. Meyer (*Bedeutung und Wesen der Musik*. Teil I: *Der Bedeutungswandel der Musik*. Strassburg

humana, stała się muzyką bezdźwięczną. W ramach Boecjańskiej trychotomii wyraźnie zarysowała się dychotomia: z jednej strony bezdźwięczne *musica mundana* i *musica humana*, z drugiej zaś — dźwięczna *musica instrumentalis*. Na ową dychotomię wskazał Jakub z Liège, który przeciwstawił muzyce *mundana* i muzyce *humana* muzykę *instrumentalis*, określając ją mianem „*musica sonora*”⁵. Jednocześnie pojawiła się tendencja do ujmowania muzyki jako nauki dotyczącej wyłącznie realnych zjawisk dźwiękowych. Roger Bacon, jeden z pierwszych interpretatorów dzieł Arystotelesa z zakresu filozofii przyrody, związał swą koncepcję muzyki z fizycznym aspektem zjawisk muzycznych⁶. Jakub z Liège wyraził pogląd, że tylko *musica sonora* jest muzyką we właściwym znaczeniu tego słowa: bardziej nam znana i bliższa, bada to co poznawalne nie tylko poprzez intelekt, ale również poprzez zmysły; słusznie nazywano ją *instrumentalis* bądź *sonora*, bowiem konsonanse we właściwym znaczeniu tego słowa dostępne są dzięki instrumentom — *in instrumentibus*, czy to *artificialibus*, czy to *naturalibus*⁷. Johannes de Grocheio, opierając się na stwierdzeniach Arystotelesa, zanegował wręcz sens klasyfikacji Boecjańskiej, a muzykę sprowadził wyłącznie do jej kształtu realnego, słyszalnego: „niektórzy dzielą muzykę na trzy rodzaje, na przykład Boecjusz, magister J. de Garlandia w swych traktatach i ich naśladowcy. Jeden rodzaj nazywają mianowicie «*de musica mundana*», drugi — «*de musica humana*», trzeci zaś — «*de instrumentali*». Mianem «*musica mundana*» określają harmonię spowodowaną ruchem ciał niebieskich, mianem «*musica humana*» natomiast — właściwą mieszaninę żywiołów (*temperamentum*) w organizmie ludzkim. A znów muzyką «*instrumentalis*» nazywają tę, która powstaje z dźwięków instrumentów bądź naturalnych (głos ludzki), bądź sztucznych (instrumenty muzyczne we współczesnym znaczeniu). Ci zaś, którzy w ten sposób dzielą, albo opierają się na własnych wymysłach, albo chcą być bardziej posłuszni pitagorejczykom czy innym niż prawdzie, albo nie znają przyrody i logiki. Wcześniej bowiem mówią ogólnie, że muzyka jest nauką o dźwięku odniesionym do liczby. Zaś ciała niebieskie poruszając się, nie wydają dźwięku — choć starożytni tak myśleli — i nie przecinają sfer według Arystotelesa. Poglądy i hi-

1932, s. 49) uważa negację harmonii sfer za cechę charakterystyczną Arystotelesowskiej koncepcji muzyki, natomiast uznanie harmonii sfer — za cechę charakterystyczną Platońskiej koncepcji muzyki.

⁵ *Jacobi Leodiensis „Speculum musicae”* I, 10, C.S.M. 3, s. 36: „Dividitur musica, secundum Boethium, in mundanam, humanam et instrumentalem vel sonoram”.

⁶ Z. Kuksewicz *Awerroizm laciński trzynastego wieku*. Warszawa 1971, s. 59–64; — Th. Adank *Rogers Bacons Auffassung der Music*. AfMw 1978 nr 1, s. 44.

⁷ *Jacobus Leodiensis, op. cit.*, I, 15, s. 54: „Est igitur alia musicae species, quae instrumentalis dicitur vel sonora. Haec est musica proprie dicta, nobis notior, nobis magis consueta, inspiciens non solum nota per intellectum, sed etiam per sensum. Nam [...] de consonantiis tractat sensibilibus, quae bene instrumentalis dicitur vel sonora, quia consonantiae proprie dictae in instrumentis exponuntur tam artificialibus quam naturalibus...”

potezy na ten temat powinny być wyłożone w książce o teorii planet. A i w kompleksji człowieka właściwie nie ma dźwięku. Któż bowiem słyszał, by kompleksja wydawała dźwięk?"⁸

Tego samego zdania, już w XV wieku, był Johannes Tinctoris, który również powołał się na Arystotelesa. Kwestia realności harmonii sfer nie była jednak w owym czasie zamknięta, o czym świadczy wyraźnie polemiczny ton wywodów tego teoretyka. Pisze on, że nie można pominąć koncepcji dźwięcznej harmonii sfer, wysuniętej przez takich filozofów, jak Platon, Pitagoras, Cyceron, Makrobjusz, Boecjusz czy wreszcie „nasz” Izydor; nie sposób jednak dać jej wiary. Tinctoris twierdzi za Arystotelesem, iż in caelo nie istnieje dźwięk ani realny, ani intencjonalny. „Nikt mnie nie przekona — powiada autor *Libri de arte contrapuncti* — że concordantiae musicae, dokonujące się tylko poprzez dźwięk, mogą powstać z ruchu ciał niebieskich; owe concordantiae realizują się nie poprzez ciała niebieskie, ale dzięki instrumentom przy udziale natury.”⁹

Za teoretyka, który z dychotomii musica sonora — non sonora wyciągnął ostateczne konsekwencje i oderwał muzykę bezdźwięczną od przedmiotu nauki o muzyce, uchodzi Adam z Fuldy (*De musica*, 1490)¹⁰. Podzielił on muzykę na

⁸ Johannes de Grocheio *De musica*. Ed. E. Rohloff, op. cit., s. 122: „Quidam vero musicam in tria genera dividunt, puta Boetius, magister J. de Garlandia in suis tractatibus et eorum sequaces. Unum autem genus dicunt de musica mundana, aliud vero de humana, sed tertium de instrumentali. Per mundanam signant harmoniam ex motu corporum caelestium causatam, per humanam vero temperamentum complexionis in corpore humano existens propter optimam mixtionem elementorum in eo. Sed per instrumentalem signant illam, quae est de sonis instrumentorum sive naturalium sive artificialium.

Qui vero sic dividunt, aut dictum suum fingunt, aut volunt pythagoricis vel aliis magis quam veritati oboedire, aut sunt naturam et logicam ignorantes. Prius enim dicunt universaliter musicam esse [scientiam] de sono numerato. Corpora vero caelestia in movendo sonum non faciunt, quamvis antiqui hoc crediderint, nec findunt orbes secundum Aristotelem. Cuius imaginatio et possibilis debet tradi in libro de theoria planetarum. Nec etiam in complexione humana sonum proprie reperitur. Quis enim audivit complexionem sonare?”

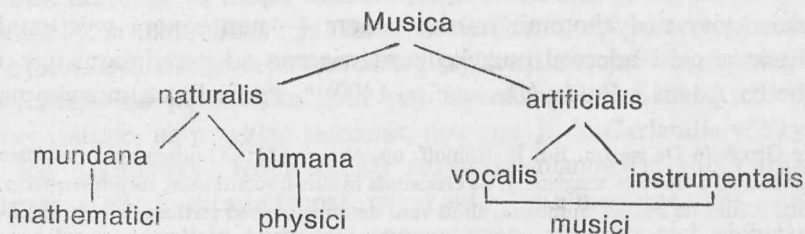
⁹ Johannes Tinctoris *Liber de arte contrapuncti*. C.S. IV, s. 77: „Quod priusquam exequor, silentio praeterire nequeo complures philosophos, ut Platonem, Pythagoram eorumque sequaces Ciceronem, Macrobius, Boethium ac nostrum Isidorum, orbes syderum sub harmonica modulatione, hoc est concordantiarum diversarum concentu, revolvī. Sed quoniam, ut refert Boethius, alii Saturnum gravissime atque gradatim per reliquas planetas discurrendo lunam acutissime sono morere disserunt, alii autem e converso gravissimum sonum lunae et acutissimum cursui stellifero attribunt, neutri opinioni fidem adhibeo. Immo Aristoteli ac commentatori cum nostris recentioribus philosophis in caelo nec realem nec intentionalem esse sonum manifestissime probantibus irrefragabiliter credo. Quo fit, ut concordantias musicas, quae praeter sonum effici non possunt, motu corporum caelestium fieri numquam mihi persuaderi poterit. Concordantiae igitur vocum et cantuum [...] non corporibus caelestibus, sed instrumentis terrenis cooperante natura conficiuntur...”

¹⁰ H. Abert, op. cit., s. 168; — G. Pietzsch, op. cit., s. 70 i 93; — Th. Kroyer *Die „Musica speculativa“ des Magister Erasmus Heritius*. W: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sanberger*. München 1918, s. 94; — K. W. Niemöller *Nicolaus Wollck (1480–1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956, s. 182.

naturalis i artificialis, nawiązując do terminologii stosowanej m.in. przez Reginona z Prüm i Theodona de Caprio. Następnie — inaczej już niż wymienieni teoretycy — do muzyki naturalis zaliczył bezdźwięczną muzykę mundana i humana, muzykę artificialis natomiast podzielił na vocalis i instrumentalis. Muzykę mundana zaliczył do matematyki, muzykę humana — do fizyki, muzykę artificialis zaś przydzielił muzykom.

Adam z Fuldy¹¹

„Musica est duplex, naturalis et artificialis. Naturalis est mundana et humana. Mundana est supercaelestium corporum ex motu sphaerarum resonantia, ubi maxima creditur fore concordia: et hoc genus considerant mathematici. Humana extat in corpore et anima, spiritibus et membrorum complexione, nam harmonia durante vivit homo, rupta vero eius proportione moritur. Et hoc genus considerant physici, de quibus nihil ad praesens. Artificialis: hoc genus tenent musici. Est vel instrumentalis vel vocalis.”



Koncepcja ta wykrystalizowała się jednak już nieco wcześniej. Dowodzą tego poglądy Anonima BJ 568; autor ten uznał muzykę mundana za przedmiot metafizyki, muzykę humana — podobnie jak później Adam z Fuldy — przydzielił fizykom, muzykom zaś pozostawił tylko muzykę vocalis i instrumentalis.

Anonim BJ 568¹² (1)*

„Est autem triplex musica a sapientibus ordinata, scilicet mundana, humana et vocalis seu instrumentalis. Mundana est in caelo, stellis, sphaeris, orbibus et elementis; et de hac nihil ad praesens. Humana est in corpore et anima, humoribus et spiritibus, complexione et membrorum unione patet, nam armonia durante vivit homo, cessante vero eius proportione moritur; et de hac alibi habetur. Vocalis vero sive instrumentalis est sonorum debita proportione secundum numeros consonantia [...] Primum genus musicae considerant methaphysici, nam methaphysicus considerat substantias abstractas a materia [...] Secundus vero genus musicale considerant physici. Tertium vero genus appropriant sibi musici [...] Est autem, ut dictum est, duplex musica: una vocalis et alia est instrumentalis, licet omnis vocalis sit instrumentalis.”

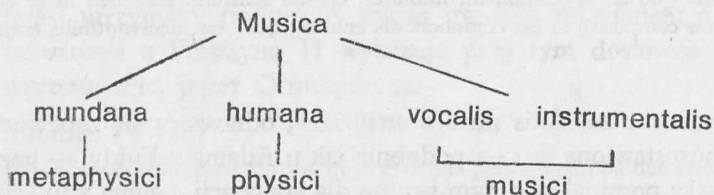
¹¹ Adam z Fuldy *De musica*. G.S. III, s. 333.

¹² Ms. BJ 568, k. 81r.

* Cyfry w nawiasach oznaczają kolejną numerację w wyborze tekstów tłumaczonych na język polski, zamieszczonym na s. 248-269

Rozwiązanie to nie różni się zasadniczo od klasyfikacji Adama z Fuldy.

Anonim BJ 568



W traktatach chorałowych I połowy XVI wieku podział musica mundana — humana — instrumentalis przedstawiany był dwojako: bądź w postaci dychotomicznej: musica naturalis (mundana — humana) — artificialis, wprowadzonej przez Adama z Fuldy¹³, bądź — sporadycznie — z zachowaniem tradycyjnej trychotomii, przy czym termin „musica instrumentalis” odnoszono do muzyki wokalne i instrumentalnej¹⁴.

Spśród autorów krakowskich pierwsze z wymienionych rozwiązań przyjął tylko Marek z Płocka. W odróżnieniu jednak od Adama z Fuldy i jego kontynuatorów podał definicję musicae naturalis. Oznacza ona naukę badającą „jedność natury bytów, położenie, siły itp.”; obejmuje muzykę mundana i humana.

Marek z Płocka (schemat III)

„Naturalis [sc. musica] est, qua naturae rerum compages, situs virtutes et similia investigatur. Et talis est duplex, scilicet mundana et humana.”

Musica mundana rozumiana jest zapewne jako filozofia przyrody. Oznacza naukę o „zasadniczych częściach świata i jego właściwościach”.

Marek z Płocka (schemat III)

„Mundana [sc. musica] est, quae partes mundi principales atque eius proprietates considerat.”

Przedmiotem musicae mundanae są cztery żywioły: ogień, powietrze, ziemia i woda, czyli pierwiastki materialne (elementa seu corpora simplicia), fizyczne substancje złożone (elementa seu mixta)¹⁵, ciała niebieskie (orbes caelestes) i następstwo czasu (tempora). Musica humana z kolei pojmowana jest w kategoriach filozofii człowieka jako dyscyplina rozważająca strukturę człowieka¹⁶ —

¹³ M. in. w klasyfikacjach przeprowadzonych przez N. Wollicka, J. Cochlaeusa i H. Saessa.

¹⁴ M. in. w klasyfikacji podanej przez A. Ornitoparcha, wzorowanej na poglądach Gaffuriusa.

¹⁵ Por. M. Markowski *Filozofia przyrody w pierwszej połowie XV wieku*. W: *Dzieje filozofii średniowiecznej w Polsce*. T. IV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 82.

¹⁶ Por. Z. Kuksewicz *Filozofia człowieka. Teoria duszy*. W: *Dzieje filozofii średniowiecznej w Polsce*. T. V, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 10.

funkcje ciała i duszy, oraz totum compositum, czyli połączenie niezniszczalnej duszy ze zniszczalnym ciałem.

Marek z Płocka (schemat III)

„Humana [musical] corporis quo ad vegetationem, humores, organa sensium, actionem in se et in suis potentiis [...] Totius compositi, id est coniunctionis animae, quae est incorruptibilis cum corpore corruptibili.”

Przeciwstawiona musicae naturalis musica artificialis, odnosząca się zapewne do nauki o muzyce, pozostawiona jest — podobnie jak u Adama z Fuldy — bez definicji. Marek z Płocka pominął przy tym istotne dla koncepcji Adama z Fuldy stwierdzenie, że „hoc genus tenent musici”.

W pozostałych klasyfikacjach krakowskich, opartych na podziale: musica mundana — humana — instrumentalis, przedstawionych przez Anonima Ossol. 2297/I (schemat II), Sebastiana z Felsztyna, Anonima BJ 2616, Kromera — przyjęto rozwiązanie nie stosowane wówczas poza środowiskiem krakowskim, polegające na utożsamieniu musicae humanae z muzyką wokalną, musicae instrumentalis zaś — z muzyką instrumentalną. Rozbieżności pomiędzy tymi klasyfikacjami co do interpretacji poszczególnych terminów dotyczą głównie znaczenia musicae mundanae.

Zgodnie z tradycją boecjańską musica mundana odnosiła się do trzech zjawisk: ruchu ciał niebieskich i związanej z nim harmonii sfer, harmonii w układzie żywiołów i harmonii w następstwie pór roku itd. Za zjawisko dźwiękowe uchodziła tylko harmonia sfer, pozostałe tworzyły harmonię bezdźwięczną. W XIII wieku próbowano rozdzielić bezdźwięczną harmonię świata od kwestionowanej wówczas dźwięcznej harmonii sfer. Joannes Aegidius z Zamory wyodrębnił z zakresu musicae mundanae harmonię sfer i określił ją mianem „musica caelestis”, zaznaczając przy tym, iż Arystoteles zanegował jej istnienie. Musica mundana odnosiła się w koncepcji Aegidiusa tylko do harmonii żywiołów i następstwa czasowego¹⁷.

Podobne rozwiązanie przyjęli Anonim Ossol. 2297/I i Sebastian z Felsztyna I. Musica mundana sprowadzona została do harmonii żywiołów.

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II)

„Mundana [...] est, quae in debita elementorum consistit proportione.”

¹⁷ Johannes Aegidius Zamorensis *Ars musica*. G.S. II, s. 376–378: „Mundana musica est eorum, quae in terris vel in temporibus, vel in temporum vicissitudinis et varietatibus aguntur, rationalis consideratio [...]. Musica vero coelestis est illa, qua ipsum coelum cum circulis in eis contentis sub harmonica modulatione volvi describunt, quia ex motu coeli et siderum quaedam secundum ipsos prodeunt symphoniae musicis modulationibus annotatae [...]. Sed philosophus hanc discutiens quaestionem dicit non debere esse sonum quia nec violentatio sive motus violentus”.

Sebastian z Felsztyna I

„Alia est musica mundana, quae in debita elementorum proportione sive convenientia constituta est.”

W klasyfikacjach Anonima BJ 2616 i Sebastiana z Felsztyna II został natomiast utrzymany tradycyjny zakres musicae mundanae; definicja podana przez Sebastiana z Felsztyna II wykazuje przy tym dosłowne zbieżności z formułą wprowadzoną przez Ornitoparcha.

Anonim BJ 2616 (2)

„Quaedam est mundana musica, quae in debita partium coaptatione constituta est. Et haec maxime perspicenda est in his, quae et in motu caeli vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur.”

Sebastian z Felsztyna II = Ornitoparchus¹⁸

„Mundana est harmonia syderum motu atque sphaerarum impulsu causata. Hanc ex coelorum concentu, elementorum nexu atque temporum varietate depraehensam esse Ludovicus Caelius, Rhodiginus *Lectionum antiquorum* li. 5 c. 25 scribit...”

Kromer posłużył się jeszcze innym rozwiązaniem. Musica mundana obejmuje w jego klasyfikacji muzykę pochodzącą ze „zderzania się”(?) ciał niebieskich, przy czym autor zastrzegł się, iż przytacza pogląd „pitagorejczyków i akademików”, oraz harmonię żywiołów; harmonia czasu została pominięta.

Marcin Kromer

„Musicam triplicem esse volunt: mundanam, quae secundum pythagoricos et academicos globorum coelestium inter se collisione [ele]mentorum mutuo nexu perficitur...”

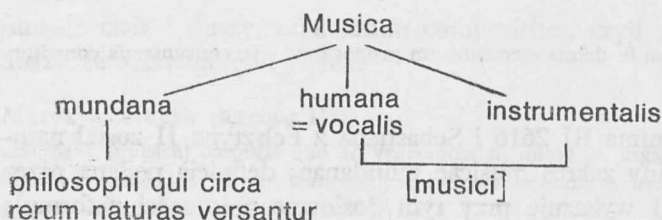
Stanowisko wobec kwestii przynależności musicae mundanae do nauki o muzyce zajął tylko Sebastian z Felsztyna. Stwierdził on, że „we wszechświecie odbywają się rozmaite ruchy, które są między sobą proporcjonalne”; proporcja jest tym samym co harmonia, harmonia zaś — tym samym co muzyka, „choćby nawet owe ruchy odbywały się bez dźwięku”. Ową bezdźwięczną harmonię — uwagę tę zamieścił Sebastian z Felsztyna w obu traktatach — rozważają „filozofowie, którzy zajmują się naturą bytów”.

Sebastian z Felsztyna I (3)

„In mundo enim sunt varii motus et proportionantur inter se. Et proportio est quaedam armonia. Musica autem est armonia licet etiam illi motus sint sine sono; tamen quia ibi est conformitas, igitur dicitur musica; et de tali determinant philosophi, qui circa rerum naturas versantur etc.”

Musica mundana zaliczona została w ten sposób do filozofii przyrody. Ponieważ musica humana i musica instrumentalis odpowiadają w tej klasyfikacji muzyce vocalis i instrumentalis, rozwiązanie przyjęte przez Sebastiana z Felsztyna sprowadza się do koncepcji Anonima BJ 568 i Adama z Fuldy.

¹⁸ Andreas Ornitoparchus *Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519, k. A3v.



Proces identyfikacji muzyki humana z wokalną nie został bliżej zbadany być może z tego względu, iż rozwiązanie takie rozpatrywano na podstawie kilku zaledwie XV-wiecznych tekstów: traktatu Nicolausa de Capua, który interpretował termin „musica humana” jako „cantus ecclesiasticus vel planus”¹⁹, traktatu Anonima Bartha, w którym pojawia się termin „musica humana vel vocalis”, i traktatu Erazma Heritiusa, który podzielił muzykę na mundana — vocalis — instrumentalis. G. Pietzsch skłonny był widzieć w tym raczej nieporozumienie terminologiczne niż świadomie dokonaną zmianę znaczenia terminu „musica humana” i wskazał na dwóch autorów, którzy mogli przyczynić się pośrednio do tego nieporozumienia: Reginona z Prüm, który w klasyfikacji obok muzyki in caeli motu i muzyki in quibusdam instrumentis umieścił muzykę in humana voce, oraz Rogera Bacona, który podzielił muzykę na circa vocem humanam i instrumentalis²⁰. Odmienne stanowisko zajął Dénes von Bartha. Stwierdził on, że utożsamienie muzyki humana z muzyką wokalną było konsekwencją zmiany treści terminu „musica instrumentalis”, który w XV wieku funkcjonował już w nowym, węższym znaczeniu jako muzyka wyłącznie instrumentalna, zaś w takiej interpretacji obu tych terminów dostrzegł „eine Trübung des Gedankensystems”²¹.

Wydaje się jednak, że zmiana znaczenia terminu „musica humana” mogła być wynikiem przyczyn znacznie głębszych niż nieporozumienie terminologiczne i świadczyła raczej o zmianie w systemie myślowym niż o jego zakłóceniu. Zmianę ową ilustrują wywody czeskiego encyklopedysty Paula Paulirina z Pragi (połowa XV w.): termin „musica humana” (nie związany w tym przypadku z klasyfikacją Boecjańską) odnosił on do muzyki, która powstaje dzięki przemyślności i geniuszowi człowieka i objawia się we wszelkiej zgodnej harmonii, wydobywanej zarówno przez żywy głos („in voce viva”), jak i instrument („in voce instrumentali”).

Paulus Paulirinus²² (4)

„Humana musica est, quae fit ex industria et ingenio humano [...] natura operante, arte aut usu; qua quaeritur consona armonia tam in voce viva, quam instrumentali...”

¹⁹ G. Pietzsch, op. cit., s. 118.

²⁰ Jw., s. 61.

²¹ Dénes von Bartha *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhundert*. AfMf 1936 Heft 2, s. 198.

²² Paulus Paulirinus *Liber viginti artium*. Ms. BJ 257, k. 154r.

Stwierdzenia wspomnianych wyżej teoretyków — Anonima Bartha i Erazma Heritiusa — wiążą się już ściśle z klasyfikacją Boecjańską. Anonim Bartha wprowadził nowe znaczenie tego terminu z definicji sformułowanej przez Boecjusza: *musica humana* to ta, która istnieje w związku ciała i duszy, poprzez głos bowiem dusza działa, ciało zaś pozostaje bierne; i inaczej nazywa się ona muzyką *vocalis*.

Anonymus Bartha²³

„...humana est, quae in coniunctione corporis et animae consistit, per vocem vero anima est agens, corpus vero patiens: quae aliter vocatur musica vocalis.”

A zatem głos ludzki nie jest jedynie narzędziem, którym posługuje się natura „bez żadnej ingerencji człowieka” (Regino z Prüm²⁴), ale przejawem działania duszy. W podobny sposób wyjaśniał muzykę wokalną — za Izydorem z Sewilli — Anonim BJ 1927, określając ją terminem „*musica armonica*”: *musica armonica* jest uzewnętrznieniem wewnętrznej harmonii człowieka; ona bowiem z duszy i ciała tworzy ruch, z ruchu dźwięk; stąd muzyka istniejąca w człowieku nazywana jest *vox*.

Anonim BJ 1927²⁵

„Armonica [musica] est modulatio seu consonantia vocis, quae ex animo et corpore motum facit et ex motu sonum. Ex quo colligitur, quod musica, [quae] est in homine, vox appellatur.”

Erazm Heritius zastąpił wprawdzie termin „*musica humana*” terminem „*musica vocalis*” pojmowanym jako „harmonia, która może być także nazwana dźwięczną” („*vocalis vero armonia, quae et sonora dici potest*”), zachował jednak dawne, Boecjańskie znaczenie terminu „*musica instrumentalis*”, w instrumentach muzycznych widząc przede wszystkim narzędzie służące do obliczeń proporcji²⁶.

W krakowskich klasyfikacjach nie ma komentarzy, które pozwoliłyby wyjaśnić zmianę znaczenia terminu „*musica humana*”. Nie była ona jednak wynikiem nieporozumienia terminologicznego. Sebastian z Felsztyna na przykład dobrze znał oba znaczenia tego terminu. Świadczą o tym wywody przedstawione w *Opusculum musices noviter congestum*. Znajdują się tam dwie definicje *musicae humanae*.

²³ Dénes von Bartha, op. cit., s. 198.

²⁴ Por. s. 46.

²⁵ Anonim BJ 1927, k. 215r; — Isidorus Hispalensis *Sententiae de musica* (= *Etymologiarum sive originum libri XX*. Liber III: *De musica*). G. S. I, s. 21; podobnie wyjaśnia termin „*musica harmonica*” F. Gaffurius (*Theorica musica*. Mediolani 1492, k. b2r): „*Musica harmonica comprae-hendit et regit productos sonos humana voce naturalium instrumentorum auxilio [...]. Dicta autem est harmonica ab harmonia, quasi ex diversorum instrumentorum atque elementorum composito, scilicet corpore humano convenienter vocis modulatione producto. Haec enim ex animo et corpore motum facit, ex motu sonum, ex sono verbum et modulationem*”.

²⁶ „*Musica speculativa*” per Magistrum Erasmum Heritium lecta, 1498. Ed. Th. Kroyer, op. cit., s. 72.

Pierwsza, nawiązująca do koncepcji Boecjańskiej, w sformułowaniach bliska cytowanym wyżej definicjom podanym przez Adama z Fuldy i Anonima BJ 568, jest dosłownym powtórzeniem formuły wprowadzonej przez Wollicka.

Sebastian z Felsztyna II = Wollick²⁷ (5)

„Alia est humana, quae in corpore et anima est situata, eo quod melodia durante fit homo recens et superstes et quemadmodum modulationum coaptatione delectatur plurimum, pari modo se contrahit, si quid harmoniae fuerit depravatam.”

Natomiast druga definicja łączy termin „musica humana” z muzyką wokalną.

Sebastian z Felsztyna II (6)

„Vel humana est, quae vocem humanam requirit et cantare docet...”

Podanie obu tych definicji w ramach jednej klasyfikacji ma przypuszczalnie cel głębszy niż tylko erudycyjny: przypomina rozwiązanie przyjęte przez Anonima Bartha, zmierzające do stopienia w jedność harmonii dźwięcznej i bezdźwięcznej. U Anonima BJ 568 i Adama z Fuldy *musica humana* jest to harmonia ciała i duszy, stanowiąca podstawowy warunek życia człowieka: człowiek żyje, gdy trwa harmonia; umiera, kiedy cokolwiek w tej harmonii zostanie zniekształcone. Harmonia owa rozumiana jest zapewne jako równowaga określonych elementów — zjawisko bezdźwięczne; zajmują się nią physici. W definicji podanej przez Wollicka i Sebastiana z Felsztyna termin „harmonia” został zastąpiony terminem „melodia”, oznaczającym niewątpliwie zjawisko dźwięczne: pod wpływem melodii człowiek odradza się, trwa przy życiu i zdaje się znajdować wielką przyjemność w zestrojeniu „modulacji”; zniekształcenie harmonii ma działanie przeciwne. W klasyfikacji przeprowadzonej przez Wollicka *musica humana* wraz z muzyką *caelestis* aut *mundana* została jednak zaliczona do muzyki *naturalis* i zarazem wyłączona z przedmiotu nauki o muzyce; muzyką *de qua musici* jest tylko *musica artificialis*. W klasyfikacji przedstawionej przez Sebastiana z Felsztyna *musica humana*, muzyka człowieka, wydobywana jego głosem, jest, tak jak we wszystkich klasyfikacjach opartych na omawianym tu ujęciu podziału *musica mundana* — *instrumentalis*, pojęciem centralnym: jej tylko dotyczą dalsze podziały. Ujęcie to przekształca częściowo podział *musica mundana* — *humana* — *instrumentalis* w podział *musica vocalis* — *instrumentalis*.

Musica vocalis — *instrumentalis*

Z perspektywy XVI wieku rozróżnienie pomiędzy dźwiękiem wydobywanym przez głos ludzki a dźwiękiem wytwarzanym za pomocą instrumentów muzycznych miało w piśmiennictwie łacińskim blisko tysiuletnią tradycję. Tym zapewne

należałoby tłumaczyć wielość terminów i definicji narosłych wokół tego rozróżnienia, terminów i definicji, którymi posługiwano się również w klasyfikacjach XVI-wiecznych. Klasyfikacje krakowskie stanowią dogodny materiał dla rozpatrzenia konsekwencji, do których doprowadziła nadmiernie w tym przypadku obfita terminologia. Owe konsekwencje to przede wszystkim wieloznaczność terminów, powodująca nie zawsze trafne — jak się wydaje — ich stosowanie. Wskazanie i wyjaśnienie tego typu zjawisk na przykładzie klasyfikacji krakowskich nie jest jednakże możliwe bez uprzedniego, choćby pobieżnego przeglądu podziałów służących omawianemu rozróżnieniu.

Rozróżnienie to dostrzec można już w podziale muzyki na *harmonica* — *rhythmica* — *organica*²⁸ przedstawionym przez Izydora z Sewilli, później zaś w podziale *musica naturalis* — *artificialis* dokonanym — jak przyjęto²⁹ — przez Reginona z Prüm i przekształconym następnie w podział *musica in naturalibus instrumentibus* — *musica in artificialibus instrumentis*. Wyraźny podział dychotomiczny, przeciwstawiający głos ludzki instrumentowi muzycznemu, pojawił się przypuszczalnie dopiero w XIII wieku w *Opus maius* Rogera Bacona; tam też termin „*musica instrumentalis*”, obejmujący dotąd wszelką muzykę słyszalną, otrzymał znaczenie muzyki wydobywanej sztucznie przy pomocy instrumentu muzycznego³⁰. Podział muzyki na wokalną i instrumentalną z zastosowaniem terminów „*musica vocalis*” i „*musica instrumentalis*” jest dziełem XV wieku. Za teoretyka, który wprowadził ten podział do klasyfikacji muzyki, uchodzi Adam z Fuldy³¹; pierwszeństwo to jednak jest co najmniej dyskusyjne, bowiem podział ten pojawia się także w tekstach wcześniejszych³². Wprowadzenie do klasyfikacji muzyki dychotomicznego podziału *musica vocalis* — *instrumentalis* nie tylko nie wyeliminowało z użycia poprzednio stosowanych sposobów dzielenia muzyki na wokalną i instrumentalną, ale zasób ich powiększył się o podział Boecjański, w którym *musica humana* oznacza także muzykę wokalną, zaś *musica instrumentalis* otrzymuje węższe znaczenie.

W I połowie XVI wieku pozostają w użyciu trzy podziały, w ramach których dokonywano rozróżnienia pomiędzy muzyką wokalną a instrumentalną: 1. *musica harmonica* — *rhythmica* — *organica*, 2. *musica vocalis* — *instrumentalis*,

²⁸ Isidorus Hispalensis, op. cit., s. 21.

²⁹ Por. H. Abert, op. cit., s. 166; — G. Pietzsch, op. cit., s. 63; — K. W. Niemöller, op. cit., s. 178.

³⁰ G. Pietzsch, op. cit., s. 89. Jak wykazuje Th. Adank (op. cit., s. 34 i 46) podział ten został przeprowadzony z akustycznego punktu widzenia.

³¹ H. Abert, op. cit., s. 168; — Th. Kroyer, op. cit., s. 94; — G. Pietzsch, op. cit., s. 112; — K. W. Niemöller, op. cit., s. 183.

³² Podział taki był już znany ok. 1460 r., a więc co najmniej 30 lat przed powstaniem traktatu Adama z Fuldy, o czym świadczy cytowany tekst Anonima BJ 568 (por. s. 28) i komentarz do *Opusculum monocordale* Johannesa Valendrini, ed. F. Feldmann w: *Music und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*. „Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte” t. 37, Breslau 1938, s. 160.

3. *musica mundana — humana — instrumentalis*. Nadto w definicjach terminów oznaczających muzykę wokalną i instrumentalną pojawiają się niekiedy elementy podziału *musica naturalis — artificialis*: muzyka wokalna wyjaśniana jest mianowicie jako wydobywana *naturalibus instrumentis*, muzyka instrumentalna zaś — jako wydobywana *artificialibus instrumentis*³³.

Na oznaczenie muzyki wokalnej istnieją zatem trzy terminy: „*musica harmonica*”, „*musica vocalis*”, „*musica humana*”; na oznaczenie muzyki instrumentalnej dwa: „*musica instrumentalis*” i „*musica organica*”. Z wyjątkiem terminu „*musica vocalis*”, odnoszącego się z reguły do głosu ludzkiego, wszystkie pozostałe mogły pojawić się przynajmniej w dwóch znaczeniach.

I tak termin „*musica harmonica*” mógł oznaczać bądź — zgodnie z koncepcją Kasjodora i Boecjusza — „naukę rozważającą w dźwiękach to, co wysokie i niskie”³⁴, bądź — według interpretacji Izydora z Sewilli — dźwięki wydobywane głosem³⁵. Termin „*musica humana*” stosowany był — jak wiadomo — również w dwóch znaczeniach: jako bezdźwięczna, wewnętrzna harmonia człowieka i jako muzyka wydobywana głosem człowieka. Odpowiednio termin „*musica instrumentalis*” mógł odnosić się do wszelkiej muzyki dźwięcznej lub tylko do muzyki wydobywanej z instrumentów „sztucznych”. Wreszcie termin „*musica organica*” mógł być użyty w trzech znaczeniach: w znaczeniu muzyki wydobywanej z instrumentów dętych, zgodnie z eksplikacjami Izydora z Sewilli, oraz — zapewne ze względu na odpowiedność greckiego „*organon*” i łacińskiego „*instrumentum*” — jako synonim *musicae instrumentalis*, mógł wystąpić w obu znaczeniach tego terminu³⁶.

³³ W ten sposób — za Gaffuriusem (op. cit. k. b2r) — wyjaśniał muzykę wokalną i instrumentalną np. A. Ornitoparchus (op. cit., k. A3v): „*Musica instrumentalis est harmonia instrumentorum praesidio causata. Et quoniam instrumenta aut artificialia sunt aut naturalia, erit una, quae artificialibus instrumentis perficitur, alia quae naturalibus: hanc harmonicam, illam vero organicam philosophi nominant*”.

³⁴ Cassiodorus *De artibus ac disciplinis liberalium artium*. Cap. 5: *De musica*. G.S. I, s. 16: „*Harmonica scientia est musica, quae discernit in sonis acutum et gravem*”; — A.M.T.S. Boetius, op. cit., col. 1167: „*Armonica est facultas differentias acutorum graviumquae sonorum sensu ac ratione perpendens*”.

³⁵ Isidorus Hispalensis, op. cit., s. 21: „*Ad omnem autem sonum, qui materies cantilenarum est, trifariam constat esse naturam: prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo causum est*”.

³⁶ Termin ten w znaczeniu wszelkiej muzyki dźwięcznej — wokalnej i instrumentalnej — pojawia się w klasyfikacji przeprowadzonej przez Engelberta Admontensis (*De musica*. G.S. II, s. 283–289): „*...tertia est musica organica vel instrumentalis, quae consistit et consideratur in proportionibus vocum humanarum et sonorum aliorum instrumentorum musicalium...*” W znaczeniu muzyki wydobywanej tylko przez instrumenty „sztuczne” termin „*musica organica*” występuje w klasyfikacji przeprowadzonej przez Waltera Odingtona (*De speculatione musicae*. C.S. I, s. 193): „*Organica est quae consistit in instrumentis sonoris; et alia quidem fiunt ut flatu sonent,*

Teoretyk I połowy XVI wieku dla wyodrębnienia, nazwania i zdefiniowania jednego zjawiska miał zatem do dyspozycji kilka podziałów, terminów i formuł definicyjnych. Wielość podziałów, różnorodność terminów i ich wieloznaczność stwarzały możliwość rozmaitych kontaminacji w ramach klasyfikacji. Kontaminacje takie mogły nastąpić w wyniku: 1. zestawiania terminów zaczerpniętych z dwóch różnych podziałów, 2. przydzielania danemu terminowi definicji wyjaśniającej ów termin niezgodnie z jego znaczeniem sugerowanym przez zastosowany podział; tego typu kontaminacje, wynikające z niewłaściwego rozumienia terminu, mogą wyjaśniać — jak się wydaje — mechanizm powstawania błędów terminologicznych.

Oba wyróżnione typy kontaminacji występują w klasyfikacjach krakowskich. Rozpatrzmy zatem bliżej podział *musica vocalis — instrumentalis* przedstawiony przez Monetariusza: termin „*musica vocalis*” odnosi się do muzyki realizowanej *voce humana*; natomiast termin „*musica instrumentalis*”, który w tym podziale winien oznaczać tylko muzykę wydobywaną z instrumentów „sztucznych”, odniesiony został do muzyki realizowanej przez instrumenty uderzane („*pulsu, ut tympanis et chordis*”), instrumenty dęte („*flatu, ut tibiis et organis*”) oraz przez głos („*voce, ut carminibus et cantilenis*”).

Stefan Monetarius



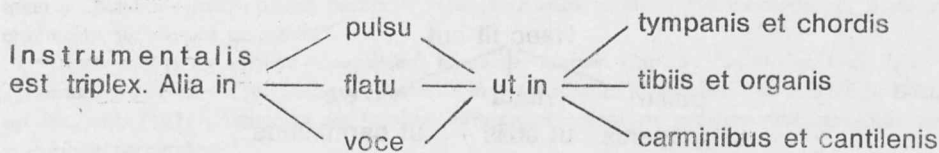
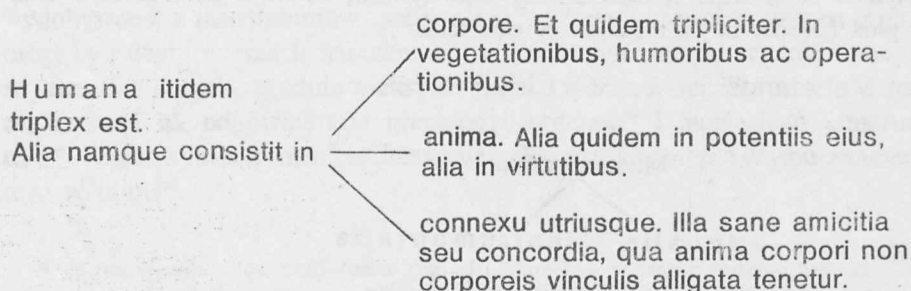
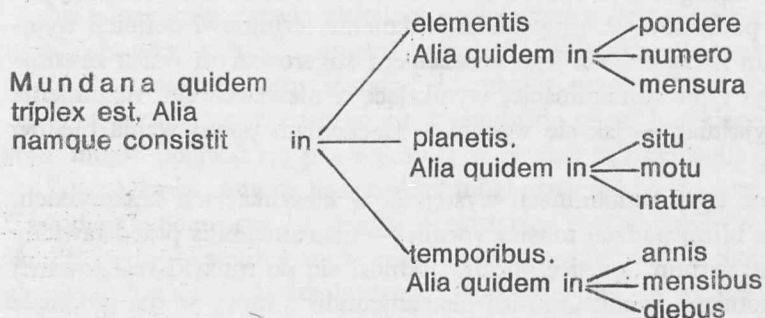
Klasyfikacja ta może służyć za przykład drugiego z wyróżnionych typów kontaminacji: termin „*musica instrumentalis*”, użyty w ramach dychotomicznego podziału *musica vocalis — instrumentalis*, definiowany jest jako wszelka muzyka dźwięczna, zgodnie ze znaczeniem, jakie zachowywał w podziale *musica mundana — humana — instrumentalis*; Monetariusz wyjaśnił ten termin w sposób znany z klasyfikacji XII-wiecznych³⁷, a także z traktatu Johannesa Cochlaeusa.

ut organa et tubae; alia vero, ut pulsus sonent, ut cithara, tympanum, psalterium”. W ten sam sposób posługiwali się tym terminem Gaffurius i Ornithoparchus (por. przyp. 33).

³⁷ Por. G. Pietzsch, op. cit., s. 76–77.

Johannes Cochlaeus³⁸

„Quomodo dividitur musica? Trifariam. Primo secundum Richardum hoc modo. Musica [inquit] triplex est. Mundana scilicet, humana et instrumentalis. Quaelibet rursus tribus membris subdividitur.”



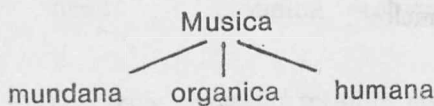
Powstaje pytanie, w jaki sposób w klasyfikacji podanej przez Monetariusza mogło dojść do nielogicznego wyjaśnienia terminu „musica instrumentalis”. Otóż autor ten rozpoczął wywód na temat klasyfikacji muzyki od wyłożenia podziału Boecjańskiego. Poprzestał jednak na podaniu definicji musicae mundanae i musicae humanae, po czym oświadczył, iż podział ten nie jest przydatny dla jego podręcznika („parum vel nihil epithomati nostrae conducit”).

Stefan Monetrarius

„Musicam trifariam Boetius esse docuit, mundanam, humanam et instrumentalem. Mundana est, quae caelestis machinae totiusque mundi elementarem conglutinationem complectitur; hanc Richardus ubertim distinxit. Humana, quae de proportionibus corporis animaeque et harum inter se partium pertractat: qua corpori anima vincitur et cunctae se res similitudine prosequuntur. Sed hoc discretio parum vel nihil epitomati nostro conducit...”

Pominiętą w tym miejscu definicję musicae instrumentalis Monetrarius prze­niósł prawdopodobnie w sposób mechaniczny do podziału musica vocalis — instrumentalis³⁹. Klasyfikację tę można by więc wyjaśniać również jako kontami­nację dwóch różnych podziałów: podziału musica vocalis — instrumentalis i podziału musica mundana — humana — instrumentalis.

Za wynik nakładania się tych samych podziałów można by uznać także oma­wianą już interpretację podziału musica mundana — humana — instrumentalis, według której musica humana obejmuje muzykę wokalną, zaś musica instrumen­talis oznacza muzykę wydobywaną z instrumentów „sztucznych”. Termin „mu­stica instrumentalis” otrzymuje więc w tym przypadku znaczenie, jakie przypada mu w podziale musica vocalis — instrumentalis. Szczególny przypadek tej właśnie interpretacji podziału Boecjańskiego przedstawia klasyfikacja podana przez Mar­cina Kromera, który termin „musica instrumentalis” zastąpił terminem „musica organica”.



Dwa człony tego podziału: musica humana i musica organica, odpowiadają podziałowi musica vocalis — instrumentalis. Zestawił więc Kromer w ramach jednego podziału terminy należące do dwóch odrębnych podziałów: do podziału Boecjańskiego i podziału musica harmonica — rhythmica — organica, przy czym termin „musica organica” zinterpretował tak jak Odington, a następnie Gaffu­rius i Ornitoparchus. Nadto termin ten opatrzył definicją przypominającą formułę, którą posłużył się Regino z Prüm dla zdefiniowania muzyki artificialis⁴⁰.

³⁹ Podobny błąd popełnił, jak się wydaje, A. Ornitoparchus (op. cit., k. A3v), definiując termin „musica harmonica”, oznaczający w tym przypadku muzykę in naturalibus instrumentis (por. przyp. 33), za pomocą formuły Boecjańskiej: „Harmonica musica est facultas differentias acutorum graviumque sonorum sensu ac ratione perpendens. Boetius”.

⁴⁰ Regino z Prüm *Epistola de harmonica institutione...* G.S. I, s. 236: „Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis”.

Marcin Kromer (7)

„Musicam triplicem esse volunt, mundanam, quae secundum Pythagoricos et Academicos globorum coelestium inter se collisione [elementorum mutuo nexu perficitur], organicam, quae fit instrum[en]tis salgaci hominum ingenio excog[itatis] et humanam, quae humana [ser]vitur voce.”

Podział muzyki na wokalną i instrumentalną w I połowie XVI wieku pozostawał zatem w kręgu terminów i definicji wypracowanych przez poprzednie generacje teoretyków. Nie zmieniło się tym samym pojęcie muzyki wokalnej i instrumentalnej.

Termin „musica vocalis” definiowano w owym czasie dwojako:

1. w węższym znaczeniu, jako melodię wykonywaną głosem ludzkim, np. Cochlaeus⁴¹: „Vocalis, quae humana voce melos efficit”.

2. w szerszym znaczeniu, jako dźwięk wydawany głosem ludzkim, np. Burchard⁴²: „Vocalis, quam vox humana suis instrumentis naturalibus modulatur”.

W pierwszym przypadku znaczenie tego terminu bliskie jest musicae harmonicae w interpretacji Izydora z Sewilli, w drugim zaś — musicae circa vocem humanam w interpretacji Rogera Bacona.

W klasyfikacjach krakowskich musica vocalis definiowana jest wyłącznie w drugim znaczeniu: definicja podana przez Marka z Płocka (tylko w schemacie I) jest powtórzeniem formuły przytoczonej przez Burcharda, natomiast definicja sformułowana przez Monetariusza przypomina formułę zastosowaną przez Cochlaeusa, z pominięciem jednakże terminu „melos”.

Stefan Monetarius (8)

„Vocalis est, quae humana voce efficitur.”

Tak rozumiany termin „musica vocalis” mógł odnosić się nie tylko do śpiewu, ale również do dźwięków o nieokreślonej wysokości. Tym można by wyjaśnić podpodział muzyki vocalis zastosowany przez Marka z Płocka w schemacie III (musica vocalis nie została tu zdefiniowana):



Muzyce vocalis została podporządkowana klasyfikacja dokonana przez Kasjodora, w której termin „musica rhythmica” dotyczy prozodii, zaś termin „musica metrica” — miar poetyckich.

⁴¹ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. A2v.

⁴² Udalricus Burchard *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518, k. A3r.

Cassiodorus⁴³

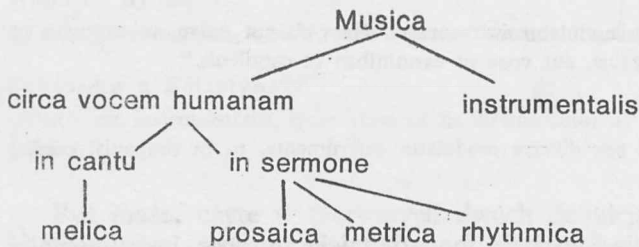
„Rhythmica est, quae requirit in concursione verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuras diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicum, iambicum, elegiacum etc.”

Marek z Płocka (schemat III)

„Rhythmica, quae consonantiam verborum considerat.
Metrica, quae mensurat syllabas.”

Do dźwięków o określonej wysokości odnosi się tylko musica harmonica (w klasyfikacji Marka z Płocka termin nie definiowany). Marek z Płocka uwzględnił w tej klasyfikacji najprawdopodobniej powszechnie stosowane w średniowieczu rozróżnienie vox continua — vox cum intervallo suspensa (discreta): pierwszy rodzaj vocis odnosił się do mowy, drugi zaś do śpiewu.

Rozwiązanie to przypomina klasyfikację dokonaną przez Rogera Bacona⁴⁴.



Znaczenie drugiego terminu stosowanego w klasyfikacjach krakowskich do określenia muzyki wokalne — „musica humana” — najczęściej pokrywa się z opisanym wyżej znaczeniem terminu „musica vocalis”: jest to muzyka, która wymaga użycia głosu ludzkiego. Definicje obu terminów różnią się tylko pod względem sformułowań.

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II), Anonim BJ 2616

„Alia est humana, quae vocem humanam requirit.”

Marcin Kromer

”[Musica] humana [est], quae humana [ser]vitur voce.”

Dokładniej zdefiniował ten termin tylko Sebastian z Felsztyna, określając muzykę humana jako naukę śpiewania.

Sebastian z Felsztyna I

„Alia est humana, quae vocem humanam requirit et cantare artificialiter docet.”

⁴³ Cassiodorus, op. cit., s. 16.

⁴⁴ Schemat ten podaje za G. Pietzschem, op. cit., s. 89.

Z kolei ówczesne definicje muzyki instrumentalnej powstawały przypuszczalnie w wyniku ograniczenia średniowiecznej formuły typu „*musica instrumentalis est, quae in quibusdam (lub diversis) consistit instrumentis*”, obejmującej również muzykę *in voce* — do muzyki *in flatu* i *in pulsu*. Ograniczenie to następuje zazwyczaj bezpośrednio po formule definicyjnej, gdy autor wymienia przykładowo nazwy instrumentów. Dla porównania przytaczam definicję muzyki *instrumentalis* podaną przez Monetariusza, obejmującą muzykę *in voce*, oraz definicję zastosowaną przez Marka z Płocka, obejmującą tylko muzykę *in pulsu* (*in timpanis, cordis*) i *in flatu* (*in tibiis et organis*); obie definicje oparte są na formule wykorzystanej przez Cochlaeusa w podziale *musica vocalis — instrumentalis*.

Johannes Cochlaeus⁴⁵

„*Instrumentalis, quae per diversa instrumenta modulatur.*”

Stefan Monetarius (9)

„*Instrumentalis, quae per diversa modulatur instrumenta. Haec fit aut pulsu, ut timpanis et chordis, aut flatu, ut tibiis et organis, aut voce ut carminibus et cantilenis.*”

Marek z Płocka (schemat II)

„*Instrumentalis musica est, quae per diversa modulatur instrumenta, ut in timpanis, cordis, tibiis et organis et similibus.*”

Analogicznie przedstawiają się dwie inne definicje *musicae instrumentalis* podane przez Marka z Płocka: opierają się one na formułach znanych z traktatu przypisanego przez Coussemakera Johannesowi de Garlandia oraz z traktatu Adama z Fuldy.

Johannes de Garlandia⁴⁶

„*Musica instrumentalis est, quae instrumentis musicalibus exercetur...*”

Marek z Płocka (schemat III) (10)

„*Instrumentalis est, quae instrumentis exercitur musicis et fit duobus modis: pulsu (cordis, lutinis, clavicordis), flatu (tibiis, organis, fistulis).*”

Adam z Fuldy⁴⁷

„*Instrumentalis est sonus per diversa instrumenta causatus...*”

Marek z Płocka (schemat I)

„*Instrumentalis [est], quae diversis instrumentis causatur et talis fit aut pulsu (cordis, lutinis, clavicordis etc.) aut flatu (tibiis, organis, fistulis).*”

⁴⁵ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. A2v.

⁴⁶ Johannes de Garlandia *Introductio musicae*. C.S. I, s. 157.

⁴⁷ Adam z Fuldy, op. cit., s. 333.

Od tego wzoru nie odbiegają również definicje *musicae instrumentalis* podane przez autorów krakowskich w ramach podziału *musica mundana — humana — instrumentalis*. Sebastian z Felsztyna posłużył się formułą zastosowaną również przez Burcharda w podziale *musica vocalis — instrumentalis*.

Sebastian z Felsztyna II = Burchard⁴⁸

„Alia est *instrumentalis*, quae in diversis instrumentis, ut organo, tybiis, liris, tympanis et similibus modulationem format.”

W pozostałych klasyfikacjach opartych na tym podziale pojawia się formuła odmienna.

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II) (11)

„Tertia *instrumentalis*, et est, quae in solo versatur instrumento, ut in organo videlicet aut in cithara.”

Anonim BJ 2616

„Tertia *instrumentalis*, quae in solo versatur instrumento, ut in organo aut cytara.”

Sebastian z Felsztyna I

„Tertia est *instrumentalis*, quae versatur in instrumento, ut in organo, cithara, choro, sistro, luthina.”

Być może, użyte w pierwszych dwóch definicjach sformułowanie „in solo instrumento” miało podkreślać nowe, węższe znaczenie terminu „*musica instrumentalis*”, a zarazem nowe znaczenie całego podziału, który w takiej interpretacji łączy dwie funkcje: oddziela muzykę dźwięczną (*humana* i *instrumentalis*) od bezdźwięcznej (*mundana*) oraz muzykę wokalną (*humana*) od instrumentalnej (*instrumentalis*).

Musica usualis — regulata

Podział ten, wzorowany — jak przyjęto⁴⁹ — na klasyfikacji muzyki przeprowadzonej przez Adama z Fuldy, występuje w wielu schematach klasyfikacyjnych XVI wieku. Podstawą tego podziału, podporządkowywanego zazwyczaj muzyce wokalnej (*vocalis*), było przeciwstawienie muzyki wolnej od jakichkolwiek zasad muzyce opartej na regułach *artis*.

Spośród średniowiecznych dystynkcji, które miały poprzedzić i przygotować podział muzyki na *usualis* i *regulata*, wymienia się przede wszystkim te, które ukształtowały się na gruncie praktyki muzycznej: rozróżnienie *usus — ars*, które

⁴⁸ Udalricus Burchard, op. cit., k. A3r.

⁴⁹ K. W. Niemöller, op. cit., s. 190, wskazuje również na pojawienie się terminu „*musica usualis*” ok. 1460 r. w traktacie Paulusa Paulirina z Pragi; — R. Federhofer-Königs *Johannes Oridryus und sein Musiktraktat (Düsseldorf 1557)*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 24, Köln 1957, s. 177.

leży u podstaw rozgraniczenia *musicus* (per artem) — *cantor* (per usum), oraz przeciwstawienie notacji posługującej się neumami bezliniowymi (*neumae usualis*) Gwidońskiej notacji diastematycznej (*neumae regulares*, *regula* = linia)⁵⁰.

W definicji *musicae usualis* podanej przez Adama z Fuldy uwagę badaczy zwrócił termin „*cantus vulgi*”.

Adam z Fuldy⁵¹

„*Vocalis usualis est emissio vocis carens principiis, per quae regi deberet, ut est cantus vulgi, qui non solum hominibus, sed etiam brutis adaequari possit ex instinctu naturae*”.

Tak pojmowaną muzykę *usualis* próbowano utożsamiać z muzyką ludową⁵², zaś podział muzyki na *usualis* i *regulata* potraktować jako nawiązanie do koncepcji Johanna de Grocheio, który podzielił muzykę na *vulgaris*, *composita* i *ecclesiastica*⁵³. Opinia ta wydaje się jednak dyskusyjna.

Przed wszystkim wyróżniona przez Johanna de Grocheio *musica vulgaris seu simplex seu civilis* nie powinna być — jak się wydaje — utożsamiana z muzyką ludową, ponieważ obejmuje m.in. formy muzyki dworskiej, jak np. *cantus coronatus*, który — zdaniem tego teoretyka — „a regibus et nobiles solet componi”⁵⁴. Nie można więc postawić znaku równości pomiędzy tak rozumianą muzyką *vulgaris* a wspomnianym przez Adama z Fuldy *cantus vulgi*. Trudno również zgodzić się ze stanowiskiem, iż *musica vulgaris* rozumiana była przez Johanna de Grocheio jako „*musica pro illiteratis*”⁵⁵, a więc stanowiła pewną analogię muzyki „pozbawionej zasad”. Termin „*sonus illitteratus*” w ujęciu tego teoretyka odnosi się zapewne do formy muzyki instrumentalnej, której brak tekstu słownego („*littera et dictamine caret*”)⁵⁶. A zatem termin „*musica vulgaris*”, który odnosi się najprawdopodobniej do niepolifonicznej (*simplex*) muzyki świeckiej⁵⁷, uprawianej przez wszystkie warstwy społeczne, różni się zasadniczo swym znaczeniem od muzyki *usualis* w ujęciu Adama z Fuldy.

Niemniej jednak umieszczenie *cantus vulgi* w definicji muzyki *usualis* uspra-

⁵⁰ K. W. Niemöller, op. cit., s. 190–194.

⁵¹ Adam z Fuldy, op. cit., s. 333.

⁵² G. Pietzsch, op. cit., s. 117; — E. Th. Ferand „*Sodain*” and „*unexpected*” *Music in the Renaissance*. MQ XXXVII (1951), s. 20; zastrzeżenia co do tej interpretacji wyraził K. W. Niemöller, op. cit., s. 190.

⁵³ K. W. Niemöller, jw.

⁵⁴ Johannes de Grocheio, op. cit., s. 130; E. Rohloff, op. cit., tłumaczy jednakże termin „*musica vulgaris*” jako „*volkstümliche Musik*”.

⁵⁵ Takie stanowisko zajął H. Hüsch (Ars musica. MGG I, szp. 701).

⁵⁶ Johannes de Grocheio, op. cit., s. 136, definiując formy muzyki instrumentalnej (*formae instrumentales*) — *ductia* i *stantipes*, które zaliczył do muzyki *vulgaris* — posłużył się zwrotem „*sonus illitteratus*”: „*Est autem ductia sonus illitteratus, cum decenti percussione mensuratus. Dico autem illitteratus, quia, licet in voce humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret*”.

⁵⁷ Por J. M. Chomiński *Historia harmonii i kontrapunktu*. T. I, Kraków 1958, s. 196.

wiedliwia wiązanie tego terminu z muzyką ludową, tym bardziej że w tym właśnie kierunku zmierza interpretacja podziału muzyki na *usualis* i *regulata*, przedstawiona przez Nicolausa Wollicka⁵⁸. Zaznaczyć jednak należy, że jest to interpretacja w I połowie XVI wieku odosobniona.

W krakowskich traktatach podział na muzykę *usualis* i *regulata* pojawia się w dwóch wersjach. Pierwsza z nich, przedstawiona przez Monetariusza, ogranicza się wyłącznie do przeciwstawienia muzyki nie podporządkowanej regułom muzyce opartej na owych regułach. Definicje przytoczone przez Monetariusza są przy tym zbieżne ze sformułowaniami Cochlaeusa.

Johannes Cochlaeus⁵⁹

„Usualis, quae principiis caret, quibus regi deberet. Regulata, quae principiis innitur.”

Stefan Monetarius

„Usualis, quae caret principiis, quibus regi debeat. Regulata est, quae musicis efficitur regulis.”

Natomiast w obszerniej sformułowanych definicjach, przytoczonych przez Marka z Płocka i Sebastiana z Felsztyna, obok wspomnianego wyżej przeciwstawienia zarysowuje się także dychotomia *natura — ars*. Tę samą wersję definicji zastosował również Udalricus Burchard.

Marek z Płocka (schemat I) i Sebastian z Felsztyna II = Burchard⁶⁰ (12)

„Usualis, quae ex sola quadam inclinatione naturali procedit, carens artis legibus et principiis, quibus regi deberet. Regulata, quae praeceptis innitendo ex certis legibus et regulis cantum decantare docet...”

Owa dychotomia dostrzegalna jest także w definicjach Adama z Fuldy.

Adam z Fuldy⁶¹ (13)

„Vocalis usualis est emissio vocis carens principiis, per quae regi deberet, ut est cantus vulgi, qui non solum hominibus, sed etiam brutis adaequari possit ex instinctu naturae.”

„Vocalis regulata est modulatio dulcissima, penes ascensum vel descensum regulariter artificialiterque constructa...”

Zamieszczone w powyższych definicjach sformułowania „*ex instinctu naturae*” i „*sola inclinatione naturali*” z jednej strony, z drugiej zaś „*praeceptis innitendo*” i „*regulariter artificialiterque constructa*”, pozwalają interpretować ten podział jako przeciwstawienie muzyki wynikającej z naturalnych dyspozycji — wrodzonej,

⁵⁸ Nicolaus Wollick, op. cit., s. 13: „Vulgaris sive usualis est vocis emolumentum harmonicis instrumentis (quibus regi quaeque cantilena debet) carens, et est illa, qua vulgus modulando gloriatur...”

⁵⁹ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. A2v.

⁶⁰ Udalricus Burchard, op. cit., k. A3r.

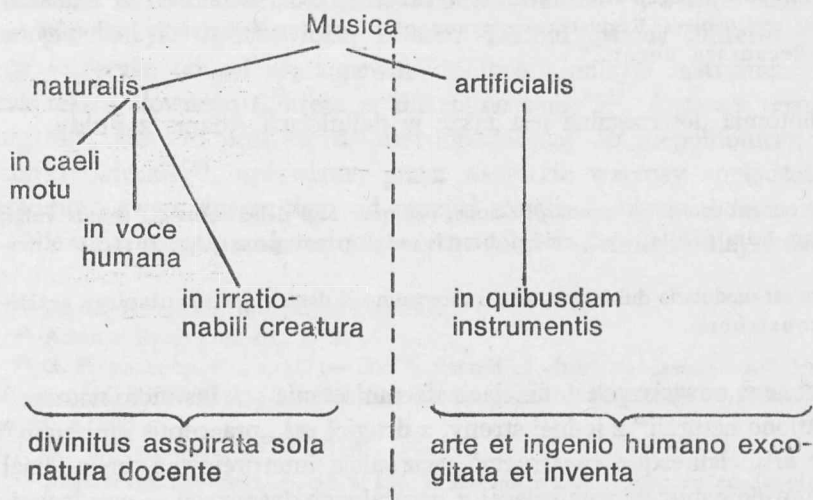
⁶¹ Adam z Fuldy, op. cit., s. 333.

muzyce opartej na regułach — wyuczonej, nabytej. Analogiczne przeciwstawienie służyło również za podstawę krakowskich klasyfikacji logiki, formułowanych w XV-XVI wieku: logice naturalnej (*logica naturalis*) — rozumianej jako dana z natury zdolność rozróżniania prawdy od fałszu, przeciwstawiano logikę nabytą (*logica artificialis*) — sprawność intelektualną osiągniętą poprzez studia, pracę i ćwiczenia. Zdaniem ówczesnych profesorów krakowskich logiką naturalną obdarzeni są nie tylko ludzie, ale i zwierzęta⁶². *Logica naturalis* była więc bliskim odpowiednikiem *musicæ usualis*, tak jak pojmował ją Adam z Fuldy.

Dychotomia *natura — ars* odegrała znaczną rolę w kształtowaniu się podziału *musicæ usualis — regulata*. W łacińskiej teorii muzyki dychotomia ta pojawia się wyraźnie w klasyfikacji Reginona z Prüm. Wyróżnił on muzykę kreowaną przez naturę — *naturalis*, do której zaliczył harmonię sfer, muzykę *in humana voce* i dźwięki wydawane przez istoty nierozumne, oraz muzykę wynalezioną przez człowieka — muzykę *artificialis*, złożoną z dźwięków wydobywanych z instrumentów muzycznych.

Regino z Prüm⁶³ (14)

„*Naturalis itaque musica est, quae nullo instrumento musico, nullo humano impulsu aut tactu resonet, sed divinitus adspirata sola natura docente dulces modulatur modos: quae fit aut caeli motu, aut humana voce; nonnulli adiciunt tertium, videlicet in irrationabili creatura, sono vel voce. Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est et inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis.*”



Kontynuację tej koncepcji można dostrzec w klasyfikacji muzyki przeprowadzonej przez Theodona de Caprio. *Musica naturalis* w jego ujęciu obejmuje Boecjańską muzykę *mundana* i *humana* oraz muzykę *vocalis*, odpowiadającą znacze-

⁶² M. Markowski *Logika*. W: *Dzieje filozofii średniowiecznej w Polsce*. T. I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 64.

⁶³ Regino z Prüm, op. cit., s. 233, 236.

niem muzyce in humana voce i in irrationabili creatura, wyróżnionej przez Reginsona. Musica artificialis natomiast, definiowana według formuły Reginsona jako „arte et ingenio excogitata et inventa”, obejmuje już nie tylko muzykę instrumentalną, ale również wokalną (musica armonica).

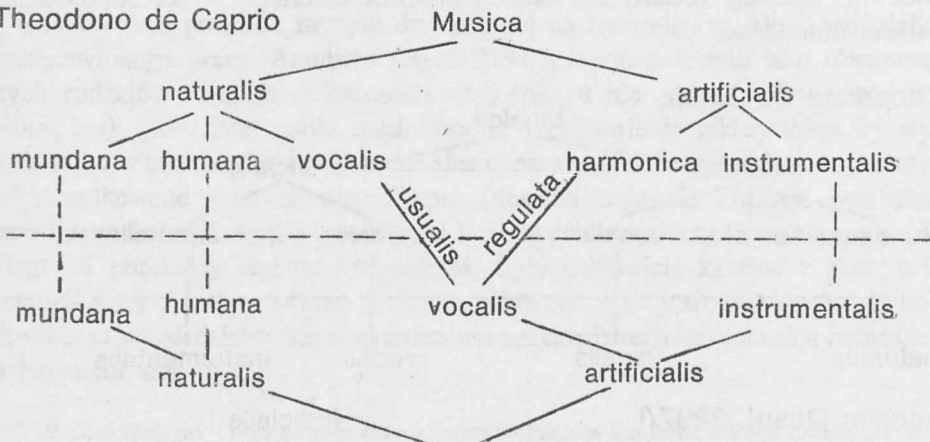
Theodono de Caprio⁶⁴

„Et dividitur musica in naturalem et artificialem. Naturalis, quae est tripartita: nam alia mundana, alia humana et alia vocalis. Mundana est in elementis, in temporibus, in stellis fixis et errantibus. Humana quidem in humoribus corporum, in virtute animae et in coniunctione corporis et animae procreaturae... Vocalis musica in vocibus animalium naturalium et instrumentorum procreatur [...] Musica artificialis est quae arte et ingenio excogitata est et inventa. Huius autem duae sunt partes, armonica et instrumentalis. Musica armonica vocum coadunatio dicitur; vel musica armonica est motus vocum. Musica instrumentalis tripartita est, scilicet cytharizantium, id est instrumentis sonantibus per cordas, ac tibicinantium, id est instrumentorum per ventum, et pulsantium, id est instrumentis, quae pulsu atque percussione sonum emittunt.”



Klasyfikację dokonaną przez Adama z Fuldy można by ująć jako rozwinięcie tej właśnie koncepcji. Muzyce vocalis odpowiadałaby musica vocalis usualis, zaś muzyce harmonica — musica vocalis regulata. Tu też, być może, kryje się przyczyna, dla której Adam z Fuldy nie zaliczył muzyki instrumentalis do muzyki opartej na regułach.

Theodono de Caprio



Adam z Fuldy

Musica

⁶⁴ Theodono de Caprio (= Theodoricus de Campo) *De musica mensurabili*. C.S. III, s. 178-179.

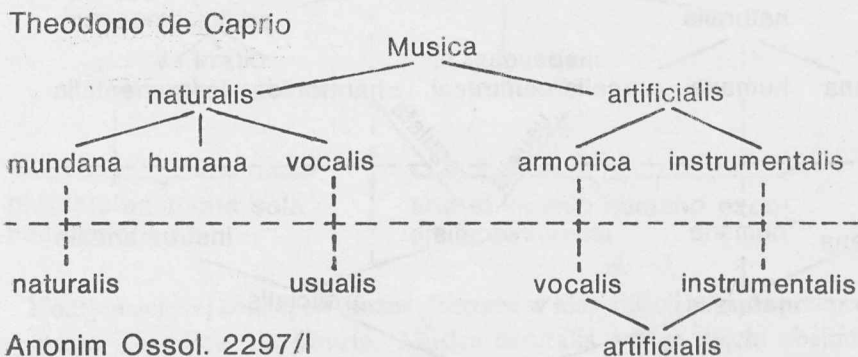
Naszkiowana hipoteza mogłaby posłużyć jako wyjaśnienie jednego z ogniw klasyfikacji przedstawionej przez Anonima Ossol. 2297/I (schemat I). Podzielił on muzykę diatonica na naturalis, usualis i artificialis: pierwszy rodzaj odnosił się do harmonii sfer, drugi — do śpiewu nie podporządkowanego regułom, trzeci zaś — do „właściwej nauki o liczbie dźwięków, służącej ułożeniu melodii”. Musica artificialis obejmuje w tej klasyfikacji muzykę wokalną i instrumentalną.

Anonim Ossol. 2297/I (schemat I) (15)

„Musica autem diatonica est triplex: naturalis, usualis et artificialis. Naturalis est resonantia corporum caelestium motu sphaerarum capta [...] Usualis seu irregularis est emissio vocum secundum arsim et thesim diversimode prolatarum regularibus carens principiis musicalibus. Sed artificialis est debita modulandi scientia numerum considerans sonorum propter melodiam constituentem. Et talis musica est duplex, scilicet instrumentalis et vocalis.”

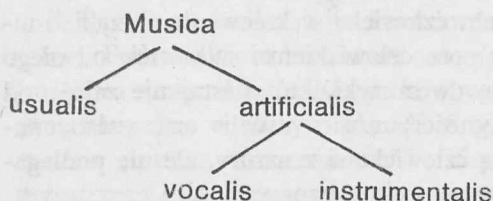


Elementem łączącym ten podział z klasyfikacją przeprowadzoną przez Theodona jest interpretacja terminu „musica artificialis”: obaj autorzy objęli nim muzykę wokalną i instrumentalną. Nadto termin „musica usualis” można by uznać — jak w przypadku klasyfikacji dokonanej przez Adama z Fuldy — za odpowiednik musicae vocalis, zaś termin „musica naturalis” — za odpowiednik musicae mundanae.



Z kolei wprowadzenie terminu „musica usualis” i charakterystycznej dla niego formuły definicyjnej „emissio vocis [...] carens principiis regularibus” łączy ten podział z klasyfikacją Adama z Fuldy.

Teoretyk ten nie był jednakże autorem wspomnianej formuły. Termin „musica usualis” z taką właśnie definicją został użyty wcześniej w klasyfikacji przedstawionej przez anonimowego komentatora traktatu *Opusculum monocordale* Johanna Valendrini: komentarz powstał około 1460 roku⁶⁵. Zdaniem anonimowego komentatora musica usualis to muzyka „uprawiana przez świeckich organistów, dawnych śpiewaków oraz zwierzęta, jak psy i krowy”. Przeciwstawieniem muzyki usualis jest w tej klasyfikacji musica artificialis sive regularis, definiowana jako „nauka o dźwięczącej liczbie” i obejmująca — jak u Theodona, później zaś u Anonima Ossol. 2297/I — muzykę vocalis oraz instrumentalis.



Definicje przytoczone przez anonimowego komentatora wykazują znaczne zbieżności ze sformułowaniami zastosowanymi później przez Anonima Ossol. 2297/I.

Komentator Valendrini⁶⁶

„Musica usualis est, cuius cantus, arsis et thesis, regularibus caret principiis musicalibus. Et ista utuntur communiter laici quidam organistae, cantores antiqui, animalia irrationalia, scilicet canes, vaccae etc.

Artificialis sive regularis est scientia de numero sonoro...”

Osobliwością podziału muzyki diatonicznej na naturalis, usualis i artificialis, przedstawionego przez Anonima Ossol. 2297/I, jest zestawienie jako równorzędnych rodzajów muzyki — harmonii sfer, śpiewu nie podporządkowanego regułom, oraz „właściwej nauki modulowania”. Zestawienie takie można by wyjaśnić tylko w ten sposób, iż harmonia sfer uznana została za zjawisko realne i stąd podporządkowane muzyce diatonicznej (doszukiwanie się analogii pomiędzy porządkiem diatonicznym a stosunkami liczbowymi, w jakich pozostają do siebie odległości pomiędzy ciałami niebieskimi, było całkowicie zgodne z koncepcją harmonii sfer). A zatem wszystkie trzy terminy odnosiłyby się do muzyki realnej. Hipoteza ta wyjaśniałaby także ograniczenie znaczenia terminu „musica naturalis” do harmonii sfer.

⁶⁵ W pochodzącym z tego samego okresu traktacie Paulusa Paulirina z Pragi termin „musica usualis” opatrzony został inaczej sformułowaną definicją (ms. BJ 257, k. 154r): „Usualis musica est qua quis utitur ex usu magis quam ex arte et magis voce quam arte, qui si oberret, nec ex clave nec ex voce scit se registrare ad cantandum debite, sed secundum quantum usu gubernatur...”

⁶⁶ Johannes Valendrinus, op. cit., s. 160.

Tak interpretowany termin „*musica naturalis*” ma znaczenie odmienne niż w klasyfikacji Adama z Fuldy, w której odnosił się do zjawisk zaliczonych do przedmiotu dyscyplin matematyczno-fizycznych i oznaczał muzykę bezdźwięczną. W przypadku omawianego podziału termin ten oznacza muzykę dźwięczną, kreowaną przez naturę. Z kolei termin „*musica artificialis*”, u Adama z Fuldy oznaczający muzykę, którą „*tenent musici*” i odnoszący się do muzyki realnej, w tym także do muzyki nie podporządkowanej zasadom muzycznym, tu wiąże się właśnie z tymi zasadami, oznaczając naukę, dzięki której człowiek nabywa umiejętności pozwalających mu tworzyć muzykę („*propter melodiam constituentam*”). Za kryterium tak ujętego podziału *musica naturalis* — *usualis* — *artificialis* posłużył, być może, stopień udziału człowieka w kreowaniu muzyki: *musica naturalis* oznacza muzykę istniejącą poza człowiekiem i całkowicie od niego niezależną; *musica artificialis* odnosi się do muzyki, której istnienie zależy od człowieka i nabytej przez niego umiejętności; *musica usualis* oznaczałaby natomiast rodzaj pośredni — muzykę daną człowiekowi z natury, ale nie podlegającą formułowanym przez niego regułom.

Pozostaje kwestia stosunku dwóch członów tego podziału: muzyki *usualis* i muzyki *artificialis* do podziału *musica usualis* — *regulata* w ujęciu Adama z Fuldy i jego XVI-wiecznych kontynuatorów. W redakcji przyjętej przez Anonima Ossol. 2297/I *musica usualis* definiowana jest za pomocą formuły „*emissio vocis [...] carens principiis musicalibus*”. W wersji Adama z Fuldy i późniejszych teoretyków formuła ta została rozszerzona: „*emissio vocis [...] carens principiis musicalibus, quibus regi deberet*”.

Czasownik „*carere*” może znaczyć „być wolnym od czegoś”, „nie podlegać czemuś” lub „być pozbawionym czegoś”. W przypadku Anonima Ossol. 2297/I cytowaną formułę można rozumieć następująco: *musica usualis* jest to emisja głosu wolna od zasad muzycznych (lub nie podlegająca zasadom muzycznym). Inaczej w redakcji Adama z Fuldy: *musica usualis* jest to emisja głosu pozbawiona zasad muzycznych, którym winna podlegać. *Musica usualis* oznacza w tym przypadku rodzaj muzyki nie spełniający wymaganych warunków: ma zatem znaczenie pejoratywne⁶⁷.

Termin „*musica artificialis*” w ujęciu Anonima Ossol. 2297/I oznacza naukę modulowania, opartą na kalkulacjach liczbowych; odnosi się zatem zarówno do praktyki, jak i teorii muzyki. *Musica regulata* w interpretacji Adama z Fuldy oznaczała nie naukę modulowania, lecz samą modulację, konstruowaną zgodnie z regułami sztuki; odnosiła się zatem tylko do praktyki. Z kolei według cytowanych wcześniej definicji, przytoczonych przez Marka z Płocka i Sebastiana z Fel-

⁶⁷ We wzmocnionej formie takie właśnie ujęcie podziału *musica usualis* — *regulata* pojawia się u Johanna Oridyrysa (R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 69): „*Usualis, quae caret principiis, quibus regi deberet estque imperitorum; regulata, quae certis legibus cantum producit, qualis est peritorium*”.

sztyna, termin „*musica regulata*” odnosił się znów do nauki, która „*cantum producere docet*”. Różnice pomiędzy schematami klasyfikacyjnymi przedstawionymi przez tych autorów świadczą o niejednoznaczności terminu: Marek z Płocka wiązał muzykę regulata tylko z praktyką muzyczną, Sebastian z Felsztyna natomiast, posługując się — co należy podkreślić — tą samą formułą definicyjną, odniósł ten termin zarówno do praktycznej nauki śpiewu, jak i do muzyki spekulatywnej, oznaczającej naukę o proporcjach liczbowych.

Musica plana — mensuralis

Przeciwstawienie *musica plana — mensuralis*, wprowadzone przez Frankona z Kolonii⁶⁸, wyłoniło się w konsekwencji sformułowania zasad notacji mensusuralnej. Podstawowym kryterium owego przeciwstawienia stała się miara czasowa (*mensura temporalis*), ściśle zachowywana w muzyce mensusuralis, nie przestrzegana natomiast w muzyce plana⁶⁹. Stąd *musica plana* określana była często terminem „*musica immensuralis*”⁷⁰. Termin ten oznaczał, że *musica plana* nie przestrzega miary czasowej; obowiązywał w niej natomiast drugi rodzaj miary, wyróżniony przez teoretyków średniowiecznych, mianowicie *mensura localis*, odnosząca się do interwałów („*quae est ad distantiam vocum mensuranda*”)⁷¹. Stąd *musica plana* była często definiowana jako „*continua prolatio vocum*”⁷². W praktyce oznaczało to, że pod względem rytmicznym *musica plana* w odróżnieniu od muzyki mensusuralis może być wykonywana dowolnie w zależności od woli śpiewaka. Opinię taką wyraził m.in. Marchettus z Padwy i Theodono de

⁶⁸ Por. R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 178.

⁶⁹ Franko z Kolonii *Ars cantus mensurabilis*. C.S. I, s. 117–118: „*Mensuralis musica est cantus longis brevibusque mensuratus [...] Mensuralis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura*”.

⁷⁰ Johannes de Garlandia *De musica mensurabili positio*. C.S. I, s. 175: „*Habito de ipsa plana musica, quae immensurabilis dicitur, nunc est praesens intentio de ipsa mensurabili [...]; — Theodono de Caprio, op. cit., s. 178: „Musica immensurabilis est, per quam cantatur divinum officium secundum gamma, manus vel monocordum, et secundum tropos, abusive tonos denominatos, principales et collaterales, de quibus beatus Jeronimus et Gregorius et Guido cum pluribus aliis tractaverunt; et immensuralis est, quia sine certo numero temporum cantatur, secundum voluntatem cantantis pronuntiat*” — Johannes de Grocheio, op. cit., s. 124: „*Alii autem musicam dividunt in planam sive immensurabilem et mensurabilem, per planam sive immensurabilem intelligentes ecclesiasticam, quae secundum Gregorium pluribus tonis determinatur. Per mensurabilem intellegunt illam, quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductis et motetis*”.

⁷¹ Quidam Aristoteles (= Lambertus) *Tractatus de musica*. C.S. I, s. 278: „*Unde videndum est, quod mensura dupliciter in hac arte continetur, scilicet localis et temporalis. Et videndum est, quod ars ista mensurabilis musica nuncupatur ad differentiam planae musicae, quia cum ipsa plana locali mensura, quae est ad distantium vocum mensuranda solummodo mensuratur, ista non solum locali sufficit, sed requirit etiam et temporalem*”.

⁷² Np. Anonymi XI *Tractatus de musica plana et mensurabili*. C.S. III, s. 417: „*Musica est duplex, scilicet mensuralis et coralis. Musica coralis est continua prolatio vocum*”.

Caprio; odnaleźć ją można jeszcze z początkiem XVI wieku w traktacie Prassberga⁷³. Jednakże już około połowy XIV wieku można dostrzec tendencje do porządkowania systemu rytmicznego musicae planae: pojawia się wówczas opinia, że cantus planus winien być śpiewany w równych wartościach rytmicznych⁷⁴. Pogląd ten rozpowszechnia się w XV wieku. Conrad von Zabern głosi zasadę „mensuraliter cantare” oznaczającą, że każdy dźwięk w chorale winien mieć tę samą wartość rytmiczną; jednocześnie gani jako „najpospolitsze nadużycie” przeciąganie jednych dźwięków i skracanie innych⁷⁵. Wreszcie Adam z Fuldy, definiując termin „musica regulata simplex vel plana”, stwierdził, iż jest to ten rodzaj muzyki, w którym dźwięki pod względem długości trwania nie podlegają ani zwiększaniu, ani zmniejszaniu⁷⁶. Stwierdzenie to zostało powszechnie przyjęte w I połowie XVI wieku.

Idea nadania dźwiękom ściśle określonej miary czasowej była — jak wiadomo — związana z praktyką wielogłosową. Stąd podział musica plana — mensuralis odpowiadał niekiedy podziałowi na muzykę jednogłosową i wielogłosową. Franko z Kolonii, a następnie Johannes de Garlandia odnosili termin „musica mensurabilis” do organum⁷⁷. Walter Odington, wyróżniwszy dwa rodzaje muzyki harmonica, pierwszy z nich — muzykę plana — określił terminem „musica simplex”, drugi zaś — diaphonia, czyli organum — terminem „musica multiplex”⁷⁸.

⁷³ Marchettus de Padua *Lucidarium musicae planae*. G.S. II, s. 69: „Musica plana dicitur quilibet cantus, qui absque temporis mensura et limitatione notularum figuratur et cantatur, sed ut libet cuicumque proferenti et signat et profert. Musica mensurata est quilibet cantus tempore mensuratus, cuius figurae sunt omnes limitate nomine, figura et quantitatis essentia, quibus mensurata arctamus cantare cantus, qui sunt talibus notulis situati. Quam quidem quantitatem augere non possumus nec diminuere, secundum formas et ipsarum nomine figurarum.” — Theodono de Caprio, op. cit.; — Balthasar Prassberg *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*. Basileae 1501, k. A3r: „Choralis est continua prolatio vocum [...]. Plana dicitur idcirco, quia cantus illius debet habere unam prolationem in principio, medio et fine. Dicitur autem immensuralis eo, quod non est mensurata modo, tempore et prolatione, quia tales note possunt cani prolatione placida”.

⁷⁴ Simon Tunstede *Quattuor principalia musicae*. C.S. IV, s. 251: „...planus cantus modulari debet aequaliter in modo et in mensura”.

⁷⁵ Conrad von Zabern *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum*. Ed. K.-W. Gümpel w: *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*. „Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse” Jg. 1956 nr 4, s. 265 (121): „Mensuraliter cantare, quod est secundum, est sic cantare, quod uni notae non plus vel minus temporis impendantur quam alteri [...] Cuius contrarium in plerisque collegiatis ecclesiis plures personae sine numero saepe agunt unam notam plus aeteris protrahentes et aliam vel alis mimium et multo plus reliquis breviantes, et illa est una de communissimis abusioibus maiori partis cleri in cantando.”

⁷⁶ Definicje podane przez Adama z Fuldy cytuję na s. 56.

⁷⁷ Franko z Kolonii, por. cyt. s. 55; — Johannes de Garlandia, op. cit., s. 175: „Habitudo de ipsa plana musica, quae immensurabilis dicitur, nunc est presens intentio de ipsa mensurabili, quae organum dicitur”.

⁷⁸ Walter Odington, op. cit., s. 122: „[Musica] harmonica est inflexio vocis a voce. Est autem simplex seu multiplex. Simplex, quam planum cantum voco, solius est vocis modo impresse modo

W anonimowym traktacie *Summa musicae*, przypisywanym przez Gerberta Johannesowi de Muris, termin „cantus simplex” został już wyraźnie zdefiniowany jako śpiew jednogłosowy, wykonywany bądź przez jednego, bądź przez wielu śpiewaków uno modo; przeciwstawieniem cantus simplicis jest tam polyphonia — „modus cantandi a pluribus diversam observantis melodiam”⁷⁹. W analogicznym — jak się wydaje — znaczeniu użył terminu „musica simplex” Johannes de Grocheio, określając jednogłosową muzykę świecką mianem „musica simplex vel civilis, vel vulgaris”; jej przeciwstawieniem była „musica composita, vel regularis, vel canonica, vel mensuralis”, obejmująca takie formy, jak motetus, organum i hoquetos. Termin „musica mensuralis” był związany z muzyką polifoniczną jeszcze w XV wieku, o czym świadczą powstałe w tym okresie traktaty poświęcone muzyce menzuralnej, w których zostały omówione formy muzyki wielogłosowej⁸⁰.

Związek ten rozluźnił się jednakże pod koniec tegoż stulecia. Johannes Tinctoris wyróżnił dwa rodzaje cantus: simplex i compositus. Przez cantus simplex rozumiał śpiew jednogłosowy, który znów podzielił na dwa typy: „cantus simplex planus, qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cuius modi est Gregorianus”, oraz „cantus simplex figuratus, qui figuris notarum certi valoris simpliciter efficitur”. Przeciwstawieniem cantus simplicis był cantus compositus — śpiew wielogłosowy, „złożony”⁸¹. A zatem w ujęciu Tinctorisa linia podziału planus — figuratus nie przebiega już pomiędzy muzyką jednogłosową a wielogłosową. W rozważaniach tego teoretyka określenie „simplex” nie jest jednak jednoznaczne, czego dowodzi przytoczona wyżej definicja terminu „cantus simplex planus”: pojawiają się w niej sformułowania „simplicibus notis” i „simpliciter”. Pierwsze z nich odnosi się zapewne do rytmu i notacji, drugie zaś do monofonii. Późniejsi teoretycy używali terminu „simplex” najczęściej w tym pierwszym znaczeniu. Adam z Fuldy użył terminu „musica simplex” jako synonimu musica plana dla określenia muzyki w równych wartościach rytmicznych. W ten sam sposób termin ten interpretowali autorzy traktatów chorałowych z I połowy XVI wieku. Odpowiednio, musica mensuralis nie oznacza już muzyki wielogłosowej, lecz jedynie muzykę w różnych wartościach rytmicznych.

elevate modulatio. Multiplex armonica est plurium vocum dissimilium, ut gravis cum acuta concussio, quam diaphoniam dico, quae communiter organum appellatur.”

⁷⁹ *Summa musicae*, cap. 24: „De polyphonia”. G.S. III, s. 239: „Hactenus de cantu simplici dictum est, qui simplex dicitur, quia vel cantatur ab uno vel a pluribus uno modo [...]. Polyphonia dicitur a ποίσις (πολύς), quod est pluralitas et φωνός quod est sonus, quia nihil aliud est, quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam.”

⁸⁰ Np. *Tractatus cantus mensurabili* Aegidiusa de Murino. C.S. III, s. 124–128; — wrocławski traktat menzuralny, wyd. J. Wolf (*Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*. AfMw 1919 3, s. 329–345): — Pauli Paulirini de Praga *Liber viginti artium*. Ms. BJ 257, k. 159v–162r: „Partitio secunda de musica mensurali”.

⁸¹ Johannes Tinctoris *Diffinitiones terminorum musicorum*. C.S. IV, s. 179.

cznych, co znajduje również odbicie w problematyce traktatów menzuralnych z I połowy XVI wieku: ograniczają się one na ogół do opisu notacji menzuranej i problemów rytmicznych. Kwestie związane z techniką wielogłosową zostały przeniesione do traktatów o kontrapunkcie.

Musica plana pozostawała oczywiście w związku ze śpiewem gregoriańskim, stąd terminów „musica plana” i „musica Gregoriana” używano często wymiennie. Z praktyką liturgiczną wiąże się jeszcze jeden termin stosowany dla określenia musicae planae — „musica choralis” („coralis”), wprowadzony w XV wieku w związku z rozpowszechniającym się wówczas zwyczajem chóralnego wykonywania śpiewu gregoriańskiego⁸². W tekstach teoretycznych XIII-XVI wieku można dostrzec jednakże pewne tendencje do rozluźnienia związku pojęcia „musica plana” ze śpiewem liturgicznym, aczkolwiek związek ten nie został nigdy zerwany. Tendencje owe zmierzały — jak się wydaje — w kierunku wyabstrahowania tego pojęcia i przekształcenia go w kategorię teoretyczną. Świadczą o tym przede wszystkim definicje terminu „musica plana”, w których „cantus Gregorianus” albo w ogóle nie pojawia się — na przykład definicja sformułowana przez Marchettusa z Padwy, stwierdzająca, iż musica plana jest to jakikolwiek śpiew zapisywany i śpiewany bez miary czasowej — albo traktowany jest jako gatunek stosujący się do założeń musicae planae, na przykład definicja sformułowana przez Adama z Fuldy, stwierdzająca, że musica simplex vel plana jest to ten rodzaj muzyki, w którym nuty nie podlegają ani zwiększeniu, ani zmniejszeniu jak w śpiewie gregoriańskim⁸³.

W I połowie XVI wieku pozostają w użyciu wszystkie wspomniane terminy stosowane dla określenia musicae planae, a więc „musica Gregoriana”, „musica choralis”, „musica simplex”, „musica immensuralis”; nadto dochodzi do nich jeszcze jeden termin — „musica vetus”. Traktowane są one jako synonimy i oznaczają z reguły muzykę w równych wartościach rytmicznych. Znacznie skromniej przedstawia się natomiast zasób terminów stosowanych dla określenia muzyki menzuranej: obok terminu „musica mensuralis” („mensurabilis”, „mensurata”) występuje wspomniany termin „musica figuralis” („figurata”, „figurativa”) oraz „musica nova” i sporadycznie — „musica composita”. Oznaczają one muzykę w różnych wartościach rytmicznych. Definicje tych terminów są najczęściej powtórzeniem lub wariantem formuł wprowadzonych przez Adama z Fuldy⁸⁴.

Spostrzeżenia te stosują się również do krakowskich ujęć podziału musica plana — mensuralis. Wyjątek stanowi tylko I schemat klasyfikacyjny, przedstawiony przez Anonima Ossol. 2297/I. Wprowadził on trychotomiczny podział musicae vocalis na: plana, media sive mixta i figurata sive mensuralis, nie znajdujący precedensów w klasyfikacjach muzyki. Terminy „musica plana” i „musica

⁸² M.F. Bukofzer *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York 1950, s. 189.

⁸³ Por. przyp. 73 i 76.

⁸⁴ R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 178-179.

figurata” definiowane są zgodnie z przyjętymi wówczas wzorami, przy czym anonimowy autor w przypadku terminu „musica plana” wykorzystał tę samą formułę, którą posłużył się wspomniany już komentator traktatu *Opusculum monocordale* Johanna Valendrina.

Komentator *Opusculum monocordale*⁸⁵

„Choralis musica est, cuius cantus eandem prolationem figurarumque dispositionem quasi per omnia obtinens.”

Anonim Ossol. 2297/I (schemat I) (16)

„Plana sive coralis est cantus eandem prolationem et dispositionem notarum vel modorum ubique obtinens. Figurativa sive mensuralis est modulatio tractans de cantilenis, quae per fracturas notarum fit sub debita et proportionata mensura consistens.”

Musica media sive mixta natomiast oznacza śpiew częściowo planus, częściowo mensuralis: „media sive mixta est cantus pro parte planus et pro parte figuratus sive mensuralis”.

Termin „musica media sive mixta” nie pojawia się w żadnej ze znanych klasyfikacji muzyki. Pewną jego analogię stanowi, jak się wydaje, „musica partim mensurabilis” — termin wprowadzony przez Frankona z Kolonii dla organum, w którym niektóre partie nie podlegały menzurze temporalis.

Franko z Kolonii⁸⁶

„Dividitur autem mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter et partim. Mensurabilis simpliciter est discantus, eo quod in omni parte sua tempore mensuratur. Partim mensurabilis dicitur organum pro tanto, quod non in qualibet parte sua mensuratur.”

Na podstawie definicji przytoczonych przez Anonima Ossol. 2297/I trudno jednakże stwierdzić, czy zastosowany przez niego podział wykazuje jakiś związek z formami wielogłosowymi; związek ten jest wyraźny w rozważaniach Frankona z Kolonii: organum, choć nie oparte w całości na menzurze temporalis, zaliczył on jednak do muzyki mensurabilis. Podstawą podziału muzyki na plana — media sive mixta — figurata sive mensuralis jest najprawdopodobniej tylko rytm. Wszystkie trzy terminy mogą odnosić się zatem do muzyki jednogłosowej. Termin „musica media sive mixta” może dotyczyć na przykład kompozycji notowanych częściowo notacją chorałową, częściowo menzurálną. Przykłady takiego właśnie notowania sekwencji znane są z XV-wiecznych kodeksów wiedeńskich, praskich, śląskich i krakowskich⁸⁷; dla praktyki śpiewów częściowo chorałowych, częściowo menzurálnych istniało określenie „mixtim canere”, a więc bliskie terminowi „musica media sive mixta”⁸⁸.

⁸⁵ F. Feldman, op. cit., s. 160.

⁸⁶ Franko z Kolonii, op. cit., s. 118.

⁸⁷ J. Morawski *Polska liryka muzyczna w średniowieczu*. Warszawa 1973, s. 220.

⁸⁸ F. Feldmann, op. cit., s. 60–61.

W pozostałych klasyfikacjach krakowskich podział *musica plana* — *mensuralis* opiera się na zasadach powszechnie przyjętych w I połowie XVI wieku. W definicjach terminów korzystano z formuł Adama z Fuldy, Cochlaeusa i Burcharda.

Adam z Fuldy⁸⁹

„Musica regulata simplex vel plana est, cuius figurae nec augmentum nec decrementum patiuntur, ut fit in cantu Gregoriano.”

„Musica mensuralis vel figurativa est, cuius figurae augeri vel minui possunt in signis iuxta formam et speciem, et hoc in primis musicae gradibus, videlicet modo, tempore et prolatione.”

Anonim BJ 2616 (17)

„Simplex [...] dicitur, cuius figurae nec augmentum nec decrementum patientes, uti est in cantu Gregoriano. Et dicitur alio nomine plana, Gregoriana, coralis vel immensuralis.

Mensuralis autem dicitur, cuius figurae augeri vel minui possunt iuxta formam et speciem signorum.”

Johannes Cochlaeus⁹⁰

„Plana est, cuius notae aequalem habent mensuram, omnes unoquoque accentu eademque prolatione consistunt.

Figuralis, cuius figurae inaequales sunt augmentum et decrementum sustinentes secundum variorum signorum indicia.”

Marek z Płocka (schemat II)

„Mensuralis est quae habet notas augmentum et decrementum sustinentes secundum variorum signorum indicia.

Choralis est, cuius notae aequalem habent mensuram omnes uno accentu eademque prolatione proferentur.”

Udalricus Burchard⁹¹

„Musica plana [...] est, quae in suis notis aequam servat mensuram absque incremento vel decremento prolationis...”

Figuralis, cuius figurae inaequales sunt augmentum et decrementum sustinentes secundum variorum signorum indicia.”

Monetarius

„Choralis, quae et Gregoriana seu vetus dicitur, est quae in suis notulis absque incremento et decremento aequam servat mensuram.”

(Musica mensuralis nie definiowana w klasyfikacji.)

Marek z Płocka (schemat I) (18)

„Plana, quae in suis notis aequalem servat mensuram et eadem choralis dicitur.

Figuralis, cuius figurae inaequales sunt augmentum et decrementum sustinentes secundum variorum signorum indicia.”

⁸⁹ Adam z Fuldy, op. cit., s. 333.

⁹⁰ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. A2v-A3r.

⁹¹ Udalricus Burchard, op. cit., k. A3r.

Sebastian z Felsztyna II

„Simplex seu plana est, quae in suis notis aequalem servat mensuram absque incremento vel decremento prolationis.

Mensuralis sive figuralis est, cuius figurae inaequales sunt, augmentum et decrementum sustinentes secundum variorum signorum indicia.”

Od owych formuł różnią się nieco definicje przytoczone przez Kromera.

Marcin Kromer

„Plana, quam et choralem vocant, quae uniformibus aequalibusque notulis constat.

Figurata, quae et mensuralis [dicitur], quae dispaes et figura et potestate notas complectitur.”

W trzech klasyfikacjach pojawiają się definicje oparte na formule odmiennej:

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II)

„Simplex est, quae omnes notas simpliciter considerat, scilicet una et eadem mensura.

Mensuralis autem sive figurativa, quae aliam notam longam, aliam brevem considerat.”

Sebastian z Felsztyna I i II

„Simplex musica est, quae omnes notas simpliciter considerat scilicet una et eadem mensura, ut est cantus Gregorianus.

Mensuralis vero musica considerat aliam notam longam ut η aliam brevem, ut \square , aliam semibrevem, ut o.”

Formułę tę można rozumieć dwojako:

1. Musica simplex to ten rodzaj muzyki, w którym wszystkie dźwięki traktowane są w sposób prosty, mianowicie według jednej i tej samej miary, jak na przykład śpiew gregoriański. Musica mensuralis zaś jeden dźwięk traktuje jako długi, inny jako krótki, jeszcze inny jako połowę krótkiego;

2. Musica simplex jest to ten dział nauki o muzyce, który wszystkie dźwięki rozpatruje w sposób prosty, mianowicie równorzędnie co do miary, jak w śpiewie gregoriańskim. Musica mensuralis natomiast jest to ten dział nauki o muzyce, który rozpatruje jeden dźwięk jako długi, inny jako krótki, a jeszcze inny jako połowę krótkiego.

W analogiczny sposób można rozumieć definicję muzyki menzuranej, zamieszczoną przez Sebastiana z Felsztyna w *Opusculum musicae mensuralis*⁹²:

„Musica mensuralis est, quae diversarum notarum mensuram considerat, quam scilicet unaquaque nota comparationem habeat in ordine ad aliam.

Musica mensuralis jest to ten dział muzyki, który rozważa miarę różnych dźwięków, mianowicie stosunek jednego dźwięku do drugiego.

Obierając za punkt wyjścia taką interpretację powyższych formuł, definicję muzyki simplex można sprowadzić do następującego stwierdzenia: musica sim-

⁹² Sebastian z Felsztyna *Opusculum musicae mensuralis*. Cracoviae 1517, k. A2r.

plex — w odróżnieniu od muzyki mensuralis — rozpatruje wszystkie dźwięki równorzędnie pod względem miary czasowej. Innymi słowy, miara czasowa i stosunki rytmiczne pomiędzy dźwiękami są obojętne dla działu nauki o muzyce, określonego mianem „musica simplex”. Przedmiotem tego działu nauki o muzyce jest vox (sylaba solmizacyjna) i odległość pomiędzy voces:

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II)

„...et ad istam [sc. musicam simplicem] tres condiciones requiruntur: primo enim ad eam requiruntur vox cum clave, secundo vocum distantia vel debita vocum proportio, ut sunt modi, tertio debita vocum expressio.”

Sebastian z Felsztyna I

„Ad simplicem musicam requiruntur primo vox, secundo vocum distantia vel saltus, ut est per tertiam, per quintam et octavam...”

czyli w terminologii Lamberta — „mensura localis”. Z kolei musica mensuralis zajmuje się wyłącznie „menezurą temporalis”.

Musica theorica (speculativa) — practica (activa)

Podział ten był adaptacją Arystotelesowskiej klasyfikacji filozofii. Stosowany bywał dwojako: w odniesieniu do dyscyplin objętych filozofią służył do dzielenia ich na teoretyczne i praktyczne, natomiast w odniesieniu do każdej z osobna służył do wyodrębnienia tego, co w niej jest teorią, a co praktyką. Za kryterium owego podziału przyjęto przedmiot nauki i jej cel. Wiedza teoretyczna, czyli spekulatywna, dotyczyła przedmiotów istniejących niezależnie od człowieka: jej celem było poznanie. Wiedza praktyczna dotyczyła przedmiotów wytwarzanych przez człowieka: jej celem było działanie⁹³.

Podobnie jak wiele innych dystynkcji podział na muzykę teoretyczną i praktyczną wywodził się z tradycji greckiej⁹⁴. W łacińskiej teorii muzyki rozpowszechnił się jednak dopiero w XIII wieku za pośrednictwem pism filozofów arabskich — przede wszystkim Al Farabiego⁹⁵. Teoretycy pozostający pod jego wpływem — m.in. Hieronymus de Moravia i Quidam Aristoteles — korzystali, jak wykazano ostatnio, z błędnego tłumaczenia łacińskiego tekstów arabskich, przez co wywody ich nie zawsze są zrozumiałe⁹⁶. Z tego względu ograniczę się do wskazania głównych tylko punktów podziału muzyki „secundum Alforabium”.

Teorię i praktykę uważano za dwa działy (partes) nauki o muzyce, różne pod względem celów i metod. Zadaniem muzyki teoretycznej (officium theoricæ)

⁹³ M. Markowski *Burydanizm w Polsce w okresie przedkopernikańskim*. „Studia Copernicana” t. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 64-65.

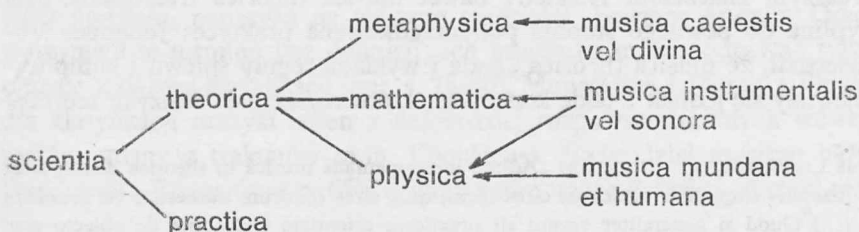
⁹⁴ Podział ten zastosował m. in. Arystydes Kwintylian (*De musica*. I, Mb p. 3. Ed. R.P. Winnington-Ingram, Lipsiae 1963, s. 2).

⁹⁵ G. Pietzsch, op. cit., s. 78-85.

⁹⁶ Don M. Randall *Al-Farabi and the role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages*. JAMS 1976 nr 2, s. 182 i n.

było badanie genezy dźwięku, poznawanie stosunków między dźwiękami, obliczanie i dowodzenie zachodzących pomiędzy nimi proporcji liczbowych oraz przedstawianie materiału dźwiękowego, którym mógł posługiwać się kompozytor. Dział ten miał cel wyłącznie poznawczy. Narzędziem (instrumentum), którym posługiwała się teoria, były inquisitio i demonstratio. Zadanie praktyki (officium practicae) polegało natomiast na komponowaniu według reguł artis. Za narzędzie praktyki uznano głos ludzki (instrumentum naturale) i instrument muzyczny (instrumentum artificiale)⁹⁷. W takim ujęciu podział nauki o muzyce na działy teoretyczny i praktyczny stanowił wyraźną analogię podziału filozofii na teoretyczną i praktyczną. Dział teoretyczny miał za przedmiot relacje pomiędzy dźwiękami, zachodzące niezależnie od człowieka — relacje istniejące w naturze i wyrażalne liczbowo. Dział praktyczny natomiast zajmował się komponowaniem — twórczą działalnością człowieka.

Szerzej rozbudowaną, spójną klasyfikację opartą na podziale muzyki na teoretyczną i praktyczną przeprowadził Jakub z Liège. Za punkt wyjścia przyjął Arystotelesowski podział nauk na teoretyczne i praktyczne. Dyscyplinom teoretycznym podporządkował działy wyodrębnione w ramach Boecjańskiej klasyfikacji muzyki, do których dodał muzykę caelestis vel divina jako odpowiednik metafizyki, muzykę mundana i humana zaliczył do fizyki, zaś muzykę instrumentalis vel sonora częściowo do matematyki, częściowo do fizyki, przy czym większe znaczenie przyznał matematyce⁹⁸.



Następnie zajął się tylko muzyką instrumentalis vel sonora, którą z kolei podzielił na teoretyczną i praktyczną, zastrzegając się jednak, że kryteria wypracowane w ramach klasyfikacji filozofii niezupełnie odnoszą się do muzyki, bowiem

⁹⁷ Hieronymus de Moravia *Tractatus de musica*. C.S. I, s. 10; — Quidam Aristoteles (= Lambertus), op. cit., s. 253; to samo ujęcie u Simona Tunstede, op. cit., s. 205.

⁹⁸ Jacobus Leodiensis, op. cit., s. 28–29; „Et cum sint tres partes principales scientiae theoricae, ut patet V *Metaphysicae* (scilicet naturalis, quae res motui et materiae sensibili coniunctas et secundum esse et secundum intellectum considerat; mathematica, quae res contuetur per intellectum a motu et materia sensibili separatas, non tamen secundum esse; et metaphysica, quae res non tantum per intellectum, sed etiam quantum ad esse, seiunctas a motu et sensibili materia speculatur), musica in sua sumpta generalitate, quantum ad distinctas suas species, omnibus his partibus tribus supponitur. Nam musica caelestis vel divina sub metaphysica reponitur; mundana sub naturalis, similiter et humana continetur. Instrumentalis vel sonora partim sub naturali, partim sub mathematicali scientia collocatur, principalius tamen sub mathematicali”.

„co do muzyki praktycznej głosu i dźwięki, stanowiące materię harmoniczną modulacji dźwięków w instrumentach naturalnych i sztucznych wprawdzie w jakiś sposób od nas zależą, jednakże sama harmoniczna modulacja dźwięków nie od nas pochodzi, co jasno wykazał Pitagoras za pomocą dźwięków wydawanych przez młoty”⁹⁹. Istota owej harmonii kryje się w proporcjach liczbowych: nimi właśnie zajmuje się *musica theorica*; polega ona na rozważaniu prawdy. Celem praktyki natomiast jest dzieło: „Zmierza ona do tego, aby umiejętnie wydobywać harmoniczne dźwięki głosem i instrumentem muzycznym”¹⁰⁰. Nadto *musica practica* jest dwojaka: *mixta* i *pura*. *Practica mixta* opiera się do pewnego stopnia na przesłankach racjonalnych, *practica pura* natomiast obejmuje jedynie sam „usus”¹⁰¹. Muzyce praktycznej podporządkowane zostały następujące podziały, traktowane równorzędnie: *musica plana* — *mensuralis*, *musica harmonica* — *rhythmica* — *organica* oraz dokonany pod kątem etycznego oddziaływania muzyki podział *musica modesta* — *lasciva*¹⁰².

Muzyka teoretyczna zyskała w ten sposób dwojakie znaczenie. W szerszym znaczeniu dotyczyła ona zjawisk nieuchwytnych zmysłowo i obejmowała kategorie nie podlegające już dalszemu podziałowi na teorię i praktykę. Podziałowi temu podlega tylko *musica instrumentalis vel sonora* i do niej odnosi się *musica theorica* w węższym znaczeniu: przedmiotem jej jest *numerus sonorum*, stąd podporządkowano ją arytmetyce.

Teoretycy I połowy XVI wieku ujmowali muzykę teoretyczną często w tym właśnie węższym znaczeniu. Niekiedy nawet *musica theorica* traktowana była jako dyscyplina do pewnego stopnia podporządkowana praktyce: Johannes Vogelsang twierdził, że *musica theorica* „bada i wyklada reguły śpiewu i kompozycji”¹⁰³. Pojawiały się jednak i takie koncepcje, które rozszerzały muzykę teorety-

⁹⁹ Jacobus Leodiensis, op. cit., s. 62: „Adhuc instrumentalis musica in theorica distinguitur et practica, quae etsi aliquid versentur circa idem, quia circa sonorum numerum vel sonorum numeratum [...] Quod si generaliter verum sit practica scientiam quamlibet de obiecto esse operabili a nobis, salvetur hoc hic quantum potest salvari. Verum est quod, quantum ad practica musicam, voces et soni, qui materia sunt harmonicae sonorae modulationis in instrumentis naturalibus et artificialibus, aliquid a nobis causantur; ipsa tamen sonorum harmonica modulatio, haec vel illa, formaliter et quidditative, non provenit a nobis; quod bene Pythagoras in maleorum sonis expertus fuit”.

¹⁰⁰ Jw., s. 63: „Nam theorica consistit in speculatione veritatis eorum, quae ad hoc genus pertinent musicae [...] Practica vero in opere suum finem ponit. Ad hoc tendit, ut sonos harmonicos exprimere sciat vel naturalibus vel artificialibus instrumentis”.

¹⁰¹ Jw.: „Sed duplex est practica musica: quaedam mixta, quaedam pura. Mixta est illa, quae non omnino est experta rationis [...] Practica autem pura [...] est illa, quae est omnino experta rationis, in solo usu, exercitio vel opere consistens...”

¹⁰² Jw., s. 65: „Sub practica autem mixta vel pura illa plana musica continetur [...] Item mensurabilis sub hac musica subponitur [...]. Item illae musicae partes, de quibus secundum Isidorum locuti sumus [...] Ad hoc sub musica practica musica clauditur modesta ac lasciva”.

¹⁰³ Johannes Vogelsang *Musicae rudimenta*. Augsburg 1542. Ed. R. Federhofer-Königs. KmJb 1965, s. 77: „Theorica est, quae regulas canendi et componendi tum tradit tum speculatur”.

czną również na zjawiska pozadźwiękowe. Za przykład może służyć klasyfikacja dokonana przez Glareana, który zaliczył do muzyki teoretycznej wszystkie trzy działy wyróżnione przez Boecjusza¹⁰⁴.

Niejednoznacznym terminem jest także „musica practica”. Definiowano ją zazwyczaj bardzo ogólnie jako dyscyplinę związaną z praxis, a zakres jej wyjaśniały dalsze podziały: należał do nich najczęściej podział na muzykę wokalną i instrumentalną oraz podział na muzykę chorałową i menzuralną. Ujmowano również muzykę praktyczną jako system określonych reguł śpiewania¹⁰⁵. Wreszcie utożsamiono ją z tym, co tradycyjnie uznawano za jej cel — z działaniem (actio)¹⁰⁶. W ramach wprowadzonego przez Listeniusa trychotomicznego podziału muzyki na theorica — practica — poetica owo działanie zostało ograniczone tylko do wykonawstwa; działanie twórcze objęto terminem „musica poetica”¹⁰⁷. Koncepcja ta rozpowszechniła się w II połowie XVI wieku¹⁰⁸.

W klasyfikacjach krakowskich podział musica theorica — musica practica pojawia się bardzo często. W zależności od funkcji, jaką pełni on w schemacie, klasyfikacje te można podzielić na dwie grupy: w pierwszej podział muzyki na teoretyczną i praktyczną zajmuje pozycję nadrzędną, w drugiej zaś jest ogniwem podporządkowanym.

Pierwszą grupę reprezentują klasyfikacje Anonima Ossol. 2297/I (schemat I), Monetariusza i Marka z Płocka (schemat I). W pierwszym przypadku wyjaśnienie znaczenia terminów „musica theorica” i „musica practica”, jak również kryteriów podziału, napotyka na znaczne trudności, bowiem Anonim Ossol. 2297/I pozostawił te terminy bez definicji; ich znaczenie można odczytać tylko hipotetycznie z dalszej klasyfikacji (por. s. 78-80). Monetariusz i Marek z Płocka przyjęli dla klasyfikacji muzyki jeden z najbardziej rozpowszechnionych wówczas schematów, znany z traktatów m.in. Cochlaeusa (podział musicae harmonicae), Burcharda i Rhaua (por. s. 65), a wraz z nim także definicje muzyki teoretycznej

¹⁰⁴ Henricus Glareanus *Dodecachordon*. Basileae 1547, cap. 1, k. A1r: „Musica duplex est. Theorice ac practice. Theorice circa rerum musicarum contemplationem versatur. Ea triplex est auctore Boetio lib. I cap. 2. Mundana, quae de harmonia totius et partium mundi considerat. Humana, quae de proportionibus corporis et animae, atque harum inter se partium pertractat. Tertia, quae de quibusdam consistere dicitur instrumentis, ac de ea quidem idem auctor quinque libris disputat”.

¹⁰⁵ Lampadius *Compendium musicae*. Bernae Helveti 1537, k. A5r: „Practica, quae certum psallendi modum praescribit”.

¹⁰⁶ Johannes Vogelsang, op. cit., s. 77: „Practica est, quae usum habitumque canendi ipso actu dat”.

¹⁰⁷ Nicolaus Listenius *Musica ab auctore denuo recognita Francofordiae*. B.d., cap. I, k. A4r: „Practica, quae non solum in ingenii penetralibus delitescit, sed in opus ipsum prodit, nullo tamen post actum relicto opere, cuius finis est agere”; „Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti a quopiam musica aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consummatum et effectum. Consistit enim in faciundo sive fabricando”.

¹⁰⁸ R. Federhofer-Königs, op. cit. s. 172.

i praktycznej¹⁰⁹. *Musica practica* (Monetarius posłużył się formą zlatynizowaną *musica activa*), jako dyscyplina zajmująca się stosowaniem dźwięków i współbrzmień, obejmuje muzykę *vocalis* i *instrumentalis*, *usualis* i *regularis*, *choralis* i *mensuralis*.

Stefan Monetarius

„Activa est, quae circa sonorum ac consonantiarum praxim consistit.”

Marek z Płocka (schemat I) (19)

„Practica est, quae circa sonorum ac consonantiarum praxim consistit.”

Musica theorica pojmowana jest jako dyscyplina o charakterze badawczym. Monetarius — podobnie jak Cochlaeus i Rhau¹¹⁰ — uważał, iż przedmiotem jej są proporcje liczbowe stanowiące podstawę konsonansów, podział całego tonu i podział tetrachordu w rodzajach diatonicznym, chromatycznym i enharmonicznym.

Stefan Monetarius

„Theorica est, quae proportionabili consonantiarum theoremate disparem toni dimensionem triaque meli genera considerat.”

Muzykę teoretyczną wiązano często z dziełem Boecjusza. Nazwisko to niemal z reguły figuruje w definicjach. Niektóre z nich są wręcz dosłownym powtórzeniem Boecjańskiej definicji terminu „armonica”. Marek z Płocka skorzystał w tym przypadku z rozwiązania znanego z klasyfikacji przeprowadzonych przez Burcharda, Lampadiusa i Glareana¹¹¹.

Marek z Płocka (20)

„Theorica est, quae diversorum sonorum differentiam proportionemque adinvicem investigat, quam Boetius quinque libris expressit.”

W drugiej grupie, obejmującej klasyfikacje przedstawione przez Marka z Płocka (schemat III), Sebastiana z Felsztyna, Anonima BJ 2616 i Anonima Ossol. 2297/I (schemat II), podział muzyki na teoretyczną i praktyczną podporządkowany został bądź muzyce *artificialis* jako muzyce realnej (*musica practica* obejmuje wówczas, podobnie jak w poprzednio omówionym ujęciu tego podziału, muzykę wokalną i instrumentalną, por. s. 76), bądź tylko muzyce wokalnej (por. s. 71), a niekiedy nawet wokalnej *regulatae* (por. s. 73).

Muzyka teoretyczna, ujęta — inaczej niż w pierwszej grupie klasyfikacji —

¹⁰⁹ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. A2v; — Udalricus Burchard, op. cit. k. A3r; — Georg Rhau *Enchiridion utriusque musicae practicae*. Vitebergae 1538, k. A5v.

¹¹⁰ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. A2v; — Georg Rhau, op. cit., k. A5r.

¹¹¹ Udalricus Burchard, op. cit., k. A3r; — Lampadius, op. cit., k. A5r; — Henricus Glareanus, op. cit., k. A1r.

terminem „musica speculativa” lub „theorica vel speculativa”, definiowana jest za pomocą również odmiennej formuły. Przedmiot muzyki spekulatywnej sprowadzono wyłącznie do działań liczbowych: numerus pojawia się we wszystkich definicjach. Nawiązują one do sformułowania zastosowanego przez Anonima 1927¹¹²:

„Theorica seu speculativa est, quae consistit in numero sonorum et proportionum speculatione.”

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II)

„Speculativa est, quae in solis numerorum proportionibus consistit et huius subiectum est numerus sonorum.”

Sebastian z Felsztyna I i II

„Speculativa est, quae in solis numerorum speciebus consistit...”

Anonim BJ 2616 (21)

„Speculativa est, quae in solis numerorum proportionibus consonantias et eorum singulas partes mensurat.”

Marek z Płocka (schemat III)

„Theorica seu speculativa est, quae proportiones numerorum, in quibus fundantur consonantiae, perquaerit.”

Tak ujęta musica speculativa podlegała bezpośrednio arytmetyce — podkreślił to Anonim BJ 2616 (22):

„Et huius subiectum est numerus sonorum et ideo dicitur esse subalternata arithmeticae, quoniam eius subiectum addit subiecto arithmeticae, scilicet numerorum differentiam accidentalem, scilicet sonum”

— pośrednio zaś matematyce, obejmującej dyscypliny, których przedmiotem był numerus. Musica speculativa stanowiła zatem pomost łączący muzykę z dyscyplinami quadrivium, a zarazem z całym systemem septem artes. O ile termin „musica theorica” wiązano często z dziełem Boecjusza, termin „musica speculativa” łączono niekiedy z traktatem *Musica speculativa* Johanna de Muris.

Sebastian z Felsztyna I i II (23)

„Speculativa est [...] ut est *Musica* magistri Johannis de Muris, in qua proportiones musicales per mallorum pondera a Pitagora repertae describuntur.”

Rozpowszechnienie w środowisku krakowskim terminu „musica speculativa” dla określenia muzyki teoretycznej pozostaje zapewne w związku z popularnością tego traktatu, który wraz z *Arytmetyką* tegoż Johanna de Muris stanowił — jak wiadomo — podstawę wykładów „*Arithmetica cum musica*”, prowadzonych

¹¹² Anonim BJ 1927, k. 213r.

systematycznie w Uniwersytecie Jagiellońskim w XV wieku i w pierwszych dekadach następnego stulecia.

Muzyka praktyczna ujmowana jest w tej grupie klasyfikacji jako dyscyplina, która traktując tylko o dźwiękach, pomija spekulacje liczbowe. W definicjach pojawia się niekiedy sformułowanie św. Augustyna, wedle którego muzyka jest „nauką dobrego modulowania”. Rozwiązanie takie stosowali czołowi teoretycy I połowy XVI wieku, m. in. Glareanus i Ornitoparchus¹¹³.

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II)

„Practica est, quae tantum de sono dicit. Et talis musica est bene vel vere modulandi scientia.”

Sebastian z Felsztyna I

„Practica est, quae dumtaxat de sono datur et diffinitur sic: musica est bene vel vere modulandi scientia.”

Sebastian z Felsztyna II (24)

„Practica sive activa, ut divus Augustinus libro I *Musicae* suae refert, est bene modulandi scientia.”

Anonim BJ 2616 (25)

„Practica vero musica relictis numeris solos sonos tractat.”

Stosowany w tej grupie klasyfikacji podział muzyki praktycznej na chorałową i menzurálną odpowiada rozpowszechnionemu w XVI wieku schematowi podręcznika muzyki: *musica plana* + *musica mensuralis*.

Klasyfikacje krakowskie stanowią dogodny materiał dla wykazania zależności pomiędzy znaczeniem podziału nadanym przez definicje terminów a funkcją podziału w schemacie: w przypadku podziału muzyki na teoretyczną i praktyczną odmiennej funkcji w schemacie towarzyszy odmienna terminologia i formuły definicyjne. Zależność taka nie była jednak regułą. Na przykład często stosowana dla definicji muzyki praktycznej formuła „*musica est bene modulandi scientia*” w klasyfikacjach Anonima Ossol. 2297/I, Sebastiana z Felsztyna, Anonima BJ 2616 i Ornitoparcha odnosi się tylko do muzyki wokalne, natomiast w klasyfikacji przeprowadzonej przez Glareana obejmuje również muzykę instrumentalną. A zatem rzeczywiste znaczenie tego terminu ujawnia przypuszczalnie nie tyle definicja, ile przede wszystkim schemat klasyfikacyjny.

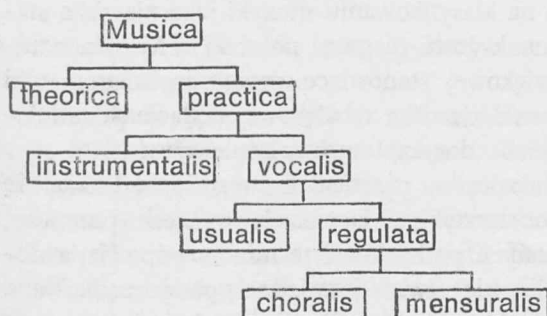
Schematy klasyfikacyjne

W zakresie podziałów muzyki, terminów i definicji teoretycy XVI wieku korzystali na ogół z wzorów wykształconych pod koniec poprzedniego stulecia. Do takich wzorów należy zaliczyć podziały *musica vocalis* — *instrumentalis* i *musica usualis* — *regulata*, podporządkowanie podziału *musica mundana* —

humana — instrumentalis podziałowi dychotomicznemu musica naturalis — artificialis oraz interpretację podziału musica plana — mensuralis jako przeciwstawienia muzyki w równych wartościach rytmicznych muzyce w różnych wartościach rytmicznych.

Przeprowadzenie klasyfikacji muzyki opartej na tych podziałach jest najprawdopodobniej zasługą Adama z Fuldy. Jego koncepcja, podjęta przez wielu teoretyków XVI wieku, leży również u podstaw większości schematów klasyfikacyjnych zamieszczonych w traktatach krakowskich. Klasyfikacja dokonana przez Adama z Fuldy (schemat s. 67) sprowadza się do czterech poziomów. Pierwszy poziom stanowi podział muzyki na dźwięczną (artificialis) i bezdźwięczną (naturalis); drugi — podział muzyki dźwięcznej na wytwarzaną przez głos ludzki (vocalis) i instrument (instrumentalis) oraz podział muzyki bezdźwięcznej na kwestie należące do matematyki (mundana) i fizyki (humana); trzeci — podział muzyki wytwarzanej przez głos ludzki na muzykę nie podporządkowaną regułom, wynikającą z naturalnych tylko skłonności (vocalis usualis) i muzykę podporządkowaną regułom (vocalis regulata); na czwartym wreszcie poziomie znajduje się podział muzyki podporządkowanej regułom na muzykę w równych wartościach rytmicznych, egzemplifikowaną śpiewem gregoriańskim (simplex vel plana), i muzykę w różnych wartościach rytmicznych (mensuralis vel figurata). Podział muzyki simplex i mensuralis na vera i ficta — odniesiony bezpośrednio do muzyki vocalis regulatae i traktowany tu równorzędnie z podziałem musica simplex — mensuralis — nie znalazł szerszego zastosowania w klasyfikacjach I połowy XV wieku¹¹⁴.

Wzorowi temu najbliższe są klasyfikacje przedstawione przez Monetariusza i Marka z Płocka (schemat I). Odpowiadają one zarazem najbardziej rozpowszechnionemu w XVI wieku schematowi, który prawdopodobnie zastosował po raz pierwszy Udalricus Burchard.



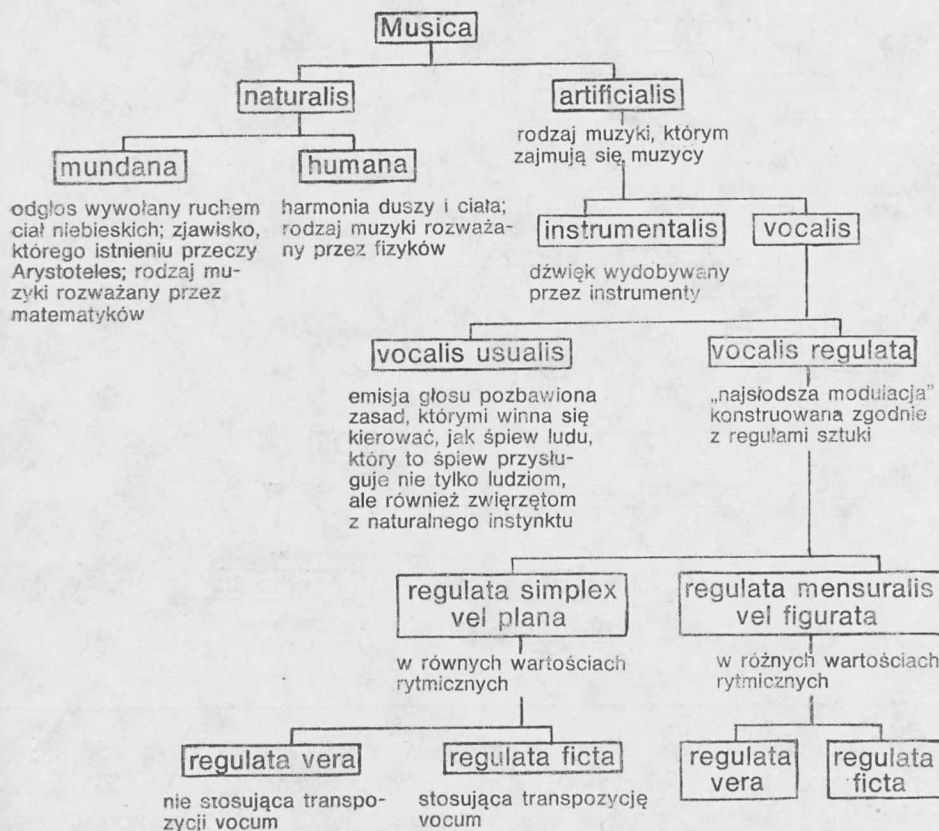
¹¹⁴ Usytuowanie podziału musica vera — ficta nie jest w tej klasyfikacji jasne: podlegają mu niewątpliwie oba człony ostatniego ogniwa — musica simplex vel plana i musica mensuralis vel figurata (Adam z Fuldy, op. cit., s. 333: „Possunt autem ambae, simplex et mensuralis, esse vera aut ficta”); podział ten został jednakże podporządkowany bezpośrednio musicae vocalis regulatae, dzielonej tetrachotomicznie (jw. „...et est ipsa quadruplex...”).

Podział *musicae practicae* przeprowadzony jest w podobny sposób jak podział *musicae artificialis* w klasyfikacji Adama z Fuldy. Nasuwa się wobec tego pytanie, czy podział *musica theorica — practica* wprowadzony w miejsce podziału *musica naturalis — artificialis* pełni w tej klasyfikacji tę samą funkcję, to znaczy, czy jest podziałem muzyki na bezdźwięczną i dźwięczną.

Definicje terminu „*musica practica*”, stosowane w tym typie klasyfikacji, są definicjami tautologicznymi i nie wyjaśniają wystarczająco terminu „*practica*”: dopiero dalszy podział bliżej określa jego znaczenie. Zaliczenie muzyki *usualis* do „praktyki” wskazuje, iż obejmowała ona także muzykę istniejącą poza granicami *artis*. Nie jest więc *musica practica* działem nauki o muzyce, przekazującym praktyczną wiedzę z zakresu wykonawstwa i kompozycji, ale dotyczy „muzyki działającej”, obejmującej wszelkie wyróżniane wówczas przejawy muzyki jako zjawiska dźwiękowego. Z kolei *musica theorica* pojmowana jest jako nauka o muzyce. Choć z definicji wynika, że głównym jej przedmiotem są proporcje liczbowe, zakres jej nie jest jednak jasno określony. Za pewną wskazówkę można przyjąć nazwisko Boecjusza pojawiające się w wielu definicjach *musicae theoricae*. Być może zakres jej odpowiadał zawartości dzieła Boecjusza *De institutione musica*, a więc obejmowałyby również zjawiska określone terminami „*musica mundana*” i „*musica humana*”, zaliczone przez Adama z Fuldy do muzyki *naturalis*. Taki zakres *musicae theoricae* odpowiada również zawartości traktatu Gaffuriusa *Theorica musicae*, a także znajduje odzwierciedlenie w klasyfikacji Glareana. W każdym przypadku, niezależnie od zakresu *musicae theoricae*, podział *musica theorica — practica* można by sprowadzić do podziału muzyki na rozważającą i działającą, na kontemplację muzyki oraz na muzykę jako zjawisko dźwiękowe.

Zastąpienie podziału *musica naturalis — artificialis* podziałem *musica theorica — practica* zmieniło do pewnego stopnia zasadę klasyfikacji przyjętą przez Adama z Fuldy. Zasada ta polegała na klasyfikowaniu muzyki jako zjawiska stanowiącego przedmiot określonych nauk (zob. diagram na s. 67). *Musica naturalis* obejmowała zjawiska pozadźwiękowe, stanowiące przedmiot matematyki i fizyki. *Musica artificialis* obejmowała zjawiska dźwiękowe, będące przedmiotem muzyki. Podział *musicae artificialis* dotyczył tych właśnie zjawisk.

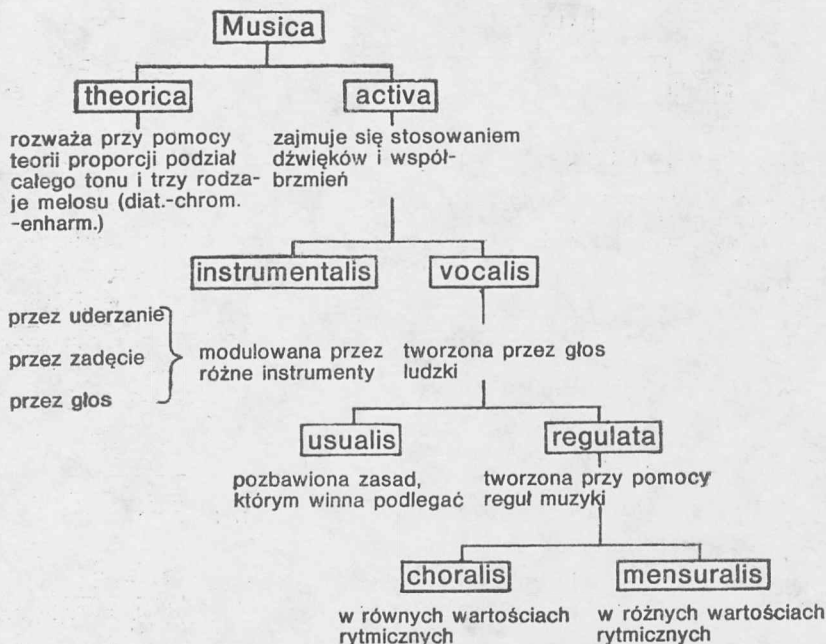
Natomiast w podziale *musica theorica — practica* oba terminy odnoszą się do zjawisk stanowiących przedmiot muzyki. Klasyfikacja *musicae practicae*, aczkolwiek pod względem zastosowanych podziałów i terminów odpowiada dokładnie klasyfikacji *musicae artificialis*, nie zawsze jest jednak podporządkowana zasadzie przyjętej przez Adama z Fuldy. W klasyfikacji przedstawionej przez Burcharda zasada owa została naruszona w ogniwie *musica usualis — regulata*. *Musica regulata* definiowana jest bowiem jako nauka, „która uczy śpiewać, opierając się na określonych prawach i regułach”. W ten sposób podział *musica usualis — regulata*, który u Adama z Fuldy sprowadzał się do podziału: śpiew wykonywany bez znajomości zasad muzyki — śpiew oparty na tych zasadach, został



przekształcony w podział: śpiew wykonywany bez znajomości zasad muzyki — nauka o zasadach śpiewu.

Klasyfikacje przeprowadzone przez Monetariusza i Marka z Płocka różnią się m. in. sposobem potraktowania tego podziału. Marek z Płocka przyjął wersję Burcharda, Monetariusz natomiast utrzymał zasadę obowiązującą w klasyfikacji Adama z Fuldy, definiując — za Cochlaeusem — termin „musica regulata” jako muzykę „tworzoną za pomocą reguł”. Drugą istotną różnicą pomiędzy tymi klasyfikacjami jest sposób potraktowania podziału musica instrumentalis — vocalis: Monetariusz zaliczył do muzyki instrumentalis również muzykę in voce, podczas gdy Marek z Płocka — zgodnie z powszechnie przyjętymi wówczas zasadami — ujmował ten podział jako rozróżnienie pomiędzy muzyką in voce a muzyką in instrumento. Dalsze różnice dotyczą jedynie sformułowań definicji: Marek z Płocka korzystał przeważnie z formuł stosowanych przez Burcharda, zaś Monetariusz nawiązywał wyraźnie do Cochlaeusa.

Monetarius



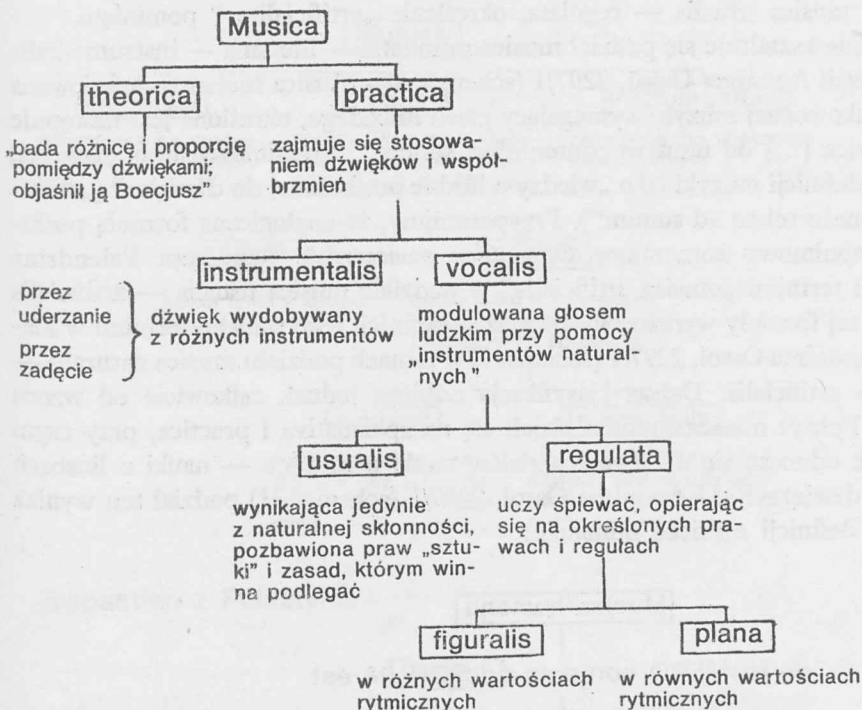
Za fragment tego typu schematu można by uznać drugą klasyfikację przytoczoną przez Marka z Płocka (schemat II). Muzyka została tu podzielona na trzy rodzaje: choralis, mensuralis i instrumentalis; definicje poszczególnych terminów opierają się na sformułowaniach zastosowanych przez Johanna Cochlaeusa. Trychotomia ta, nie spotykana w klasyfikacjach XV-wiecznych, znana jest natomiast z *Introductio* Johanna de Garlandia¹¹⁵. Zasada tego podziału nie jest jasna. Być może, powstał on w wyniku rozwinięcia podziału musica vocalis — instrumentalis w formę musica choralis — mensuralis — instrumentalis.

vocalis

Jako osobną grupę należałoby wyodrębnić pięć klasyfikacji, w których za punkt wyjścia przyjęto podział musica mundana — humana — instrumentalis. Dwie spośród nich — klasyfikacje podane przez Anonima Ossol. 2297/I (schemat I)

¹¹⁵ *Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia*. C.S. I, s. 157: „Musica in tres partes dividitur, scilicet in musicam planam, mensurabilem et instrumentalem. Musica plana est illa quae ad honorem Dei nec non gloriosissime Dei Genetricis Mariae et omnium sanctorum Dei a beato Gregorio primo fuit edita, et postea a Guidone monacho fuit correcta, composita et ordinata. Musica mensuralis est illa quae proportionabiliter secundum rectam mensuram et mensurabilem modo debito ac propriae observato efficitur. Musica instrumentalis est quae instrumentis musicalibus exercetur”.

Marek z Płocka (schemat I)



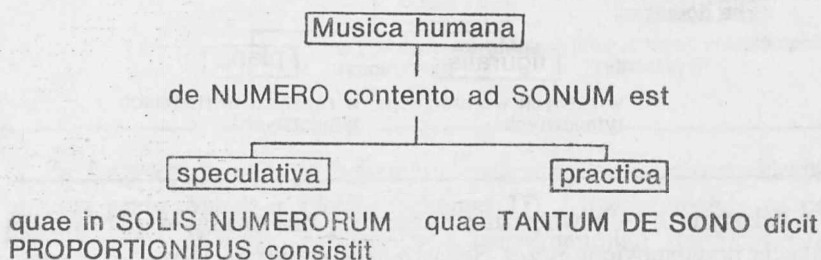
i Sebastiana z Felsztyna I — zewnętrznie niczym się nie różnią; w porównaniu z nimi klasyfikacja przedstawiona przez Sebastiana z Felsztyna II została rozszerzona o podział musica usualis — regulata, klasyfikacja podana przez Kromera — zredukowana do dwóch skrajnych ogniw; natomiast klasyfikacja przyjęta przez Anonima BJ 2616 — rozszerzona o ogniwo musica vera — ficta.

Wzór wypracowany przez Adama z Fuldy realizowany jest w tej grupie klasyfikacji poprzez podział musica mundana — humana — instrumentalis. Podział ten pełni tu z reguły dwie funkcje: oddziela muzykę bezdźwięczną (mundana) od dźwięcznej (humana i instrumentalis bądź organica) oraz muzykę wytwarzaną przez głos ludzki (humana) od wytwarzanej przez instrument (instrumentalis bądź organica); niekiedy pełni nawet trzy funkcje, zastępując również podział musica usualis — regulata.

Ten właśnie przypadek zachodzi w klasyfikacji Sebastiana z Felsztyna I. Przypomnijmy zamieszczoną tam definicję terminu „musica humana”: „Humana est quae vocem humanam requirit et cantare artificialiter docet”. Definicja ta składa się z dwóch członów: w pierwszym stwierdzono, że jest to rodzaj muzyki, który wymaga głosu ludzkiego; w drugim — że owa muzyka uczy śpiewać zgodnie

z regułami sztuki (artificialiter). Znamienne jest, że w definicji tego samego terminu, przytoczonej w klasyfikacji Sebastiana z Felsztyna II i rozszerzonej o podział musica usualis — regulata, określenie „artificialiter” pominięto.

Podobnie kształtuje się podział musica mundana — humana — instrumentalis w klasyfikacji Anonima Ossol. 2297/I (schemat II). Musica humana, definiowana również jako rodzaj muzyki wymagający głosu ludzkiego, określona jest następnie jako „musica [...] de numero contento ad sonum”. Anonimowy autor nawiązał zatem do definicji muzyki jako „wiedzy o liczbie odniesionej do dźwięku” („scientia de numero relato ad sonum”). Przypomnijmy, że analogiczną formułą posłużył się anonimowy komentator *Opusculum monocordale* Johanna Valendrina w definicji terminu „musica artificialis” w podziale musica usualis — artificialis i że ślady tej formuły wyraźne są również w definicji tego samego terminu w klasyfikacji Anonima Ossol. 2297/I (schemat I) w ramach podziału musica naturalis — usualis — artificialis. Dalsza klasyfikacja odbiega jednak całkowicie od wzoru Adama z Fuldy: musica humana dzieli się na speculativa i practica, przy czym terminy te odnoszą się do dwóch działów nauki o muzyce — nauki o liczbach i nauki o dźwiękach. U Anonima Ossol. 2297/I (schemat II) podział ten wynika niejako z definicji musicae humanae:



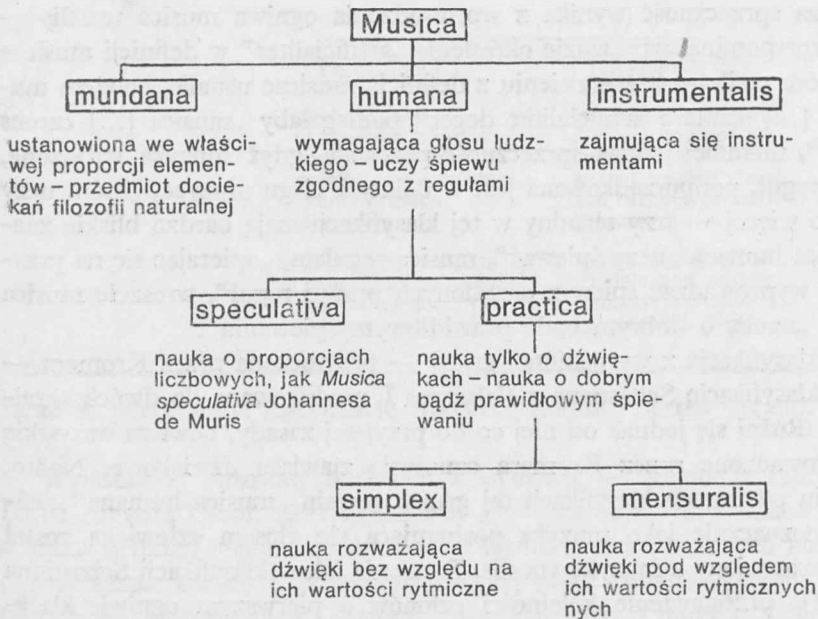
Natomiast w klasyfikacji Sebastiana z Felsztyna I „nauka o liczbach” i „nauka o dźwiękach” podporządkowane zostały nauce śpiewu. Koncepcja ta znalazła odzwierciedlenie w tematyce obu traktatów tego autora: obok problemów ściśle związanych z muzyką simplex znalazły się tam również elementarne kwestie dotyczące proporcji liczbowych. Ostatni poziom klasyfikacji tworzą dwa działy wyodrębnione w ramach musicae practicae, rozumianej jako „muzyka o dobrym bądź prawidłowym śpiewaniu”: musica simplex, rozważająca dźwięki bez względu na ich wartości rytmiczne, i musica mensuralis, rozważająca dźwięki pod względem wartości rytmicznych.

Obie klasyfikacje można zatem uznać — w przeciwieństwie do klasyfikacji dokonanej przez Adama z Fuldy — za próbę systematyki ówczesnej nauki o muzyce.

Anonim Ossol. 2297/I (schemat II)



Sebastian z Felsztyna I



Klasyfikacje Anonima BJ 2616 i Sebastiana z Felsztyna II są kontaminacjami omówionej wyżej koncepcji z wzorami Adama z Fuldy i Udalryka Burcharda.

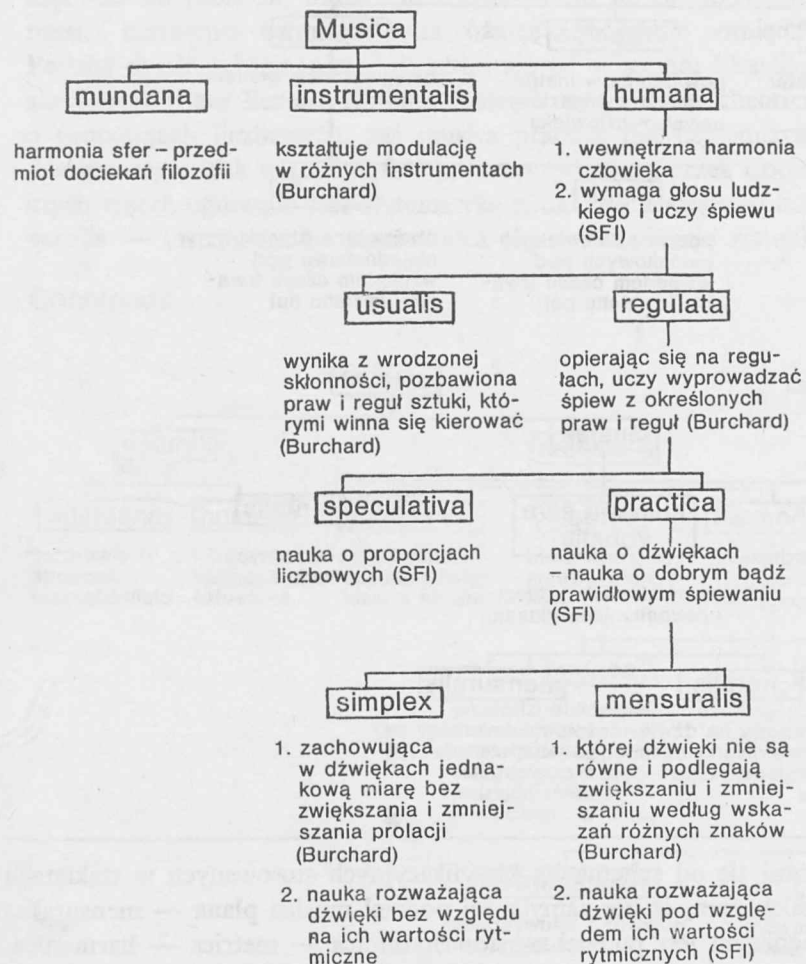
Anonim BJ 2616 w przypadku definicji terminu „*musica humana*” ograniczył się jedynie do stwierdzenia, iż ten rodzaj muzyki „wymaga głosu ludzkiego”; ogniwo *musica speculativa — practica* potraktował tak samo jak Anonim Ossol. 2297/I (schemat II) i Sebastian z Felsztyna I, natomiast w pozostałych podziałach nawiązał bezpośrednio do wzoru Adama z Fuldy. Do ogniwa *musica simplex — mensuralis* klasyfikacja Anonima BJ 2616 może uchodzić za systematykę nauki o muzyce. Zasadę tę narusza dopiero wprowadzenie ogniwa *musica vera — ficta*, podporządkowanego zarówno *musicae simplici*, jak i *mensurali*; w przypadku systematyki nauki o muzyce ogniwo to mogłoby odnosić się jedynie do muzyki *simplex*, gdyż problemy *solmizationis vera* i *ficta* omawiano na ogół tylko w traktatach chorałowych. Klasyfikacja ta jest zatem wynikiem połączenia dwóch odmiennych zasad — klasyfikacji muzyki jako zjawiska dźwiękowego i systematyki nauki o muzyce.

Jaskrawego przykładu sprzeczności, do których doprowadziło połączenie obu tych zasad w ramach jednego schematu klasyfikacyjnego dostarcza klasyfikacja Sebastiana z Felsztyna II (zob. diagram na s. 73). Kontaminacja polega tu na wprowadzeniu elementów z klasyfikacji Burcharda do schematu klasyfikacyjnego Sebastiana z Felsztyna I. Stąd niektóre terminy zostały nawet opatrzone podwójną definicją. Charakterystyczna dla tego typu klasyfikacji asymetria została podkreślona przez zmianę w kolejności członów w pierwszym ogniwie klasyfikacji: *musica mundana — instrumentalis — humana*.

Zasadnicza sprzeczność wynika z wprowadzenia ogniwa *musica usualis — regulata*. Autor pominął wprawdzie określenie „*artificialiter*” w definicji *musicae humanae*, które rzaziłoby w zestawieniu z definicją *musicae usualis*, bowiem muzyce „*quae [...] cantare artificialiter docet*” podlegałyby „*musica [...] carens artis legibus*”, niemniej jednak sprzeczność pozostała, gdyż muzyka wrodzona, pozbawiona reguł, podporządkowana jest w dalszym ciągu muzyce, „która uczy śpiewać”. Co więcej — trzy terminy w tej klasyfikacji mają bardzo bliskie znaczenie: *musica humana* „uczy śpiewać”, *musica regulata*, „opierając się na przepisach, uczy wyprowadzać śpiew z określonych praw i reguł”, wreszcie *musica practica* jest „nauką o dobrym bądź prawidłowym śpiewaniu”.

Ostatnia klasyfikacja z wyróżnionej grupy — przytoczona przez Kromera — przypomina klasyfikację Sebastiana z Felsztyna I, zredukowaną do dwóch skrajnych ogniw. Różni się jednak od niej co do przyjętej zasady, bowiem wszystkie terminy wprowadzone przez Kromera oznaczają zjawiska dźwiękowe. Nadto, w odróżnieniu od innych klasyfikacji tej grupy, termin „*musica humana*” definiowany jednoznacznie jako muzyka posługująca się głosem człowieka został całkowicie utożsamiony z muzyką *vocalis*. Podobnie jak w klasyfikacji Sebastiana z Felsztyna II, przestawienie kolejności członów w pierwszym ogniwie klasyfikacji podkreśla asymetrię, charakterystyczną dla schematów klasyfikacyjnych stosowanych w traktatach chorałowych (zob. diagram na s. 74).

Pod względem zasobu wykorzystanych podziałów i ich interpretacji rozwią-

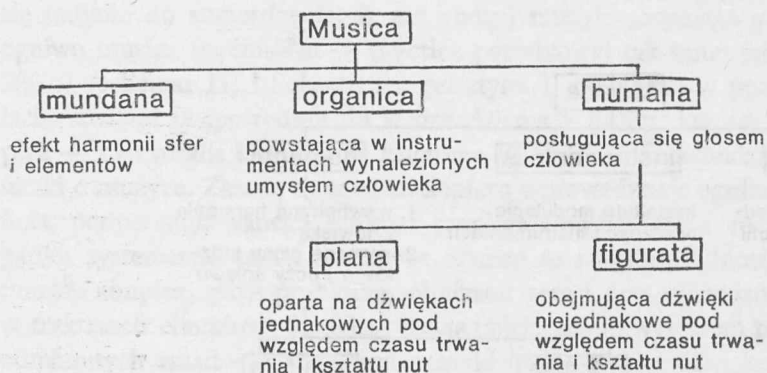


zanie to przypomina klasyfikację muzyki Anonima Bartha¹¹⁶ (zob. diagram na s. 74).

Wyjaśnienie pozostałych dwóch klasyfikacji — Marka z Płocka (schemat III) i Anonim Ossol. 2297/I (schemat I) — napotyka na trudności wynikające z braku definicji niektórych terminów. Wspólną cechą obu tych klasyfikacji jest przemieszanie dwóch wspomnianych wyżej zasad klasyfikacyjnych: klasyfikowania zjawisk dźwiękowych i systematyzowania nauki o muzyce. Obie klasyfikacje odbiegają nadto od wzoru wypracowanego przez Adama z Fuldy. Pierwsza z wy-

¹¹⁶ Dénes von Bartha, op. cit., s. 198-199.

Kromer



Anonim Bartha



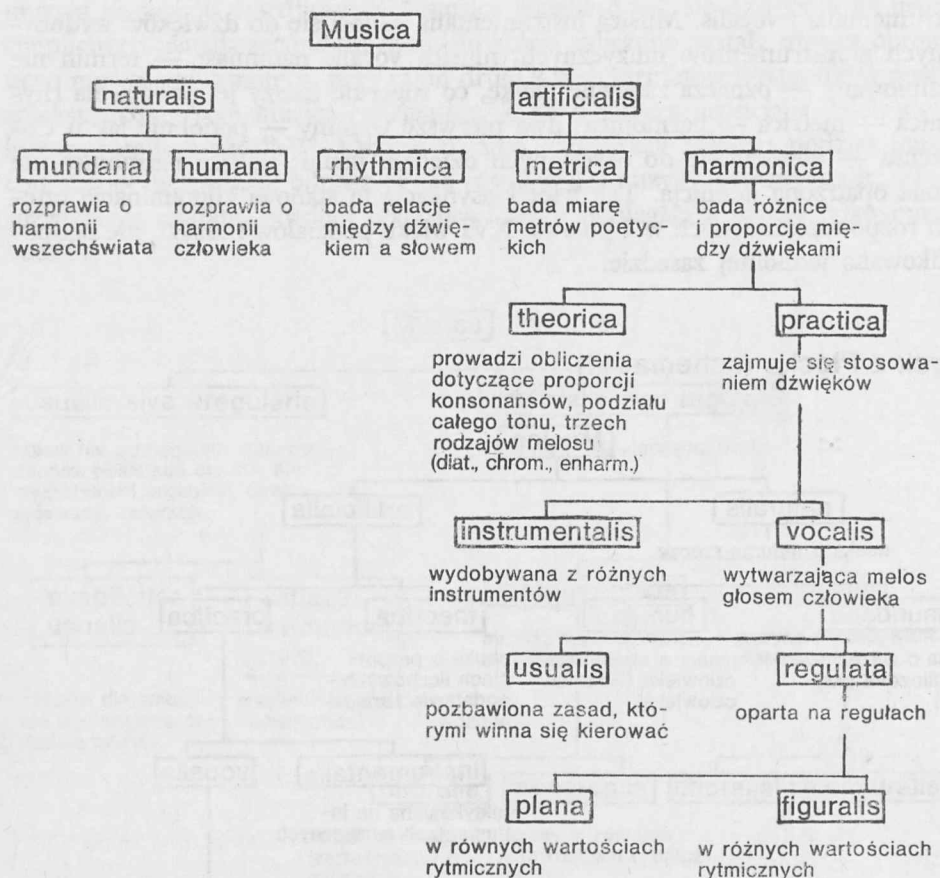
mienionych różni się od schematów klasyfikacyjnych stosowanych w traktatach chorałowych także tym, iż nie zamyka jej podział musica plana — mensuralis: ostatnim jej ogniwem jest podział musica rhythmica — metrica — harmonica.

Co do zasobu podziałów i terminów klasyfikacja przeprowadzona przez Marka z Płocka przypomina rozwiązanie przyjęte przez Johannesesa Cochlaeusa, który za punkt wyjścia przyjął podział muzyki na naturalis i artificialis, w czym nawiązał do koncepcji Adama z Fuldy. W odróżnieniu od niego Cochlaeus nie odnosił jednak terminu „musica mundana” do harmonii sfer, lecz do nauki o harmonijnej budowie wszechświata. Podobnie musica humana ujęta jest tu nie — jak u Adama z Fuldy — jako harmonia duszy i ciała, lecz jako nauka o owej harmonii¹¹⁷. Muzyce artificialis (termin nie definiowany) podporządkował Cochlaeus

¹¹⁷ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. A2v: „Naturalis est duplex: mundana, quae de harmonia totius et partium mundi tam supercaelestis quam elementaris considerat; humana, quae de proportionibus corporis et animae et harum inter se partium pertractat”.

podział musica rhythmica — metrica — harmonica, przy czym wszystkie trzy terminy odniósł również do określonych działów nauki: musica rhythmica, rozpatrująca związek pomiędzy dźwiękiem a wyrazami i sylabami, odnosi się zapewne do prozodii, musica metrica zajmuje się rodzajem metrum w poezji, musica harmonica natomiast bada różnicę i proporcję pomiędzy dźwiękami¹¹⁸. Podział musicae harmonicae nie różni się od schematu klasyfikacyjnego przedstawionego przez Burcharda: podobnie jak tam, musica theorica oznacza naukę o proporcjach liczbowych, zaś musica practica dotyczy muzyki jako zjawiska dźwiękowego. Tak więc klasyfikacja przeprowadzona przez Cochlaeusa w pierwszych trzech ogniwach jest systematyką nauki, zaś począwszy od ogniwa musica vocalis — instrumentalis przekształca się w klasyfikację zjawisk dźwiękowych.

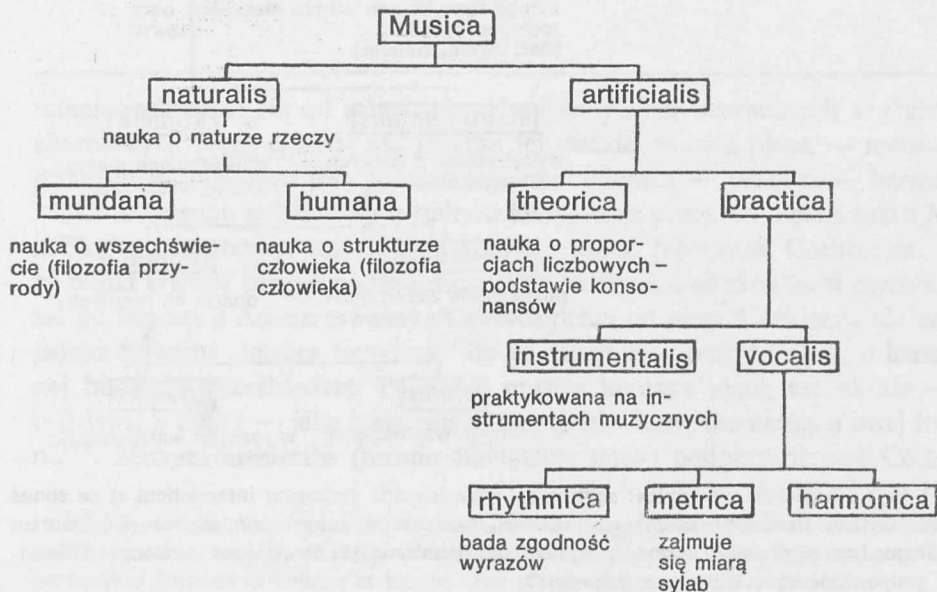
Cochlaeus



¹¹⁸ Jw.: „Artificialis est triplex: rhythmica, quae inquirat verborum intentionem et an sonus verbis ac syllabis bene aut male cohereat; metrica, quae diversorum generum metrorum mensuram subtili quadam ac probabili ratione perquirat; harmonica, quae diversorum sonorum differentiam proportionemque adinvicem investigat”.

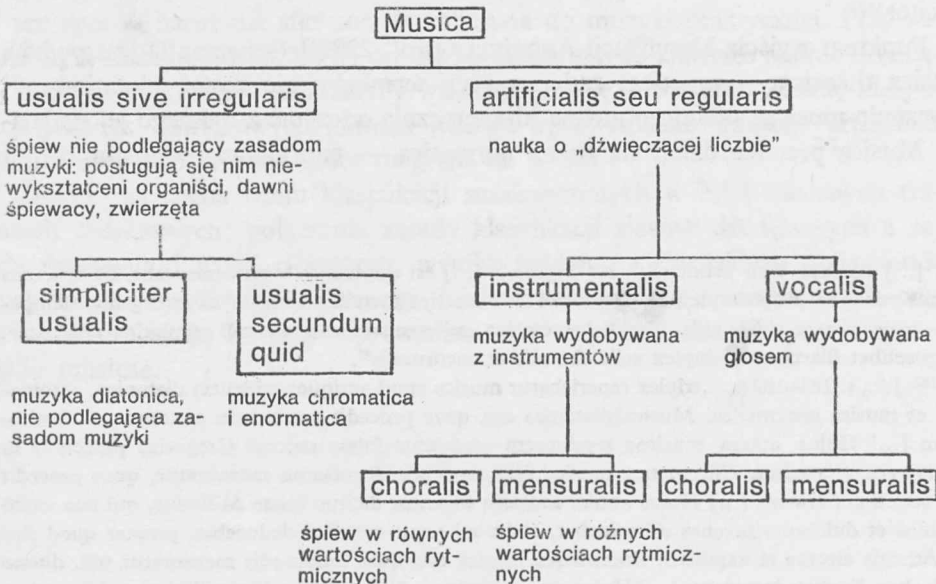
Marek z Płocka wykorzystał cztery pierwsze podziały zastosowane w tej klasyfikacji, zmieniając jednak ich kolejność: ogniwo *musica rhythmica* — *metrica* — *harmonica* podporządkował muzyce *vocalis*, na co pozwalała niejednoznaczność tego podziału, zaś podział *musica theorica* — *practica* odniósł bezpośrednio do muzyki *artificialis*. Pierwsze ogniwo w klasyfikacji Marka z Płocka — *musica naturalis* — *artificialis* nie różni się w zasadzie od wersji Cochlaeusa: *musica naturalis*, rozumiana jako filozofia przyrody, dzieli się na *mundana* — naukę o ciałach niebieskich i budowie świata ziemskiego, i *humana* — naukę o strukturze człowieka. Termin „*musica artificialis*” — podobnie jak u Adama z Fuldy i Cochlaeusa — nie został zdefiniowany. Definicja *musicae theoricae* zbliżona jest do formuły zastosowanej w klasyfikacjach Sebastiana z Felsztyna I i II, Anonima Ossol. 2297/I (schemat II) i Anonima BJ 2616. *Musica practica* — znów termin nie zdefiniowany — dzieli się — podobnie jak u Cochlaeusa — na *instrumentalis* i *vocalis*. *Musica instrumentalis* odnosi się do dźwięków wydobywanych z instrumentów muzycznych, *musica vocalis* natomiast — termin nie zdefiniowany — oznacza zapewne naukę, co sugeruje dalszy jej podział na *rhythmica* — *metrica* — *harmonica*: dwa pierwsze terminy — podobnie jak u Cochlaeusa — odnoszą się do określonych dziedzin nauki; *musica harmonica* nie została opatrzona definicją. Tak więc klasyfikacja ta stanowi kontaminację czterech rozpowszechnionych w I połowie XVI wieku podziałów muzyki, nie podporządkowaną jednolitej zasadzie.

Marek z Płocka (schemat III)



W odróżnieniu od powyższej klasyfikacja przedstawiona przez Anonima Ossol. 2297/I (schemat I) odbiega od wzorów XVI-wiecznych. Z podziałów stosowanych w owym czasie anonimowy autor wykorzystał tylko dwa: *musica theorica* — *practica* i *musica instrumentalis* — *vocalis*. Pozostałe podziały zastosowane w tej klasyfikacji były bądź — jak w przypadku podziału *musica normatica* — *enormatica* — *diatonica* — rzadko włączane do schematów klasyfikacyjnych, bądź — jak w przypadku podziałów *musica naturalis* — *usualis* — *artificialis* i *musica plana* — *figurata* — *media* — nie znajdują precedensów w znanych tekstach teoretycznych. W niektórych punktach klasyfikacja ta bliska jest rozwiązaniom przyjętym w kilkakrotnie już wspomnianym komentarzu do *Opusculum monocordale* Johanna Valendrina.

Komentarz zawiera dwie klasyfikacje. Pierwsza rozpoczyna się od podziału muzyki na *usualis* i *artificialis*¹¹⁹; *musica usualis* dzieli się następnie na *usualis simpliciter* i *usualis secundum quid*, do której zaliczone zostały *musica chromatica* i *musica enharmonica*, przy czym drugi z tych terminów występuje w postaci zniekształconej jako *musica enormatica*. Z kolei *musica artificialis* dzieli się na *instrumentalis* i *vocalis*¹²⁰. Ostatni poziom klasyfikacji stanowi podział *musica choralis* — *mensuralis*, odnoszący się również do muzyki *instrumentalis*; jest to rozwiązanie rzadkie, bowiem podziałowi temu podlegała z reguły tylko *musica vocalis*.



¹¹⁹ Por. s. 49.

¹²⁰ F. Feldmann, op. cit., s. 160: „Et talis [sc. usualis] est duplex, videlicet simpliciter usualis, ut qua utuntur laici ut abitum est etc. Et usualis secundum quid, ut musica chromatica et enorma-

Druga klasyfikacja, oparta na koncepcji Izydora z Sewilli, stanowi niejako uzupełnienie pierwszej. Punktem wyjścia jest podział *musica chromatica* — *enormatica* — *diatonica*, zaś drugim ogniwem, podporządkowanym *musicae diatonicae*, podział: *musica rhythmica* (in pulsu) — *organica* (in flatu) — *harmonica* (in voce). Dla analizy klasyfikacji podanej przez Anonima Ossol. 2297/I przydatny jest tylko pierwszy z tych podziałów.

Musica chromatica — zgodnie z koncepcją wypracowaną przez teoretyków greckich, a przeniesioną do teorii łacińskiej przez Boecjusza, Kasjodora i Izydora — opiera się na chromatycznym podziale kwarty (*semitonium minus* + *semitonium maius* + *semiditonus*), *musica enormatica* — na enharmonicznym podziale kwarty (*ditonus* + 2 *diesis*), wreszcie *musica diatonica* opiera się na diatonicznym podziale kwarty (*tonus* + *tonus* + *semitonium*). Autor komentarza, opierając się na wywodach Boecjusza, stwierdził, iż „słodko brzmiące” śpiewy w rodzaju chromatycznym przyczyniały się do zepsucia obyczajów młodzieży ateńskiej, co stało się powodem wypędzenia z Aten „wynałaczy” muzyki chromatycznej — *Milesiusa* (Tymoteusz z Miletu). Wynałaczą *musicae enormaticae*, zdaniem komentatora, był niejaki *Antimilesius*, stąd rodzaj ten posiada właściwości przeciwne niż muzyka chromatyczna. Oba te rodzaje muzyki dotyczą nieaktualnej już praktyki muzycznej. Natomiast *musica diatonica* określona została jako muzyka uprawiana „apud nos” i na niej według komentarza opiera się wszelki śpiew kościelny, śpiew menzuralny i inne (chodzi tu zapewne także o muzykę *usualis simpliciter*)¹²¹.

Punktem wyjścia klasyfikacji Anonima Ossol. 2297/I (schemat I) jest podział *musica theorica* — *practica*: żaden z tych terminów nie został zdefiniowany; znaczenie *musicae practicae* można hipotetycznie odczytać z dalszego jej podziału. *Musica practica* dzieli się tu na *normatica* — *enormatica* — *diatonica*.

tica [...] *Musica vero artificialis sive regularis* [...] est duplex, scil. *instrumentalis*. Et est cuius cantus voce sed proportione *musica metalli* aut alterius metalli fabricatur ut in organis, *scimballis*, *clavicordis* et sic de aliis. *Vocalis* autem est, cuius cantus *arteria vocali* regulariter remittitur. Et quaelibet illarum est duplex scil. *choralis* et *mensuralis*”.

¹²¹ Jw., s. 161–162: „...triplex reperiebatur *musica* apud antiquos, videlicet *diatonica*, *chromatica* et *musica enormatica*. *Musica diatonica* est, quae procedit per *tonum* et *tonum* et *semitonium* [...] *Huius autem musicae* repertorem creduntur fuisse *sanctus Gregorius* praecipue et *Ambrosius monachus*. *Chromatica musica* est, quae per *diatessaron* mensuratur, quae procedit per *semitonia minora* [...] *Huius autem musicae* inventor dicitur fuisse *Millesius*, qui suo canto mirifico et dulcisono iuvenes effeminabat, et ita ad actus venerios deducebat, propter quod fuit ab Athenis eiectus et expulsus. *Enormatica musica* est, quae *tetracordis* mensuratur scil. *ditono* et *duabus diecibus* integratur [...] *Huius autem inventor* dicitur fuisse *Antimillesius*, qui *materiam* *Millesio* oppositam creditur possuisse et de istis duobus *musicis* nihil ad propositum. *Diatonica* vero, de qua dictum est, apud nos ventilatur, in qua omnis cantus ecclesiasticus, quantum invenerunt *sancti patres* et *doctores*, omnisque cantus *virorum*, *mulierum*, *laycorum*, *senum* et *juvenum* etc...”

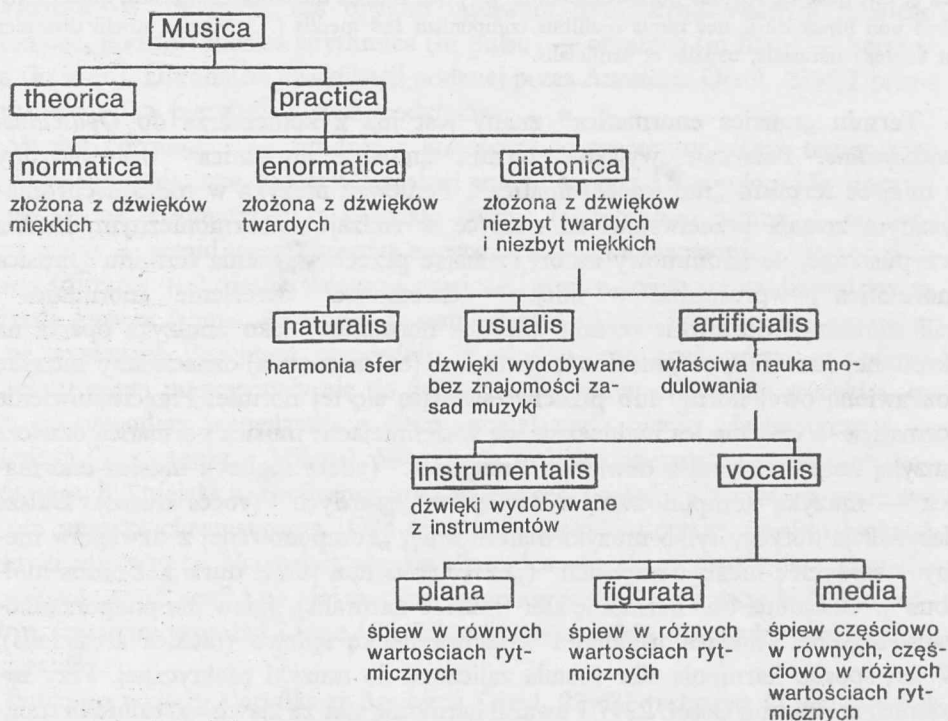
Anonim Ossol. 2297/I (schemat I)

„Sed practica est triplex. Normatica et est, quae ex vocibus mollibus componitur. Alia est enormatica et est, quae ex vocibus duris componitur [...] Sed musica diatonica est musica, quae ex vocibus non nimis duris nec nimis mollibus componitur sed mediis [...] Musica autem diatonica est triplex: naturalis, usualis et artificialis.”

Termin „musica enormatica” znany jest już z komentarza do *Opusculum monocordale*. Pozostaje wyjaśnić termin „musica normatica” wprowadzony w miejsce terminu „musica chromatica”. Ponieważ muzyka w rodzaju chromatycznym została przeciwstawiona muzyce w rodzaju enharmonicznym, można przypuszczać, że anonimowy autor, szukając przeciwstawienia terminu „musica enormatica”, wprowadził w miejsce „chromatica” określenie „normatica”: jeśli tłumaczyć dosłownie termin „musica normatica” jako „muzyka oparta na określonej normie”, to „musica enormatica” (ex-normatica) oznaczałaby muzykę pozbawioną owej normy lub przeciwstawiającą się tej normie. Przeciwstawienie normatica — enormatica uwidacznia się w definicjach: musica normatica oznacza muzykę komponowaną z dźwięków „miękkich” (voces molles), musica enormatica — muzykę komponowaną z dźwięków „twardych” (voces durae). Dalsza klasyfikacja dotyczy tylko muzyki diatonicznej, „komponowanej z dźwięków niezbyt twardych i niezbyt miękkich” („ex vocibus non nimis duris nec nimis mollibus”). Obejmuje ona harmonię sfer (musica naturalis), śpiew nie podporządkowany regułom (musica usualis) i właściwą naukę śpiewu (musica artificialis). W ten sposób harmonia sfer została zaliczona do muzyki praktycznej. Przy założeniu, iż Anonim Ossol. 2297/I uważał harmonię sfer za zjawisko realnie brzmiące, muzyka praktyczna oznaczałaby wszelką muzykę dźwięczną. Zasadę klasyfikacji zjawisk dźwiękowych narusza jednak wprowadzenie musicae artificialis definiowanej jako scientia (zob. diagram na s. 80).

Znamienna cecha wielu klasyfikacji zamieszczanych w XVI-wiecznych traktatach chorałowych: połączenie zasady klasyfikacji zjawisk dźwiękowych z zasadą systematyki nauki o muzyce, wynika zapewne z dwojakiego pojmowania muzyki: jako zjawiska dźwiękowego i jako nauki o tych zjawiskach. Na ową dwoistość wskazują formuły wprowadzane do traktatów chorałowych jako definitio musicae.

Anonim Ossol. 2297/I (schemat I)



2. Definicja muzyki

Formuły definicyjne można podzielić na dwie grupy: pierwsza z nich obejmuje definicje określające muzykę mianem „scientia”, „ars”, „peritia” i „facultas”, druga zaś — definicje określające muzykę jako „motus sonorum”, a więc jako zjawisko dźwiękowe¹.

¹ Definicje muzyki dzieli się niekiedy na „teoretyczne”, wysuwające na plan pierwszy element matematyczny — ratio → numerus, proportio, i „praktyczne”, podkreślające sensualny aspekt muzyki — sensus → sonus, modulatio (por. H. Hüsch *Ars musica*. MGG I, szp. 698–702). Niekiedy też rozpatrywane są pod kątem rozróżnienia ars — scientia (R. Federhofer-Königs *Johannes Oridryus und sein Musiktraktat (Düsseldorf 1557)*, „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 24, Köln 1957, s. 167). Podział definicji muzyki na „praktyczne” i „teoretyczne” znajduje wprawdzie podstawę w tekstach, istnieją jednakże definicje, które nie poddają się takiej klasyfikacji. Z kolei rozróżnienie ars — scientia, aczkolwiek uważane niekiedy za „diametral entgegengesetzten Auffassungen der Musik” (R. Federhofer-Königs, *iw.*), w tekstach nie jest dostatecznie wyraźne: oba terminy miały szerokie znaczenie, stosowano je też często jako synonimy, stąd granica pomiędzy nimi jest trudna do ustalenia.

W traktatach chorałowych z I połowy XVI wieku przeważają zdecydowanie definicje należące do pierwszej z wyróżnionych grup. Definicje przytoczone przez autorów krakowskich nie różnią się zasadniczo od formuł spotykanych powszechnie w traktatach chorałowych tego okresu. Owe obiegujące formuły opierały się na definicjach, przekazanych przez św. Augustyna:

- *musica est scientia bene modulandi*²,

Boecjusza:

- *armonica est facultas differentias acutorum graviumque sonorum sensu ac ratione perpendens*³

i Izydora z Sewilli:

- *musica est peritia modulationis in sono cantuque consistens*⁴,

powtarzanych następnie w różnych wariantach przez późniejszych teoretyków. Terminy występujące w powyższych definicjach, jak również same definicje były rozmaicie komentowane. Ze względu na wynikającą stąd niejednoznaczność są one niekiedy nieczytelne bez odpowiedniego komentarza od autorskiego. Komentarzy takich brak w traktatach krakowskich. Z tej racji interpretacja formuł funkcjonujących jako „ogólna definicja muzyki”⁵ musi opierać się w znacznej mierze na komentarzach obcych teoretyków.

Mimo wieloznaczności owych formuł można stwierdzić, że ich zakres znaczeniowy nie obejmował całości zjawisk uważanych za zjawiska muzyczne i uwzględnianych w klasyfikacjach muzyki. Toteż autorzy traktatów chorałowych widzieli konieczność wprowadzenia przynajmniej dwóch definicji muzyki, przy czym podporządkowywali je niekiedy kategoriom wyłonionym w ramach klasyfikacji muzyki; z drugiej strony formuły funkcjonujące jako „ogólna definicja muzyki” znajdowały często zastosowanie jako definicje terminów występujących w klasyfikacjach muzyki.

I tak cytowana wyżej definicja, sformułowana przez św. Augustyna, w I połowie XVI wieku występowała często jako definicja *musicae practicae*. W klasyfikacjach Anonima Ossol. 2297/I (schemat II) i Sebastiana z Felsztyna I posłużyła ona za definicję *musicae humanae*. W klasyfikacji Sebastiana z Felsztyna II definicja ta dotyczy *musicae practicae*, podlegającej *musicae regulatae*. A zatem: 1. termin „*scientia*” oznacza w tym przypadku wiedzę praktyczną, 2. termin „*modulari*” odnosi się do śpiewu, 3. określenie „*bene*” dotyczy zgodności z regułami.

² S. Augustinus *De musica libri VI*. PL t. 32, col. 1084.

³ A.M.T.S. Boetius *De institutione musica*. I, 2, PL t. 63, col. 1167.

⁴ Isidorus Hispalensis *Sententiae de musica...* G.S. I, s. 20.

⁵ Określenie „ogólna definicja muzyki” („*generalis musicae descriptio*”) wprowadzam za A. Ornitorparchem (*Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519, k. A3r).

Tak więc Augustyńska definicja „*musica est scientia bene modulandi*” rozumiana jest tu następująco: muzyka jest to praktyczna wiedza o śpiewie zgodnym z przyjętymi regułami lub — muzyka jest to umiejętność śpiewania zgodnie z określonymi regułami.

Potwierdzeniem takiego właśnie znaczenia tej definicji są liczne jej warianty, polegające na zastępowaniu terminu „*modulari*”, który mógł odnosić się zarówno do nauki o dźwiękach, jak i nauki o liczbach, terminem o praktycznym zabarwieniu — „*canere*” lub „*cantare*”; określenia „*bene*”, które mogło wiązać się z wartościami etyczno-estetycznymi — określeniami „*vere*”, „*recte*”, „*veraciter*”, „*regulariter*”, wskazującymi na zgodność z regułami⁶. Conrad von Zabern, wyjaśniając jeden z takich wariantów: „*Musica est veraciter canendi scientia et facilis via ad perfectionem harmonizandi*”, stwierdził, iż definicja ta odpowiada *musicae humanae vocali artificiali* (termin „*musica artificialis*” należy tu rozumieć zapewne jako synonim terminu „*musica regulata*”)⁷.

W traktatach krakowskich Augustyńska definicja muzyki wprowadzona jako ogólna definicja muzyki, występuje w czterech wariantach. Każdy można potraktować jako interpretację definicji „*musica est scientia bene modulandi*” ujmującą muzykę jako praktyczną wiedzę dotyczącą śpiewu zgodnego z regułami.

Jeden z najczęściej spotykanych wariantów zastosowali Anonim Ossol. 2297/I i Marek z Płocka.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 1r (26)

- *Musica est recte canendi scientia.*

Marek z Płocka, k. 3r

- *Musica est recte cantandi scientia.*

Zbliżone warianty znane są z traktatów m. in. Philippe’a de Vitry⁸:

„*musica est scientia veraciter canendi vel facilis ad canendi perfectionem via*”,

Johannesa de Garlandia⁹:

„*musica est scientia veraciter canendi et recte modulandi*”,

Anonima Bartha¹⁰:

„*musica est scientia veraciter canendi et facilis via canendi per scientiam*”,

⁶ Koncepcję wariantów definicji Augustyńskiej przyjął za: H. Hüschen, op. cit. szp. 699; — K.W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte”* Heft 13, Köln 1956, s. 175; — R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 167–168.

⁷ Conrad von Zabern *Novellus musicae artis tractatus*. Ed. K.-W. Gumpel, op. cit., s. 187 (43).

⁸ Philippe de Vitry *Ars Nova*. C.S. III, s. 17.

⁹ *Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia*. C.S. I, s. 157.

¹⁰ Anonymus Bartha *Tractatus de musica plana*. Ed. D. von Bartha, op. cit., s. 196.

Magistra Szydłowity¹¹:

„musica est scientia veraciter canendi secundum arsim et thesim, consistens in numero sonorum et proportione eorumdem”.

Nicolausa Wollicka¹²:

„aut dicitur musica recte cantandi scientia”.

Bardziej rozbudowany wariant definicji Augustyńskiej prezentuje formuła wprowadzona przez Sebastiana z Felsztyna II, k. A2r (27):

● Musica est scientia modum canendi indicans.

Termin „scientia” oznacza tu zbiór reguł wskazujących sposób śpiewania. Analogiczna formuła — „musica est ars liberalis veraciter canendi principia administrans” — znalazła zastosowanie w klasyfikacji Sebastiana z Felsztyna II jako definicja *musicae practicae regulatae*. Została ona przejęta prawdopodobnie od Adama z Fuldy, który wprowadził ją jako „ogólną definicję muzyki”: „musica est liberalis scientia potestatem veraciter regulariterque canendi administrans”¹³.

Za szczegółowe rozwinięcie, a zarazem wyjaśnienie tej formuły, można uznać definicję podaną przez Anonima Ossol. 2297/I: muzyka jako „ars docens” została związana z nauką solmizacji, na co wskazuje sformułowanie „formare voces naturaliter” (zgodnie z porządkiem *hexachordum naturale*), \sharp -duraliter (zgodnie z porządkiem *hexachordum durum*), b-molliter (zgodnie z porządkiem *hexachordum molle*).

Anonim Ossol. 2297/I, p. 1r

● Musica est ars docens formare voces naturaliter sive \sharp -duraliter sive b-molliter per sonum accentuare.

Definicja ta opiera się przypuszczalnie na sformułowaniach Adama z Fuldy:

„Musica est ars docens voces formare, formatas per sonum recta proportione accentuare”¹⁴.

Ze sformułowań „scientia modum canendi indicans” i „ars docens” można wnioskować, iż celem tak rozumianej *artis musicae* bądź *scientiae musicae* było przede wszystkim nauczanie. Anonim Ossol. 2297/I (k. 1r) stwierdza wręcz, że celem muzyki jest przekazanie uczniom *rectum modum canendi*:

„Iste enim est finis musicae, ut discentibus eam facilis et rectus modus canendi habeatur”.

¹¹ Die „Musica Magistri Szydlovite”... s. 11.

¹² Nicolaus Wollick *Opus aureum*. Pars I. Ed. K.W. Niemöller, op. cit., s. 11.

¹³ Adam z Fuldy *De musica*. G.S. III, s. 333.

¹⁴ Jw.

Cel, któremu owo nauczanie ma służyć, wyjaśnia z kolei Marek z Płocka; podaną przez niego definicję uznać można za trzeci z występujących w traktatach krakowskich wariantów formuły Augustyńskiej:

Marek z Płocka k. 3r (28)

- Musica est scientia regulariter modum cantandi demonstrans, ad honorem Dei adinventata.

Podobny wariant znany jest także z traktatu Szydłowity¹⁵:

„Musica est ars artium ex septem artibus liberalibus una, potestatem regulariter canendi administrans, ad laudem Dei finaliter adinventata”.

Czwarty wariant definicji Augustyńskiej różni się od poprzedniego zastąpieniem terminu „scientia” terminem „ars armoniae”.

Anonim Ossol. 2298/I, k. 1r

- Musica est ars armoniae regulariter canendi ad honorem Dei adinventata.

Anonim BJ 2616, k. 3r (29)

- Musica est ars armoniae regulariter canendi finaliter ad laudem Dei adinventata.

Wariant taki znany jest m. in. z traktatów Anonima XI i Anonima Bartha¹⁶. Ten ostatni uporządkował definicje muzyki według trzech z czterech przyczyn wyróżnionych przez Arystotelesa: przyczyny materialnej (*causa materialis*), przyczyny formalnej (*causa formalis*) i przyczyny celowej (*causa finalis*). Cytowany wyżej wariant definicji Augustyńskiej potraktował jako definicję sformułowaną ze względu na przyczynę celową¹⁷. Związek tej definicji z przyczyną celową podkreśla przysłówek „finaliter”. Określenie muzyki jako „wynalezionej na chwałę Bożą” wiąże się z tematyką i celem dydaktycznym, któremu służył traktat chorałowy: nauczanie zasad muzyki stanowiących zarazem podstawy śpiewu liturgicznego.

W omówionych wyżej czterech wariantach definicji: „musica est scientia bene modulandi” terminy „scientia”, „ars”, „ars liberalis”, „scientia liberalis”, wreszcie „ars armoniae” traktowane są wymiennie. Można więc sądzić, że są to terminy bliskoznaczne. Termin „scientia” występuje w definicjach musicae pra-

¹⁵ Die „Musica Magistri Szydlovite”...s. 10.

¹⁶ Anonymus XI *Tractatus de musica plana et mensurabilis*. C.S. III, s. 417; — Anonymus Bartha, op. cit., s. 195.

¹⁷ Anonymus Bartha, op. cit.: „Cuius [sc. musicae] definitio secundum diversos autores diversimode ponitur, sed quia omnes ad unum finem scilicet ad bonum delectabile tendunt, prout patuit superius de causa finali, ideo assummo venerabilem Boethium autorem catholicum tamquam profundius et salubrius in arte musicali sapientem, qui diffinit musicam sic inquirens: musica est ars armoniae regulariter canendi ad honorem dei finaliter adinventata. Ecce quomodo est ars regulata ad cultum divinum et ergo secundum Boethium finis musicae est bonum honorabile...”

cticae, oznacza więc naukę praktyczną. Jest zatem w tym przypadku równoznaczny z terminem „ars”, rozumianym jako zbiór praktycznych preceptów, stanowiących podstawę umiejętności praktycznych. W ten właśnie sposób wyjaśniał „ars” Magister de Garlandia (30):

„Ars cuiuslibet scientiae est collectio praeceptorum etc. Dicitur autem ars ab hoc verbo arto, artas, quod idem est, quod restringo, restringis, quia artat nos et astringit, ne aliter faciamus, quam ipsa docet”¹⁸,

a także włoski teoretyk z I połowy XVI wieku, Blasio Rosetti:

„Quid est ars? Est cuiuslibet scientiae multorum praeceptorum ad finem tendentium comprehensio”¹⁹.

Tak rozumiany termin „ars” wiąże się ściśle z kategorią *musica regulata/artificialis*, oznaczającą muzykę wykonywaną lub komponowaną wedle określonych reguł²⁰.

Odmienne znaczenie mają natomiast terminy „scientia liberalis” i „ars liberalis”, oznaczające sztukę wyzwoloną, jedną z dyscyplin *quadrivium*. Muzyka jako *ars liberalis* należała do dyscyplin matematycznych, a jej przedmiotem była „liczba dźwięków” (*numerus sonorum*) bądź „ilość odniesiona do dźwięku” (*quantitas ad sonum relata*).

Anonim Ossol. 2297/I, k. Iv

„Subiectum autem huius artis est numerus sonorum.”

Marek z Płocka, k. Iv

„Subiectum huius scientiae est numerus sonorum, qui est regularis modulatio vocis.”

W powyższych stwierdzeniach terminy „ars” i „scientia” stosowane są również wymiennie, oznaczają jednak nie praktyczną umiejętność, ale naukę teoretyczną, traktującą o liczbach. (To właśnie znaczenie terminu „ars” stanowiło punkt wyjścia dla definicji *musicae artificialis*, sformułowanych przez komentatora traktatu *Opusculum monocordale* Johannes Valendrina i Anonima Ossol. 2297/I²¹.)

W wariantach definicji Augustyńskiej muzyka jako *ars* lub *scientia liberalis* oznacza dyscyplinę stanowiącą podstawę nauki śpiewu, traktowana jest więc jako dyscyplina podporządkowana praktyce, co znalazło odzwierciedlenie w czte-

¹⁸ Op. cit., s. 112 (por. przyp. 9).

¹⁹ Blasio Rosetti *De rudimentis musices*. Veronae 1539, k. b2r.

²⁰ Ujęcie *artis* jako zbioru przepisów dotyczących określonego *modus procedendi* wywodzi się z tradycji antycznej. Analogiczne definicje można odnaleźć m. in. u gramatyków rzymskich IV w. n.e., których dzieła zdobyły w średniowieczu dużą popularność, np. u Diomedesa (*Grammatici latini*. Ed. H. Keil, Lipsiae 1857–1870, reprint 1961. T. I, 421, 4): „Ars est rei cuiusque scientia usu vel traditione, vel ratione percepta tendens ad usum aliquem vitae necessarium”.

²¹ Por. s. 48 i 49.

rech krakowskich klasyfikacjach muzyki — Sebastiana z Felsztyna I i II, Anonima Ossol. 2297/I (schemat II), Anonima BJ 2616, w których musica speculativa podporządkowana została nauce śpiewu. A zatem ars liberalis tworzy podstawę dla ars canendi/cantandi. Potwierdza to definicja przytoczona przez Balthasara Prassberga:

„[Musica] est ars liberalis artem cantandi administrans”²².

Z ujęciem muzyki jako ars, której przedmiot stanowi numerus relatus ad sonum, wiąże się zastosowany w czwartym z wymienionych wariantów definicji Augustyńskiej termin „ars armoniae”. Tak sformułowaną definicję przypisywano często Boecjuszowi, co — jak się wydaje — ma istotne znaczenie dla odczytania sensu terminu „ars armoniae”. Termin „musica harmonica” w klasyfikacjach muzyki odnosił się bądź do muzyki in voce, bądź do zróżnicowania dźwięków pod względem wysokości. W tym drugim przypadku opatrywany był często definicją sformułowaną przez Boecjusza, przy pomocy której wyjaśniono również termin „musica theorica”. Wprowadzono ją też jako ogólną definicję muzyki.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 1r

● Musica est armonica facultas acutorum graviumque sonorum differentias sensu ac ratione perpendens.

Stefan Monetarius, k. A3r (31)

● Musica est scientia differentias acutorum graviumque sonorum sensu ac ratione perpendens.

Johannes Cochlaeus²³

„Vel musica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens.”

Stefano Vanneo²⁴

„Est igitur musica facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens.”

Ponieważ różnice pomiędzy dźwiękami wysokimi i niskimi mogły być wyrażone określonymi stosunkami liczbowymi, termin „musica harmonica” wiązano z nauką o proporcjach. Przykładu dostarczają wywody XIV-wiecznego teoretyka, Simona Tunstede.

Simon Tunstede (32)

„Musica armonica est illa, quae discernit sonos in gravem et in acutum, quae consistit in numeris.”

Kalkulacje liczbowe mogły dotyczyć zarówno menzury localis, jak i temporalis, stąd Tunstede wyróżnił dwa rodzaje musicae harmonicae:

²² Balthasar Prassberg *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*. Basileae 1501, k. A3r.

²³ Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Nurnbergae 1514, k. A2r.

²⁴ Stefano Vanneo *Recanetum de musica aurea*. Romae 1533, k. 5v.

„...una lo calis secundum proportionem sonorum et vocum in quantitate continua; alia temporalis secundum proportionem longarum breviumque figurarum in quantitate discreta.”

Innymi słowy musica harmonica stanowiła podstawę zarówno musicae planae, jak i musicae mensuralis. Stąd doszedł Tunstede do następującej definicji:

„...est armonica idem, quod modulationis discretio et veraciter canendi scientia, et ad perfectionem facilis via, pluriumque vocum dissimilium proportionalis [scientia et] consonantia sive scientia de numero relato ad sonum”²⁵.

Definicja ta wskazuje na ścisły związek pomiędzy muzyką jako „scientia de numero relato ad sonum” i muzyką jako „veraciter canendi scientia”. Ogniwiem łączącym oba te znaczenia muzyki jest „modulationis discretio”; termin ten należy rozumieć jako zróżnicowanie bądź rozróżnianie w śpiewie dźwięków pod względem wysokości.

Ponieważ różnice wysokości dźwięków oddawała notacja diastematyczna, termin „armonia” wiązano niekiedy z takim właśnie zapisem. Związek ten ilustrują wywody Nicolausa Wollicka, bliskie cytowanym wyżej poglądom Simona Tunstede. Wollick wyróżnił trojaki sposób kształcenia w zakresie ars musica, w zależności od natury muzyki, która to natura może być harmonica, rhythmica i metrica. Termin „harmonica” rozumiał tak, jak Simon Tunstede.

Nicolaus Wollick

„Et dicitur harmonica illa, quae inter sonos discernit, gravem videlicet et acutum. Est namque idem harmonica, quod modulationis discretio.”

Następnie wyróżnił trzy species harmonicae: pierwszą nazwał organica, do której zaliczył także dźwięki wydobywane głosem; druga species, zdaniem Wollicka „in manu consistit, ita videlicet, ut manus depingatur interior laeva ac qualibet in iunctura locetur clavis...” Tak więc drugim „gatunkiem harmonicznym” jest „manus Guidonica” — powszechnie stosowany wówczas sposób przedstawienia skali muzycznej. Trzecia species dotyczy natomiast zapisu diastematycznego:

„Ad trinam cursitantes festinanter speciem, eam profecto volumus in lineis spatiisque interceptis inter lineas consistere.”

Temu właśnie rodzajowi musicae harmonicae podporządkował Wollick problematykę trzech ksiąg traktatu *Opus aureum* — muzykę planą, mensuralis i zasady kontrapunktu²⁶. Stąd muzyka według definicji podanej przez tego teoretyka jest to:

„liberalis ars harmoniae ex sonorum, vocum, modorum tonorumque divisionibus regulariter ac modulative resultans.”²⁷

²⁵ Simon Tunstede *Quattuor principalia*. C.S. IV, s. 202.

²⁶ Nicolaus Wollick, op. cit., s. 4-5.

²⁷ Jw., s. 11.

Na związek pomiędzy pojęciem „harmonica” a zasadami muzyki i sposobem ich wyłożenia wskazuje podane przez Wollicka wyjaśnienie clavis — znaku określającego położenie dźwięku w skali muzycznej jako „klucza” otwierającego tajniki artis harmonicae.

Nicolaus Wollick

„Dicuntur inquam claves in arte musica instar realium clavium; uti namque physica clavis occulta exprimit, ita denique clavis musicalis subsidio harmonica ars auspicacissima modulando nascitur”.²⁸

Z pojęciami „harmonica / armonica” i „numerus relatus ad sonum” wiąże się także definicja podana przez Izydora z Sewilli — spośród autorów krakowskich przytoczyli ją Monetarius i Sebastian z Felsztyna II (33) — ujmująca muzykę jako:

- peritia modulationis in sono cantuque consistens.

Związek ten dostrzec można m. in. w wywodach Philippe’a de Vitry.

Philippe de Vitry (34)

„Primo sciendum, quod musica est de multitudine sonorum, scilicet de numero relato ad sonum. Vel musica est peritia modulationis, cuius subiectum est quantitas discreta de numero relato ad sonum; vel sonus armonicus numeri proportionem coactus; vel res armonica numeri proportionem coacta”.²⁹

Elementem łączącym definicję Izydora z numerus jest modulatio, co bardzo wyraźnie podkreślił Marek z Płocka w cytowanym wyżej fragmencie dotyczącym subiectum musicae; numerus sonorum został tam utożsamiony z regularis modulatio vocis. Termin „modulatio” był interpretowany również w znaczeniu praktycznym, na co wskazuje wprowadzenie formuły Augustyńskiej „scientia bene modulandi” jako definicji musicae practicae.

W odróżnieniu od Augustyńskiej definicji muzyki definicja sformułowana przez Izydora przytaczana była bez wariantów tekstowych, doczekała się natomiast licznych komentarzy. Odnoszono ją przeważnie do muzyki dźwięcznej — musica sonora.

Robert Kilwardby³⁰

„Musicam autem sonoram sic definit Gundissalinus: est peritia modulationis sono cantuque consistens...”

²⁸ Jw., s. 19.

²⁹ Philippe de Vitry (?) *Liber musicalium*. C.S. III, s. 35.

³⁰ Cytuję za: G. Pietzsch *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*.

W: *Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter*. Halle 1929, s. 96.

Jakub z Liège³¹

„Dicit [sc. Isidorus] sono, quantum ad instrumenta artificialia, cantu, quoad naturalia, quibus vox formatur.”

Conrad von Zabern³² (35)

„Musica est modulandi peritia in cantu sonoque consistens; in cantu quantum ad vocem humanam, in sono, quantum ad musicalia instrumenta. Et hoc modo notificatur musica humana, prout generaliter se habet ad instrumentalem et vocalem.”

Odosobnione stanowisko zajął Andreas Ornitoparchus, który określenie „in sono” odnosił do harmonii sfer.

Andreas Ornitoparchus (36)

„Est autem musica modulationis peritia in sono cantuque consistens; sono propter eam, quam caelestium orbium motus efficiunt musicam, cantu propter eam, qua nos utimur”³³.

W przeciwieństwie do formuł opartych na Boecjańskiej definicji *armonicae*, łączonych z reguły z kalkulacjami liczbowymi, a więc z *musica theorica*, definicję sformułowaną przez Izydora wiązano na ogół z praktyką. Na takie właśnie zróżnicowanie obu definicji wskazują m. in. wywody Jakuba z Liège.

Jakub z Liège (37)

„Est autem musica secundum Boethium quinto *Musicae* suae libro, facultas harmonica acutorum sonorum graviumque concordiam perpendens, id est scientia, qua quis potens est faciliter acutorum sonorum graviumque simul collatorum perpendere concordiam et, de ea, qualis sit iudicare [...] Isidorus autem tertio *Etymologiarum* sic ait: Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens, id est scientia, qua peritus est modulare, id est dulciter cantare”³⁴.

Podobnie interpretował definicję sformułowaną przez Izydora Magister Szydłowita.

Magister Szydłowita (38)

„Musica est peritia modulationis in sono cantuque consistens et interpretatur sic: musica [...] est peritia, id est perfectio modulationis, id est cantus”.

Anonim BJ 1927 stwierdził wręcz, że definicja sformułowana przez Izydora odpowiada *musicae practicae*.

Anonim BJ 1927 (39)

„Musica quae est de septem artibus liberalibus una, est scientia consonantiarum et proportionum speculativa. Vel musica teste Isidoro *Etymologiarum* libro 3^o cap. XIV est peritia modulationis

³¹ Jacobus Leodiensis *Speculum musicae*. I, 10, C.S.M. 3, s. 15.

³² Conrad von Zabern, l. cit.

³³ Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. A3r.

³⁴ Jacobus Leodiensis, op. cit., s. 14-15.

sono cantuque consistens. Duplicem posui difinitionem propter duplicem musicam, quia alia est theorica seu speculativa [...] Altera est practica [...] Prima difinitio competit musicae theoricae, reliqua vero practicae."³⁵

Drugą z wyróżnionych na wstępie dwóch grup definicji muzyki, do której należą definicje ujmujące muzykę jako zjawisko dźwiękowe, reprezentuje w traktatach krakowskich tylko jedna formuła, przytoczona przez Anonima BJ 2616 (k. 3r) (40):

- Musica est motus sonorum consonantias ac melodiam constituens.

Wzorowana jest ona na wprowadzonej przez Franchina Gaffuriusa definicji actionis musices:

- Actio musices est motus sonorum consonantias ac melodiam efficiens.³⁶

Na definicji tej opiera się zapewne również formuła przytoczona przez Anonima Ossol. 2297/I (k. 1r):

- Musica est scientia motus sonorum consonantiae ac melodia efficiens,

można ją uznać za kontaminację obu wyróżnionych na wstępie ujęć muzyki.

Definicja actionis musices wywodzi się z rozpowszechnionej w średniowieczu koncepcji muzyki jako „zgodnego ruchu dźwięków”

Johannes Affligemensis³⁷

„Musica est congrua vocum motio”,

bądź jako „ruchu dźwięków konsonujących między sobą na zasadzie zgodnej proporcji”.

Johannes Aegidius Zamorensis³⁸

„Musica [...] est motus vocum inter se consonantium congrua proportione.”

To bardzo szerokie ujęcie muzyki mogło obejmować zarówno harmonię sfer jako zjawisko dźwiękowe wywołane ruchem planet, jak również muzykę wydobywaną „instrumentis terrenis”. Stąd formuły typu „musica est motus sonorum...” rzadko służyły za definicje terminów stosowanych w klasyfikacji muzyki. Jeden z przypadków takiego właśnie traktowania tej formuły ilustrują wywody Balthasara Prassberga, który stwierdził, iż definicja muzyki jako „ruchu dźwięków zgodnie pomiędzy sobą konsonujących” odpowiada tylko muzyce menzuralnej.

³⁵ Ms. BJ 1927, k. 213v.

³⁶ Franchinus Gaffurius *Practica musicae*. Mediolani 1496, k. a1r.

³⁷ Johannes Affligemensis *De musica cum tonario*. G.S. II, s. 234.

³⁸ Johannes Aegidius Zamorensis *Ars musica*. G.S. II, s. 376.

Balthasar Prassberg (41)

„[Musica] est motio vocum congrue inter se consonantium. Et illa diffinitio solum convenit musicae figurativae.”³⁹

Wśród formuł typu „musica est motus sonorum...” wyróżniają się definicje ograniczające motus vocum do ruchu w kierunku wznoszącym (per arsim) i opadającym (per thesim), wymierzalnego poprzez interwały (modi). Tak właśnie ujmował ruch dźwięków Guido z Arezzo.

Guido z Arezzo

„Igitur motus vocum, qui sex modis consonanter fieri dictus est, fit arsi et thesi, id est elevatione et depositione.”⁴⁰

Koncepcję tę przejęli m. in.:

Jakub z Liège⁴¹

„Musica secundum Guidonem [...] est motus vocum, consistitque in quantitate atque in numero vocum simul iunctorum; processus ab una voce ad aliam motus quidam est; ascensus et descensus quidam motus sunt...”

Marchettus de Padua⁴²

„Musica est motus vocum per arsin et thesin, hoc est per elevationem et depositionem vocis atque soni.”

Stefano Vanneo⁴³ (42)

„...musica est motus rationabilium vocum per arsim et thesim, id est per ascensum et descensum”.

Gaffurińska definicja actionis musicae zespala oba wyróżnione ujęcia ruchu dźwięków: ruchu tworzącego melodię, czyli ruchu per arsim et per thesim, oraz ruchu tworzącego współbrzmienia, czyli ruchu dźwięków „zgodnie pomiędzy sobą konsonujących”. Pojęcie „actio musices” wiąże się ściśle z praktyką, co Gaffurius wyraźnie podkreślił (pojęcie to wprowadził do traktatu *Practica musicae*), stwierdzając, iż „na próżno posługujemy się rozumem i nauką w zestawianiu owych dźwięków, jeśli nie zostały one pojęte w praktyce”⁴⁴. Actio musices jest zatem dźwiękowym rezultatem wiedzy, umiejętności i praktyki.

Spośród definicji przytoczonych przez autorów krakowskich żadna nie odpowiada wyczerpująco na pytanie: czym jest muzyka. Fakt, iż regułą było podawanie kilku różnych definicji muzyki (Anonim Ossol. 2297/I podał ich aż sześć),

³⁹ Balthasar Prassberg, op. cit., k. A3r.

⁴⁰ Guido Aretinus *Micrologus*. G.S. II, s. 17.

⁴¹ Jacobus Leodiensis, op. cit., VI, C.S. II, s. 296.

⁴² Marchettus de Padua *Lucidarium musicae planae*. G.S. III, s. 67.

⁴³ Stefano Vanneo, op. cit., k. 5v.

⁴⁴ Franchinus Gaffurius, op. cit., k. a1r.

pozwała potraktować je jako definicje nawzajem uzupełniające się. Tworzywem muzyki są *soni harmonici* bądź *soni discreti* — dźwięki o określonej wysokości. Na uchwycenie różnic wysokości pomiędzy nimi pozwala *harmonica facultas*, podstawa *artis canendi* i *peritiae modulationis*. Ta z kolei, opanowana poprzez *exercitatio*, objawia się w działaniu — w *actio musices*.

3. Musicus — cantor

Rozróżnienie to wyraźnie odzwierciedla podziały stosowane w klasyfikacjach muzyki: podział *musica usualis* (*cantor*) — *musica regulata* (*musicus*), oraz podział *musica theorica* (*musicus*) — *musica practica* (*cantor*)¹. W kontekście drugiego z wymienionych podziałów problem *musicus* — *cantor* rozpatrywano niekiedy jako przeciwstawienie teorii spekulatywnej praktycznemu uprawianiu muzyki; interpretacja ta pojawia się ostatnio w wersji zmodyfikowanej: przeciwstawienie *musicus* — *cantor* sprowadza się do opozycji: zracjonalizowana praktyka — działanie czysto empiryczne². Nasuwa się tu porównanie z rozróżnieniem wprowadzonym przez Jakuba z Liège: *practica mixta* — *practica pura*³.

Wywody teoretyków krakowskich dotyczące problemu *musicus* — *cantor* — Anonima BJ 2616, *Monetarius* i *Marka z Płocka* — są echem poglądów *Gaffuriusa* i *Cochlaeusa*. Poglądy te, aczkolwiek sprowadzają się do postulatu głoszącego jedność refleksji teoretycznej z działaniem praktycznym, różnią się jednak pod względem przyjętego punktu wyjścia: *Gaffurius* nawiązał do *Boecjusza*, *Cochlaeus* natomiast kontynuował — jak się wydaje — koncepcję *Guidona z Arezzo* i *Johannesa Affligemensis*.

Uwagi Anonima BJ 2616 są zwięzłym i niezbyt dokładnym streszczeniem rozważań *Gaffuriusa*, przedstawionych w V rozdziale pt. „*De musico et cantore*” I księgi traktatu *Theorica musicae* oraz rozdziału wstępnego „*De introductorio ad musicam executionem necessario*” z I księgi traktatu *Practica musicae*. Z obszernego wywodu „*De musico et cantore*” anonimowy autor przejął cztery stwierdzenia:

1. miano „*musicus*” przysługuje temu, kto dysponuje zdolnością spekulacji, nie zaś temu, kto poznał jedynie praktyczną metodę śpiewania, „*cantandi modus practicable*”;

2. wszelka bowiem *ars* i *disciplina* w naturalny sposób wyżej ceni *ratio* niż *artificium* uprawiane *manu artificis*: *artificium* jest kierowane przez *ratio*, „spełnia jej rozkazy”;

¹ W. Gurlitt *Zur Bedeutungsgeschichte von „musicus” und „cantor” bei Isidor von Sevilla*. „*Anhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*” 1950 nr 7.

² E. Reimer *Musicus und Cantor*. AfMw 1978 nr 1, s. 5.

³ Por. s. 60.

3. a zatem *musicus speculativus* to ten, kto dochodzi do *scientia canendi* wiedziony przez *ratio*; nie poprzez służebność wobec dzieła (*opus*), lecz wskutek nakazu *speculatio*;

4. natomiast *musicus adaequatus* to ten, kto posiadał wiedzę zarówno w zakresie *speculatio*, jak i w zakresie *opus*.

Stwierdzenia te, a właściwie wnioski, do których doszedł Gaffurius, wynikają z rozwinięcia koncepcji Boecjusza oraz — w znacznym stopniu — korekty jego stanowiska; toteż tylko w tym kontekście można je rozważać. W rozdziale wykorzystanym przez Anonima BJ 2616 Gaffurius rozpatrywał problem *musicus* — *cantor*, opierając się na dychotomii *speculatio* — *actio*. Jako punkt wyjścia przyjął wyróżnione przez Boecjusza trzy kategorie tych, którzy zajmują się muzyczną *ars*: pierwsza kategoria obejmuje instrumentalistów, druga poetów, trzecia zaś tych, którzy „osądzają dzieło instrumentalistów i poetów”. Boecjusz uznał za muzyków jedynie przedstawicieli ostatniej kategorii, a to z tej racji, iż tylko oni — jego zdaniem — kierują się w swych poczynaniach *ratione* i *scientia*; instrumentalistów i poetów, mieszczących się w dwóch pierwszych kategoriach, należy oddzielić od muzyki, bowiem pierwsi, uprawiając *artificium*, nie zajmują się *speculacją*, zaś drudzy kierują się raczej *naturali quodam instinctu* niż *ratione*. Muzykiem zaś jest ten, kto posiada zdolność osądzania kompozycji wedle *speculacji* czy też właściwej dla muzyki *ratio*⁴.

Gaffurius poddał to stanowisko krytyce. Przede wszystkim złagodził kategoryczny sąd Boecjusza co do instrumentalistów, wyjaśniając, iż nie wszyscy grający na instrumentach pozbawieni są wiedzy muzycznej, aczkolwiek przyznawał, że nie każdy tę wiedzę posiada⁵. Następnie, korzystając ze sformułowań Boecjusza, wyprowadził inną definicję muzyka, zamieszczoną jako pierwsze stwierdzenie przez Anonima BJ 2616.

⁴ A.M.T.S. Boetius *De institutione musica*. I, 34, PL t. 63, col. 1195–1196: „Tria sunt igitur genera, quae circa artem musicam versantur: unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est, ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi, quique organo caeterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur (ut dictum est), nec quidquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium est genus poetarum, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen, atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rhythmos cantilenasque eorumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quando totum in ratione positum est, hoc proprie musicae deputabitur”.

⁵ Franchinus Gaffurius *Theorica musicae*. Mediolani 1492, k. b3r: „Nec tamen omnes qui instrumentis concinunt, carent scientia musices, sed neque omnes habent scientiam ipsam quippe quae in animo constat, in corpore autem ipsa imitatio; quam tamen imitationem ea quae animo complectuntur adimere non credimus, namque tibicen et cytharista et qui organo sonat, scientiam in animo habere poterit cum imitatione scilicet, quae corpori inheret”.

Boecjusz⁶

„Isque musicus est, cui adest facultas secundum speculationem rationemque propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi.”

Franchinus Gaffurius⁷

„Is igitur musicus est, cui adest musicae speculationis rationisque facultas, non cui cantandi tantum practicabilis inest modus.”

Anonim BJ 2616, k. 3v (43)

„Musicus igitur est ille, cui adest facultas speculationis, non cui cantandi modus practicabilis tantum inest.”

Stwierdzenie, które anonimowy autor zamieścił w drugim punkcie, jest właściwie dosłownym cytatem z tekstu Boecjusza, zawierającym myśl przewodnią całego wywodu na temat „Quid sit musicus”: speculatio przewyższa artificium tym, iż dzieła rąk są daremne, o ile dokonują się irrationabiliter, a zatem nie mogą istnieć bez ratio, natomiast speculatio nie wymaga actus. Gaffurius przeprowadził korektę tego poglądu, zaznaczając, iż w muzyce wiele jest takich spraw, które pozostaną daremne, jeśli nie będą doprowadzone ad actum.

Boecjusz⁸

„...illud est intuendum, quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exerceretur. Multo enim est maius atque altius scire quod quisque faciat quam ipsum illud efficere quod sciat; etenim artificium corporale quasi serviens famulatur. Ratio actu non egeat. Manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur.”

Franchinus Gaffurius⁹

„Omnis namque ars omnisque etiam disciplina teste philosopho honorabiliorem naturaliter habet rationem quam artificium, quod manu opereque artificis exercetur. Artificium enim corporale quasi serviens famulatur, ratio vero veluti domina imperat; quo fit ut frustra sint manuum opera irrationabiliter dicta: rationis enim speculatio actu non indiget, quamquam multa huius disciplinae frustra sint ad actum non redacta.”

Anonim BJ 2616, k. 3v (44)

„Omnis namque ars atque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem quam artificium, quod manu artificis exercetur. Artificium enim habet corporale quasi serviens famulatur, ratio vero veluti domina imperat.”

Anonimowy autor pominął w tym miejscu istotne dla poglądów Gaffuriusa zastrzeżenie na temat daremności speculatio, gdy nie wieńczy jej actus.

⁶ A.M.T.S. Boetius, op. cit.

⁷ Franchinus Gaffurius, op. cit., k. b3r.

⁸ A.M.T.S. Boetius, op. cit.

⁹ Franchinus Gaffurius, op. cit., k. b3r.

Wykładając różnicę pomiędzy muzykiem a kantorem, Gaffurius przyjął za punkt wyjścia Arystotelesowski podział nauk na teoretyczne i praktyczne. Stwierdził przy tym, iż muzyka, jako *naturalis scientia*, przedkłada teoretyka nad praktyka¹⁰. Muzykiem — zgodnie z przytoczoną wyżej definicją — jest ten, kto poza *cantandi modus practicabilis* posiada *speculationis rationisque facultas*. Temu zaś, kto zdobył *canendi scientiam* w wyniku spekulacji, przysługuje miano „*musicus speculativus*”. Gaffurius wyjaśnił je za pomocą Boecjańskiej definicji terminu „*musicus*”, którą przytoczył następnie Anonim BJ 2616.

Boecjusz¹¹

„*Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumit.*”

Franchinus Gaffurius¹²

„*Speculativus namque is musicus est, qui ratione ducente canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit.*”

Anonim BJ 2616, k. 3v (45)

„*Ille enim musicus speculativus est, qui ex ductu rationis scientiam canendi non servitio operis, sed imperio speculationis habet.*”

Przeciwstawną kategorią jest według Gaffuriusa *practicus cantor*, który wykonuje i śpiewa to, co *musicus* kierowany *ratione* ustala. Stąd porównanie muzyka do konsula, kantora zaś do woźnego: kantor objawia ustalenia muzyka, niczym woźny polecenia konsula.

Franchinus Gaffurius¹³

„*Practicus autem huiusce disciplinae est ipse cantor, qui ea pronunciat et cantat, quae musicus ratione dictante proponit. Unde ille frustra fiet concertus, quem cantor neglecta abiectaue rationali musici constitutione pronuntiare temptaverit. Est profecto musicus ad cantorem velut praetor ad praekonem...*”

Trzecią kategorię stanowi *musicus adaequatus*: jest nim ten, kto dysponuje wiedzą zarówno w zakresie *speculationis*, jak i *operationis*. *Musicus adaequatus* posiada wiedzę teoretyczną i praktyczną; posiada wiedzę muzyka i umiejętności kantora, symbolizuje zatem jedność teorii i praktyki. Gaffuriańska definicja pojęcia „*musicus adaequatus*” zamyka pierwszą część wywodów Anonima BJ 2616.

¹⁰ Jw.: „*Huius autem rationem, quae circa actus versatur, practicen Aristotiles appellat; eam vero, quae in intelligentia et speculatione consistit — theoreticen. Quocirca in tertio de anima speculativum intellectum verum simpliciter considerare posuit, sed practicum verum ad opus componere. Haec igitur disciplina, quoniam naturalis scientia est, speculativum sive theoreticum nobiliorem sapientioemque practice praefert...*”

¹¹ A.M.T.S. Boetius, op. cit.

¹² Franchinus Gaffurius, op. cit., k. b3r.

¹³ Jw., k. b3v.

Franchinus Gaffurius¹⁴

„...is adaequatus dicitur musicus, cui nil et speculationis et operationis defuerit.”

Anonim BJ 2616, k. 3v (46)

„Ille vero adaequatus erit musicus, cui nihil et in speculatione et in opera deest.”

W dalszym toku wywodów anonimowy autor przytoczył Gaffuriańską klasyfikację muzyków, wyłożoną we wstępnym rozdziale traktatu *Practica musicae*. Gaffurius powiązał ją zapewne z dyspozycją swego dzieła. Do pierwszego rodzaju muzyków zaliczył tych, „qui circa prosam versantur”: należą do nich mówcy, lektorzy oraz wykonawcy cantus plani — ci, którzy wyrażają swą myśl raczej za pomocą słów niż melodii. Rodzajowi temu odpowiadać ma przypuszczalnie I księga *Praktyki*, poświęcona problemowi cantus plani. Drugi rodzaj muzyków reprezentują ci, którzy wyrażają swą myśl, uwzględniając wzorem poetów prawa metryki: zważają oni na iloczasy sylab, a tym samym na różnice w czasie trwania poszczególnych dźwięków. Rodzajowi temu odpowiada według Gaffuriusa II księga *Praktyki*, traktująca o muzyce mensuralis. Do trzeciego rodzaju muzyków zostali zaliczeni ci, którzy tworzą melodię i pieśń, łącząc brzmienia różnych interwałów: oni to są muzykami i kantorami we właściwym znaczeniu. Rodzajowi temu podporządkował Gaffurius III księgę *Praktyki*, rozprawiającą o kontrapunkcie. Czwarty rodzaj muzyków reprezentują histrionowie i mimowie, gestem naśladowujący melodię. Gaffurius nie poświęcił im więcej uwagi, wyjaśniając, iż owa „obsenitas” nie przystoi „cerimoniis nostris”¹⁵.

Anonim BJ 2616 przytoczył tę klasyfikację w znacznym skrócie, pomijając oczywiście jej związek z dyspozycją dzieła Gaffuriusa. Zmienił przy tym — jak się wydaje — zasadę klasyfikacji, pominął bowiem w przypadku pierwszego rodzaju muzyków wykonawców cantus plani, czwarty zaś rodzaj — mimów i histrionów — zdecydowanie odrzucił. W ten sposób trzy rodzaje muzyków: „qui circa prosam versantur”, „qui syllabas ipsas breves et longas metrica consideratione pronuntiant, quod poetarum est” i „qui certis dimensionibus intervallorem melodium ac dulcem efficiunt cantilenam”, odzwierciedlają niejako trzy rodzaje muzyki, ujęte podziałem musica rhythmica — metrica — harmonica.

Całość wywodów Anonima BJ 2616 na temat musicus — cantor kończy cytowana wyżej Gaffuriańska definicja pojęcia „cantor” wraz z porównaniem musicus — konsul, cantor — woźny.

Anonim BJ 2616, k. 3v (47)

„Cantor vero est, qui ea pronuntiat et cantat, quae musicus ratione defendit [...] Comparaturque ad musicum sicut praeco ad consulem, ut habet Franchinus Gaffori libro primo capitulo sexto.”

¹⁴ Jw., k. b3v.

¹⁵ Franchinus Gaffurius *Practica musicae*. Mediolani 1496, k. alv.

W wywodach Stefana Monetariususa obok wpływów Gaffuriusa wyraźne są zapożyczenia od Cochlaeusa. Cochlaeus również okazał się zwolennikiem jedności teorii i praktyki, stanowisko swe sformułował jednak w inny sposób niż Gaffurius. Według koncepcji Gaffuriusa kantor pozostaje nadal tylko praktykiem, natomiast muzyk w pełnym znaczeniu tego słowa (*musicus adaequatus*) jest zarazem i teoretykiem, i praktykiem. Inaczej u Cochlaeusa: kantor to ten, kto wprowadza in actum zasady formułowane przez muzyka; jednak tylko wówczas zasługuje na miano kantora, gdy posiada również wiedzę muzyka.

Johannes Cochlaeus¹⁶

„Cantor namque in actum deducit musices praecepta, quae musicus docet, quemadmodum et orator in actum orandi progreditur ex praeceptis rhetorices, quae rhetor ipse docet. At vero sicut quispiam non moretur dici orator, qui idem rhetor non sit, ita profecto nec cantor censeri debet quispiam nisi musicus idem fuerit.”

Monetarius przyjął ten właśnie punkt widzenia. Problem *musicus* — *cantor* połączył z definicjami muzyki. Jest przy tym znamienne, iż każde ze stwierdzeń przytoczonych przez Monetariususa jest cytatem: sposób ich uporządkowania nadał im znaczenie, które odpowiada dokładnie koncepcji muzyki jako wiedzy i zarazem jej dźwiękowego rezultatu.

Monetarius rozpoczął swe wywody od przytoczenia dwóch definicji muzyki (k. A3r):

„Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Vel est scientia differentias acutorum graviumque sonorum sensu ac ratione perpendens.”

Z tymi definicjami powiązał Boecjańską definicję muzyka (k. A3r):

„Musicus autem, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio rationis assumit.”

Następnie wprowadził za Cochlaeusem porównanie orator — *cantor* — *rhetor* — *musicus* z konkluzją „nec cantor quidem dici meretur, qui idem musicus non fuerit” (k. A3r) (48):

„...quantum inter oratorem atque rhetorem tantum inter cantorem et musicum interesse volunt; neque oratorem dici quemquam mereri, qui idem rhetor non sit, ita nec cantor quidem dici meretur unquam, qui idem musicus non fuerit.”

Pogląd ten uzasadnił Monetarius stwierdzeniem Boecjusza, powtórzonym także przez Gaffuriusa, iż „muzyka w odróżnieniu od innych dyscyplin nauki zajmuje się nie tylko spekulacją, ale przystępuje do działania i łączy się z moralnością”.

¹⁶ Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Nurnbergae 1514, k. A3v-A4r.

Boecjusz, Gaffurius¹⁷

„Musica enim non ut caeterae matheseos disciplinae speculationi tantum vacat, sed exit in actum moralitatie [...] coniungitur.”

W lekcji przytoczonej przez Monetariusza „moralitas” zastąpiono przez „vocalitas”, co oczywiście zmienia nieco znaczenie tego stwierdzenia.

Stefan Monetarius, k. A3r (49)

„Nempe musica (autore Franchino) non ut caeterae matheseos disciplinae speculationi tantum vacat, sed exit in actum vocalitatie coniungitur.”

Ustalenie, czy wariant ten jest innowacją Monetariusza, czy też został przejęty z innego źródła, wymaga szczegółowych badań źródłoznawczych i filologicznych¹⁸. W każdym jednak przypadku wersja przyjęta przez Monetariusza wiąże się ściśle — jak się wydaje — z dychotomią musicus — cantor, zawiera bowiem przeciwstawienie: *speculatio* — *actus/vocalitas*; tak więc z tradycyjnym pojęciem „musicus” łączyłaby się *speculatio*, z pojęciem „cantor” — *actus i vocalitas*. A zatem postulowana jedność musicus — cantor wynikać ma ze specyfiki muzyki, jednoczącej w sobie *speculatio, actus i vocalitas*.

Drugim elementem wspierającym podjętą przez Monetariusza ideę jedności teorii i praktyki jest Gaffurijskie pojęcie „*actio musices*” i stwierdzenie o daremności poczynąń *rationis i scientiae*, jeśli nie będzie im towarzyszyć *exercitatio*.

Stefan Monetarius, k. A3r (50)

„Est igitur musices actio motus sonorum consonantias ac melodiam efficiens, quos quidem sonos frustra ratione et scientia colligimus nisi ipsa fuerint exercitatione comprehensi; hinc eorum intensiones remissionesque ac consonantias non animo tantum atque ratione, sed auditus et pronuntiationis consuetudine pernotescere necesse est.”

Idea jedności teorii i praktyki nie była w czasach Gaffuriusa i Cochlaeusa nowością. Poglądy Gaffuriusa stanowią — jak się wydaje — kontynuację idei, która dała już o sobie znać w wywodach Jakuba z Liège. Obaj teoretycy, Jakub z Liège i Gaffurius, konfrontując wiedzę teoretyczną z praktyką, przyznawali wyższość tej pierwszej. Idealem był muzyk, który poza wiedzą teoretyczną posiadał także umiejętności praktyczne: Jakub z Liège dla określenia tego typu wiedzy wprowadził kategorię „*musicus perfectior*”, Gaffurius — kategorię „*musicus adaequatus*”¹⁹. Postulat jedności teorii z działaniem praktycznym adresow-

¹⁷ A.M.T.S. Boetius, op. cit., col. 1171; — Franchinus Gaffurius *Practica musicae*... k. F4r.

¹⁸ Inny wariant tego tekstu polegał na zastąpieniu „moralitas” przez „mortalitas”, por. s. 115.

¹⁹ Jacobus Leodiensis *Speculum musicae*. I, 10, C.S.M.3, s. 18: „Musica enim principalis est speculativa quam practica. Potest tamen is dici musicus cum hac additione: practicus, qui musicam habet practicam. Qui vero speculativam, absoluto vocabulo, musicus dicitur, cui scilicet

wany był przez obu autorów — jak się wydaje — do „muzyka”: kantor nadal pozostawał tylko „practicus”.

Stanowisko Cochlaeusa można by natomiast wywodzić z koncepcji sięgających czasów Guidona z Arezzo, zmierzających do zniwelowania różnicy pomiędzy muzykiem a kantorem poprzez stawianie coraz to wyższych wymagań wobec wiadomości i umiejętności kantora.

Do czasów upowszechnienia metod dydaktycznych wprowadzonych przez Guidona z Arezzo i rozbudowanych przez następną generację teoretyków przeciwstawienie musicus — cantor było całkowicie uzasadnione istniejącym stanem rzeczy: kantor był rzeczywiście „ślepy narzędziem” zmuszonym do mozolnego wkuwania na pamięć śpiewów liturgicznych, zaś rezultat owych usiłowań zależał wyłącznie od jego naturalnych dyspozycji. Praktykę śpiewania z pamięci zwano usus. Jej przeciwstawieniem stała się ars, na którą składała się m. in. znajomość notacji diastematycznej (neumae artificiales) i systemu reguł pozwalających na praktyczne opanowanie zasad systemu tonalnego, na którym opierał się śpiew liturgiczny²⁰. Stąd stwierdzenie Johanneses Affligemensis:

„Nec praetereundum videntur, quod musicus et cantor non parum a se discrepant, nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor rectum aliquotiens viam solummodo per usum tenet”²¹.

Umieszczenie rozróżnienia musicus — cantor w kontekście dychotomii ars — usus nie ograniczało poczynañ muzyka jedynie do spekulacji. Zgodnie z poglądami Johanneses Affligemensis wiedza muzyka pozwalała nie tylko na ocenę kompozycji, ale również na jej poprawienie i skomponowanie nowej²². A zatem wiedza, którą teoretyk ten przyznaje muzykom, jest również wiedzą praktyczną.

adest facultas, secundum speculationem et rationem propriam musicae convenientem, diiudicare de modis ac rhythmis, de generibus cantilenarum, de permixtionibus, id est consonantiis, quae ex permixtione sonorum generantur, et de proportionibus illarum, et quae consonantiae congruant hominum generibus et moribus [...] Si quis autem musicam theoreticam simul et practicam possideret, perfectior esset musicus eo, qui solum habeat alteram, dum tamen perfecte ambas possideret, ut alterum alter possidet”.

²⁰ Opisaną sytuację i jej konsekwencje co do praktyki chóralu ilustrują wywody zawarte w traktacie *Domini Guidonis [...] regulae de arte musica* C.S. II, s. 150: „Artis enim musicae studiis in negligentiam cadentibus multiplici annorum spatio nulla canendi doctrina tradebantur. Instruebantur perinde ad canendum non artis compendio, sed laborioso usu. Cantum, a beato papa Gregorio editum, quaelibet se habere fatentur ecclesiae. Quod autem eum, non sicut est editus, sed multiformiter corruptum habeant aut variatum, ex hoc lucide apparet, quod interest non solum metropolitanas, sed etiam conprovinciales ecclesias: nec duas, nisi fallor, reperies eiusdem canendi habere usum...”

²¹ Johannes Affligemensis *De musica cum tonario*. C.S.M. 1, s. 52.

²² Jw.: „Quisquis namque incessanter ei [sc. musicae scientiae] operam adhibuerit et sine intermissione indefessus insistet, idem inde consequi poterit fructum, ut de cantus qualitate, an sit urbanus, an sit vulgaris, iudicare sciat, et falsum corrigere et novum componere [...] Non est igitur parva laus, non modica utilitas, non vilipendendus labor musicae scientiae, quae sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem et novi inventorem”.

Przytoczony tu pogląd Johanna Affligemensis cytowano jeszcze w XV wieku. O ile jednak teoretyk ten dopuszczał *usus* nie wspierany przez *ars* jako możliwość znalezienia „prawidłowej drogi” (*recta via*), o tyle teoretycy XV wieku możliwość taką wykluczali²³. Conrad von Zabern powiada, iż „należy ubolewać nad ślepotą tych, którzy uważają, że *usus* im wystarczy”²⁴. Jeszcze ostrzej sformułował swoje stanowisko Magister Szydłowita: wprawdzie przytacza on rozróżnienie *musicus* — *cantor* w ujęciu Johanna Affligemensis, stwierdza jednak, nawiązując do słynnego powiedzenia Guidona z Arezzo, że ktoś, kto śpiewa *usu non arte*, może być nazywany raczej zwierzęciem niż kantorem.

Szydłowita (51)

„...notandum quod differentia est inter musicum et cantorem. Nam cantor proprie usualis dicitur ille, qui solum usu utitur et caret fundamento artis. Musicus autem a musica denominative dicitur et est ille, qui per artem recte incedit...

...aliquis canens usu et non arte, non cantor, sed potius bestia poterit appellari”²⁵.

Wyrazem podobnej postawy są również poglądy Marka z Płocka wyłożone w ostatnim rozdziale jego *Hortulus musices*, zatytułowanym „De cantore”. Autor stwierdza, że od kantora należy wymagać i *ars*, i *usus*. I choć do *ars* przywiązuje większą wagę, stwierdza, że bez *usus* jest ona równie bezużyteczna, jak *usus* bez *ars*. Kantor — zdaniem Marka z Płocka — „winien spełniać trzy warunki: posiadać wrodzone zdolności (*natura*), umiejętności nabyte (*ars*) i praktykę (*usus*)”.

Marek z Płocka, k. 25v (52)

„Cantor est, qui vocem modulatur in cantu [...] Sed ut quilibet cantor valeat quemlibet cantum suaviter decantare, duo necessaria sunt, ars videlicet et usus. Bestia enim est non cantor, qui canit usu non arte. Igitur ars primo et principaliter necessaria est, deinde usus, ut dicit quidam: natura abilem, ars facilem, usus vero potentem, felicem faciunt haec duo iuncta simul; hanc ergo cantores summopere studere debent, qui laudibus divinis volunt praese usuque firmare, quia ars sine usu et usus sine arte valet nihil, sed duo iuncta simul felicem cantorem faciunt, iuxta illud: bonus est cantor, qui tenet musicae normas.”

²³ Por. K. W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956, s. 191–193.

²⁴ Conrad von Zabern *Novellus musicae artis tractatus*. Ed. K.-W. Gümpel, op. cit. s. 186 (42): „Verumtamen sunt nonnulli etiam clarici modulationi tam vocis quam instrumentorum musicalium satis congratulantes, qui tamen hanc artem nec scire curant, immo, quod gravius est, scientes fugiunt et abhorrent dicentes usum solum in hoc sufficere, de quorum caecitate non immerito esset dolendum. Tales enim nec de cantu composito, an sit urbanus vel villanus, an verus, an falsus, possunt iudicare nec falsum sive incorrectum emendare, quod utique artis huius non ignarus facere facillime poterit”.

²⁵ Die „Musica Magistri Szydlovite”... s. 11–12; — Johannes Affligemensis, op. cit., s. 52.

4. Pochodzenie muzyki

Kwestię tę wyjaśniano na ogół — zgodnie z wielowiekową tradycją — poprzez wywód etymologiczny terminu „musica” („unde dicatur musica”) i dociekania zmierzające do ustalenia „wynalazców” muzyki („de musicae inventoribus”). Pytanie o pochodzenie muzyki rzadko stawiano bezpośrednio. Z krakowskich autorów postawił je tylko Monetarius („de origine musices”) i odpowiedział na nie, odwołując się do teorii harmonii sfer¹:

Stefan Monetarius, k. A3r (53)

„Originem huius scientiae Pythagorico dogmate caelorum ex concentu accipimus; qui diapason septem inter sidera fieri dixit harmoniam, id est concentus universitatem: in ea Saturnum Dorio, Iovem Phrygio et deinceps planetas orbibus concentuose rotari...”

Pozostali autorzy krakowscy, tak pod względem potraktowania problemu, jak i jego rozwiązania, oparli się na powszechnie stosowanych wzorach, wypracowanych przez teoretyków średniowiecznych, przede wszystkim przez Izydora z Sewilli i Johanna Affligemensis². Nie poświęcili przy tym kwestii pochodzenia muzyki większej uwagi: etymologią zajęli się — i to marginalnie — Monetarius, Marek z Płocka i Anonim BJ 2616, zaś problemem „wynalazców” muzyki — poza tymi trzema autorami — Anonim Ossol. 2297/I i Sebastian z Felsztyna w traktacie *Opusculum musices noviter congestum*.

Oba zabiegi — wywód etymologiczny i dociekania związane z inventores — służyły nie tylko ustaleniu rodowodu muzyki, ale również uzupełniały niejako jej definicję: przyjęta etymologia i sposób jej uzasadnienia ukazuje, czy termin „musica” łączono bezpośrednio ze zjawiskiem dźwiękowym, czy z nauką o nim; w przypadku pytania o „wynalazców” muzyki już samo postawienie problemu wskazuje, iż szukano rodowodu muzyki, „quae arte et ingenio humano excogitata est et inventa”. Jak bowiem utrzymywał Simon Tunstede, a później Stefano Vanneo, muzyka, zanim została odkryta, istniała w stanie naturalnym.

¹ Opinię tę przytoczyli również Adam z Fuldy i Nicolaus Wollick, zastrzegli się jednak, iż została ona zanegowana przez Arystotelesa. Adam z Fuldy *De musica*. G.S. III, s. 340: „Rursus quidam sunt, qui harmonias a caelorum motibus originem accepisse dicunt, affirmantes, ex caelorum motibus magnam consurgere melodiam ratione confricationis corporum caelestium, in quibus maxima creditur esse concordia, ut Empedocles docuit. Huic opinioni proximus dicitur fuisse Plato, qui super quemlibet orbem unam Syrenem putabat stare. Sed Aristoteles reprobatur eorum opinionem in libro de proprietatis elementorum.”; — Nicolaus Wollick *Opus aureum*. Pars I. Ed. K. W. Niemöller, op. cit. s. 9: „Alioqui denuo harmoniae originem a sphaerarum circumgirationibus emanasse dicunt, quamobrem affirmantes quippe ex caelorum motibus haud parvam concinentiam ob caelestium corporum confricationem, maximam denique ibi fore concordiam, uti Empedocles docuit. Huic vero opinioni Platonem, qui cum super quamlibet orbem Sirenem stare credidisset, minime dissentire videmus. Quamquam id ab Aristotele reprehendatur”.

² Isidorus Hispalensis *Sententiae de musica...* G.S. I, s. 20; — Johannes Affligemensis *De musica cum tonario*. C.S.M. 1, s. 54–55.

Simon Tunstede³

„Ante inventionem huius artis, homines naturaliter cantibus utebantur, canebantque sic illud genus hominum, sicut modo plerique viri et mulieres, quamvis omnino artis expertes, mira tamen consonabant suavitate prae vocis habitate.”

Stefano Vanneo⁴ (54)

„Ante praestantissimae huius artis [...] musicae videlicet inventionem, homines eius scientiae ignari, natura duce ita canebant, ut nunc plerique faciunt, qui licet musicalis scientiae expertes sint, mira tamen quadam suavitate concinnunt.”

Zdaniem Paulusa Paulirina z Pragi muzyka adinventata to właśnie musica artificialis:

Paulus Paulirinus (55)

„Artificialis musica est musica ab antiquis repertoribus, puta Tubal, Iubal, Orfeo, Pitagora, David, Guidone, Boetio adinventata...”⁵

Etymologia muzyki

Spośród licznych średniowiecznych wywodów etymologicznych autorzy krakowscy wybrali dwa najbardziej rozpowszechnione: wywód terminu „musica” od „Musa” oraz — jako drugi — wywód tego terminu od rzekomo greckiego bądź hebrajskiego, a — jak wykazały ostatnie badania — koptyjskiego wyrazu „moys” lub „mois”, tłumaczonego na łacinę jako „aqua”⁶. Oba te wywody doczekały się w średniowieczu różnych interpretacji i uzasadnień. Zgodnie z porządkiem przyjętym przy analizie klasyfikacji definicji muzyki podzielić je można na dwie grupy: pierwszą reprezentują interpretacje, w których muzyka ujmowana jest jako nauka, drugą zaś te, które muzykę wiążą bezpośrednio z dźwiękiem.

Do zastosowania takiego podziału skłaniają także wywody Jakuba z Liège. Przytoczył on cztery koncepcje etymologiczne. Pierwsza, powtórzona za Izydorem z Sewilli, wywodzi termin „musica” od Muz, zaś rzeczownik „Musa” — od greckiego czasownika „mousein” tłumaczonego przez łacińskie „inquirere” (badać). Związek Muz z muzyką wyjaśniono następująco: Muzy są córkami Jowisza i Memorii, „memoria” zaś pozostaje jedyną możliwością utrwalenia dźwięku, który — jak utrzymywał Izydor — nie może być zapisany. Nadto dziewięć Muz odpowiada dziewięciu instrumentom mowy (2 wargi, 4 zęby przednie, krtań, język, podniebienie; lub: 2 wargi, 4 zęby przednie, język, krtań, 2 płuc). Według drugiej koncepcji „musica” wywodzi się od „mois quod est aqua”, bądź dlatego

³ Simon Tunstede *Quattuor principalia*. C.S. IV, s. 206.

⁴ Stefano Vanneo *Recanetum de musica aurea*. Romae 1533, k. 4r.

⁵ Paulus Paulirinus *Tractatus de musica*... ms. BJ 257, k. 154r.

⁶ N. Swerdlow „Musica dicitur a Moys, quod est Aqua”. *JAMS* XX, 1967, s. 7.

że lepiej brzmi w pobliżu wody, bądź, że zastępną dzięki organom wodnym, bądź wreszcie, że obok powietrza stanowi materię dźwięku (*materia soni*). Zgodnie z trzecią koncepcją termin „*musica*” wywodzi się od „*musa*” — nazwy instrumentu muzycznego; według czwartej wreszcie — od łacińskiego czasownika „*mussare*” (powątpiewać, cicho szeptać, badać w zamyśleniu). Dwie skrajne koncepcje etymologiczne odniósł Jakub z Liège do *musicae theoricæ*, natomiast dwie środkowe — do *musicae instrumentali et practicae*⁷.

Pierwszą z wymienionych wyżej grup reprezentują interpretacje etymologiczne przyjęte przez Monetariusza i Marka z Płocka, drugą zaś — podane przez Anonima BJ 2616. Podkreślić należy, że wszyscy trzej autorzy podają ten sam źródłosłów — „*musica dicitur a Musa*” i „*musica dicitur a mois quod est aqua*”; różnice dotyczą jedynie sposobu jego uzasadnienia.

Monetarius i Marek z Płocka, wywodząc termin „*musica*” od „*Musa*”, wiążą muzykę z czasownikiem „*mousein*” (podanym w zniekształconej postaci „*mosthe*”), tłumaczonym przez łacińskie „*inquirere*”:

Stefan Monetarius, k. A3r (56)

„*Dicitur autem musica a musa, ae, quae a mosthe deducitur, quod est inquirere, eo quod per eam, ut antiqui voluere, vis carminum et modulatio inquiretur.*”

Marek z Płocka, k. 3r (57)

„*Vel dicitur [musica] a musa, ae, quae a moste derivatur, quod est inquirere.*”

Drugi wywód etymologiczny, według którego „*musica*” pochodzi od „*mois / mois quod est aqua*”, został uzasadniony przez obu autorów rzekomym wynalezieniem muzyki w pobliżu wody. A zatem *aqua* nie jest tu równoznaczna — jak w rozważaniach Jakuba z Liège — z *materia soni*, ale odnosi się do okoliczności

⁷ Jacobus Leodiensis *Speculum musicae*. C.S.M. 3, s. 19–22: „*Dicitur autem musica, secundum Isidorum, a Musis. Musae vero a muson, id est quaerendo, dictae sunt, quia per eas vis carminum et vocis modulatio per veram musicae scientiam ab antiquis quaereretur. Et cum sonus sensibilis res sit praeterfluatque cum motu per tempus in praeteritum, imprimatur tamen memoriae. Ideo confictum est a poetis Musas esse Iovis atque Memoriae filias; nisi enim ab homine in memoria soni teneantur, quia de numero successorum sunt, labuntur et pereunt. Alii Musas dixerunt Memnonis et Tesbiae filias, et in numero novenario posuerunt eas, quia novem, secundum antiquos, sunt quibus vox formatur humana, scilicet duo labia, quattuor dentes principales, plectrum linguae, concavitas gutturis, anhelitus pulmonis. Vel dicitur musica a mois, quod est aqua, vel quia iuxta aquam amplius placet, vel qui in hydraulis, id est instrumentis quibusdam musicis aquaticis, primo fuit approbata, vel quia de sonis tractat et vocibus invicem comparatis, absque humoribus autem non causantur soni. Materia enim sonorum aer est vel aqua. Vel dicitur musica a musa, musae, instrumento quodam musicae. Vel dicitur musica a muso[sas] quod est dubitare vel cum silentio murmurare, vel potius cogitando aliquid inquirere, quod magis ad musicam pertinet theoreticam [...] Duae extremae musicae tactae derivationes, prima scilicet et ultima, ad musicam pertinere videntur theoreticam. Duae vero intermediae musicam instrumentalem et practicam respiciunt.*”

wynalezienia muzyki. Monetarius, który nie akceptował tej koncepcji, nie podał na ten temat bliższych szczegółów, natomiast Marek z Płocka — podobnie jak Magister Szydłowita — przytaczając legendę o wynalezieniu muzyki przez Pitagorasa, wspomniał, iż zdarzenie to miało miejsce nad rzeką. Interpretacja ta pozwala zatem łączyć wywód „musica dicitur a moys quod est aqua”, nie — jak w wywodach Jakuba z Liège — z muzyką practica et instrumentalis, ale z muzyką theorica, której Pitagoras był uznanym przez tradycję patronem.

Stefan Monetarius, k. A3r

„Alli a moys quod Hebraei aquam vocant dictam [musicam] volunt eo quod iuxta sit reperta, cui opinioni non dissentio.”

Marek z Płocka, k. 3r

„Dicitur autem musica a moys graece quod est aqua latine et icos scientia, quasi scientia circa aquas inventa.”

Szydłowita⁸

„Et dicitur musica a «moys» in Graeco, quod est «aqua» in Latino, et «ica» in Graeco, quasi «scientia» in Latino. Inde musica dicitur quasi scientia iuxta aquam adinventam, quia praesens scientia, videlicet musica, per Pitagoram Graecum iuxta aquam est inventa.”

Odm inną interpretację obu omawianych źródłosłów przedstawił Anonim BJ 2616. Wywodząc termin „musica” od „Musae”, nawiązał on do spekulacji na temat symboliki liczb i „novem Musae” utożsamiał z dziewięcioma „instrumenta loquendi”. Wywód taki znany jest m. in. z traktatów Reginona z Prüm i Jakuba z Liège⁹.

Anonim BJ 2616, k. 3r (58)

„Et dicitur musica a Musis, quae sunt duo labia, quattuor dentes principales, plectrum linguae, arteria gutturis et palati concavitas.

Nazwę „Musae”, odniesioną do „instrumenta loquendi”, wywiódł z kolei Anonim BJ 2616 od „moys quod est aqua”, stwierdzając przy tym, iż wilgotność organów mowy jest niezbędnym warunkiem powstawania dźwięku. Pogląd taki przytaczają również m. in. Anonim BJ 1927, Anonim Bartha i Johannes Cochlaeus¹⁰.

Anonim BJ 2616, k. 3r

„Rursus quidam haec novem loquendi instrumenta a moys quod est aqua dicuntur, quoniam sine istorum humectiatione sonus esse non potest.”

⁸ Die „Musica Magistri Szydlovite”... s. 11.

⁹ Por. przyp. 7; — Regino z Prüm *Epistola de harmonica institutione*. G.S. I, s. 245.

¹⁰ Anonim BJ 1927, k. 213v; — Anonymus Bartha *Tractatus de musica plana*. Ed. D. von Bartha, op. cit., s. 199; — Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Nurnbergae 1514, k. A2r.

Posługując się systematyką Jakuba z Liège, można by sądzić, iż interpretacja przedstawiona przez Anonima BJ 2616 dotyczy muzyki jako zjawiska dźwiękowego, odpowiada zatem *musicae practicae*, w tym przypadku *in naturali instrumento* — muzyce wydobywanej przez głos ludzki.

„Wynalazcy” muzyki

W orszaku „wynalazców” muzyki, prezentowanym przez autorów krakowskich, figurują postaci tradycyjnie w nim umieszczane przez teoretyków średniowiecznych: postaci historyczne — Pitagoras, Boecjusz, Izydor, św. Grzegorz, św. Ambroży, Guido z Arezzo, Johannes de Muris, postaci biblijne — Tubal, Jubal, Mojżesz, oraz postaci mitologiczne — Linus, Orfeusz, Amfion, Merkury. Ową *pluralitas inventorum* tłumaczono tym, że muzyka miała różnych wynalazców u różnych ludów.

Stefan Monetrarius, k. A3r

„...eius [sc. *musicae*] artis inventores variam apud gentem diversos offendimus...”

Nadto — nie została wynaleziona jednorazowo przez jednego inwentora, ale była wzbogacana z biegiem czasu.

Marek z Płocka, k. 3r

„...*musica non est simul et semel adinventata, sed successu temporis a diversis auctoribus est adau-cta*”.

Anonim BJ 2616, k. 2v (59)

„*Musica ergo quo ad universa sua principia simul et semel non est inventata, sed successu temporis diversis auctoribus succedentibus aerevit.*”

Wynalazcą muzyki był ten, kto wprowadził do niej coś wartościowego.

Anonim BJ 2616, k. 2v (60)

„*Iure igitur quilibet inventor musicae dici poterit, qui aliquid dignum huic arti adhiberit.*”

Mógł być nim zarówno teoretyk, jak i praktyk. W teorii średniowiecznej termin „inventor” odnosił się również do kompozytora: Johannes Affligemensis posłużył się terminem „*novi cantus inventor*” dla określenia twórcy nowego śpiewu¹¹; Adam z Fuldy wśród *inventores* wymienił Guillaume’a Dufaya i Antoine’a de Busnois¹².

Pośród *inventores* wymienionych przez autorów krakowskich dominują jednakże teoretycy, a z tych na pierwsze miejsce wysuwa się Pitagoras. Według

¹¹ Johannes Affligemensis. op. cit., s. 52.

¹² Por. s. 111.

powszechnie znanej legendy miał on odkryć muzykę w dźwiękach powstałych na skutek uderzeń młotów kowalskich. Wynalezienie muzyki przez Pitagorasa sprowadzało się do wykrycia proporcji liczbowych jako podstawy konsonansów. Muzyka odkryta przez Pitagorasa jest zatem równoznaczna ze znajomością praw, którym podlega natura konsonansów. Legenda o Pitagorasie — z krakowskich autorów przytoczyli ją Marek z Płocka i Sebastian z Felsztyna — przedstawia muzykę jako ars, która stanowi klucz do poznania natury i która z tej racji może być uważana niemal za ilustrację koncepcji wyłożonych explicite m. in. przez Reginona z Prüm i Engelberta z Admont.

Regino z Prüm

„Omni autem notitiis huius artis habere cupienti sciendum est, quod, quamquam naturalis musica longe praecedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicae recognoscere potest, nisi per artificialem.”¹³

Engelbertus z kolei stwierdził, że ars jest jedynie badaniem i odkrywaniem natury.

Engelbertus z Admont (61)

„Cognoscenda est itaque primo natura harmoniae musicae, ut per consequens ex natura ipsius possimus extrahere et cognoscere rationes et differentias musicorum tonorum, quas ipsa natura fecit et formavit, sed ars solummodo quaesivit et invenit.”¹⁴

Pitagoras, twórca fundamentów artis musicae i „numerorum princeps et proportionum magister”, wymieniany był jako „wynalazca” muzyki „u Greków” (apud Graecos). Naukę jego zebrał i udostępnił Latinitati — jak powszechnie uważano — Boecjusz. Przypisywano mu rolę szczególną — rolę łącznika pomiędzy Graecos a Latinos, ponieważ przełożył na łacinę, a tym samym przeniósł (translulit) naukę Pitagorasa na grunt łaciński. Kolejni „inventores apud Latinos” to św. Grzegorz i św. Ambroży — kodyfikatorzy śpiewów liturgicznych, Guido z Arezzo — „vocum investigator” i Johannes de Muris — kontynuator dzieła Boecjusza. Sporadycznie pojawia się wśród „wynalazców” także Izydor z Seville, którego roli bliżej nie objaśniano.

Drugą grupę „wynalazców” obok postaci historycznych stanowią postacie biblijne — Tubal, Jubal i Mojżesz. Tubalowi, a właściwie Tubalkainowi, według *Genesis* IV, 22 — synowi Lamecha z rodu Kaina i przyrodniemu bratu Jubala, przypisywano niekiedy rolę Pitagorasa, gdyż zasłynął jako „malleator et faber in cuncta opera aeris et ferri”. Często też mylono go z Jubalem, według *Genesis* IV, 21 — synem Lamecha i Ady, przedstawianym jako „pater canentium cithara et organo”. W wielu tekstach XV- i XVI-wiecznych Tubalowi vel Jubalowi przyznawano pierwszeństwo w „wynalezieniu” muzyki, jako że miał to

¹³ Regino z Prüm, op. cit., s. 236.

¹⁴ Engelbertus Admontensis *De musica*. G.S. II, s. 341.

uczynić „przed potopem”. Przypisywano mu również — za Józefem Flawiuszem — „zapisanie” muzyki na dwóch kolumnach: marmurowej (na wypadek potopu) i glinianej (na wypadek pożaru). Mojżeszowi przypadła rola podwójna: wymieniany był bądź jako autor *Genesis* — świadectwa przemawiającego za wynalezieniem muzyki przez Tubalę-Jubalę, bądź jako „wynalazca” muzyki „u Hebrajczyków” (apud Hebraeos). W tym drugim przypadku imię Moyses łączono często z etymologią „musica dicitur a moys quod est aqua”¹⁵.

Trzecią grupę stanowią postacie mitologiczne, z których autorzy krakowscy wymienili tylko dwie — Orfeusza (Sebastian z Felsztyna i Anonim BJ 2616) i Amfiona (Sebastian z Felsztyna). Nie poświęcili im wiele miejsca, ograniczając się jedynie do informacji, iż są oni „wynalazcami u pogan” (inventores apud gentiles) i powołując się na poezję antyczną jako źródło tej informacji.

Krakowskie teksty traktujące o „wynalazcach” muzyki opierają się na wzorach XV- i XVI-wiecznych. Teksty te można podzielić — ze względu na przyjęty wzór — na trzy grupy. Pierwszą z nich reprezentuje tekst Anonima Ossol. 2297/I związany z traktatami powstałymi zapewne pod wpływem *Opusculum monocordale* Johannes Valendrina (należy do nich m. in. traktat Anonima Bartha, *Musica Magistra* Szydłowity oraz dwa anonimowe traktaty chorałowe — BJ 1859 i BJ 1927). Drugą grupę stanowią teksty Anonima BJ 2616 i Sebastiana z Felsztyna, pozostające pośrednio pod wpływem traktatu *Musica* Adama z Fuldy, bezpośrednio zaś — pod wpływem *Opus aureum* Wollicka i *Micrologus musicae activae* Ornitoparcha. Trzecią wreszcie grupę reprezentują teksty Monetariusza i Marka z Plocka, zawierające wprawdzie obiegowe poglądy, nie pozostające jednakże pod bezpośrednim wpływem żadnego z wymienionych obcych teoretyków.

Anonim Ossol. 2297/I przytoczył katalog „wynalazców” w formie wiersza, którego autorem — jeśli dać wiarę świadectwu Anonima Bartha — był Johannes Hollandrinus (Valendrinus)¹⁶.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 1r (62)

„Fertur quamquam Pitagoras primordialis musices huius, tamen eum praeter nonnulli inventores esse asseruntur, videlicet in his metris. Artis musicae plures dic inventores esse:

Pitagoras reperit, transfert Boetius ipse,
Investigator Guido Tubalque regestrat,
Jubal epilogat ponit normasque Johannes,
Ordinat et suplet Gregorius et Ambrosius.”

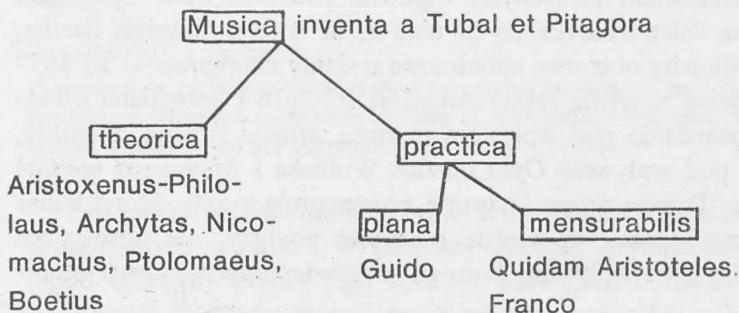
¹⁵ Adam z Fuldy, op. cit., s. 340; — Nicolaus Wollick, op. cit., s. 9.

¹⁶ Anonymus Bartha, op. cit., s. 185: „Qui omnes supradicti respectu diversorum causa efficiens congrue possunt dici, teste Johanne Holandrino in sua musica dicente: Pitagoras reperit transfert Boetius ipse, investigator Guido fuit ipse tonorum, Jubal epilogum modulaminis ipse registrans, subtiliter normas fertur posuisse Johannes. Ordinat et suplet Gregorius Ambrosiusque”; — Johannes Valendrinus, op. cit., s. 159.

Ten sam wiersz — poza wspomnianym Anonimem Bartha — cytują także Anonim BJ 1859, Anonim BJ 1927, Magister Szydłowita oraz Balthasar Prassberg¹⁷.

Charakterystyczną cechą owej wierszowanej formuły jest anachroniczny porządek, w jakim zostali wymienieni „wynalazcy”. Podejmując próbę odnalezienia sensu tego porządku, można by hipotetycznie odnieść poszczególnych „inwentorów” do działów muzyki wyróżnianych w ramach klasyfikacji muzyki. Hipotezę tę podbudowałyby wywody Jakuba z Liège. Jako pierwszych „wynalazców” muzyki wymienił on Tubala i Pitagorasa, w drugiej kolejności natomiast teoretyków greckich, cytowanych przez Boecjusza, zaznaczając przy tym, iż byli oni twórcami *musicae theoricæ*, z których za najwybitniejszego uchodzi Boecjusz; następnie wymienił Guidona jako autora, który zasłynął „in *musica plana*”, oraz teoretyków „*mensurabilis musicae*”, z których jego zdaniem najwybitniejsi to Quidam Aristoteles i Franko z Kolonii¹⁸.

Wywód ten można przedstawić w postaci następującego schematu:



Domniemany autor wiersza cytowanego przez Anonima Ossol. 2297/I — Johannes Valendrinus, nie podał komentarza wyjaśniającego bliżej rolę poszczególnych „wynalazców”. Komentarze takie znajdują się natomiast w traktatach Anonima Bartha, Anonima BJ 1927 i Magistra Szydłowity. I tak za generalnego

¹⁷ *Die „Musica Magistri Szydlovite”*... s. 11; — ms. BJ 1859, k. 3r; — ms. BJ 1927, k. 216v; — Balthasar Prassberg *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*. Basiliae 1501, k. A3r.

¹⁸ Jacobus Leodiensis, op. cit., s. 26–27: „Graeci autem dicunt Pythagoram huius artis invenisse primordia, id est principaliores primas consonantias [...] vel quia Pythagoras repererit in malleorum ponderibus dictarum consonantiarum proportiones, non quod dictas consonantias primo invenerit, quibus longe ante homines utebantur, non etiam, quod primo musicalia repererit instrumenta [...] Alii alios in arte musicae claruisse ferunt, ut Aristoxenum et Philolaum, Architan, Nicomachum et Ptolomaeum, quorum meminit Boethius in *Musica* sua, quam ex illorum dictis composuit cum his, quae ex proprio sensu addidit. Et hi quidem auctores musicae fuerunt theoricæ, quorum excellentior fuisse videtur Boethius. In musica autem practica plana floruit Guido monachus, qui novas adinvenit notas et figuras et de monochordo et tonis multa scripsit. De mensurabili autem musica multi tractaverunt, inter quos amplius florere videntur quidam, qui Aristoteles in titulo libri sui nominatur, et Franco Teutonicus”.

„wynalazcę” muzyki uważany jest Pitagoras; Anonim Bartha zaznaczył przy tym, iż Pitagoras może być uważany za „wynalazcę” muzyki dzięki odkryciu proporcji konsonansów i współbrzmień¹⁹. Boecjusz uchodzi za tłumacza nauki Pitagorasa i badacza proporcji liczbowych. Guido określany jest jako „vocum et tonorum indagator”²⁰, wreszcie Grzegorz i Ambroży zaliczeni zostali do „wynalazców” z racji wprowadzenia muzyki do liturgii Kościoła²¹. Pewne rozbieżności pojawiają się natomiast w opiniach co do roli Tubala, Jubala i Johannesesa, utożsamianego jednomyślnie z Johannesem de Muris. Zdaniem Anonima BJ 1927 i Magistra Szydłowity Jubal doprowadził do końca (epilogavit) dzieło Pitagorasa, natomiast według Anonima Bartha był on nadto „registrator instrumentorum musicalium”²². Z kolei Anonim BJ 1927 rolę tę przypisał Tubalowi („instrumentorum primus inventor”²³). Johannes de Muris występuje wśród „wynalazców” bądź jako autor traktatu, w którym zebrał reguły proporcji (Anonim Bartha), bądź jako autor reguł muzyki simplex (Anonim BJ 1927), bądź jako ten, który „normas composuit” (Szydłowita)²⁴.

¹⁹ Anonim BJ 1927, k. 216v: „...causa primordialis mediata vel secundaria Pitagoras Sammius, vir sapientia clarissimus, facundia invictissimus, ingenio accutissimus, qui musicam sub tali investigatione fartur reperisse et greco idiomate conscripsisse...”; — *Die „Musica Magistri Szydłowite”*... s. 11: „...haec scientia inventa est per ipsum Pitagoram philosophum in Graeco.”; — Anonymus Bartha, op. cit., s. 184: „... Pitagoras gratia inventionis proportionum, consonantiarum et concordantiarum causa efficiens probabiliter potest dici...”;

²⁰ Anonim BJ 1927: „...cuius [sc. Pitagorae] translator in latinum asseritur Boethius, genere et scientia spectabilissimus et eiusdem artis secundum numerorum proportionem investigator profundissimus”; — Szydłowita: „Sed Boethius transtulit eam de Graeco in Latinum.”; — Anonymus Bartha: „Postea dum Boethius genere et scientia clarissimus miram ac difficilem numerorum proportionem et concordantiam una cum translatione de Graeco in Latinum dicitur invenisse”.

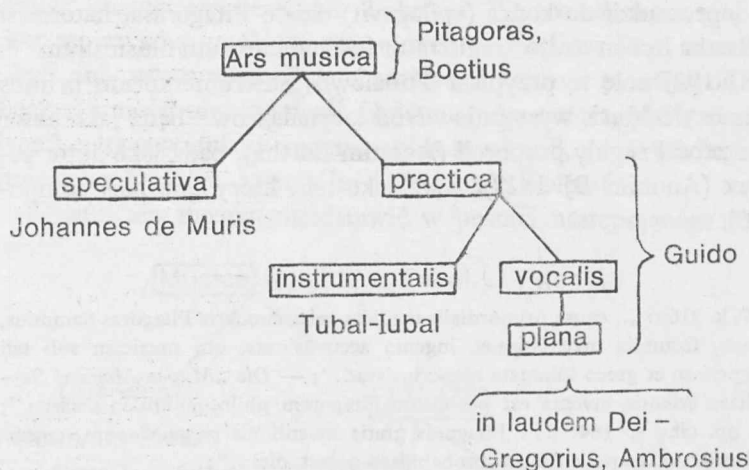
²¹ Anonim BJ 1927: „Guido quoque monachus extitit vocum et tonorum indagator sollertissimus”; — Anonymus Bartha: „Dehinc Guido monachus in arte musica subtilissimus propter vocum et tonorum perplenam indagacionem causa efficiens enarratur [...] Venerabiles et sancti patres Gregorius et Ambrosius docti spiritus sancti gratia primo et principaliter in ecclesia dei instituisse ac laudabiliter ordinasse musicam nullatenus dubitantur”; — Szydłowita: „Sed venerabiles et sancti patres, scilicet Gregorius et Ambrosius spiritu sancto docti, in ecclesia sancta primi institutores nullatenus esse dubitantur”.

²² Anonim BJ 1927: „Jubal proportionum modalium epilogator subtilissimus, unde et cantus quidem iubilaeus nuncupatur...”; — Szydłowita: „Sed iterum Jubal breviter et compendiose positiones ipsius Pitagora resumsit et epilogavit.” — Anonymus Bartha: „Jubal vero laudabilis registrator instrumentorum musicalium ac epilogum proportionum et modulaminum fertur invenisse”.

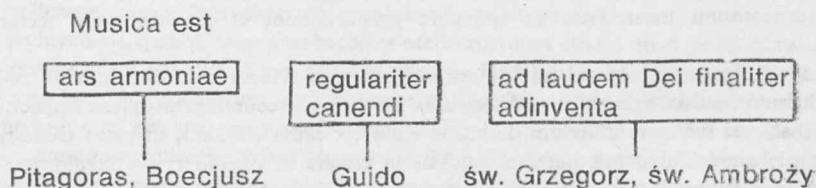
²³ Anonim BJ 1927: „...Tubal, qui fuit de stripe Kain teste Moyse ante diluvium instrumentorum registrarum laudabilissimus”; — Anonymus Bartha: „...secundum Moysen respectu reportationis Tubal, qui fuit ante diluvium de stirpe Kain est causa efficiens, ut patet Genesis quarto, ubi dicitur, quod Tubal fuit pater canentium in cithara et organo.”; — Szydłowita: „...Tubal autem musicalium instrumentorum primus inventor approbatur.”

²⁴ Anonymus Bartha: „Postremo Johannes de Muris regulas subtiles proportionum musicalium in unum tractatum collegisse...”; — Anonim BJ 1927: „...Johannes de Muris totius simplicis

Jeśli by — za przykładem Jakuba z Liège — opierając się na trzech cytowanych komentarzach odnieść poszczególnych „wynalazców” do kategorii wyróżnianych w klasyfikacjach muzyki, Pitagoras (jako „inventor proportionum”) i Boecjusz (jako „translator”) reprezentowałiby *ars musicae*, Guido — muzykę *practica vocalis plana*, jako twórca jej reguł, Tubal vel Jubal — muzykę *instrumentalis*, Johannes de Muris — *normy musicae speculativae* (względnie — jak chce Anonim BJ 1927 — wraz z Guidonem *normy musicae simplicis*), wreszcie św. Grzegorz i św. Ambroży — muzykę „in laudem Dei”.



Cytowane komentarze wyjaśniają w ten sposób rolę poszczególnych „wynalazców”, nie precyzując jednak jasno zasady kolejności, w jakiej zostali wymienieni w wierszu. Być może kolejność ta wynikała, przynajmniej częściowo, z założeń metrycznych owego wiersza (heksametr). W każdym razie umieszczenie Pitagorasa i Boecjusza na pierwszym miejscach, św. Grzegorza i św. Ambrożego in fine, Guidona zaś w środku „katalogu wynalazców” mieści się z całą pewnością w ramach ówczesnej koncepcji muzyki. Rozpatrzmy pod tym kątem jedną z definicji muzyki, przytoczonych przez Anonima Bartha, Magistra Szydłowitę i Anonima Ossol. 2297/I. Pitagoras i Boecjusz symbolizują zasady *artis harmoniae*, Guido — reguły praktyczne, św. Grzegorz i św. Ambroży — „*laus Dei*” jako przyczynę celową (*causa finalis*) muzyki:



musicae regulator accuratissimus...”; — Szydłowita: „Sed Johannes de Muris *normas composuit.*”

W drugiej grupie tekstów traktujących o inventores, do której należą wypowiedzi Anonima BJ 2616 i Sebastiana z Felsztyna, pozostających pod wpływem poglądów Adama z Fuldy, odmiennie przedstawia się zarówno zestaw postaci „wynalazców”, jak i sposób ich uszeregowania. Zestaw obejmuje — poza wymienionymi w poprzedniej grupie tekstów — także Mojżesza, Izydora oraz postacie mitologiczne — Orfeusza, Linusa i Amfiona. „Wynalazcy” wymieniani są w porządku chronologicznym i geograficznym — „iuxta locorum et temporum varietates, et regionum distantias”. Dla tekstów należących do tej grupy charakterystyczna jest formuła prezentująca „kanon wynalazców”, wyłoniona z zakończenia rozdziału o inventores, autorstwa Adama z Fuldy. W owym „kanonie” nie pojawiają się postacie mitologiczne, mimo iż wymienione są one w początkowych partiach rozdziałów; pominięto w nim również kompozytorów wymienionych przez Adama z Fuldy. Kanon ten przedstawia się następująco:

Tubal, syn Lamecha — przed potopem (ante diluvium)
Moyses — u Hebrajczyków (apud Hebraeos)
Pythagoras — u Greków (apud Graecos)
Boetius — u Łacinników (apud Latinos)
następcy (sequaces) — Gregorius, Ambrosius, Isidorus, Johannes de Muris.

Sebastian z Felsztyna za Ornitoparchem rozszerzył ten kanon, włączając Orfeusza i Amfiona jako „inventorów u pogan” (apud gentiles); rozdział „De inventoribus musices” z *Opusculum musices noviter congestum* został najprawdopodobniej przepisany z *Micrologus* Ornitoparcha i zakończony fragmentem z *Opus aureum* Wollicka.

W omawianej grupie tekstów nie podkreślono — jak poprzednio — roli, jaką odegrali poszczególni „wynalazcy” w kształtowaniu artis musicae. Wyłoniono natomiast jakby trzy obszary kulturowe — apud Hebraeos, apud Graecos i apud Latinos — które na długo wyznaczyły pole badań dla historii muzyki: Bliski Wschód, Grecja, Europa łacińska.

Adam z Fuldy²⁵

„Sit ergo quid fit, 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, quibus, ut ait Horatius, musa ore rotundo loqui dedit; apud Latinos Boëtium credimus incepisse; nam ante eum Graecorum more cantabatur in ecclesia Dei. Vide Hieronymus ad Damasum Papam. Hunc quam plures secuti sunt, Gregorius, Isidorus, Guido, Odo, Berno, Joannes 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.”

²⁵ Adam z Fuldy, op. cit., s. 341.

Nicolaus Wollick²⁶

„Hanc denique propagatorum pluralitatem secundum temporis locique exigentiam ac regionum distantias pullulasse nemo dubitat. Tubal, filium Lamech, ante diluuium, apud Hebraeos Moysen, apud Graecos Pythagoram, apud Latinos Boethium inchoasse credimus, ex quo Graecorum more ante eum in ecclesia Dei cantaretur. Hunc igitur imitati sunt complures, uti Gregorius, Isidorus, Johannes de Muris. Etiam aetate nostra viri quidem celeberrimi, quorum et nos sequaces fore haud dedignamur. Tubal verumtamen alios tempore praecessit, quem merito tandem primum dicemus.”

Anonim BJ 2616, k. 2v (63)

„Ergo intra huius artis dignissimae inventores nullus dubitat iuxta locorum et temporum varietates ac regionum distantias Tubal, filium Lamech, ante diluuium, apud Hebraeos Moysen, apud Graecos Pythagoram, apud Latinos Boetium. Hunc quoque plures secuti sunt: Gregorius, Ambrosius, Johannes de Muris. Et circa nostram aetatem doctissimi, quorum et nos sequaces haud dedignamur finaliter, qui dicimus, quod inter omnes Tubal extitit primus, cum alios tempore praecesserit.”

Andreas Ornitoparchus²⁷

„Musicam antiquissimam esse, clarissimi scriptores testimonio sunt. Nam et Orpheus et Linus, ambo diis geniti, Fabio teste ea claruerunt. Cuius inventionem alii aliis attribuerunt. Tum quod ob vetustissimam antiquitatem humane inventionis auctor incertior sit, tum quod tante rei dignitas tot tantosque in amorem sui trahat, ut singuli (si fieri possit) auctores se dici velint, quare et alii Linum Thebaeum alii Orpheum Thraicium, alii Amphionem Dircaeam, alii Pythagoram Samium, artem hanc reperisse arbitrantur, insuper Eusebius Dionysium, Diodorus Mercurium [...] Si tamen Iosepho ac sacris litteris fides ulla praestanda est, Tubal, filius Lamech, eius inventor praecipuus et antiquitate primus ante diluuium duabus tabulis, lateritia scilicet et marmorea, posteris eam reliquit inscriptam. Quarum alteram, marmoream scilicet, usque hodie in Syria esse quidam prodiderunt. Sed ne ex inventorum pluralitate error consurgat, constat Tubal ante diluuium, Moysen apud Hebraeos, Orpheum, Amphionem et caeteros tales apud gentiles, Pythagoram apud Graecos, Boetium vero apud Latinos musica primum claruisse.”

Sebastian z Felsztyna II, k. A2r (64)

„Tum ob vetustissimam antiquitatem humanae inventionis auctor incertior sit celeberrimae musicae, tum quod tantae rei dignitas tot tantosque sui in amorem trahat, ut singuli (si fieri possit) auctores se velint, quare et alii Linum Thebaeum, alii Orpheum Thracem, alii Amphionem Dircaeam, alii Pythagoram Samium artem hanc reperisse arbitrantur, insuper Eusebius Dionysium, Diodorus Mercurium etc. Caelius lectionum antiquarum libro V. Si tamen Iosepho ac sacris litteris fides ulla praestanda est, Tubal, filius Lamech, eius inventor praecipuus et antiquitate primus ante diluuium duabus tabulis, lateritia scilicet et marmorea, posteris eam reliquit inscriptam. Quarum altera, marmorea scilicet, usque hodie in Syria esse quidam prodiderunt. Sed ne ex inventorum pluralitate error consurgat, constat Tubal ante diluuium, Moysen apud Hebraeos, Orpheum, Amphionem et caeteros tales apud gentiles, Pythagoram apud Graecos, Boetium vero apud Latinos musica primum claruisse. Hunc igitur imitaturi sunt complures, ut Gregorius Sanctus, Isidorus, Joannes de Muris, etiam nostra aetate viri celeberrimi, quorum et nos sequaces fore haud dedignabimur.”

²⁶ Nicolaus Wollick, op. cit., s. 9.

²⁷ Andreas Ornitoparchus *Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519, k. A5r.

Autorzy tekstów zaliczonych do trzeciej grupy, Monetarius i Marek z Płocka, pozostawali w kręgu przedstawionych wyżej wzorów. Zestaw „wynałazców”: Tubal, Pitagoras, Boecjusz (Monetarius), Tubal, Pitagoras, Boecjusz, Guido (Marek z Płocka), jak również przyznanie im określonej roli, zbliża poglądy obu autorów do pierwszej z wyróżnionych grup. Z drugą grupą łączy je natomiast sposób uporządkowania „wynałazców” według trzech regionów: apud Hebraeos, apud Graecos, apud Latinos.

Stefan Monetarius, k. A3r-v (65)

„...apud Hebraeos Tubal omnium primus auctore Josepho, de quo instrumento veteri quarto *Geneseos* scribitur ipse fuit pater canentium in cithara et organo; Graecia Pythagoram (teste Laertio), acutissimum proportionum duces parturivit, quem Boetius imitatus fida translatione omnibus Latinis vivacissima huius artis effudit potagia: quare ab eo veluti a scaturigine omnis musica posteritati pullulavit...”

Marek z Płocka, k. 3r (66)

„Huius artis diversi auctores dicuntur fuisse. Nam secundum Hebraeos et sacram scripturam primus inventor dicitur fore Tubal, de quo habetur *Genesis* IV capitulo. Ipse fuit pater canentium in cithara et organo. Secundum Graecos Pythagoras philosophus, ut testatur Boetius. Hic enim philosophus quodam die ambulans circa flumen quoddam casu praeterivit quandam officinam fabrorum, in quo crebris ictibus malleorum ferrum contundebatur, ex quibus ictibus diversae consonantiae causabantur. Pythagoras, praedictus philosophus, easdem consonantias vocibus humanis adaptavit et ex inde Graeci scientiam musicae magna cum diligentia studuerunt, quae postea in tanta veneratione apud eosdem erat, ut musici et vates eadem veneratione venerabantur. Hanc postea Boetius transtulit de Graeco in Latinum et eiusdem pro maiori parte extitit auctor apud Latinos, ut opera eius, quae congressit de ipsa scientia musicae testantur. Guido vero monachus extitit vocum indagator diligentissimus.”

5. Właściwości i cel muzyki

Problem ten, zgodnie z tradycją, podejmowano we wstępach do traktatów muzycznych. Wstępy owe, noszące z reguły charakter panegiryczny, miały w intencji autorów zachęcać czytelnika do studiów muzycznych. Z tej racji przytaczano tam przede wszystkim te poglądy, które przyznawały muzyce wyjątkową pozycję wśród *artes liberales*. Głównym jednakże motywem koncentrującym uwagę autorów stał się problem oddziaływania muzyki na człowieka: oddziaływanie to ilustrowano obficie przykładami zaczerpniętymi z Biblii oraz z literatury i mitologii antycznej (materiału dostarczały w znacznej części traktaty Boecjusza i Izydora z Sewilli). Przykłady te stanowiły *loci communes* w łacińskim piśmiennictwie muzycznym do XVI wieku włącznie¹.

Wywody autorów krakowskich, jak również dobór ilustrujących je przykła-

¹ Por. K. W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956.

dów, nie odbiegają od schematu wykształconego przez teoretyków średniowiecznych, a stosowanego powszechnie w I połowie XVI wieku. W schemacie tym pojawiają się dwie zasadnicze kwestie: właściwości muzyki tkwiące niejako w jej naturze (*musicae proprietates*) oraz cele, którym owe właściwości winny służyć (*musicae utilitas*). Pierwsza kwestia prowadzi do swego rodzaju „rozpoznania”, „diagnozy” muzyki; druga natomiast, mająca charakter normatywny i postulatyczny, stanowi rodzaj „preskrypcji”.

Jeśliby problem właściwości muzyki próbować powiązać z kategoriami wyróżnianymi w klasyfikacji muzyki, należałoby wziąć pod uwagę przede wszystkim te, które ujmują muzykę jako wszechogarniającą harmonię, której podlega cała natura, a której istota tkwi we właściwych proporcjach wyrażalnych liczbowo, a więc kategorie: *musica naturalis*, *musica mundana* i *musica humana*. Tak pojmował muzykę w cytowanym już komentarzu do definicji *musicae mundanae* Sebastian z Felsztyna, według którego istota muzyki tkwi w harmonii, proporcji i odpowiedności, nawet jeśli owa harmonia istnieje *sine sono*². Idea ta czytelna jest także w wywodach Stefana Monetariusza: muzyka, identyfikowana z *harmonica proportio*, ustaloną przez Stwórcę „*in numero, pondere et mensura*”, jest zasadą, według której poruszają się ciała niebieskie, zasadą pozwalającą dowodzić proporcji maszyny wszechświata; wywód zamyka Platońska sentencja, wedle której *anima mundi* podlega całkowicie proporcjom muzycznym.

Stefan Monetarius, k. A2r (67)

„...huius [sc. *musicae*] permixtione auctore Richardo omnis siderea compaginatio inaccessibili vertigine circumagitur, totiusque orbis proportionata moles convincitur similitudine. Deus omnium optimus sapientissimusque caelestem globum indeviabili numero pondere mensura nihilo fundens rutilantia lumina et omnem sphaerarum congregiem suis cardinibus distinxit sapientissime, quibus nisi harmonica delitesceret proportio, stelligenum proculdubio opificium devio errore demoliretur. Hinc sententia Platonica: mundi animam musica devinctam concinnentia accipimus”.

Harmonii owej podlega także świat zwierzęcy. Stąd muzyka oswaja węże i poskramia wszelkie najstraszliwsze potwory, odwodząc je od dzikości i okrucieństwa.

Sebastian z Felsztyna I, k. A2r (68)

„Hoc nempe concentu amicis suis favorabiles redduntur serpentes, bestiae, beluae, ferotiaque animantia omnia ab ira crudelitate nociva revocantur...”

Muzyka jest zatem siłą, której podlega i ulega natura, a wraz z nią człowiek. Bowiern proporcje muzyczne, na których opiera się harmonia wszechświata, regulują także funkcjonowanie organizmu człowieka. Ideę tę w pełni wyraża cytowana wyżej definicja *musicae humanae*, przytoczona przez Sebastiana z Fel-

sztyna za Nicolausem Wollickiem³. Definicja ta podkreśla związek pomiędzy kompleksją człowieka a harmonią muzyczną: zakłócenie owej harmonii powoduje również zakłócenie w kompleksji człowieka. Ideę tę rozwinął Sebastian z Felsztyna we wstępie do *Opusculum musices noviter congestum*, zatytułowanym „In musices commendationem praefatio”. Wstęp otwiera jeden z najbardziej rozpowszechnionych cytatów z *De institutione musica* Boecjusza, wykorzystany — jak wspomniałam — m. in. przez Gaffuriusa i Monetariusa. W wersji wprowadzonej przez Sebastiana z Felsztyna „moralitas” zastąpiono przez „mortalitas”⁴.

Sebastian z Felsztyna II, k. Alv

„Musica nempe inter alias artes dicente Boetio in primo musicae non modo speculationi, verum etiam mortalitati coniuncta est. Nihil enim tam proprium humanitatis est, quam remitti dulcibus modis astringique contrariis, idque in singulis vel studiis vel aetatibus luce clarius conspicitur.”

„Mortalitas” — termin ten należy zapewne rozumieć jako „życie śmiertelne”, „życie doczesne”, łączy się tu z człowieczeństwem — „humanitas”: muzyka wiąże się z mortalitas, bowiem dla człowieka nie ma nic właściwszego nad odprężenie przy dulces modi i pokrzepienie przy modi contrarii.

Muzyka jest zatem wszczepiona człowiekowi z natury, „i to tak dalece, że nawet gdybyśmy chcieli, nie możemy być od niej wolni” — powiada za Boecjuszem Monetarius (k. A2r)⁵:

„Tantum nobis [...] musicam naturali propensione insitam cognoscimus, ut ea ne quidem si velimus, immunes fere possumus.”

Wywody Sebastiana z Felsztyna, zamknięte Platońską konkluzją o związku materiae nostrae z proporcjami muzycznymi, stanowią jakby kontynuację tej myśli.

Sebastian z Felsztyna II, k. Alv (69)

„Infantes equidem iuvenes ac senes ita inhiante affectu quodam spontaneo modis musicis delectantur, ut omnino nulla sit aetas, quae non dulcis harmoniae sono afficitur gaudio et a tristi consurgat cogitatu. Quam ob causam (cum similitudo amica, dissimilitudo vero cunctis sit odiosa) Plato namque materiam nostrum musicis proportionibus compactam affirmabat.”

Ponieważ — zgodnie z ideą musicae mundanae — proporcje muzyczne stanowią podstawę ładu w naturze, ponieważ — zgodnie z ideą musicae humanae — podlega im także natura człowieka, i to do tego stopnia, że nie może on istnieć bez muzyki, tkwi w niej przeto siła działająca zarówno na cielesne, jak i duchowe uczucia człowieka. A więc muzyka rozprasza troski, usypia dzieci, prowadzi wędrowców, niesie ulgę żeglarzom, wioślarzom i wszystkim pracującym fizycznie... Muzyka rozwiewa smutek, wesolego czyni weselszym, kochającego go-

³ Por. s. 34.

⁴ Tę samą lekcję wprowadził także Michael Koswick w *Compendiaria musice artis aeditio cuncta quae ad practicam attinent mira quadam brevitate complectens*. Lipsiae 1518, k. Alv.

⁵ A.M.T.S. Boetius *De institutione musica*. I, 1, PL t. 63, col. 1171.

rętszym, pobożnego lepiej przygotowuje do modlitwy... Zdolna do wszystkiego, dokąd tylko chce, wie dzie niepostrzeżenie myśli i uczucia słuchaczy.

Sebastian z Felsztyna II, k. A1v (70)

„Musica enim curas abigit, insomnes infantes compescit vagientes dulci cantilena, nautas quoque ac remiges, insuper et pene omnes artifices manu operantes vocis modulatione labores facilius posse tollerare experientia docuit, fessos reparat artus ac perturbatos...”

Anonim BJ 2616, k. 2r

„Musica curas abiit, clementiam suadet et ad leniendos affectus plurimum valet. Et ut Philostratus auctor est, musica ademit curam maerentibus, hilares efficit hilariores, amatorem calidiorum, religiosum ad deos laudandos paratiorum, ea, quae variis moribus accomodata, animos auditorum quocumque vult, sensim trahit.”

Marcin Kromer, k. A4r (71)

„Haec hominum affectus in sua vota trahit.
Continet iratos, accendit musica segnes,
Exhilarat maestos, maestificatque hilares.”

Siły działania muzyki dowodzone poprzez przykłady czerpane przede wszystkim z mitologii i literatury antycznej. Najczęściej przytaczane to mit o Orfeuszu, który muzyką skłonił bogów podziemia, by przywrócili mu Eurydykę, mit o Amfionie, który za pomocą muzyki zbudował mury Teb, opowieść o Tymoteuszu, który swą grą sprawił, że Aleksander Wielki powstał od uczty i chwycił za broń, a następnie, uspokojony odmienną muzyką, powrócił do stołów; wreszcie legenda o Pitagorasie, który miał zalecać swym uczniom muzykę zarówno jako środek usypiający, jak i pobudzający.

Sebastian z Felsztyna II, k. A1v

„Qua una [sc. musica] vel maxime Amphion Dircaeus lapides ac saxa in Thebarum muros congregavit, Orpheus Tracicus Euridicen coniugem ab inferis revocavit. Timotheus, vir Phrygius, Alexandrum Magnum totius orbis domitorem ab epulis ad arma capessenda inflammavit, et mox mutato modulationis instrumento, eundem ab armis ad convivium revocavit [...] Quare et Pythagoras discipulis, ut in melodiis et obdormirent et a somno resurgerent praecepit.”

Stefan Monetarius, k. A2r-v (72)

„Pythagorici, ubi divinas in somno curas resolverent, modulibus quibusdam uti sunt, quibus dulcior eis sopor irreperet; experrecti vero aliis, stuporem somni purgabant. Quid Timotheum Phrygium commemorare: is quom perite ad modum Orthii carminis concentum modularetur, ferunt Alexandrum Magnum adeo furore bellice succensum, ut numine instar correptus ad arma prosiliens virtutem experiri cupivit.”

Marcin Kromer, k. A3v, A4v (73)

„Tartareos modulibus placavit demonas Orpheus,
Ut ferret, quam mox perdidit, Euridicen.”
„Carmen Alexandrum pugnam inter pocula fecit,
et rursus positus poscere vina minis.”

Toteż w starożytności muzykę otaczano czcią i szacunkiem. Przykłady dowodzące powagi muzyki w czasach antycznych — kiedy to nieznaną muzyki była równoznaczna z nieuctwem, zaś muzyków ceniono na równi z wieszczami i mędrcami — stanowią stały motyw pochwały muzyki: Sokrates śpiewał przy wórze liry jeszcze w późnej starości; Epaminondas z racji swych umiejętności muzycznych słynął z erudycji; Temistokles przez brak takich umiejętności zyskał opinię prostaka.

Stefan Monetrarius, k. A2r

„Olim musici et vates et sapientes arbitrati sunt. Grandenus itaque Socrates tibiis erudiri non erubuit. Temistocles (Tullio Quintilianove testibus) quom se huius artis nescium dixisset, habitus est indoctor.”

Marek z Płocka, k. 2r

„Hanc [sc. musicam] antiqui philosophi etiam senio pregravati studere non erubuerunt. Ac apud reliquos doctissimos olim in tanto honore extitit, ut qui in aliqua scientia doctus musicae esset ignarus, indoctor et rudior ab omnibus haberetur.”

Anonim BJ 2616, k. 2r (74)

„Musicam antiquis illis temporibus in veneratione fuisse memoriae proditum est ac maximos duces fidibus tibiisque cecinisse. Quin etiam apud priscos tam Graecos quam Romanos in conviviis post coenam lira circumferebatur, qua laudes atque virtutes virorum fortium canebant. Quam cum olim Temistocles, princeps Atheniensium, recusasset, habitus est indoctor. Contra laudatus est Epaminondas, princeps Thebanorum, qui citarisare et canatare ad chordarum sonum esset eruditus. Socrates quoque, philosophorum princeps, iam senio confertus, institui liram tamen non erubuit. Ac Plato civili viro, quem Politicorum vocat, musicam credit esse necessariam. Et Aristoteles in *Politicis* auctor est inter disciplinas ingenuas esse collocatam, quam una cum litteris adolescentibus priscis temporibus discere consueverunt.”

Przykład gry Tymoteusza, która doprowadziła Aleksandra Wielkiego do stanu wzburzenia, dowodzi, iż muzyka może wywoływać zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki. Stąd zalecenia, by uprawiać muzykę nie dla niskich podniet, lecz w celu umocnienia zalet człowieka; muzykę, która — jak pisał Adam z Fuldy — „przez właściwą sobie wyrównaną i należyłą proporcję liczbową nakłania ludzi do sprawiedliwości i obyczajności, i siłą rzeczy wiedzie do właściwego ustroju politycznego”⁶.

Sebastian z Felsztyna powołuje się na postulaty Sokratesa, Platona i pitagorejczyków.

Sebastian z Felsztyna II, k. Alv (75)

„Nam et Socrates et Plato Pythagoricique omnes iuvenes et iuenculas in musicis erudiri non ad lasciviae incitamenta, quibus ars ipsa vilescit, sed ad motus animi sub regula rationeque moderandos communi lege sanxerunt. Heroum mentes ad fortia facta accendit, cohibet vitia, virtutes et gignit et ornat genitas.”

⁶ Adam z Fuldy *De musica*. G.S. III, s. 335.

Najczęściej przytaczane przykłady dowodzące umoralniających właściwości muzyki to legenda o Agamemnonie, który wyruszając na wojnę trojańską, pozostawił w domu muzyka, by żonę jego Klitemnestrę utwierdzał w wierności małżeńskiej (Aigistos, by uwieść Klitemnestrę, musiał przedtem zgładzić muzyka); to także przytaczana za Seneką opinia o Neronie, który dopóki zajmował się muzyką, był „najlaskawszym księciem”, gdy zaś ją zarzucił, „z jagnięcia stał się wilkiem”, czy wreszcie biblijna opowieść o Dawidzie, który muzyką wybawił króla Saula z mocy nieczystego ducha.

Sebastian z Felsztyna II, k. Alv (76)

„Hinc Agamemnon imperator ad bellum Troyanum iturus auctore Philelpho musicum domi reliquit, qui Clytaemnestram coniugem per muliebrium virtutum laudes ad pudicitiam probitatemque coniugalem cantu hortaretur. Quare non prius illam ab Aegistho viciatam ferunt, quam is e medio musicum, qui adulterium impediabat, impie sustulisset. Regius quoque psaltes David, Israelis regem, cum a spiritu vexaretur immundo liberavit [...] Mores praeterea hominum musica et regit et componit. Nam et Nero quoad musicam coluit Seneca teste mitissimus extitit, sed ubi relicta musica ad necromantiae diabolicas artes animum vertit, tum primum saevire coepit ex agno lupus factus atque mansuetissimo principe in saevissimam bestiam est transformatus.”

Przykłady te dowodzą, iż właściwości muzyki można obrócić w pożytek dla człowieka: *musicae proprietates in utilitatem musicae convertuntur*. „U Greków” Orfeusz muzyką przebłagał bogów Hadesu, „u Hebrajczyków” Dawid wyzwolił Saula dręczonego przez szatana; tenże Dawid zalecał w psalmach: „Grajcie Mu i śpiewajcie Mu; rozgłaszajcie wszystkie cuda Jego”. Ten właśnie wers psalmowy miał służyć „u Łacinników” jako zachęta do realizowania najwyższego celu (*finis*) muzyki, chwały Bożej, dla której została „finaliter adinventata”. Muzyka uprawiana na chwałę Bożą czyni człowieka podobnym do istot nieśmiertelnych. Marek z Płocka i Sebastian z Felsztyna przywołują w tam miejscu wizję *musicae angelicae*.

Sebastian z Felsztyna I, k. A2r (77)

„Ad laudem pulcherrimae artis musicae assumo dictum divini David, qui ore prophetico psalmo centesimoquarto cecinit: «cantate ei et psallite ei, narrate omnia mirabilia eius»; in quo hortatur nos ad laudandum Deum, quod convenienter per melos dulcissimae artis musicae compleri potest. Haec enim illa est iucunda musica, qua sancti Dei angeli celsae trinitati contuitum absque termino una omnes veneratione perpetuum profitentur. Hac si quidem arte peccatores conciliantur glorioso summoque Deo.”

Marek z Płocka, k. 2r (78)

„Insuper [musica] homines mortales beatos facit assimilatque immortalibus. Nam sic illi, qui immortalitate plena gaudent, die noctuque (teste sacra scriptura) Deum laudare non cessant, sic et nos in hac valle lacrimarum constitutos, qui iudicem ipsum caeli et terrae conditorum laudamus pro posse nostro canticis diversis, haec similes illis reddat. Quaeve beata scientia, quae nos domino Deo, creatori ac redemptori nostro, reconciliat, quae ex mortalibus immortales facit, de peccatoribus beatos, ex hominibus angelos, officio dico, non natura.”

Cel ten będzie jednakże osiągnięty tylko wówczas, gdy śpiew zostanie podporządkowany regułom artis. Na warunek ten wskazał Marek z Płocka, którego wywody wykazują znaczne zbieżności z poglądami przedstawionymi przez Magistra Szydłowitę. Szydłowita twierdził, iż ostatecznym celem „wynalezienia” muzyki była chwała Boża (laus Dei), zaś przyczynę jej „wynalezienia” widział w dążeniu do oparcia praktyki muzycznej na fundamentach artis.

Szydłowita⁷ (79)

„Notandum primo, musica finaliter est adinventata ad honorem Dei et ad ipsius laudem per musicam perficiendam, quae quaedam laus est finis potissimum omnium [...] Notandum tertio, quod causa inventionis ipsius musicae haec, ut scilicet in hac non solum attenderetur usus, sed etiam ut ille usus habeat fundamentum artificiale.”

Marek z Płocka, k. 1r (80)

„Utilitas musices etsi est inexplicabilis, tamen haec vel potissima est, ut sit cantus secundum praecepta artis huius regularis decantatio in honorem summi Dei, relaxationem animi affectumque seu passionum sedationem ordinata.”

⁷ *Die „Musica Magistri Szydlovite”... s. 11.*

II, SINGULARIA

6. Skala muzyczna i jej dyspozycja

Podstawą wywodów w zakresie *musicae planae* była 20-dźwiękowa skala diatoniczna, zaopatrzona w *voces*, czyli sylaby solmizacyjne. Przedstawiano ją za pomocą odpowiedniego diagramu, określanego często mianem „*introductorium*” lub „*decachordum*”, niekiedy również przy pomocy *manus musicalis*. Stąd terminy „*scala*”, „*manus*”, „*introductorium*” stosowano często wymiennie.

Voces

Termin „*vox*”

Teoretycy krakowscy rozpoczęli prezentację skali od definicji *vox* i podziału *voces musicales*. Charakterystycznym elementem wywodów na ten temat jest dwuznaczność terminu „*vox*”. Rozumiany był on bowiem jednocześnie jako głos i jako sylaba solmizacyjna. Podkreślano zapewne w ten sposób związek solmizacji, polegającej na poprawnym posługiwaniu się *voces*, z muzyką *vocalis*, której *musica plana* była podporządkowana. Wskazują na to m. in. wywody B. Bogentantza: „ponieważ wszelkie zasady muzyki obracają się wokół kompozycji wokalne, niechaj nie budzi sprzeciwu, że wykład rozpoczniemy od *vox*, niczym źródła tej naszej nauki”. Bogentantz definiował *vox* jako słyszalne pobudzenie powietrza, po czym stwierdził, iż dla poprawnej modulacji śpiewu potrzeba sześciu *voces*¹.

Ten sam tok rozumowania przyjęli autorzy krakowscy. I tak Anonim *Ossol. 2297/I*, mimo iż skłonny był definiować *vox* jako sylabę solmizacyjną (k. 2r):

„*Quae [voces] sunt sex, scilicet ut re mi fa sol la. Versus:*

ut re mi fa sol la

modulandi sunt tibi signa

Vox autem prout habetur ad propositum [...] est sonus regulatus notulas sive signa habens ut re mi fa sol la.”

¹ Bernhard Bogentantz *Collactanea utriusque cantus*. Wratislaviae 1519, k. A2r: „*Quum omnis musice ratio circa vocalem numerum versatur, consentaneum fuerit a voce, tamquam huius nostri instituti fonte, fundamenta iacere [...] Est autem vox ex Platonis sententia teste Gellio repercussio quaedam aeris adeo vehemens, ut fiat audibilis [...] Pro cantu autem recte modulande sex vocibus opus est, que in hiis sillabis representantur ut re mi fa sol la...*”; — por. także Johannes Tinctoris *Expositio manus*. Cap. IV, C.S. IV, s. 6: „...*vox est sonus naturalibus aut artificialibus instrumentis formatus. Sex autem sunt voces universales, scilicet ut re mi fa sol la...*”

do podziałów stosowanych wyłącznie wobec sylab solmizacyjnych dodał przeciwstawienie *vox discreta* — *indiscreta*, czyli głosu o określonej i nieokreślonej wysokości dźwięku (k. 2r):

„Vox prima sui divisione est duplex, scilicet discreta et indiscreta. Indiscreta est vox, in qua nulla discerni potest consonantia, sicut in risu vel in gemitu, in latratu canum; et de tali nihil hic ad propositum. Sed discreta est, in qua aliqua consonantia vel dissonantia discerni potest.”

Następnie wprowadził podział *vocum* na *simplices* i *compositae*, wyróżniając zapewne w ten sposób dźwięki pojedyncze, którym odpowiadać mają sylaby solmizacyjne, i interwały (k. 2r):

„Vox adhuc est duplex, scilicet simplex et composita. Unde voces simplices, quae et syllabae musicales dicuntur, sunt sex, *ut re mi fa sol la*. Compositae autem voces sunt, quae ad invicem componuntur, videlicet in elevatione toni, semitonii, ditoni etc.”

Wywody te wykazują dosłowne zbieżności z uwagami Magistra Szydłowity i Anonima BJ 1927².

Podobnie wyjaśniał *vox* Marek z Płocka. Podał definicję *vocis* (prawdopodobnie za Burchardem³) jako sylaby wyrażającej dźwięk danej *clavis* (k. 4r):

„Vox musicalis [...] est syllaba, qua clavium tenor exprimitur.”

następnie zaś, wyliczając cechy *vocis*, stwierdził za Izydorem, iż *vox* — tu już rozumiana jako głos ludzki — winna być wysoka (*alta*), silna (*fortis*), miła (*suavis*) i jasna (*clara*):

„Vox autem secundum Isidorum melico cantu aptissima debet esse alta, fortis, suavis et clara. Alta, ut sufficiat in sublimi, fortis, ut non trepidat, suavis, ut auditum non terreat, clara, ut aures mulceat et impleat.”

Analogicznie postąpili Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna, definiując termin „*vox*” zgodnie z jego naturalnym znaczeniem, klasyfikując zaś *voces* według podziałów stosowanych wobec sylab solmizacyjnych. Termin „*vox*”, oznaczający sylabę solmizacyjną, wyprowadzony jest jakby z naturalnego znaczenia tego wyrazu.

Anonim BJ 2616, podobnie jak Wollick⁴, definiuje *vox* jako „powietrze poruszane siłą oddechu” (k.4r):

„Vox est aer spiritu verberatus.”

następnie zaś stwierdza, iż istnieje sześć *voces musicales*:

„Voces autem musicales sunt sex: *ut re mi fa sol la*”.

² Die „*Musica Magistri Szydlovite*”... s. 17; — Anonim BJ 1927, k. 215r.

³ Udalricus Burchard *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518, k. A4r.

⁴ Nicolaus Wollick *Opus aureum*. Pars I. Ed. K. W. Niemöller, op. cit., s. 18.

W wywodach Sebastiana z Felsztyna II zbieżnych z uwagami Ornito-
parcha⁵ dostrzec można z kolei jakby stopniowe zawężanie znaczenia tego termi-
nu: punktem wyjścia jest definicja vocis jako dźwięku wydawanego przez istotę
żywą (k. A2r):

„...notandum est ergo, quod solius animantis sonus vox proprie dicitur”,

ogniwem pośrednim „vox” jako dźwięk wydany świadomie i w sposób znaczący:

„Est igitur vox sonus ab ore animalis perfecti consilio vel significatione prolatus”,

ogniwem końcowym definicja vocis musicalis jako sylaby solmizacyjnej, oparta
na cytowanej wyżej formule wykorzystanej przez Burcharda i Marka z Płocka
(81):

„Vox igitur musicalis est quaedam syllaba notarum tenores exprimens”.

Odmienne porządek przyjął natomiast Stefan Monetarius. Przed podjęciem
kwestii vocis wyjaśnił „tria genera meli” — rodzaj diatoniczny, chromatyczny
i enharmoniczny. Zgodnie z powszechnym poglądem za najbardziej naturalne
dla głosu ludzkiego uznał genus diatonicum, pozostałe zaś dwa — za dogodne
dla muzyki instrumentalnej. W wywodach na temat vox uwzględnił tylko natu-
ralne znaczenie tego terminu i oparł się na dystynkcjach zastosowanych przez
Boecjusza (vox continua — vox cum intervallo suspensa) i Izydora z Sewilli.
W podobny sposób problem ten potraktował również Cochlaeus⁶.

Podziały vocum musicalium

Autorzy krakowscy klasyfikowali sylaby solmizacyjne według następujących
podziałów:

1. voces inferiores — superiores (Anonim Ossol. 2297/I),
2. voces graves — mediae — superacutae (graves — acutae — superacutae
(Anonim BJ 2616),
3. voces ♯-durales — naturales — b-molles (Anonim Ossol. 2297/I, Anonim
BJ 2616, Marek z Płocka, Sebastian z Felsztyna I i II).

Pierwszy z wymienionych podziałów wyróżniał niższe sylaby heksachordu
(voces inferiores) — *ut re mi* oraz sylaby wyższe (voces superiores) — *fa sol la*;
podział ten znajdował zastosowanie przy wyjaśnianiu reguł mutacji.

Drugi podział nie miał większego znaczenia praktycznego i być może z tego
względu nie znalazł szerszego zastosowania. Anonim BJ 2616 przejął ten podział
prawdopodobnie od Gaffuriusa:

⁵ Andreas Ornitoparchus *Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519, k. A5v.

⁶ Stefan Monetarius, k. A3v-A4r; por. Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Nurnber-
gae 1514, k.A4r.

Anonim BJ 2616, k. 4r

	a)	b)
la sol]	superacutae	superacutae
fa mi]	mediae	acutae
re ut]	graves	graves

ad a) secundum Graecam traductionem,

ad b) secundum ecclesiasticam traditionem.

Cele zastosowania takiego podziału, jak i przyczyny, dla których użyto określeń „secundum Graecam traductionem” i „secundum ecclesiasticam traditionem” nie są zbyt jasne. Nie wyjaśnia tej kwestii także tekst Gaffuriusa, będący być może wzorem dla Anonima BJ 2616.

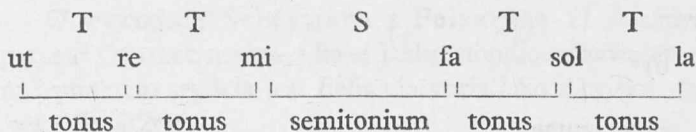
Franchinus Gaffurius⁷

„Sunt enim *ut re graves*, dum Graecis assentior, *sol la acutae*, et *mi fa mediae*. Ecclesiasticorum vero mos est *ut re graves* vocare, *mi fa acutas*, et *sol la superacutas*.”

Nomenklatura użyta w tym podziale wykazuje zbieżności z określeniami stosowanymi przy dyspozycji skali muzycznej. Można by zatem przyjąć, że nomenklatura „graves — mediae — acutae” (lub „superacutae” — Anonim BJ 2616) potraktowana tu została jako tłumaczenie określeń „hypatai” (graves), „mesai” (mediae), „hyperboleai” (excellentes lub superacutae), stosowanych przy wyjaśnianiu „systema teleion”, stąd sformułowania „secundum Graecam traductionem” (Anonim BJ 2616) i „dum Graecis assentior” (Gaffurius). Z kolei określenia „graves”, „acutae”, „superacutae” były powszechnie stosowane w diagramach skali musicae planae, stąd zapewne zwroty „secundum ecclesiasticam traditionem” (Anonim BJ 2616) i „mos ecclesiasticorum” (Gaffurius).

Najczęściej stosowanym podziałem vocum był trzeci z wymienionych, pozostający w ścisłym związku z trzema rodzajami heksachordów: hexachordum durum, naturale i molle. Podział na voces durae (bądź h-durales) — *mi* i *la*, naturales — *re* i *sol*, oraz molles (bądź b-molles) — *ut* i *fa*, uzasadniano dwojako: brzmieniem owych voces (ratione sonorositatis) i stosunkami interwałowymi pomiędzy kolejnymi voces (ratione ascensus vel descensus), wynikającymi z konstrukcji heksachordu:

⁷ Franchinus Gaffurius *Practica musicae*. I, 2, Mediolani 1496, k. a3r; podział ten podaje również Henricus Glareanus *Isagoge in musicen*. Basileae 1516, cap. I, k. a3r.



I tak uważano, że voces *mi* i *la* odznaczają się twardością brzmienia, stąd nazywają się „durae”, voces *ut* i *fa* charakteryzują się brzmieniem miękkim i łagodnym, stąd nazywają się „molles”, natomiast voces *re* i *sol*, brzmiące niezbyt twardo i niezbyt miętko, nazywają się „naturales”. Sebastian z Felsztyna przytoczył ten pogląd prawdopodobnie za Burchardem.

Sebastian z Felsztyna II, k. A3r (= Burchard⁸)

„Harum vocum quaedam acumini et asperitudini melodiae accommodatae durae dicuntur, quae sunt *mi* et *la*, quia caeteris duriores edunt sonum. Aliae mollicule et blandiores in sono molles dicuntur, hae sunt *ut* et *fa*. Reliquae inter has medium et temporatiorem sonum efferentes, naturales appellantur, quae sunt *re* et *sol*.”

Kwestia uzasadnienia podziału ratione ascensus et descensus przedstawia się w sposób bardziej skomplikowany, bowiem pomiędzy autorami krakowskimi zarysowały się na ten temat znaczne rozbieżności, zaś ich teksty nastrożają trudności interpretacyjne. Najbardziej zrozumiałe wydają się wywody Sebastiana z Felsztyna przedstawione w *Opusculum musicae compilatum noviter*.

Sebastian z Felsztyna I, k. A2v (82)

„...aliae sunt voces naturales, *re* et *sol*, quia naturaliter ascendunt et descendunt, et tam ascendendo quam descendendo tonum efficiunt, hoc est secundam virilem [...] Aliae sunt b-molles, scilicet *ut* et *fa*, quia ascendunt viriliter et descendunt molliter. Aliae voces sunt b-durae, scilicet *mi* et *la*, quia viriliter descendunt et molliter ascendunt”.

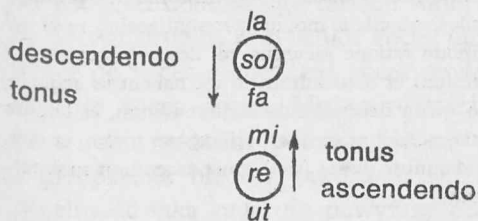
A zatem:

- ascensus naturalis = ascensus per tonum = per secundam virilem
- descensus naturalis = descensus per tonum
- ascensus virilis = ascensus per tonum
- descensus mollis = descensus per semitonium
- ascensus mollis = ascensus per semitonium
- descensus virilis = descensus per tonum

Podział dotyczy — jak się wydaje — tylko voces w ramach heksachordu. Można nadto przypuszczać, iż ascensus odnosi się w tym przypadku do voces ascendentes, czyli inferiores — *ut*, *re*, *mi*, zaś descensus — do voces descendentes, czyli superiores — *fa*, *sol*, *la*. Wywody Sebastiana z Felsztyna można zatem przedstawić następująco: voces naturales — *re* i *sol* — są to te, które wznoszą się i opadają w sposób naturalny, to znaczy zarówno przy wznoszeniu, jak i opadaniu tworzą cały ton z najbliższą vox:

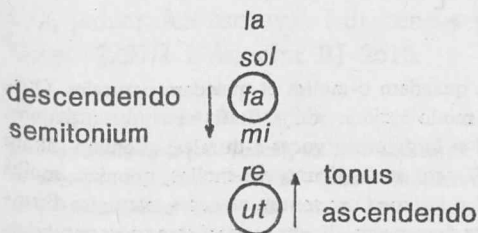
⁸ Udalricus Burchard, op. cit., k. A4r.

voces naturales — *re, sol*



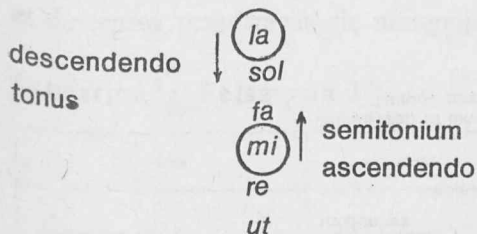
Voces b-molles — *ut* i *fa* — są to te, które wznoszą się viriliter, czyli o cały ton, opadają zaś molliter, czyli o półton:

voces b-molles — *ut, fa*



Voces ♯-durales — *mi* i *la* — są to te, które wznoszą się molliter, czyli o półton, opadają zaś viriliter, czyli o cały ton:

voces ♯-durales — *mi, la*

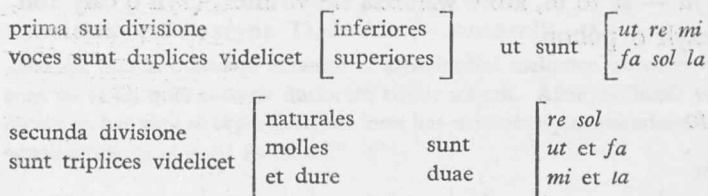


Odmienną argumentację podają Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616 i Marek z Płocka. Pomędzy tekstami pierwszych dwóch autorów można dostrzec dosłowne zbieżności, wskazujące na korzystanie ze wspólnych źródeł.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 2r

„Triplices sunt voces, quae distinctio vocum dupliciter potest attendi. Uno modo ratione sonorositatis seu prolationis ipsarum vocum, et sic *mi* et *la* dicuntur durae, quoniam sonum ac pronuntiationem duriozem habere videntur; *ut* et *fa* molles, quoniam mollius pronuntiantur; *re* et *sol* naturales, quoniam medium sonum tenent. Alio modo ratione ascensus vel descensus et sic: *re* et *sol* dicuntur naturales, quoniam naturaliter ascendunt et descendunt, id est habent se aequaliter ad ascensum et descensum, et tam ascendendo quam descendendo faciunt tonum, et hoc de proxima voce. *Mi* et *la* vocantur b-molles [sic!], quia ascendunt viriliter, scilicet per tonum et descendunt molliter solum per semitonium. *Ut* et *fa* dicuntur durae [sic!], quia ascendunt molliter, per semitonium, et descendunt viriliter, per tonum.”

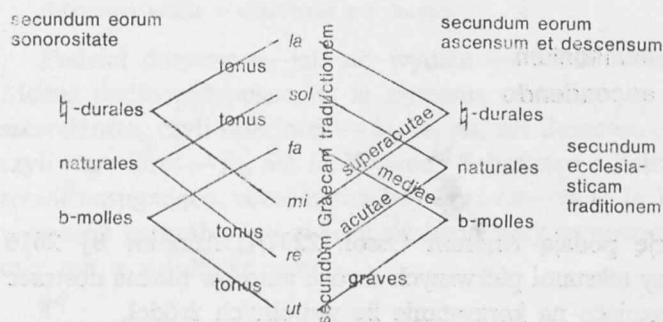
Diagram podziału vocum



Anonim BJ 2616, k. 4r (83)

„Et sunt [sc. voces] triplices: quaedam $\frac{1}{2}$ -durales, quaedam b-molles et quaedam naturales. Quae distinctio vocum potest attendi dupliciter. Uno modo ratione sonorositatis seu pronuntiationis ipsarum vocum, qui modus est usitator. Et sic *mi* et *la* dicuntur voces $\frac{1}{2}$ -durales, quoniam sonum ac pronuntiationem duriozem videntur habere. *Ut* vero et *fa* dicuntur b-molles, quoniam mollis pronuntiantur. Reliquae vero duae, scilicet *re* et *sol*, quasi medium sonum tenentes, naturales dicuntur. Alii vero musici, attendentes vocum ascensum et descensum, dicunt *re* et *sol* esse voces naturales, quoniam naturaliter ascendunt et descendunt, et tam ascendendo quam descendendo tonum constituunt et hoc de proxima voce. *Mi* autem et *la* vocant b-molles [sic!], quia ascendunt viriliter, scilicet per tonum, et descendunt molliter solum per semitonium, sicut molle magis habet de natura levitatis, ratione cuius fit ascensus, et minus de natura gravitatis, ratione cuius fit descensus. *Ut* et *fa* propter causam oppositam dicuntur $\frac{1}{2}$ -durales [sic!], quia ascendunt, molliter, scilicet per semitonium, et descendunt viriliter, puta per tonum, sicut omne grave aptum magis est ad descensum quam ad ascensum.”

Distinctio vocum musicalium



Z przedstawionych wyżej wywodów wynika, iż podział *vocum* na *naturales*, *molles* i *durae*, dokonany *ratione ascensus et descensus* różnił się zasadniczo od podziału dokonanego *ratione sonorositatis*, bowiem obaj autorzy stwierdzają, że w tym drugim przypadku *voces durae* są to *ut* i *fa*, *ratione sonorositatis* należące do *voces molles*, zaś *voces molles* są to *mi* i *la*, *ratione sonorositatis* należące do *voces durae*. Można również dopuścić drugą możliwość, mianowicie, że w obu tekstach podano błędne wyjaśnienie, wynikające prawdopodobnie z przepisania błędów zawartych w źródle, z którego korzystali obaj autorzy. Możliwość taką sugeruje powyższy diagram, z którego wynika, iż *mi* i *la* są to *voces durae*, zaś *ut* i *fa* — *voces molles*, tak w przypadku podziału *ratione sonorositatis*, jak i podziału *ratione ascensus et descensus*. Nie zmienia to jednak faktu, iż uzasadnienie podziału *ratione ascensus et descensus*, podane przez Anonima Ossol. 2297/I i Anonima BJ 2616 różni się od przedstawionych wyżej wywodów Sebastiana z Felsztyna. Różni się od nich również uzasadnienie podane przez Marka z Płocka, zbieżne ze stwierdzeniami obu anonimowych autorów: Marek z Płocka wymienia wprawdzie jako *voces durae* *mi* i *la*, jako *voces molles* — *ut* i *fa*, jednak ich *ascensus* i *descensus* wyjaśnia tak samo, jak czynią to Anonim Ossol. 2297/I i Anonim BJ 2616.

Marek z Płocka, k. 4r (84)

„Et sunt triplices [sc. *voces*], scilicet *naturales*, $\frac{1}{2}$ -*durales* et *b-molles*. *Naturales* sunt *duae*, scilicet *re* et *sol*, et dicuntur *naturales*, quia *naturaliter* ascendunt et descendunt, et tam ascendendo quam descendendo per secundam tonum constituunt. $\frac{1}{2}$ -*durales* sunt *duae*, scilicet *la* et *mi*, et dicuntur $\frac{1}{2}$ -*durales*, quia ascendunt *viriliter* et descendunt *b-molliter*. *B-molles* sunt *duae*, scilicet *ut* et *fa*, et dicuntur *b-molles*, quia ascendunt *molliter* et descendunt *viriliter*.”

A zatem, według Marka z Płocka, *voces* $\frac{1}{2}$ -*durales* — *la* i *mi* — wznoszą się o cały ton w stosunku do sąsiednich, opadają zaś o półton. *Voces b-molles* — *ut* i *fa* — odwrotnie: wznoszą się o półton, opadają natomiast o cały ton. Różnica pomiędzy Sebastianem z Felsztyna a Markiem z Płocka i dwoma anonimowymi autorami w uzasadnieniu podziału *voces* na $\frac{1}{2}$ -*durales* et *b-molles* *ratione ascensus et descensus* przedstawia się następująco:

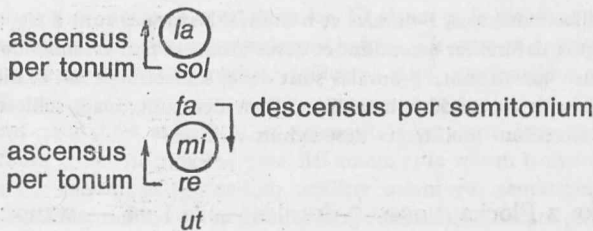
Sebastian z Felsztyna I

<i>voces</i>	<i>ascensus</i>	<i>descensus</i>
<i>b-molles ut, fa</i>	per tonum (viriliter)	per semitonium (molliter)
$\frac{1}{2}$ - <i>durales mi, la</i>	per semitonium (molliter)	per tonum (viriliter)

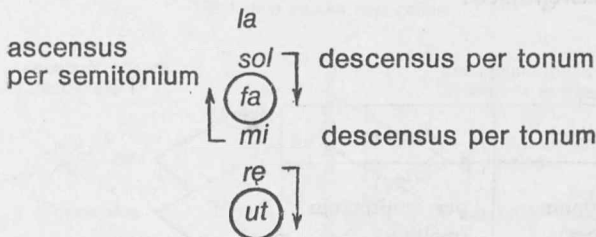
voces	ascensus	descensus
b-molles <i>ut, fa</i>	per semitonium (molliter)	per tonum (viriliter)
♯-durales <i>mi, la</i>	per tonum (viriliter)	per semitonium (molliter)

Uzasadnienie podane przez Marka z Płocka można by wyjaśnić tylko w ten sposób, że ascensus — odwrotnie niż u Sebastiana z Felsztyna — oznacza stosunek interwałowy względem sąsiedniej vox niższej, descensus zaś — stosunek interwałowy względem sąsiedniej vox wyższej, przy czym ascensus i descensus dotyczyłby zarówno voces ascendentes (inferiores), jak i voces descendentes (superiores), z pominięciem voces skrajnych *ut* i *la*.

voces ♯-durales — *mi, la*



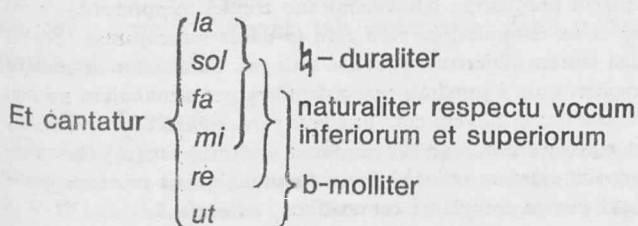
voces b-molles — *ut, fa*



Ocena rozwiązań przedstawionych przez Sebastiana z Felsztyna i Marka z Płocka natrafia na trudności wynikające z braku szerszego materiału porównawczego. W ówczesnych traktatach chorałowych bowiem, mimo powszechnego

stosowania w nich podziału *vocum* na *durae*, *naturales* i *molles*, nie podawano na ogół jego uzasadnienia, a jeśli, to uzasadnienie *ratione sonorositatis* (poza cytowanym Burchardem podali je również Ornitoparchus i Vogelsang⁹). Uzasadnienie *ratione ascensus et descensus* pomijano. Jedynie jego elementy można dostrzec w wywodach Saessa i Agricoli: zastosowali oni wariant wybrany przez Marka z Płocka.

Saess ograniczył wywód na temat podziału *vocum* do zwięzłego diagramu, w którym opis *ascensus* i *descensus* zastąpił określeniami „cantare ♯-duraliter, naturaliter, b-molliter”¹⁰:



Wprowadzenie tych określeń wskazuje na związek podziału *vocum* *ratione ascensus et descensus* z problemem *b molle* i ♯ *quadrum* (lub ♯ *durum*). Zgodnie z powszechnie przyjętą wówczas zasadą (wspomina o niej również Marek z Płocka) znaki *b molle* i ♯ *quadrum* wskazywały m. in. na użycie w trakcie solmizacji *fa* (w przypadku *b molle*) lub *mi* (w przypadku ♯ *quadrum*). Tak więc określenie „cantare ♯-duraliter” byłoby równoznaczne z „cantare per *mi*”, zaś określenie „cantare b-molliter” — równoznaczne z „cantare per *fa*”. Z kolei „cantare per *mi*” sprowadza się w przypadku *ascensus* do postępu *re-mi*, a więc do *ascensus per tonum*, w przypadku zaś *descensus* — do postępu *fa-mi*, a więc do *descensus per semitonium*; „cantare per *fa*” natomiast w przypadku *ascensus* sprowadzałoby się do postępu *mi-fa*, a więc do *ascensus per semitonium*, zaś w przypadku *descensus* — do postępu *sol-fa*, a więc do *descensus per tonum*:

ascensus

b-molliter = per *b molle* = per *fa* = per semitonium

♯-duraliter = per ♯ *durum* = per *mi* = per tonum

descensus

b-molliter = per *b molle* = per *fa* = per tonum

♯-duraliter = per ♯ *durum* = per *mi* = per semitonium

⁹ Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. A5r; — Johannes Vogelsang *Musicae rudimenta*. Augsburg 1542. Ed. R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 79.

¹⁰ Heinrich Saess *Musica plana atque mensurabilis*. Ed. R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 70.

Martin Agricola proponuje wprowadzić dychotomiczny podział *vocum* na *durae* i *molles*, z pominięciem *voces naturales* (*voces re* i *sol* zalicza do *voces durae*), zaś sylaby heksachordu rozważa nie — jak czynią to autorzy krakowscy — w oderwaniu od skali *clavium*, ale w ścisłym z nią związku, niemniej jednak *ascensus* i *descensus* traktuje tak, jak sugerują wywody Marka z Płocka, to znaczy przez *ascensus* rozumie stosunek interwałowy danej *vocis* do poprzedzającej ją niższej *vox*, zaś przez *descensus* — stosunek interwałowy danej *vocis* do poprzedzającej ją wyższej *vox*.

Martin Agricola¹¹ (85)

„*Dictae sex voces (secundum vulgarem musicorum opinionem) sub triplici comprehensae sunt differentia, nam ut et fa molles, re et sol naturales, mi vero cum la durae nuncupantur. Nobis vero brevitatis causa eas sub duplici tantum differentia posuisse satis est. Sunt igitur ut cum fa in clavibus f, b, plerumque in c molles, quia a proximis praecedentibus per semitonium minus, quod quattuor continet commata, intenduntur. Si vero cum proximis sursum, videlicet ut cum re, fa cum sol, connexae fuerint, duriter proferuntur, nam ubique tonus perfectus est [...] Caeteraque quattuor, puta re mi sol la (cum sint eiusdem rationis) duras vocamus, quia a proximis praecedentibus per integrum tonum, qui novem completeret commatibus, tolluntur.*”

Podział *vocum* na *durae*, *naturales* i *molles*, przeprowadzony ratione *ascensus* et *descensus* może — na pierwszy rzut oka — wydawać się przejawem jałowej scholastycznej pedanterii. Miał on jednak bardzo istotne znaczenie, nie tylko praktyczne — dla solmizacji, ale zapewne również estetyczne. Można bowiem przyjąć, iż analiza *ascensus* et *descensus* *vocum* tworzyła jakby teoretyczne uzasadnienie dla orzekania o *sonorositas* poszczególnych *vocum*. Innymi słowy *ascensus* et *descensus* *vocum* decydowałby o „miękkim” bądź „twardym” brzmieniu określonych konstrukcji dźwiękowych. Znaczyłyby to, że określone połączenia interwałowe uważano za wykładniki „twardości”, „miękości” lub „naturalności” brzmienia.

Litterae

Dźwięki skali muzycznej oznaczano — jak wiadomo — pierwszymi 7 literami alfabetu łacińskiego z wyjątkiem pierwszego, najniższego dźwięku, który opatrzone grecką literą *gamma* — Γ. Takiemu właśnie oznaczeniu dźwięków skali przypisywano sens symboliczny. Uważano mianowicie, iż w ten oto sposób *litterae* ukazują muzykę jako *ars* „wynalezioną” przez Greków — stąd grecka *gamma* na początku skali, „przeniesioną” i „przechowywaną” przez „Łacinników” — stąd litery łacińskie. Stwierdzenie to stanowi *locus communis* w ówczesnych traktatach chorałowych. Spośród krakowskich autorów I połowy XVI

¹¹ Martin Agricola *Scholia in musicam Venceslai Philomatae de Nova Domo*. B.m. 1539, k. B8r-v.

wieku przytoczył je Marek z Płocka, zaś z poprzedniej generacji teoretyków krakowskich — Magister Szydłowita¹².

Marek z Płocka, k. 5v

„Ponitur autem Γ Graecum in principio manus, ut per eam primus ♭-duralis gravis dinosceretur, vel ideo, quia musica prima a Graecis est adinventata ab eis que olim canonicè reservata. Aliae litterae septem latine subsequuntur ad designandum musicam a Latinis esse translata necnon ab eisdem regulariter reservatam.”

Wywód ten uznać można za ilustrację analizowanej poprzednio wierszowanej formuły, prezentującej „wynalazców” muzyki — „Pitagoras reperit, transfert Boethius ipse”. Związek tak oznaczonej skali z ową formułą expressis verbis podkreślił Saess¹³.

Heinrich Saess (86)

„Sunt insuper et septem litterae, forma differentes et voce, bis plene in scala positae et tertio semiplene repetitae, iam dictis vocibus ad claves constituendas praepositae hoc ordine: A, ♭, C, D, E, F, G locandae. Quibus, Γ, G Graecum, praeponitur, ut primordialiter a Graecis musica ad vos translata notetur. Unde dici consuetum est: Pythagoras reperit transfertque Boethius ipse”.

Wprowadzenie dla oznaczenia dźwięków skali siedmiu tylko liter (gamma Graecum było powtórzeniem o oktawę niżej dźwięku G) oznaczało, iż uwzględniono tylko siedem różnych dźwięków, pozostałe zaś uważano za ich oktawowo zdwojenia. Wyjaśniają to wywody m. in. Marka z Płocka.

Marek z Płocka, k. 5r

„Claves essentialiter distinctae sunt tantum septem secundum quod septem sunt litterae, positae in manus articulis, scilicet A B C D E F G; nam cum repetuntur, sunt eiusdem naturae vel essentiae cum prioribus.”

Stąd jako oznaczenia dźwięków skali pojawiają się litery wielkie (litterae capitales), małe (litterae minutae) i podwojone (litterae geminatae lub duplicatae):

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc
dd ee

W diagramach skali muzycznej zapis ten przedstawiał się jednakże nieco inaczej: literę B zastępowano najczęściej literą H, bądź znakiem ♭, zaś obok liter b i bb wprowadzono również litery h i hh, bądź znak ♭. Oznaczeń tych nie uważano jednak za odrębne litterae: były one wariantami graficznymi oznaczeń B, b i bb, odpowiadającymi b quadrum. Pełny zestaw litterae stosowanych dla oznaczenia dźwięków skali przedstawiał się zatem następująco:

¹² Die „Musica Magistri Szydlovite”... s. 12.

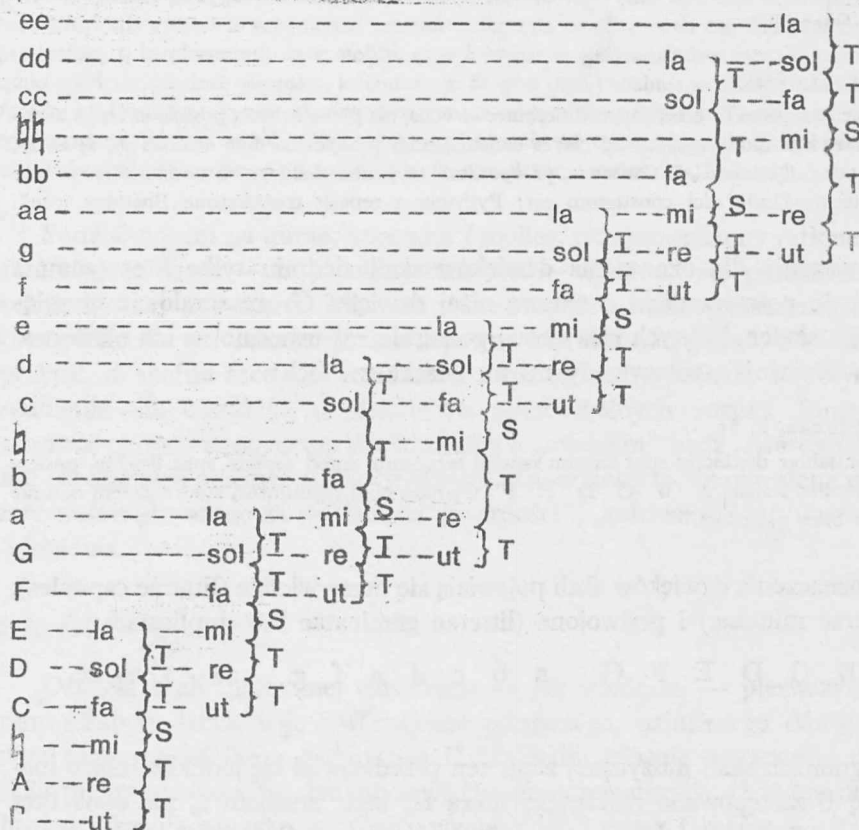
¹³ Heinrich Saess, op. cit., s. 70–71.

Γ A ♯ C D E F G a b♯ c d e f g aa bb ♯h cc dd
 ee

Claves

Termin „clavis”

Litterae nie stanowiły pełnego oznakowania dźwięków skali. Uzupełniały je voces, uzyskane w wyniku siedmiokrotnego naniesienia na skalę heksachordu *ut re mi fa sol la*, budowanego od dźwięków Γ, C, F, G, c, f, g, wraz z właściwą mu strukturą interwałową:



Szeregi heksachordalne pełniły w ten sposób wobec skali funkcję jakby modelującą, nadającą jej czytelną strukturę interwałową:



Oznakowanie dźwięku, złożone z litterae i vocis lub vocum określano terminem „clavis”¹⁴.

Anonim BJ 2616, k. 4v

„...clavis musicalis constituitur ex littera et voce vel vocibus, ut *Γ-ut* constituitur ex *g* Graeco, scilicet *Γ*, et voce *ut*, *A-re* ex littera *A* et voce *re*. Et sic de aliis. Unde nec sola littera nec sola vox, sed haec simul iuncta faciunt clavem.”

Marek z Płocka, k. 5v (87)

„Sciendum est etiam, quod clavis musicalis constituitur ex littera et voce vel vocibus, et non sola littera neque vox, sed totum aggregatum ex littera et voce vel vocibus, verbi gratia *Γ-ut* constituitur ex *Γ* Graeco et voce *ut*, *C fa-ut* constituitur ex littera *C* et vocibus *fa* et *ut*, et sic de aliis clavibus infra positis.”

Vox lub voces, odpowiadające danej litterae, przeobrażały jakby abstrakcyjne litery w realny dźwięk¹⁵, wprowadzając go jednocześnie w wynikające ze struktury interwałowej heksachordu stosunki z innymi dźwiękami. Anonim BJ 2616, definiując termin „clavis”, stwierdza, iż clavis jest to littera, której voces nadają korzenie (k. 4v):

„Clavis est littera per voces radicata.”

„Clavis” oznaczała zatem nie tylko realny dźwięk skali muzycznej, ale określała również relacje pomiędzy nim a innymi dźwiękami skali. Toteż terminowi temu nadawano powszechnie znaczenie metaforyczne: clavis — klucz — na wzór realnego klucza miała otwierać i objawiać tajniki artis musicae.

Anonim BJ 2616, k. 4v

„Dicuntur autem claves in arte musica instar realium clavium. Quemadmodum autem realis clavis occulta aperit, ita clavis musicalis artem demonstrat.”

Marek z Płocka, k. 4r

„Clavis est reseratio cantus. Dicitur autem clavis, quia clauditur linea vel spatio, vel quia occulta et incognita reserat, vocem scilicet et tonum.”

¹⁴ Zasada ta nie zawsze jednak była przestrzegana: claves sygnowano często tylko przy pomocy litterae.

¹⁵ Zwrócił na to uwagę K. W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956, s. 204–206.

Sebastian z Felsztyna II, k. A3r (= Burchard¹⁶) (88)

„Est autem clavis cantus reseratio, quae cuiusque naturam cantus aperit et manifestat instar realis clavis se habens: qua perinde ac ad abditorum reclusionem pervenitur, sic illa occulta et incognita scalae musicae nobis reserantur, puta cantus, tonus et voces.”

Podziały clavium

Claves poddawano kilku podziałom

1. ze względu na ich funkcję przy notowaniu i odczytywaniu śpiewu,
2. ze względu na liczbę przynależnych im voces,
3. ze względu na wysokość dźwięku,
4. ze względu na ich funkcję w systemie ośmiu tonów kościelnych.

Zgodnie z pierwszym z wymienionych podziałów rozróżniano *claves signatae* i *claves non signatae*. *Claves signatae* — umieszczone w postaci odpowiedniego znaku graficznego na początku liniatury — pełniły funkcję kluczy w zapisie nutowym. Należały do nich *claves*: Γ -*ut*, *F-fa-ut*, *c-sol-fa-ut*, *g-sol-re-ut* i *dd-la-sol-re*. Podkreślano przy tym, iż najczęściej stosowanym kluczem jest *F-fa-ut*, często stosowanym — *c-sol-fa-ut*, rzadziej — *g-sol-re-ut*, bardzo rzadko — *dd-la-sol-re* i — w wyjątkowych przypadkach — Γ -*ut*. Pozostałe *claves* określano mianem „*non signatae*”. *Monetarius* i *Sebastian* z *Felsztyna* podali znaki graficzne kluczy zarówno dla *cantus planus*, jak i *mensuralis*, co często praktykowano w traktatach chorałowych.

Pośród *claves non signatae* szczególną pozycję zajmowały *b-fa* (*b molle*) i \natural -*m* (\natural *quadrum*), stanowiące jakby punkty newralgiczne skali. Z krakowskich teoretyków zajęli się nimi bliżej *Anonim Ossol. 2297/I*, *Marek z Płocka* i *Sebastian z Felsztyna* (II).

Anonim Ossol. 2297/I podzielił *claves* na *magnae* i *parvae*. *Claves magnae* są tu prawdopodobnie synonimem *claves signatae*. Mianem „*claves parvae*” określił natomiast *b molle* i \natural *quadrum*, które wskazywały — jego zdaniem — na użycie *fa* (*b molle*) lub *mi* (\natural *quadrum*); określenie „*parvae*” pochodzi stąd, iż *vox*, którą owe *claves* wskazują, wprowadza dźwięk „mniejszy” (*minor*) i wydobywany w „mniejszy” sposób; określenie to może — zdaniem autora — wskazywać również, iż dźwięki oznaczone przez *b* i \natural należy śpiewać „na małym oddechu” (*parvo spiritu*).

Anonim Ossol. 2297/I, k. 3v

„*Claves sunt duplices. Magnae et sunt quinque scilicet Γ -ut, F-fa-ut, c-sol-fa-ut, g-sol-re-ut, dd-la-sol. Dicuntur autem magnae primo, quia sunt graves et vox in eis posita magna seu gravis vel perfecta dicitur. Parvae duae: b rotundum (?quando) ponitur, semper fa debet cantari; \natural quadrum quando vera ponitur, semper mi debet cani, quod etiam sic in figura signatur: #. Dicuntur parvae, quia vox in eis posita minorem sonum efficit et mollius proficitur. Vel dicuntur parvae quia quando signantur in cantu, semper ibi apparet parvo spiritu canere.*”

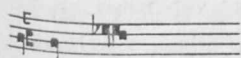
Tę samą funkcję znakom b molle i \natural quadrum przyznawał Marek z Płocka. Zakwestionował natomiast rozpowszechnioną opinię, jakoby określenie „b molle” wywodziło się od „canere molliter”, zaś „ \natural durum” — od „canere dure”. Przedstawił inny pogląd, według którego b molle otrzymało nazwę „molle” dla odróżnienia od \natural durum, a to z tej racji, aby było wiadomo, kiedy należy śpiewać *fa*, a kiedy *mi*. Sama zaś nazwa „b molle” miała wywodzić się — zdaniem Marka z Płocka — od „ruchliwości” (*mobilitas*), bowiem b molle może być wprowadzone w jakimkolwiek miejscu w śpiewie, zgodnie z życzeniem kantora. Marek z Płocka podał cztery przypadki, w których wprowadzano b molle (nazwał je przyczynami „wynalezienia” b molle), każdy z nich ilustrując przykładem nutowym. Zdaniem Marka z Płocka b molle stosowano:

1. w celu uniknięcia trytonu — propter tritonum,
2. w celu uzyskania przyjemniejszego efektu dźwiękowego — propter suavitatem (*nuta zamienna*),
3. w celu wskazania właściwej mutacji — propter mutationem (*b molle wskazuje vox fa*),
4. propter mobilitatem: b molle występuje jako znak akcydentalny, pojawiający się nie przy *clavis b-fa- \natural -mi*, jak to ma miejsce w trzech powyższych przypadkach, lecz w miejscu obcym” — stąd zapewne sformułowanie „propter mobilitatem”. Podobny wywód przedstawił również Simon de Quercu¹⁷.

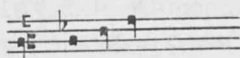
Marek z Płocka, k. 6r (89)

„Hoc etiam non est praetermittendum, quod duplex est differentia inter b molle et \natural durum. Prima differentia, quia b molle ab infra est sphaericae figurae, \natural durum vero quadratum cum cauda. Secunda differentia, quia b molle *fa* designat, \natural durum vero *mi*. Plerique etiam asserunt, sed inepte, b molle ideo dicitur, quia molliter cantatur, quamquam ascensu semitonium facit et molliter canitur, tamen descensu dure canitur et tonum constituit. Similiter et \natural durum ideo dicitur, quia dure canitur, quamquam in ascensu dure canitur et facit tonum, in descensu vero molliter et facit semitonium. Sed ideo b molle dicitur ad differentiam \natural duri. Si enim aequaliter formarentur, dubitaretur an *fa* vel *mi* cantaretur. Dicitur etiam b molle a mobilitate, nam moveri potest et ordinari in quocumque loco secundum cantoris exigentiam. Est autem b molle adinventum propter quattuor:

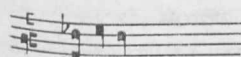
primo propter tritonum, ut hic



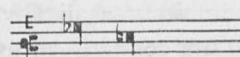
tertio propter mutationem, ut hic



secundo propter suavitatem, ut hic



quarto propter mobilitatem



¹⁷ Simon de Quercu *Opusculum musices*. Nurnbergae 1513, k. B1v.

Znacznie mniejsze znaczenie kwestii b molle i ♮ quadrum przypisywał Sebastian z Felsztyna. Ograniczył się on do zwięzłej uwagi, iż znaki b molle i ♮ quadrum wprowadzane są rzadko, a jeżeli już, to tylko w przypadku clavium *b-fa-♮-mi* i *bb-fa-♮-mi* oraz w innych claves według wymogów śpiewu. Tekst Sebastiana z Felsztyna wykazuje dosłowne zbieżności z wywodami Burcharda:

Sebastian z Felsztyna II, k. A3v (= Burchard¹⁸)

„Reliquae vero ab his [sc. clavibus signatis] in manu musica positae dicuntur non signatae, cum in libris non signentur, sed implicite virtualiter per signatas ascendendo et descendendo patefiunt et considerantur. Et licet quandoque in cantu signatum reperiatur b rotundum vel ♮ quadrum, hoc tamen raro accidit, et si contingit, tunc tale b molle vel ♮ quadrum signatur in *b-fa-♮-mi* in *bb-fa-♮-mi* et in alijs clavibus secundum exigentiam cantus.”

W wyniku drugiego z wymienionych podziałów wyróżniono claves jednosylabowe (monosyllabae), dwusylabowe (bisyllabae) i trzysylabowe (trisyllabae).

Stefan Monetarius, k. Blv

„Clavium aliae monosyllabae, aliae disyllabae, aliae trisyllabae, et sunt:

mono- sillabae	ee	la		dd	la	sol		a	la	mi	re
	♮	mi	di-	cc	sol	fa	tri-	g	sol	re	ut
	b	fa	syl-	f	fa	ut	sylla-	d	la	sol	re
	A	re	la-	e	la	mi	bae	c	sol	fa	ut
	Γ	ut	bae	d	sol	re		G	sol	re	ut
			c	fa	ut						

Podział ten znajdował praktyczne zastosowanie w technice mutacyjnej, stąd podawany był niekiedy łącznie z zasadami mutacji (uczynił tak Marek z Płocka).

Dwa ostatnie z wyróżnionych — podział clavium ze względu na wysokość dźwięków i ze względu na ich funkcję w systemie ośmiu tonów kościelnych — odnosiły się do skali clavium.

Skala clavium

Skala muzyczna rozważana w traktatach chorałowych w I połowie XVI wieku obejmowała z reguły 20 claves (przy alternatywnym traktowaniu *b-fa-♮-mi* i *bb-fa-♮-mi*) od Γ-ut do ee-la. Ambitus ten przyjmują również wszyscy autorzy krakowscy poza Anonimem Ossol. 2297/I: autor ten uwzględnił skalę 19-dźwiękową od Γ-ut do dd-la-sol, podobnie jak Anonim BJ 1859, Magister Szydłowita i wielokrotnie cytowany anonimowy komentator *Opusculum monocordale* Johanesa Valendrina.

Wywody tego ostatniego wydają się szczególnie istotne ze względu na zawarte w nich uzasadnienie ambitusu skali Γ-ut — dd-la-sol oraz wprowadzone rozróżnienie: skala secundum communem usum — skala secundum artem. Ambitus

skali uzasadniony jest możliwościami głosu ludzkiego i ambitusem tonów kościelnych.

Komentator *Opusculum monocordale*¹⁹

„...solent autem tantum tot [sc. decem novem] assignari communiter ideo, quia vox humana amplius non potest ultra has litteras sive claves, saltem, ut vox clara appareat, sublevari...”

„...si debent esse octo toni seu tropi musicales, oportet quod tot sint claves, quot ab auctore enumerantur, videlicet 19 computando *b-fa* et *b-mi* seu viginti una dividendo *b-fa* [et] *b-mi* in acutis et excellentibus. Secundus etenim tonus, qui in *D-sol-re* terminatur, usque ad quintam a finali descendere licentia liter permititur. Ipse enim tonus est, qui maxime descendit, quod non esset si *Γ-ut* appositum non foret. Et iterum septimus tonus, qui in *G-sol-re-ut* locum sibi vindicat, a finali regulariter per octavam elevatur. Et ulterius ex licentia per tertiam sive quartam ad maximum in cantu Gregoriano licet elevari. Quod iterum non esset nisi claves musicae tam late se extenderent. Patet ergo, quod propter salvare cursum octo tonorum musicalium non plures nec pauciores habent poni claves musicales.”

Skala *Γ-ut* — *dd-la-sol* została określona przez anonimowego komentatora mianem „scala secundum communem usum”. Jej przeciwstawieniem jest scala secundum artem, która — zdaniem autora — może być rozszerzana w nieskończoność, tak jak liczby, które mogą wzrastać w nieskończoność, proporcje liczbowe są bowiem miarą dźwięku.

Komentator *Opusculum monocordale*²⁰

„Ulterius ostendit auctor numerum clavium, volens, quod octo sunt graves, septem acutae et quatuor supraacutae sive excellentes. Sequitur, quod erunt 19 ad hunc sensum, decem novem sunt claves musicales secundum numerum et communem usum computando *b-fa* et *b-mi* pro una. Dicitur secundum numerum, quia pauciores sunt secundum speciem; soni enim septem sunt in specie ut patet inspicienti. Dicitur secundum communem usum, quia secundum artem possunt esse infinitae, cum ars consonantiis finem non imponat, ut habetur ex textu. Huius ratio est, quia omnis mensura debet proportionari suo mensurato et e contra. Sed consonantiae et voces musicales sunt mensurata numeri. Numerus enim mensurat musicales voces per certas proportionones, ut infra patebit. Et ille per unius additamentum crescit in infinitum; non enim datur aliquis numerus tam magnus, quin dabilis est maior per unius additionem, quare etiam et consonantiae sive musicae voces, quae mensurantur et in numero fundantur, extendi in infinitum possunt.”

Scala secundum artem byłaby więc w tym przypadku do pewnego stopnia związana z pojęciem „musica artificialis”, wyjaśnianym przez anonimowego komentatora jako „scientia de numero sonoro” — nauka o dźwięczącej liczbie, czyli jako musica speculativa (theorica). Rozróżnienie: scala secundum communem usum — scala secundum artem można by więc sprowadzić do przeciwstawienia: skala praktyczna — skala teoretyczna.

Odmianą interpretację tych terminów przedstawił Magister Szydłowita. Stwierdził on, iż scala secundum usum obejmuje — podobnie, jak uważał cyto-

¹⁹ Johannes Valendrinus *Opusculum monocordale*. Ed. F. Feldmann, op. cit., s. 165–166.

²⁰ Jw., s. 165.

wany wyżej autor — 19 claves od Γ -ut do *dd-la-sol*, podczas gdy skala secundum artem zawiera nadto *ee-la*, jako uzupełnienie ostatniego, najwyższego heksachordu o vox *la*.

Szydłowita²¹

„Circa quod sciendum primo, quod claves in tota manu secundum usum sunt decem et novem, et hoc computando *b-fa- \natural -mi* pro una clave, et sunt hec: Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd [...] Sed loquendo secundum artem, tunc claves in numero sunt viginti, quia extra manum additur *ee-la* propter completionem et perfectionem tertii cantus \natural -duralis.”

Określenie „secundum artem” wiązałoby się zatem w tym przypadku z rozumieniem ars jako zespołu reguł cantus plani, zaś samo przeciwstawienie można by sprowadzić do opozycji: skala stosowana w praktyce — skala wyznaczona porządkiem reguł.

Elementy przeciwstawienia: skala secundum communem usum — skala secundum artem dostrzec można także w anonimowym traktacie BJ 1859, w postaci określenia „secundum communem usum”.

Anonim BJ 1859²²

„...notandum claves musicales secundum communem usum sunt decem et novem. Gwido autem viginti et una ita per b signatur utrumque pro duabus clavibus, cui omnes assenserunt.”

Spośród autorów krakowskich I połowy XVI wieku kwestii ambitusu skali poświęcili nieco uwagi Marek z Płocka (k. 4r) (90):

„Sunt claves in manu vel in scala musicali viginti numerando *b-fa- \natural -mi* et suam octavam pro una clave, tot enim sufficiunt pro humana voce.”

oraz Sebastian z Felsztyna (I), który zwrócił uwagę na różnice w tym zakresie pomiędzy cantus planus i cantus mensuralis²³. (Autor ten — zapewne pod wpływem przedstawionej wyżej tradycji — stwierdza, że skala zawiera 21 claves, przy traktowaniu *b-fa- \natural -mi* i *bb-fa- \natural -mi* jako odrębnych claves, choć w dalszych wywodach uwzględnia skalę Γ -ut — *ee-la*, a więc liczącą 22 claves przy takim samym traktowaniu *b-fa- \natural -mi*.)

Sebastian z Felsztyna I, k. A3v (91)

„...et in toto collecto sunt viginti una claves, computando bis *b-fa- \natural -mi* pro duabus clavibus. Cantores tamen mensuralis cantus a Γ -ut infra descendendo fingunt descensum per quintam et ponunt sol in Γ -ut descendendo *sol fa mi re ut*. Et similiter supra *ee-la* extra manum quartam ascendunt ponentes *mi* in *ee-la* et ascendunt *mi fa sol la*. Et secundum eorum positionem erunt viginti octo claves.”

²¹ Die „Musica Magistri Szydlovite”... s. 12–13.

²² Anonim BJ 1859, k. 3r.

²³ Podawanie w traktatach chorałowych skali dla cantus mensuralis praktykowano w I połowie XVI wieku dość często. Za przykład mogą posłużyć traktaty G. Rhaua (*Enchiridion*... k. A7v–A8r) i M. Agricoli (*Scholia*... k. B6r).

Obie skale — scala cantus plani i scala cantus mensuralis — przedstawiają się zatem według Sebastiana z Felsztyna następująco:

Scala cantus plani				Scala cantus mensuralis	
				la	(aaa)
				sol	(gg)
				fa	(ff)
ee			la	mi	ee
dd		la	sol	re	dd
cc		sol	fa	ut	cc
♯♯			mi		♯♯
bb			fa		bb
aa		la	mi	re	aa
g		sol	re	ut	g
f		fa	ut		f
e			mi		e
d	la	sol	re		d
c	sol	fa	ut		c
♯			mi		♯
b		fa			b
a	la	mi	re		a
G	sol	re	ut		G
F	fa	ut			F
E	la	mi			E
D	sol	re			D
C	fa	ut			C
♯	mi				♯
A	re				A
Γ	ut				sol Γ
					fa (FF)
					mi (EE)
					re (DD)
					ut (CC)

Zgodnie z powszechnie przyjętymi wzorami autorzy krakowscy dzielili skalę clavium na trzy i pięć stref, przy czym głównym kryterium obu tych podziałów była wysokość dźwięku. W wyniku trychotomicznego podziału skali wyróżniono claves niskie (graves) — Γ-ut, A-re, ♯-mi, C-fa-ut, D-sol-re, E-la-mi, F-fa-ut; wysokie (acutae) — a-la-mi-re, b-fa-♯-mi, c-sol-fa-ut, d-la-sol-re, a-la-mi, f-fa-ut, g-sol-re-ut; bardzo wysokie (superacutae) — aa-la-mi-re, bb-fa-♯-mi, cc-sol-fa,

dd-la-sol, *ee-la*. Podział ten odpowiadał zróżnicowaniu litterae na capitales, minutae i geminatae (duplicatae), stąd określenia odnoszące się do claves zastępowano niekiedy terminami przyjętymi dla litterae. Podział skali na pięć stref uzależniony był od przyjętego ambitusu skali clavium. Monetarius, Marek z Płocka i Sebastian z Felsztyna II, którzy przyjęli ambitus Γ -*ut — ee-la*, wyróżnili w skali pięć tetrachordów rozłącznych. Anonim Ossol. 2297/I, który uwzględnił skalę 19-dźwiękową Γ -*ut — dd-la-sol*, wyróżnił cztery tetrachordy rozłączne i jeden trychord (podobne rozwiązanie przyjął Anonim BJ 1859²⁴). Terminologia związana z tym podziałem: graves, finales, confinales, affinales, acutae, superacutae, excellentes — wskazują na zastosowanie dwojakiego kryterium: wysokości dźwięku oraz funkcji określonych claves w systemie ośmiu tonów kościelnych. Nazwą „finales” opatrzone mianowicie claves pełniące funkcję finales tonów nietransponowanych, nazwą „confinales” lub „affinales” natomiast claves funkcjonujące jako finales tonów transponowanych.

Cantus

Termin „cantus”

Termin „cantus” stosowano potocznie w I połowie XVI wieku dla oznaczenia szeregów heksachordalnych *ut re mi fa sol la*. W tym samym znaczeniu funkcjonowały również terminy: „hexachordum” („exachordum”), „deductio”, „proprietas”, „qualitas”²⁵.

Stefan Monetarius, k. B2r (92)

„Est igitur proprietas apud Joannem Tinctoris²⁶ singularis deducendarum vocum qualitas. Franchinus autem ait: proprietatem huiusmodi modulationis dicimus esse singularem uniuscuiusque exachordi in introductorio dispositi deductionem. Deductio est sex ipsarum syllabarum diatonica ac naturalis intensive aut remissive progressio. Intensive sic: *ut re mi fa sol la*. Remissive autem econtrario. Huiusmodi enim deductio a Franchino exachordum nominatur, quam nos cantum appellamus.”

Definicje terminu „cantus” przytoczone przez innych teoretyków krakowskich — wprowadzili je Anonim Ossol. 2297/I, Marek z Płocka i Anonim BJ 2616 — nie wskazują jednak na bezpośredni jego związek z heksachordem: „cantus” oznacza po prostu śpiew zgodny z regułami, przy czym — jak stwierdza Anonim Ossol. 2297/I — może to być również „śpiew instrumentalny”. Anonim Ossol. 2297/I oparł definicję cantus na sformułowaniach, którymi posłużyli się Johannes

²⁴ Anonim BJ 1859, k. 3r.

²⁵ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. B4r; — Udalricus Burchard, op. cit., k. A4v.

²⁶ Definicję sformułowaną przez Tinctorisa (por. *Expositio manus*. C.S. IV, s. 7, cap. V: „De proprietatibus”), podał Monetarius zapewne za Gaffuriusem (*Practica musicae* I, 4, k. a5v): „...Tinctoris autem proprietatem dicit singularem deducendarum vocum qualitatem”.

Valendrinus i Magister Szydłowita²⁷; Marek z Płocka i Anonim BJ 2616 natomiast wprowadzili sformułowania znane z traktatów Adama z Fuldy i N. Wollicka²⁸.

Anonim Ossl. 2297/I, k. 4v (93)

„...cantus definitur sic: est modulatio vocis naturalis vel instrumentalis regulis artis musicae coartata.”

Marek z Płocka, k. 6v

„Cantus est modulaminis secundum arsim et thesim congrua coaptatio.”

Anonim BJ 2616, k. 4r (94)

„Cantus est debita vocum prolatio, vel est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam formata.”

Związek terminu „cantus” z heksachordem w wywodach cytowanych teoretyków wyjaśnia się dopiero w trakcie podziału cantus na \natural -duralis, naturalis i b-mollis. Wykład na temat cantus przypomina więc rozwiązanie zastosowane przy prezentacji vocum: wywód rozpoczynano od definicji ujmującej ten termin w potocznym znaczeniu, zaś zawężenie znaczenia terminu „vox” do sylaby solmizacyjnej następowało przy podziale vocum. Podział cantus w ujęciu niektórych teoretyków krakowskich wskazuje jednakże, iż termin ten, aczkolwiek pozostawał w związku z heksachordem, nie zawsze był z nim równoznaczny.

Podział cantus

Zgodnie z najczęściej stosowanym w traktatach chorałowych I połowy XVI wieku schematem wyróżniono trzy rodzaje cantus (tres cantus in genere) i jego siedem gatunków (septem cantus in specie). Co do rodzaju cantus dzielono na \natural -duralis, naturalis i b-mollis. Jak wiadomo, cantus \natural -duralis oznaczał w tym przypadku heksachord budowany od dźwięku *g*, cantus naturalis — heksachord budowany od dźwięku *c*, cantus b-mollis — heksachord budowany od dźwięku *f*. Każdy z tych rodzajów dzielono na gatunki w zależności od położenia danego heksachordu w skali clavium. I tak wyróżniono trzy gatunki cantus \natural -duralis, dwa gatunki cantus naturalis i dwa gatunki cantus b-mollis. Schemat podziału cantus przedstawia jasno diagram wprowadzony przez Sebastiana z Felsztyna (II) (zob. s. 142).

W ujęciu autorów krakowskich podział cantus na tres in genere pod względem przyjętych kryteriów wykazuje znaczne pokrewieństwo z podziałem vocum musicalium na durae, naturales i molles. Odnaleźć można tu bowiem zarówno „kryterium” ratione sonorositatis, jak i „kryterium” ratione ascensus et descensus, aczkolwiek w nieco zmienionej postaci.

²⁷ Johannes Valendrinus, op. cit., s. 170; — *Die „Musica Magistri Szydlovite”*... s. 16.

²⁸ Adam z Fuldy *Die musica*. G.S. III, s. 343; — Nicolaus Wollick, op. cit., s. 22.

ee						la
dd						sol
cc						fa
bb						mi
aa						re
g						ut
f						la
e						sol
d						fa
c						mi
b						re
a						ut
G						la
F						sol
E	la	primus cantus naturalis	la	sol	secundus cantus b-mollis	tertius cantus \natural -duralis
D	sol	fa	la	fa	mi	re
C	fa	mi	re	re	ut	ut
\natural	mi	re	ut	ut		
A	re	ut				
\square	ut					

Analogią kryterium „ratione sonorositatis” byłyby cechy brzmieniowe, różniące poszczególne rodzaje cantus i odpowiadające dokładnie charakterystyce odpowiednich voces; analogią kryterium „ratione ascensus et descensus” stanowiłyby cechy konstrukcyjne poszczególnych cantus, mianowicie dźwięki inicjalne *g*, *c* i *f* oraz stosunek do *b-fa- \natural -mi*, który można sprowadzić do problemu ascensus.

Cechy konstrukcyjne trzech rodzajów cantus przedstawił jasno Monetarius, stwierdzając, iż cantus \natural -duralis rozpoczyna się od *G* i wznosi się od *a-la-mi-re* do *b-fa- \natural -mi* o cały ton, tworząc postępowanie *re-mi*; cantus *b-mollis* rozpoczyna się od *F* i wznosi się do *a-la -mi-re* do *b-fa- \natural -mi* o półton, tworząc postępowanie *mi-fa*; cantus naturalis rozpoczyna się od *C* i kończy się na *a-la-mi-re*.

Stefan Monetarius, k. B2r

Cantus in genere aut est

♯-duralis] et talis
 b-mollaris]
 naturalis]

inci-
 pitur
 in

[G
 et ab
 F a-la-mi-re
 C ad b-fa-♯-mi]

surgit per
 tonum, sc. re
 mi fa

surgit per
 semitonium, sc.
 non scandit
 sed in a-la-mi-re
 desistit

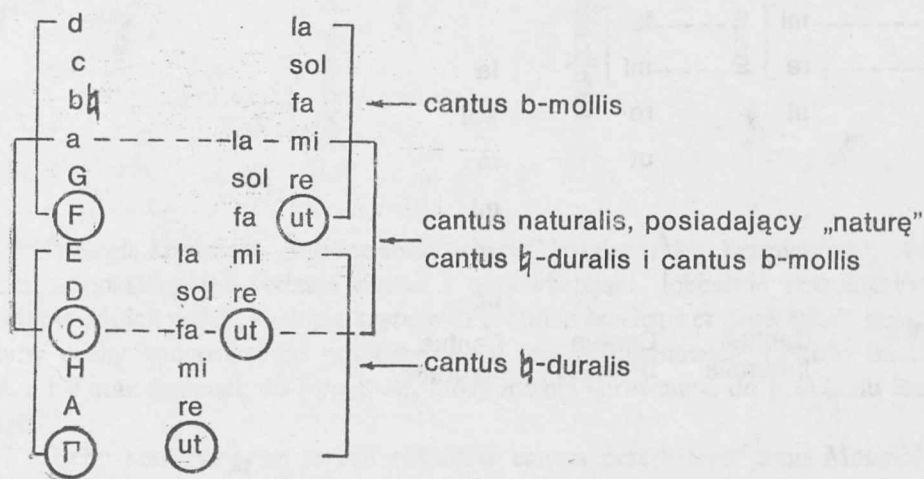
Wywód ten może służyć za przykład najczęściej stosowanego, a zarazem najlep-
 dziej dziś znanego ujęcia podziału cantus. Wskazane przez Monetariusza elementy
 różnicujące poszczególne rodzaje cantus przedstawiają się następująco:

e	la			
d	sol	la		
c	fa	sol		
b ♯	mi	fa] semitonium	
a	re	mi		
G	ut	re		sol
F		ut		fa
E				mi
D				re
C				ut
	Cantus ♯-duralis	Cantus b-mollis		Cantus naturalis

A zatem, jeśli za cechę decydującą o właściwości (proprietas) poszczególnych
 cantus, przyjmując stosunek do b-fa-♯-mi, to proprietas cantus ♯-duralis sprowadza
 się do ascensus o cały ton — a — re — ♯-mi, proprietas cantus b-mollis — do ascensus
 o półton a-mi — b-fa; cantus naturalis nie zawierał ani b-fa, ani ♯-mi, i stąd —
 być może — określany był niekiedy jako obojętny (neuter).

Od przedstawionego wyżej ujęcia podziału cantus nie odbiegają zasadniczo
 wywody Anonima Ossol. 2297/I. W charakterystyce poszczególnych cantus

uwzględnił on jednak nie tylko ich cechy konstrukcyjne, ale również sonoritas, którą łączył — jak się wydaje — z położeniem danego cantus w skali clavium, a zatem z wysokością dźwięku. Wyróżnił przy tym cantus b-mollis jako szczególnie miły w słyszeniu (*maiora praebebet oblectamenta audientibus*), twierdząc, iż stąd oznaczony jest on przez *b rotundum* — figurę okrągłą i jako taką szlachetniejszą od innych. Uwagę zwraca wyprowadzenie podziału cantus z trychotomicznego podziału *vocis*, przy czym chodzi tu najprawdopodobniej — wywód nie jest zbyt jasny — o *vox* w naturalnym znaczeniu tego słowa, podzieloną — jak się wydaje ze względu na wysokość dźwięku — na „szorstką bądź twardą o dźwięku gwałtownym niczym grzmot”, „wysoką i delikatną jak dźwięk struny” i „średnią, która dzieli swą naturę z obydwoma pierwszymi”. Otóż, zdaniem Anonima Ossol. 2297/I, z pierwszego rodzaju *vocis* bierze się cantus \natural -duralis, odznaczający się niższym dźwiękiem w stosunku do innych cantus; od drugiego rodzaju *vocis* — cantus b-mollis sive dulcis, odznaczający się „przyjemną melodią”; od trzeciego rodzaju *vocis* — cantus naturalis, który posiada naturę cantus \natural -duralis i cantus b-mollis i brzmi „niezbyt twardo i niezbyt miękko”. Owa ambiwalentna natura cantus naturalis wynikać ma zapewne z jego położenia w skali clavium: dźwięk inicjalny tego rodzaju cantus — *c*, leży bowiem — zdaniem Anonima Ossol. 2297/I — jakby pośrodku między dźwiękami inicjalnymi cantus \natural -duralis i cantus b-mollis:



Anonim Ossol. 2297/I, k. 4v

„Pro quo notandum, quod triplex est proprietas *vocis*, a qua triplici proprietate triplex sumitur cantus. Prima proprietas ipsius *vocis* est aspera sive dura. Et talis vox est, quae violenter emittit sonum sicut tonitru. Acutae vero sunt, quae ita tenues sunt, sicut in cordis audimus. Mediocres vero sunt, quae participant naturam utriusquae. A prima sumitur cantus \natural -duralis, a secunda cantus b-mollis, a tertia cantus naturalis.

Cantus prima sui divisione dividitur in cantum \natural -duralem, naturalem, quoque b-mollem [...] Unde cantus \natural -duralis dicitur est, qui protrahitur per durum seu qui duriores seu grossiores sonum in suo transitu signat et hoc respectu aliorum. Et quia triplex reperitur, in tres species merito dividitur. Primus itaque \natural -duralis incipitur in Γ Graeco in linea et finitur in *e-la-mi* in spatio. Secundus incipitur in *G gravi* et finitur in *e acuto* in linea. Tertius incipitur in *g acuto* in linea et finitur in *ee-la* superacuto secundum Joannem Oleandrum.

Cantus autem b-mollis sive dulcis est, qui suavem efficit melodiam, per b rotundum signatum. Et ratio quia sicut iste cantus maiora praebet oblectamenta ipsius audientibus, sic etiam digniori littera et figura signatur. Figura enim rotunda est nobilior inter omnes alias. Merito ergo illa littera et figura signatur, a qua b-mollis nuncupatur. Et talis in duplici specie reperitur. Prima, quae ab *F gravi* usque ad *d acutum* de linea in spatium comportatur. Sed secundus cantus b-mollis ab *f minuto acuto* inchoatus in *dd gemino* completur. Naturalis autem cantus est, qui naturam utriusque capiens nec nimis aspere nec nimis molliter sonans sed mediocriter progreditur, et a nulla littera cognominatur, hoc est nec ab \natural -quarto nec a *b molli*, sed a *C gravi*, qui inter initia primorum tamquam medium tenens. Et habet duas species. Nam primus inchoatur in spatio in *C gravi* et finitur in *a acuto* in linea. Sed secundus naturalis a *c acuto* reiteratis sex vocibus in *aa gemino* excellenti de linea in spatium perficitur."

Od przytoczonych wyżej poglądów Monetariusi i Anonima Ossol. 2297/I różni się stanowisko, jakie w kwestii cantus zajął Marek z Płocka. Zasadnicza różnica dotyczy znaczenia tego terminu: choć nadal związany z heksachordem, o czym świadczy podział na tres cantus in genere i septem in specie, rozumiany jest jednak znacznie szerzej. Dotyczy to przede wszystkim terminu „cantus naturalis”, stosowanego przez Marka z Płocka w dwóch znaczeniach: jako heksachordum naturale — i to było, zdaniem Marka z Płocka, właściwe znaczenie tego terminu — oraz w znaczeniu śpiewu wznoszącego się do *c-sol-fa-ut* bądź przez b molle, bądź poprzez \natural durum; właściwy dla tego rodzaju śpiewu — zdaniem Marka z Płocka — był termin „cantus mixtus”. Stąd cantus naturalis charakteryzowany jest tu jako „twardy” i „miękki” zarazem. Charakterystyka brzmienia pozostałych dwóch rodzajów cantus nie odbiega już od powszechnie stosowanych wzorów.

Marek z Płocka, k. 6v (95)

„Sunt autem in genere tres cantus, scilicet naturalis, \natural -duralis et b-mollis. Naturalis est, qui durum et mollem sonum facit et partim scandit ad *c-sol-fa-ut* per b molle et partim per \natural -durum; et talis cantus proprie dicitur mixtus. Vel sic: est, qui nec *mi* nec *fa* habet in utroque *b-fa- \natural -mi*, quia non ascendit nisi ad *a-la-mi-re*; et hic cantus proprie dicitur naturalis. \natural -duralis cantus est, qui durum et asperum facit sonum ratione litterae et soni. B-mollis vero cantus est, qui mollem ac lenem facit sonum ratione etiam litterae et soni.”

Marek z Płocka wymienił trzy kryteria rozpoznawania rodzaju cantus, przy czym nie wspomniał w tym kontekście o inicjalnych dźwiękach poszczególnych heksachordów. Dwa z tych kryteriów — stosunek do *b-fa- \natural -mi* i sonoritas — były stosowane powszechnie. Trzecie kryterium — nie spotykane w ówczesnych traktatach chorałowych — stanowią voces finales poszczególnych cantus. Otóż, zdaniem Marka z Płocka, każdy cantus, kończący się in voce naturali może być

uznany za *cantus naturalis*; *cantus* kończący się in voce \natural -durali — za *cantus* \natural -duralis; *cantus* kończący się in voce *b*-molli — za *cantus* *b*-mollis.

Marek z Płocka, k. 7r (96)

„Hoc etiam minime est praetermittendum, quod denominatio cuiuslibet *cantus* fit tribus modis. Uno modo penes *mi* et *fa* in *b-fa- \natural -mi* sic: quicumque *cantus* ascendens ultra *a-la-mi-re* in *b-fa- \natural -mi* vel supra, si in *b-fa- \natural -mi* *mi* canit, est *cantus* \natural -duralis. Si vero *fa*, est *cantus* *b*-mollis. *Cantus* vero, qui aliquando *mi* canit et aliquando *fa*, naturalis dicitur. Altro modo penes vocem finalem, quae quidem voces sicut sunt triplices, ita etiam triplicem *cantum* designant. Nam *cantus* desinens in voce naturali naturalis dicitur, in voce *b*-molli *b*-mollis dicitur, in voce vero \natural -durali \natural -duralis dicitur [...]. Tertio modo penes melodiam asperam, mollem et mediam inter asperam et mollem, ita quod mollis molliter, \natural -duralis dure vagatur, qui vero medium tenet inter durum et mollem, naturalis dicitur.”

Jeśliby owe voces finales odnieść do tetrachordu clavierium finalium, wyróżnionego w pentachotomicznym podziale skali clavierium, okaże się, że voces naturales — *sol* i *re*, należą do clavis *D-sol-re*, finalis I i II tonu; voces durae — *la* i *mi* — do clavis *E-la-mi*, finalis III i IV tonu; voces molles — *fa* i *ut* — do clavis *F-fa-ut*, finalis V i VI tonu. A zatem *cantus naturalis* obejmowałby śpiewy I i II tonu, *cantus* \natural -duralis — śpiewy III i IV tonu, *cantus* *b*-mollis — śpiewy V i VI tonu. Potwierdzają to dalsze wywody Marka z Płocka, dotyczące problemów solmizacji. Dokonał on podziału tonów kościelnych pomiędzy trzy rodzaje *cantus*: do *cantus naturalis* zaliczył tony I i II, do *cantus* \natural -duralis — tony III, IV, VII i VIII, do *cantus* *b*-mollis — tony V i VI. Można by zatem przypuszczać, iż termin „*cantus*” w ujęciu Marka z Płocka odnosi się nie tylko do heksachordu, ale oznacza również szerszą kategorię, nadrzędną wobec tonów kościelnych, uchwytną i rozpoznawalną w słyszeniu. Nadto istniałyby właściwie tylko dwie wyraźne kategorie tego typu — \natural durum i *b* molle; naturale bowiem, jako powstałe w wyniku połączenia *b* molle i \natural durum i stąd nazwane „*cantus mixtus*”, staje się kategorią niejako wtórną. Takie rozwiązanie kwestii *cantus* zapowiada niemal — jak się wydaje — dualistyczną koncepcję *cantus*, wprowadzoną przez Sebalda Heydena²⁹.

Całkiem odmienne od wyżej przedstawionych rozwiązanie kwestii *cantus* przedstawił Anonim BJ 2616. Wprawdzie — podobnie jak Marek z Płocka — podział *cantus* związał z podziałem vocum musicalium na \natural -durales, naturales i *b*-molles, zabieg ten wykorzystał jednak dla całkiem odmiennej koncepcji. Utrzymywał on mianowicie, iż *cantus* \natural -duralis wykonywany jest za pomocą voces durae — *mi* i *la*, *cantus naturalis* — za pomocą voces naturales — *re* i *sol*, zaś *cantus* *b*-mollis — za pomocą voces molles — *ut* i *fa*. Ponieważ owe voces w śpiewie ulegają przemieszananiu, stąd każdy *cantus*, zawierający sześć voces, nazywa się *mixtus*. Poszczególne rodzaje *cantus* zaopatrzył przy tym Anonim BJ 2616 w charakterystykę sonorositatis, nie odbiegającą od ogólnie przyjętych wzo-

rów. Przeciwwstawiał się natomiast powszechnie uznanemu schematowi podziału cantus na tres in genere opartego na kryterium *mi* vel *fa* in *b-fa- \sharp -mi* oraz podziałowi na septem cantus in specie, twierdząc, iż litterae nie mają nic wspólnego z istotą cantus (stąd zapewne w charakterystyce sonorositatis poszczególnych cantus, przejętej prawdopodobnie od Adama z Fuldy, pominął zwrot „ratione litterae”).

Anonim BJ 2616, k. 4v (97)

„...sicut tantum triplices sunt voces sono et natura differentes, ita et cantus apud musicos distinguitur triplex: \sharp -duralis, naturalis et b-mollis, cum voces in tres cantus et tres cantus in tres voces dividantur [...] Omnis cantus \sharp -duralis per *mi* et *la* tamquam per eius signa profertur. Est enim cantus \sharp -duralis, qui durum et asperum facit sonum [...] Omnis cantus naturalis, qui secundum alios neutralis dicitur, per *re* et *sol*, tamquam per eius signa pronunciat. Est enim cantus naturalis, qui nec durum nec mollem sonum, sed partem a \sharp -durali et partem a b-molli summit [...] Omnis cantus b-mollis per *ut* et *fa* tamquam per eius signa exprimitur. Est enim cantus b-mollis, qui mollem et lenem sonum facit [...] Sicut illae sex voces cantando permiscuntur, ita ut cantus per illas voces pronunciat, omnis ergo cantus sex vocibus gaudens mixtus dicitur. Correlarie sequitur primo, quod minus bene dicunt, qui praedictos cantus distinguunt per litteras clavium septem cantus in specie. Litterae enim nihil faciunt ad cantus naturam.” (Glosa marginalna tegoż autora: „Unde nec illi bene dicunt dicentes cantus dumtaxat esse \sharp -duralis vel b-mollis ex *mi* et *fa* in *b-fa- \sharp -mi* et naturalem ex privatione illarum, quia posito per possibile vel impossibile, quod [?] nullum esset *b-fa- \sharp -mi*, sequeretur secundum illos, quod nullus esset cantus \sharp -duralis vel b-mollis, sed omnis esset naturalis, quod est absurdum”).

Z wywodów tych wynika, iż Anonim BJ 2616 nie tylko nie utożsamiał poszczególnych rodzajów cantus z heksachordami, ale nawet próbował polemizować z tą koncepcją. Podział cantus przeprowadził opierając się wyłącznie na podziale vocum musicalium i w oderwaniu od skali clavium. Trudno wskazać na źródło, z którego autor ten mógł przejąć takie ujęcie podziału cantus. Znał je również Anonim Ossol. 2297/I, który wywód na temat solmizacji poprzedził następującą uwagą:

Anonim Ossol. 2297/I, k. 5r

„...cantus alius est naturalis, qui ex vocibus naturalibus constituitur et signatur in clavibus a *C* incipientibus. Alius \sharp -duralis, qui ex vocibus duris constituitur et signatur in clavibus a *G* incipientibus. Alius est b-mollis, qui ex vocibus mollibus constituitur et signatur in clavibus ab *F* incipientibus. Omnis autem cantus ex sex vocibus constitutus mixtus dicitur.”

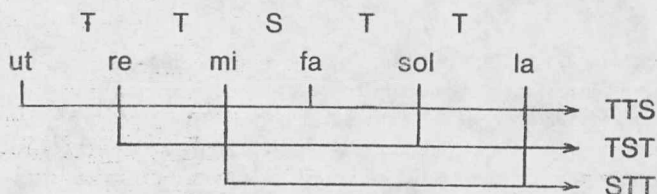
Można nadto przytoczyć tu uwagę Adama z Fuldy, z której wynika, iż przydzielanie każdemu rodzajowi cantus odpowiednich voces mieściło się w ramach znanych rozwiązań teoretycznych.

Adam z Fuldy³⁰

„Sunt tamen nonnulli, qui unicuique [cantui] duas quasi sibi convenientes attribuunt voces: nam donant b-mollari *ut* et *fa*, naturali *re* et *sol*, \sharp -durali *mi* et *la*...”

³⁰ Adam z Fuldy, op. cit., s. 343.

Zasada tego podziału nie jest jasna. H. Riemann, powołując się m. in. na przytoczoną wyżej uwagę Adama z Fuldy, skłonny był łączyć ten podział z problemami transpozycji tonów kościelnych i *musicae fictae*³¹. Bardziej przekonujące wydaje się jednak stanowisko R. Federhofer-Königs: wiąże ona podział *vocum* z trzema gatunkami kwarty diatonicznej, objętymi heksachordem *ut re mi fa sol la*³².



Na słuszność tej interpretacji wskazywałyby wywody Gaffuriusa, który opisując trzy gatunki kwarty w rodzaju diatonicznym, posługuje się określeniem „*triplex canendi modus*”, bliskim sformułowaniu „*triplex cantus*” użytemu przez Anonima BJ 2616.

Franchinus Gaffurius³³ (98)

„*Triples dictus est canendi modus. Primus namque modulationis processus seu canendi modus fit quando in quattuor sonis conducimus primam diatessaron speciem, scilicet per semitonium et duos tonos intentione computa, remissione vero e converso; diciturque haec prima species diatessaron. Secundus autem cantandi modus est quando deductis quattuor intentis sonis contiguus duos successive tonos unumque semitonium pronuntiamus, quibus secunda diatessaron species fit. Tertius vero modulationis processus evenit quando intensive proferimus tonum, inde semitonium ac postremo alium tonum atque remittendo similiter; diciturque haec in horum dispositione tetracordorum tertia species diatessaron.*”

Nie wyjaśnia to jednak jeszcze, dlaczego poszczególnym gatunkom kwarty przydzielono określenia „*molle*”, „*durum*”, „*naturale*”. Być może decydowało o tym rozmieszczenie całych tonów i półtonu. Wskazywałyby na to opisane wcześniej wywody, związane z uzasadnieniem podziału *vocum* *ratione ascensus et descensus* i *ratione sonorositatis*, a także sugestie Glareana, który próbował wiązać ten podział z właściwościami wyrazowymi tonów i ich strukturą interwałową, wynikającą z gatunków kwartowo-kwintowych.

³¹ H. Riemann *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Jahrhundert*. Berlin 1920, s. 384-385; jak podaje K. W. Niemöller, op. cit., s. 200, cytowany pogląd Riemanna poddano ostrej krytyce zarzucając mu błędną interpretację tekstu Adama z Fuldy.

³² R. Federhofer-Königs *Johannes Oridryus...* s. 188; — teź *Johannes Vogelsang...* s. 114.

³³ Franchinus Gaffurius *Theorica musicae*. IV, 2. Mediolani 1492, k. h3v.

Henricus Glareanus³⁴ (99)

„...Nam *ut fa* molleis voces, *re sol* naturales, *mi la* duras nescio quo auctore doceant [...] Fortasse autem haec a modorum natura nostri sumpsere musici. Nam in Lydio, molli, ut quibusdam visus est, modo [...] *ut fa* regnant in diatessaron superne: in Dorio, gravi ac severo modo, *re sol*, in Phrygio, religioso ac duro, *mi la*...”

Podział *vocum* na *durae*, *molles* i *naturales*, jak również związany z nim podział heksachordu na tetrachordy, miał duże znaczenie praktyczne, leżał bowiem u podstaw reguły solmizacji, wedle których preferowano mutację pomiędzy *voces eiusdem naturae*, czyli — jak utrzymywał Prassberg — „*eiusdem cantus*”.

Balthasar Prassberg³⁵ (100)

„Notandum *fa* convenientius mutatur in *ut*, quam in aliam vocem, quia [...] *fa* et *ut* quodammodo sunt *voces consordes* et *eiusdem cantus*. Et communiter respondent *cantui b-molli*. *Sol* autem et *re* *cantui naturali*. Sed *mi* et *la* *cantui b-durali*...”

7. Solmizacja

Terminem „solmisatio” autorzy krakowscy — zgodnie z powszechnie przyjętym w I połowie XVI wieku jego znaczeniem — określali wykonanie śpiewu za pomocą *voces musicales*.

Marek z Płocka, k. 8r

„Solmisatio est debita *vocum* quo ad *ascensum* vel *descensum* expressio.”

Anonim BJ 2616, k. 9r

„...solmisatio est debita *vocum* expressio quo ad *ascensum* vel ad *descensum*.”

Definicje te wzorowane są zapewne na formule zastosowanej również przez U. Burcharda. Wzór ten jest szczególnie wyraźny w wywodach Sebastiana z Felosztyna, który wykorzystał nadto definicję przytoczoną przez A. Ornitoparcha.

Andreas Ornitoparchus¹

„Unde solmisatio est cuiuslibet *cantus* per *voces musicales* iuxta exigentiam *mi* et *fa* regulata modulatio.”

Udalricus Burchard²

„Solmisatio est debita *cantus* per *sex voces musicales* expressio.”

³⁴ Henricus Glareanus *Dodecachordon*. I, 2. Basiliae 1547, k. Av.

³⁵ Balthasar Prassberg *Clarissima planae atque choralis musicali interpretatio*. Basileae 1501, k. A7v.

¹ Andreas Ornitoparchus *Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519, k. B3r.

² Udalricus Burchard *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518, k. A6v.

Sebastian z Felsztyna II, k. A4r (101)

„...solmisatio est cuiuslibet cantus per voces musicales iuxta exigentiam *mi et fa* regulata modulatio. Vel solmisatio est debita cantus per sex voces musicas expressio.”

Solmizacja pełniła funkcję pomocy dydaktycznej w nauce śpiewu. Jak bowiem wyjaśniał M. Agricola, *vox* — dzięki stałym stosunkom interwałowym w ramach heksachordu *ut re mi fa sol la* — służy rozpoznaniu interwałów, stąd może być utożsamiona z nazwą interwału.

Martin Agricola³ (102)

„Vox, ut hic capitur, syllaba est, qua in concinendo intervallorum soni [...] veluti dictionum syllabae in legendo litterarum adminiculo, constringuntur. Vel, ut quidam volunt, vox est intervallorum nomenclatura...”

Wykonanie śpiewu za pomocą *voces musicales* było o tyle skomplikowane, że ambitus śpiewu, jak również jego struktura tonalna zmuszały do wyjścia poza określony heksachord. W praktyce oznaczało to zmianę *vocis* przy zachowaniu tego samego dźwięku — tej samej *clavis*. Zmiana taka, zwana — jak wiadomo — mutacją, podlegała określonym regułom, których praktyczna znajomość była niezbędnym warunkiem poprawnej solmizacji. Regułami mutacji wyznaczano możliwości zmian *vocum* w ramach *clavium*: określano, w których *claves* mutacja jest konieczna, w których wskazana, w których dopuszczalna, w których niedozwolona. Reguły mutacji przedstawiały zatem jakby „mechanizm” solmizacji. Reguły solmizacji z kolei, określając warunki, w których winna nastąpić mutacja, wskazywały na jej zastosowanie. W regułach solmizacji nie wykorzystywano w pełni możliwości techniki mutacyjnej. Praktyka solmizacji w I połowie XVI wieku zmierzała bowiem do uproszczenia techniki mutacyjnej zarówno przez ilościowe ograniczenie mutacji, jak i uproszczenie samego jej mechanizmu. Stąd zapewne niektórzy autorzy krakowscy — Anonim BJ 2616, Anonim Ossol. 2297/I, Sebastian z Felsztyna — ograniczyli się tylko do podania reguł solmizacji; Marek z Płocka — podobnie jak wielu autorów traktatów chorałowych tego okresu, — omówił zarówno reguły mutacji, jak i solmizacji, Monetarius natomiast skoncentrował się tylko na problemach mutacji. Zaznaczyć jednak należy, że wyznaczenie wyraźnej granicy pomiędzy regułami mutacji a regułami solmizacji nie zawsze jest możliwe. Powyższe rozgraniczenie, odnoszące się do traktatów krakowskich, opiera się głównie na zastosowanej w nich terminologii: Monetarius zatytułował rozdział traktujący o solmizacji „*De mutationibus*”, Marek z Płocka wprowadził dwa rozdziały — „*De mutatione*” i „*De solmisatione*”, pozostali autorzy zaś wypowiedzieli się tylko na temat *solmisatio*. Niemniej jednak niektóre z reguł przedstawionych przez Monetariusza nie różnią się niczym od reguł określanych w owym czasie jako *regulae solmisationis*; z kolei niektóre spośród *regulae solmisationis* są właściwie regułami mutacji.

Mutacja

Istotę mutacji wyczerpująco wyjaśnił Monetarius, którego wywody są inspirowane lekturą *Practica musicae* Gaffuriusa. Mutacja ujmowana jest jako zmiana sylaby solmizacyjnej w ramach tej samej clavis: zmiana ta, sprowadzając się do zmiany heksachordu, oznacza tym samym zmianę jakości bądź właściwości (qualitas) dźwięku przy zachowaniu jego wysokości (quantitas).

Stefan Monetarius, k. B2v

„Mutatio est unius syllabae in aliam in eadem clave unisona variatio. Vel, ut dicit Franchinus⁴, est alterna vocis in vocem dilatio uniformi extensione deprehensa. Per voces exachordarum syllabas intelligo: non enim vox in vocem, mutari poterit, sed qualitas in qualitate stante eadem vocis quantitate, ut testatur Anselmus Parmensis.”

Analogicznie, aczkolwiek znacznie zwięźlej ujął ten problem Marek z Płocka, posługując się tą samą definicją terminu „mutatio”, którą przytoczył Monetarius, a następnie stwierdzając, że zmiana sylaby solmizacyjnej jest równoznaczna ze zmianą proprietatis.

Marek z Płocka, k. 7v (103)

„Mutatio est unius vocis in aliam in una et eadem clave unisona variatio [...] Mutatur enim syllaba in syllabam et proprietatis in proprietatem.”

Określił również przyczyny wprowadzania mutacji: mutację powoduje ambitus śpiewu, gdy wykracza on poza heksachord, oraz zmiana cantus, przy czym — w tym drugim przypadku — zmiana owa winna być sygnalizowana znakami b molle lub ♮ quadrum⁵.

Marek z Płocka, k. 7v-8r (104)

„Contingit autem mutari duobus modis. Primo propter ascensum vel descensum. Secundo propter variationem cantus, quando cantus ♮-duralis mutatur in b-mollem vel econtra; et talis mutatio debet semper signari per b molle vel ♮ quadrum...”

re la sol re fa mi re mi sol la sol fa mi re re re mi sol fa la la sol fa mi re mi fa mi mi re ut re mi re fa mi re re ut re ut

a la mi re
la → re

G sol fa ut
ut → sol

a la mi re
mi → re

⁴ Franchinus Gaffurius *Practica musicae*. I, 4. Mediolani 1496, k. A7r.

⁵ Poniższa uwaga Marka z Płocka wiąże się z cytowanym wcześniej wywodem na temat czterech przyczyn „wynalezienia” b molle i dotyczy przypadku stosowania b molle propter mutationem. Tak więc wprowadzenie znaku b molle lub ♮ durum sygnalizowało naturę cantus. B. Prassberg skłonny był z tego względu uznać b molle i ♮ durum za claves signatae: utrzymywał on, iż „totus cantus sive tropus” dzieli się na cursus ♮-duralis, cursus naturalis i cursus b-mollis; stąd musi istnieć jakiś znak, który by wskazywał na owo zróżnicowanie; funkcję tę pełnią właśnie znaki b molle i ♮ quadrum (*Clarissima plana...* k. A5v): „Verumtamen ♮ quadrum et b rotundum etiam signantur, sed non ea ratione, sed alia, quia ex quo totus cantus sive tropus est divesificatus in

Z czysto wykonawczego punktu widzenia wyróżniano mutację *explicita* bądź *vocalis* oraz *implicita* bądź *mentalis*. Marek z Płocka — zgodnie z rozpowszechnionym wówczas poglądem — uważał, że *mutatio explicita sive vocalis* polega na wymówieniu obu *voces*, biorących udział w mutacji — *vox mutata* i *vox mutans*. *Mutatio implicita sive mentalis* występowała wówczas, gdy wymawiano tylko jedną *vox*, drugą zaś „zatrzymywano w pamięci”.

Marek z Płocka, k. 7v

„Est autem *mutatio duplex*, *explicita* et *implicita*. *Explicita*, quae et *vocalis* dicitur, est duarum *vocum* expresse *positarum* vicissim se *removentium* *prolatio*, in ea enim tam *vox mutans* quam *mutata* exprimuntur. *Implicita*, quae et *mentalis* appellatur, est quando una *vocum* exprimitur et altera mente tenetur...”

Monetarius natomiast wymawianie obu *vocum* w trakcie mutacji określał terminem „*mutatio explicita totalis*”, wymawianie zaś tylko jednej *vocis* — „*mutatio explicita partialis*”.

Stefan Monetarius, k. B2v

„*Mutationum alia explicita totalis*, ubi *ambae syllabae* exprimuntur, *explicita partialis*, ubi una solum effertur *syllaba*...”

Obaj cytowani autorzy krakowscy — Monetarius i Marek z Płocka — przedstawili system mutacyjny zgodnie z tradycją sięgającą czasów Hieronima de Moravia. Ujęcie to polegało na wykazaniu wszystkich możliwych mutacji w ramach skali *clavium*: teoretycznie mogły wystąpić przynajmniej 52 mutacje. Pozostali autorzy — Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna — ograniczyli się do podania najczęściej stosowanych mutacji, przy czym przedstawili je nie opisowo, w formie wykładu, ale przy pomocy odpowiednich diagramów. Diagramy takie zawiera również traktat Marka z Płocka, analogiczne diagramy można wyprowadzić z reguł *solmizacji*, podanych przez Anonima Ossol. 2297/I. Pierwszy sposób ujęcia problemu mutacji określam terminem „ujęcie tradycyjne”; drugi — oparty na diagramach — terminem „ujęcie uproszczone”. Różnice pomiędzy obydwojema ujęciami sprowadzają się do kwestii metod dydaktycznych,

h-duralem, *naturalem* et *b*-mollem *cursum*, quo *necesse* requiritur *aliquid*, quod nobis ostendit *talem cursum* et *hunc defectum* *supplet* *b molle* et *h* *quadrum*. Ubi *b molle* canit *fa* et *h* *durum* canit *mi*. Versus: *h* *durum* *mi* canit, *b fa* *molle dulce frequentat*.” A zatem — jak zauważył G. G. Allaire — „znaki chromatyczne” nie musiały wskazywać na alterację stopnia, ale bądź to na *fa*, bądź to na *mi* w heksachordzie, bądź na *hexachordum molle* lub *durum*. W ten właśnie sposób G. G. Allaire wyjaśnia „apparently illogical F-sharps, C-sharps and G-sharps in augmented fourths of late medieval and early renaissance music” (*The Theory of Hexachords, Solmization and the Model System. A Practical Application*. „*Musicological Studies and Documents*”. American Institute of Musicology 1972, s. 42–43). Wspomina o tym także A. Seay *The 15th-Century Coniuncta. A Preliminary Study*. W: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*. Ed. by Jan La Rue. London-Oxford University Presse. Melbourne-Cape Town 1967, s. 725.

bez ingerencji w sam system heksachordalny. Oba ujęcia — tradycyjne i uproszczone — funkcjonowały obok siebie w pierwszych latach XVI wieku, niekiedy nawet w ramach jednego traktatu, czego przykładem może być m. in. *Opus aureum* Wollicka i *Hortulus musices* Marka z Płocka. Z biegiem czasu jednak ujęcie uproszczone zaczęło dominować.

Ujęcie tradycyjne

Przy omawianiu reguł mutacji znajdowały zastosowanie dwa podziały *vocum musicalium*: *voces inferiores* (*ut, re, mi*) — *superiores* (*fa, sol, la*) i *voces durae* (*mi, la*) — *naturales* (*re, sol*) — *molles* (*ut, fa*). Monetarius porządkował reguły mutacji według pierwszego, Marek z Płocka zaś według drugiego podziału. Różnica ta — jak się okaże — nie dotyczyła jednak istoty problemu.

Z definicji mutacji — zmiana *vocis* w ramach tej samej *clavis* — wynikało, iż mutacja mogła nastąpić tylko w tych *claves*, które były zaopatrzone przynajmniej w dwie *voces*. Wyjątek stanowiła *clavis b-fa- \sharp -mi* i jej oktawa, oznaczająca — na co powszechnie zwracano uwagę — w rzeczywistości nie jeden, lecz dwa dźwięki, odległe od siebie o *semitonium maius*. Zmiana *vocis* w tym przypadku byłaby zatem nie tylko zmianą *qualitatis*, czyli *cantus*, ale również *quantitatis*, czyli wysokości dźwięku: zmianę taką Monetarius określił za Gaffuriusem⁶ terminem „*permutatio*”.

Stefan Monetarius, k. B2v

„Est igitur *permutatio* auctore Franchino *mutua qualitatis et quantitatis invicem variatio, qualis in b-fa- \sharp -mi committi potest...*”

Definicja mutacji nie uwzględniała zatem mutacji w przypadku *clavium* jednosylabowych. Mutacja taka była jednak możliwa: następowała ona poprzez sprowadzenie danej jednosylabowej *clavis* do jej oktawy, zawierającej dwie lub trzy *voces* (np. *clavis A-re* mogła być w ten sposób śpiewana przy pomocy *voces la* i *mi*, które zawierała jej oktawa *a-la-mi-re*). Mutację taką Monetarius określił terminem „*mutatio reductiva*”.

Stefan Monetarius, k. B2v

„...*reductiva* [*mutatio*], quum *monosyllabae aut disyllabae necessitatis gratia ad earum diapason reducuntur*”.

W przypadku *clavium* dwusylabowych — skala *clavium* zawierała ich osiem — mogły nastąpić dwie mutacje: poprzez zmianę pierwszej *vocis* na drugą i odwrotnie. Zgodnie z regułą mutacji odnoszącą się do tych *claves*, w przypadku wznoszącego kierunku melodii należało posłużyć się *vox* drugą, równoznaczną z *superior*, natomiast w przypadku opadającego kierunku melodii — *vox* pierwszą, równoznaczną w sześciu spośród ośmiu *clavium* dwusylabowych z *vox inferior*.

⁶ Franchinus Gaffurius *Practica musicae*... I, 4, k. a8v.

Marek z Płocka, k. 7v

„Disyllabae [claves] sunt octo, scilicet *C-fa-ut*, *D-sol-re*, *E-la-mi*, *F-fa-ut*, *e-la-mi*, *f-fa-ut*, *cc-sol-fa* et *dd-la-sol*. In hiis clavibus disyllabis sunt duae mutationes, quae facillime cognosci possunt hoc modo: nam si cantus elevatur, semper prima mutatur in secundam, cum autem deponitur, secundam in primam necesse est mutare...”

Ogółem w claves dwusylabowych mogło wystąpić więc 16 mutacji. Claves te, z racji liczby przynależnych im voces, mogły należeć jednocześnie do dwóch tylko proprietates (były jakby „dwuwartościowe”), przy czym wszystkie, poza *cc-sol-fa* i *dd-la-sol*, łączyły bądź proprietas dura + naturalis bądź mollis + naturalis; stosownie do podziału vocum na superiores i inferiores zawierały one jedną vox superior i jedną inferior; stosownie zaś do podziału vocum na durae, molles i naturales, voces należące do każdej z clavium dwusylabowych (poza *cc-sol-fa* i *dd-la-sol*) były „eiusdem naturae”. Mutacja w przypadku tych clavium nie naruszała natury cantus. Marek z Płocka nazwał ten rodzaj mutacji „mutatio propria”.

Marek z Płocka, k. 8r

„Propria est quando vox unius naturae mutatur in aliam vocem eiusdem naturae, ut quando mutatur *ut* in *fa*, ambae b-molles, *re* in *sol*, ambae naturales, *mi* in *la*, h-durales.”

W przypadku dwóch pozostałych clavium dwusylabowych — *cc-fa-sol* i *dd-la-sol* — mutacja powodowała nie tylko zmianę natury cantus, ale wymianę sylab należących do dwóch przeciwstawnych cantus — mollis i durus. Monetarius zalecał w tym przypadku mutację przez redukcję, to znaczy posługiwanie się voces przynależnymi do claves odległych o dwie oktawy, a więc do *C-fa-ut* i *D-sol-re*.

Stefan Monetrarius, k. B3v

„In bisyllabis clavibus infimis, si cantus elevatur, semper prima in secundam variabitur syllabam, cum autem deponitur, secundam in primam mutare necessum est, vergi gratia in

f-fa-ut	fa	ut	ut	fa
e-la-mi	A S la	mi	D E mi	la
F-fa-ut	C E fa	ut	C E ut	fa
E-la-mi	N S la	mi	N S mi	la
D-sol-re	U S sol	re	U S re	sol
C-fa-ut	fa	ut	ut	fa

In *dd* i *cc* cum earum bisdiapason aliquando reductiva causabitur mutatio, sicuti in earum duplis mediatis, quae sunt *d-la-sol-re* aut *c-sol-fa-ut*.”

Mutacja bez redukcji w tych claves była również możliwa, z tym że powodowała ona bezpośrednią zmianę cantus mollis na durus i odwrotnie. Monetarius za Gaffuriusem⁷ określa ten rodzaj mutacji terminem „mutatio indirecta” lub „mutatio impropria” i definiuje jako wymianę voces należących do tego samego ordo — superiorum lub inferiorum.

Stefan Monetarius, k. B2v

„Indirecta [mutatio est], cum fit unius syllabae in aliam eiusdem ordinis variatio, ut superioris in superiorem et inferioris [in] inferiores. Haec impropria dicitur mutatio, quae a musicis ob evitandam permutationem est excogitata.”

Mutacja tego typu dotyczyła w pierwszym rzędzie claves trzysylabowych. Skala clavium zawiera ich sześć, w każdej z nich mogło wystąpić 6 mutacji:

aa-la-mi-re: la → mi; la → re; mi → re; mi → la; re → la; re → mi
g-sol-re-ut: sol → re; sol → ut; re → ut; re → sol; ut → sol; ut → re
d-la-sol-re: la → re; la → sol; sol → re; re → la; sol → la; re → sol
c-sol-fa-ut: sol → fa; sol → ut; fa → ut; fa → sol; ut → sol; ut → fa
a-la-mi-re: la → mi; la → re; mi → re; mi → la; re → la; re → mi
G-sol-re-ut: sol → re; sol → ut; re → ut; re → sol; ut → sol; ut → re.

Ogółem więc w claves trzysylabowych mogło nastąpić 36 mutacji. Z tych tylko 12 — według terminologii Marka z Płocka — spełniało warunek mutationis propriae, to znaczy mutacja dotyczyła voces eiusdem naturae. Kolejne 12 — mutacje typu *sol ↔ ut* i *la ↔ re* — Marek z Płocka kwalifikował jako mutatio impropria, dotycząca voces różnej natury.

Marek z Płocka, k. 8r

„Impropria est, quando una vox unius naturae mutatur in vocem alterius naturae, ut quando mutatur in *a-la-mi-re la* in *re* vel in *c-sol-fa-ut sol* in *ut* et e converso...”

Powyższa definicja mutationis impropriae, obejmując wymianę pomiędzy voces różnej natury, dopuszcza również mutacje typu *la ↔ sol*, *sol ↔ fa* itd. (a więc typ mutacji określony przez Monetariusza terminem „mutatio indirecta”), jednakże Marek z Płocka je pominął. Zaliczenie mutacji typu *la ↔ re* i *sol ↔ ut* do mutatio impropria można potraktować jako konsekwencję rygorystycznego przestrzegania podziału vocum na durae, molles i naturales, przyjętego za podstawę klasyfikowania mutacji. Ówcześni teoretycy na ogół nie czynili dystynkcji pomiędzy mutacjami typu *sol ↔ re*, *ut ↔ fa*, *la ↔ mi* a mutacjami typu *la ↔ re* i *sol ↔ ut*, uważając je — podobnie jak Monetarius — za mutatio propria. Za przykład mogą posłużyć wywody B. Prassberga, który przeprowadził bardzo jasny podział mutacji na propria i impropria, przyjmując za podstawę cantus:

⁷ Jw.

mutacje czynione z racji wyjścia poza heksachord (propter ascensum et descensum) przy zachowaniu tego samego cantus określił mianem „mutatio propria” (mieszczą się tu wszystkie mutacje pomiędzy voces odległymi o kwartę i kwintę, a tym samym należącymi do odrębnego ordo), natomiast mutacje, czynione z racji zmiany cantus (ratione cantus) nazwał „mutatio impropria” (mieszczą się tu mutacje typu *la* ↔ *sol*, a więc pomiędzy voces należącymi do tego samego ordo).

Balthasar Prassberg⁸ (105)

„Unde nota, mutatio non solum fit propter ascensum et descensum, sed etiam interdum propter cantum. Unde duplex est mutatio, scilicet propria et impropria. Mutatio impropria est, quando *ut* mutatur in *re*, ut in *g-sol-re-ut*, vel *re* in *mi* et converso, ut in *a-la-mi-re*, et *sol* in *fa* et converso, ut in *c-sol-fa-ut*, et *sol* in *la* et e converso, ut in *d-la-sol-re*. In quibus clavibus et earum octavis non fit mutatio ratione ascensus et descensus, sed solum ratione cantus, videlicet propter *b-fa-t-mi*, ubi diversificantur cantus. Sed mutatio propria vel perfecta est quando vox superior mutatur in vocem inferiorem, ubi illae voces in ordine vocum distant ab invicem per diatessaron vel diapente. Et videlicet quando mutatur *ut* in *fa* et converso, ut contingit in illis clavibus *C-fa-ut*, *F-fa-ut* et *c-sol-fa-ut*; et quando mutatur *sol* in *ut* et e converso, ut contingit in illis clavibus *G-sol-re-ut*, *c-sol-fa-ut*; et quando mutatur *sol* in *re* e converso, ut contingit in illis clavibus *D-sol-re*, *d-la-sol-re*, *g-sol-re-ut* etc.; et quando mutatur *la* in *mi* et e converso, ut contingit in illis clavibus *E-la-mi*, *a-la-mi-re*, *e-la-mi* et *aa-la-mi-re*; et quando mutatur *la* in *re* et e converso, ut contingit in tribus clavibus, scilicet *a-la-mi-re*, *d-la-sol-re* et *aa-la-mi-re* etc. Ubicumque autem alias fit mutatio, dicitur mutatio impropria.”

Mutatio propria w claves trzysylabowych była o tyle utrudniona, że claves te zawierały bądź dwie voces inferiores + vox superior, bądź dwie voces superiores + vox inferior. Stąd w trakcie solmizacji solmizujący, tak w przypadku ascensus, jak i descensus, miał zawsze dwie możliwości. Z tego względu Monetarius wprowadził kilka reguł ułatwiających wybór właściwej vox. Wybór ten uzależnił od proprietatis mollis i dura. I tak w claves zawierających jedną vox superior w przypadku ascensus w proprietatis mollis mutacja dotyczy voces — mówiąc terminami Marka z Płocka — eiusdem naturae, np. w *a-la-mi-re* następuje mutacja pomiędzy *la* i *mi* w *G-sol-re-ut* — pomiędzy *sol* i *re*. W proprietatis dura natomiast w tych samych claves następuje mutacja *la* → *re* i *sol* → *ut*. Oznacza to, że w tych claves w przypadku ascensus następuje w trakcie mutacji przejście z proprietatis naturalis bądź do proprietatis mollis (*la* → *re* w przypadku *a-la-mi-re*), bądź do proprietatis dura (*la* → *re* w przypadku *a-la-mi-re*). Przy descensus mutacja jest łatwa, ponieważ istnieje tylko jedna możliwość z racji jednej vox superior. Odwrotnie w claves zawierających dwie voces superiores i jedną vox inferior. Mutacja w przypadku ascensus nie przedstawia problemu. Natomiast w przypadku descensus w proprietatis mollis należy przyjąć pierwszą vox (*sol* w przypadku *c-sol-fa-ut* i *la* w przypadku *d-la-sol-re*), zaś w proprietatis

dura — drugą vox (*fa* w przypadku *c-sol-fa-ut* i *sol* w przypadku *d-la-sol-re*). Oznacza to, że w tych claves przy descensus następuje w trakcie mutacji przejście z proprietas naturalis bądź do proprietas mollis, bądź do dura.

Stefan Monetarius, k. B3r

„In trisyllabis autem mutationis diversitas penes durae mollisque proprietatis accessionem attendetur, nam

in his clavibus	<table border="1"> <tr><td>aa-la-mi-re</td></tr> <tr><td>g-sol-re-ut</td></tr> <tr><td>a-la-mi-re</td></tr> <tr><td>G-sol-re-ut</td></tr> </table>	aa-la-mi-re	g-sol-re-ut	a-la-mi-re	G-sol-re-ut	in pro- prietate mollis mutabi- tur as- cendendo	<table border="1"> <tr><td>la</td></tr> <tr><td>sol</td></tr> <tr><td>la</td></tr> <tr><td>sol</td></tr> </table>	la	sol	la	sol	<table border="1"> <tr><td>mi</td></tr> <tr><td>re</td></tr> <tr><td>mi</td></tr> <tr><td>re</td></tr> </table>	mi	re	mi	re	in dura autem proprie- tate	<table border="1"> <tr><td>la</td></tr> <tr><td>sol</td></tr> <tr><td>la</td></tr> <tr><td>sol</td></tr> </table>	la	sol	la	sol	<table border="1"> <tr><td>re</td></tr> <tr><td>ut</td></tr> <tr><td>re</td></tr> <tr><td>ut</td></tr> </table>	re	ut	re	ut
aa-la-mi-re																											
g-sol-re-ut																											
a-la-mi-re																											
G-sol-re-ut																											
la																											
sol																											
la																											
sol																											
mi																											
re																											
mi																											
re																											
la																											
sol																											
la																											
sol																											
re																											
ut																											
re																											
ut																											

In depositione autem semper prima syllaba utendum erit. In *c-sol-fa-ut* enim et *d-la-sol-re* ascendendo semper tertia utendum erit syllaba. Descendendo autem si mollis fuerit qualitas tertia in primam; si dura, in secundam mutabitur syllabam.

G-sol-re-ut: re sol fa re re fa sol fa sol re
 sol → re re → sol
a-la-mi-re: re mi sol la mi fa sol mi
 la → mi mi → la
G-sol-re-ut: re sol fa ut mi fa sol re fa mi re
 sol → ut
a-la-mi-re: mi sol la re fa la sol fa
 la → re re → la
C-sol-fa-ut: ut fa sol ut sol fa re mi fa
 fa → ut ut → fa
d-la-sol-re: re fa sol re fa sol re fa mi re
 sol → re re → sol
C-sol-fa-ut: sol mi fa re sol mi fa sol mi re
 ut → sol
d-la-sol-re: re sol re sol fa mi la fa sol fa mi
 la → re re → la

Monetarius zaznaczył również, że w claves trzysylabowych często występuje mutatio indirecta (lub irregularis).

ut fa mi ut la sol fa mi re fa ut re ut
 G-sol-re-ut re → ut
 a-la-mi-re mi → re
 ut re ut fa fa mi la sol fa sol fa mi fa re ut
 C-sol-fa-ut sol → fa
 C-sol-fa-ut fa → sol
 d-la-sol-re la → sol

Uzależnienie wyboru vocis od proprietas dura lub mollis, czyli od *mi* lub *fa* w *b-fa-mi*, było zasadą systemu solmizacyjnego w I połowie XVI wieku. Monetarius, zapewne ze względów praktycznych, zastosował ją tylko do mutacji w claves trzysylabowych. Rozciągnięcie tej zasady na wszystkie claves stanowi punkt wyjścia dla autorów, którzy problem mutacji ujęli w sposób uproszczony.

Ujęcie uproszczone

Można by przyjąć, że u podstaw tego ujęcia leży definicja solmizacji przyjęta przez Ornitoparcha i Sebastiana z Felsztyna: „Solmisatio est cuiuslibet cantus per voces musicales iuxta exigentiam *mi* et *fa* regulata modulatio”. Zasadniczym bowiem jego elementem jest podział skali clavium na dwie skale: scala dura, według której solmizowano śpiewy zawierające *mi* w *b-fa-♯-mi*, i scala mollis, według której solmizowano śpiewy zawierające *fa* w *b-fa-♯-mi*. Jednocześnie rozdzielono pomiędzy obie skale tony kościelne: skali mollis podporządkowano śpiewy według tonów V i VI, wszystkie zaś pozostałe odniesiono do skali dura.

Rozbijając skalę clavium na dwie: dura i mollis, dokonano zarazem rozdziału vocum: do skali dura przydzielono voces należące do heksachordów durum i naturale, do skali mollis — voces należące do heksachordów molle i naturale. Powstały w ten sposób dwie skale o odrębnej strukturze interwałowej, przy czym skala mollis pod względem struktury interwałowej może być uznana za odwrócenie skali durae (por. s. 159 i 160).

Należałoby w tym miejscu powrócić do koncepcji cantus przedstawionej przez Marka z Płocka: cantus jest tam kategorią bardzo bliską skalom dura i mollis; cantus naturalis oznacza natomiast śpiew oparty na obu tych skalach: zawiera bowiem bądź *fa*, bądź *mi* w *b-fa-♯-mi*. Dwuskalowy system solmizacji leży zapewne u podstaw dualistycznej koncepcji cantus, wprowadzonej przez Sebald Heydena⁹. Definiuje on cantus b-mollis jako śpiew oznaczany przez *b* w *b-fa-♯-mi*; voces pozostałych clavium uporządkowane są według *b-fa*. Cantus ♯-duri w ujęciu Heydena jest to śpiew bądź nie oznaczony przez *b-fa*, bądź oznaczony przez *♯-mi*; voces pozostałych clavium uporządkowane są według *♯-mi*. W konsekwencji nastąpiła eliminacja cantus naturalis: nie zawierał on bowiem — jak utrzymywał Heyden — niczego, co różniłoby go od cantus b-mollis bądź cantus ♯-duri, ponieważ w każdym przypadku popadał bądź w molle, bądź w durum, chyba że zdarzy się, iż melodia nie wykracza poza kwintę, wówczas jednakże można ją podporządkować cantus ♯-duri.

Sebald Heyden¹⁰ (106)

„Quis est cantus b-mollis?

Is est, qui ab initio *b* adscriptum habet et secundum *b-fa* ceterarum omnium clavium voces infra supraque suo ordine digerit...

Quis est cantus ♯-duri?

Is est, qui ab initio aut nullum *b-fa* aut tale *♯-mi* praescriptum habet, ut in eo secundum *mi* in *♯-mi* itidem ceterarum omnium clavium syllabae sursum ac deorsum pro illius ordine coaptentur [...] Cur omittitur hic cantus naturalis? Ideo, quod nobis longe commodiorem institutionem neglectus quam animadvertus faciat. Nam illius nomenclatione obmissa tum multo evidentior et commodior divisio omnium cantionum per *b* ab initio aut adscriptum aut non adscriptum efficitur.

⁹ Sugeruje to także G. G. Allaire, op. cit., s. 59–60.

¹⁰ Sebald Heyden *De arte canendi*. Norimbergae 1540, k. D2r-v.

Deinde et solmisationis ars ob illum intermissum tanto paucioribus ac puerili captui facilioribus regulis tum rectissime describi poterit. Neque quicquam scrupuli facit, quod naturali cantui quiddam peculiare prae aliis duobus esse constet; praesertim cum neque illud ita unquam se habeat, quin aut in cantus \natural -duri aut b -mollis septa coincidat; nisi forte diapente non egrediatur, qualem tum nihil plane vetat \natural -duri et nomine et regulis censeri."

Pominięcie cantus naturalis nie oznaczało eliminacji hexachordum naturale — Heyden rozpatruje również claves trisyllabae — upraszczało natomiast reguły solmizacji, ograniczając ich liczbę.

Scala \natural -duralis (dura)

ee			la	la
dd			sol	sol
cc			fa	fa
hh			mi	mi
aa		la	re	la re
g		sol	ut	sol ut
f		fa		fa
e	la	mi		la mi
d	sol	re		sol re
c	fa	ut		fa ut
h		mi		mi
a	la	re		la re
G	sol	ut		sol ut
F	fa			fa
E	la	mi		la mi
D	sol	re		sol re
C	fa	ut		fa ut
\natural	mi			mi
A	re			re
Γ	ut			ut

Struktura interwałowa

T T S T T S T T T S T T S T T T S T T

Scala b-mollis (mollis)

ee			(mi)	(mi)
dd		la	(re)	la (re)
cc		sol	(ut)	sol (ut)
bb		fa		fa
aa		la mi		la mi
g		sol re		sol re
f		fa ut		fa ut
e		mi		mi
d		la re		la re
c		sol ut		sol ut
b		fa		fa
a	la	mi		la mi
G	sol	re		sol re
F	fa	ut		fa ut
E	mi			mi
D	(la) re			(la) re
C	(sol) ut			(sol) ut
B	(fa)			(fa)
A	(mi)			(mi)
Γ	(re)			(re)
(FF)	(ut)			(ut)

Struktura interwałowa

T T S T T T S T T S T T T S T T S T T (T)

Diagramy przedstawiające schemat mutacji, przytoczone przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616, wykazują w porównaniu z powyższymi tylko jedną różnicę: mianowicie skala b-mollis oprócz heksachordów molle i naturale zawiera również najniższy heksachord durum; autorzy ci nie skorzystali z możliwości zastosowania wobec claves jednosylabowych mutacji przez redukcję, a więc w tym przypadku z transpozycji heksachordu molle o oktawę w dół. Diagramy podane przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616 przedstawiają się następująco:

Marek z Płocka

Anonim BJ 2616

ee la	mi	ee la	
dd sol	la	dd sol	la
cc fa	sol	cc fa	sol
bb mi	fa	bb mi	fa
aa la re	la	aa la	la
g sol ut	sol	g sol	sol
f fa	fa	f fa	fa
e la	mi mi	e la	mi
d sol	la re	d sol	la
c fa	sol ut	c fa	sol
b mi	fa	b mi	fa
a la re	la	a la	la
G sol ut	sol	G sol	sol
F fa	fa	F fa	fa
E la mi	la	E la	la
D sol re	sol	D sol	sol
C fa ut	fa	C fa	fa
♯ mi	mi	♯ mi	mi
A re	re	A re	re
Γ ut	ut	Γ ut	ut
scala pro tonis duris	scala pro tonis mollibus	scala ♯-duralis	scala b-mollis

Jak wynika z tych diagramów, mutacja następuje w momencie wyjścia poza heksachord, a więc po vox *la*, równobrzmiącej z *mi* lub *re*, następuje vox *fa* lub *mi*. W ten sposób dla każdej ze skal przewidziano po cztery mutacje. Są to mutacje czynione *ratione ascensus vel descensus*, a więc należące do typu *mutatio propria*. Ten sam schemat mutacji odnosił się najprawdopodobniej zarówno do *ascensus*, jak i do *descensus*: wskazuje na to podanie jednego tylko rzędu *voces* dla każdej ze skal, a potwierdza m. in. *quinta regula solmisationis*, sformułowana przez Anonima BJ 2616 (por. s. 175) i cytowana niżej *generalis regula solmisationis*, podana przez Anonima Ossol. 2297/I (zaopatrzenie niektórych *claves* w podwójne *voces* w diagramie Marka z Płocka było zapewne podyktowane bądź chęcią wskazania możliwości rozpoczęcia śpiewu — zgodnie z powszechnie uznawaną zasadą — od *voces inferiores*, o ile śpiew miał kierunek wznoszący, bądź chęcią zaznaczenia początków heksachordów). Diagramy te wskazują również, iż w tra-

kie solmizacji znacznie większe zastosowanie znajdowały voces superiores (*fa, sol, la*) niż voces inferiores (*ut, re, mi*).

Taki sam schemat mutacji wynika z jedynej reguły solmizacji, którą podał Anonim Ossol. 2297/I. Autor ten utrzymuje, że cała różnorodność solmizacji spowodowana jest wyłącznie przez *mi* i *fa* w *b-fa- \natural -mi*, ponieważ wszystkie tony z wyjątkiem V i VI mają tę samą solmizację, a to z tej racji, iż we wszystkich tonach, poza dwoma wymienionymi, w clavis *c-sol-fa-ut* śpiewa się *fa* i w *b-fa- \natural -mi* nie zaznacza się b rotundum; zaznacza się je tylko w tonach V i VI, w których zawsze w *c-sol-fa-ut* śpiewa się *sol*, zaś w *b-fa- \natural -mi* — zawsze *fa*.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 5r (107)

„Omnis diversitas solmisationis est tantum penes *mi* et *fa* in *b-fa- \natural -mi*, quia omnes toni conveniunt in eadem solmisationem praeter quintum et sextum, quia in omnibus tonis praeter quintum et sextum in *c-sol-fa-ut* *fa* canitur et non signatur b rotundum in *b-fa- \natural -mi* nisi in solo sexto et quinto, in quibus semper *sol* in *c-sol-fa-ut* canitur et in *b-fa- \natural -mi* semper *fa*.”

Następnie autor ten formułuje regułę generalis, odnoszącą się do solmizacji post *la* w przypadku ascensus i solmizacji post *fa* vel *mi* w przypadku descensus. I tak w przypadku ascensus po *la* następuje zawsze *mi* lub *fa*: *fa* występuje zawsze w *F-fa-ut* i *f-fa-ut*; w *b-fa- \natural -mi* — *mi* lub *fa*, zależnie od tonu; *mi* w clavis *e-la-mi*. W przypadku descensus po *fa* lub *mi* następuje zawsze *la*, to znaczy po *fa* w clavis *f-fa-ut* i *F-fa-ut* występuje *la* w clavis *e-la-mi* i *E-la-mi*; po *fa* lub *mi* w *bb-fa- \natural -mi* i *b-fa- \natural -mi* następuje *la* w clavis *aa-la-mi-re* i *a-la-mi-re*; po *mi* w clavis *e-la-mi* następuje *la* w clavis *d-la-sol-re*.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 5r (108)

„Generalis regula solmisationis: post *la* ascendendo regula sequitur *fa* tantum in utroque *f-fa-ut*; *fa* et *mi* simul in utroque *b-fa- \natural -mi*; *mi* tantum in secundo *e-la-mi*. Et e converso: post *fa* vel *mi* descendendo sequitur *la*, et post *fa* in *f-fa-ut-la* sequitur in utraque *e-la-mi*; post *fa* vel *mi* in utraque *b-fa- \natural -mi-la* sequitur in utraque *a-la-mi-re*; post *mi* in *e-la-mi* secundo *la* sequitur in *d-la-sol-re*.”

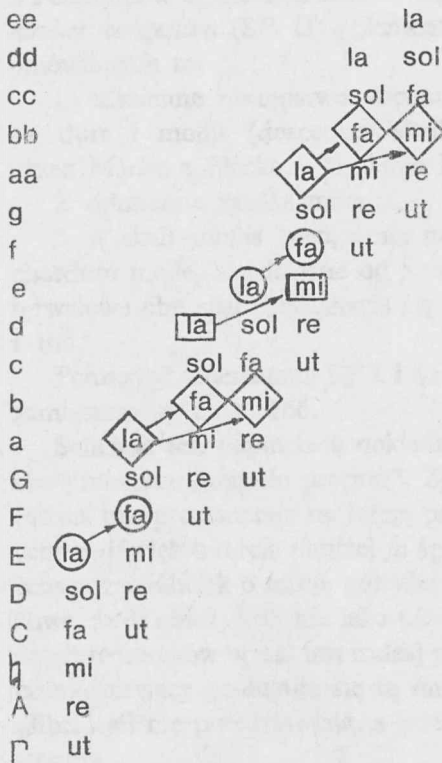
Regułę tę można rozwinąć w schematy przedstawione na s. 163.

Z reguły generalis, podanej przez Anonima Ossol. 2297/I wynika, iż kierunek melodii — ascensus i descensus — nie ma wpływu na przebieg mutacji. Jeśli schematy ascensus i descensus (zob. s. 163) rozbić na skalę *dura* i skalę *mollis*, do czego upoważnia reguła generalis, skale te wraz z przydzielonymi im voces nie będą różniły się od przedstawionych w diagramie podanym przez Anonima BJ 2616 i Marka z Płocka (zob. s. 164).

Schemat mutacji w wersji, jaką podali Marek z Płocka i Anonim BJ 2616, bliski jest opisanej przez Wollicka *mutatio communis*¹¹. Mutacja czyniona wyłącznie propter ascensum vel descensum dotyczyła jedynie skrajnych voces

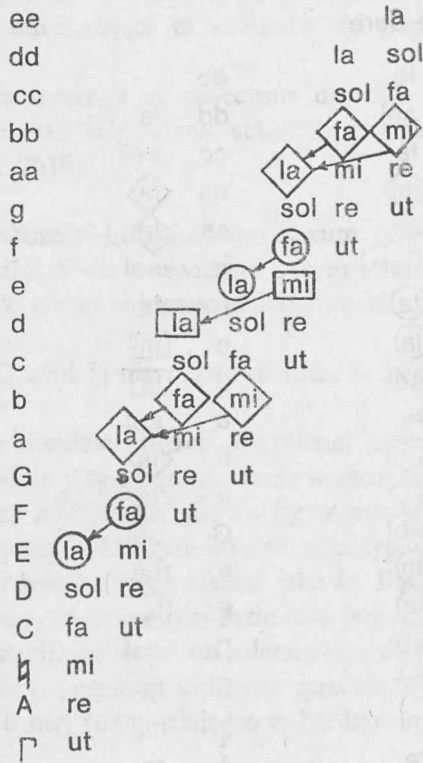
¹¹ K. W. Niemöller (*Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat...* s. 214–216) interpretuje *mutatio communis* jako przejście z *cantus duralis* do *cantus naturalis*.

post *la* ascendendo



- 1. F-fa-ut] fa
f-fa-ut] fa
- ◇ 2. b-fa-B-mi mi lub fa
- 3. e-la-mi mi

post *fa* vel *mi* descendendo



- 1. e-la-mi] la
E-la-mi] la
- ◇ 2. aa-la-mi-re] la
a-la-mi-re] la
- 3. d-la-sol-re la

heksachordu, następowała więc jakby „w ostatniej chwili”. Jak utrzymywał Wollick, był to bardzo rozpowszechniony typ mutacji.

Nicolaus Wollick¹² (109)

„Communis (quae a plerisque colitur, quasi notior sit altera [sc. propria], necnon penitus est iuvenibus apta, merito ergo ab aliquibus particularis appellatur) est unius propter alteram unisonam in eodem caractere scalae depositio, hoc est talis causatur, cum alicuius cantus notae

¹² Nicolaus Wollick *Opus aureum*. Pars I. Ed. K. W. Niemöller, op. cit., s. 36.

(Anonim BJ 2616, Marek z Plocka)

skala dla tonów
I,II,III,IV,VII,VIII
(scala dura)

ee	la
dd	sol
cc	fa
bb	mi
aa	la
g	sol
f	fa
e	la
d	sol
c	fa
b	mi
a	la
G	sol
F	fa
E	la
D	sol
C	fa
g	mi
A	re
Γ	ut

skala dla tonów V i VI
(scala mollis)

ee	la
dd	la
cc	sol
bb	fa
aa	la
g	sol
f	fa
e	mi
d	la
c	sol
b	fa
a	la
G	sol
F	fa
E	la
D	sol
C	fa
g	mi
A	re
Γ	ut

ulterius extendi nequeunt, sive in ascensu sive in descensu. Si primum exemplum est, ascendendo a Γ-amma-ut gradatim ad la proximum contentum, scilicet in E-la-mi, mutando la in mi, properando ad superiores claves [...] Si secundum, hoc est descendendo, practicandum est ut prius exempli causa, ponatur la in -la-mi-re, quomodocumque ad syllabam ut de C-fa-ut inclinando, tunc ulterius nec fiet progressus, nisi transformetur ut in fa, nec habet profecto fieri talis mutatio, nisi ad hoc nos necessitas compulerit.”

Wollick nie podał schematu tej mutacji. O związku omówionych schematów z mutatio communis mógłby jednak — poza wspomnianą wyżej zasadą mutacji „w ostatniej chwili” — świadczyć również fakt, iż Anonim BJ 2616, objaśniając diagram, użył sformułowania „communis ascensus et descensus”.

Być może communis ascensus et descensus był wynikiem wprowadzenia koncepcji uproszczenia solmizacji, zaproponowanej przez Johannes Gallicusa¹³:

¹³ Johannes Gallicus *Vera quamque facillis ad cantandum atque brevis introductio*. C. S. IV, s. 374.

następstwo vocum, które z tej koncepcji wynika¹⁴, odpowiada dokładnie skali dura przedstawionej przez Anonima BJ 2616 i Marka z Płocka.

Odmienne przedstawiają się schematy mutacji, podane przez Sebastiana z Felsztyna w *Opusculum musicae compilatum noviter* (SF I) i *Opusculum musices noviter congestum* (SF II). Elementy odróżniające te schematy od poprzednio omówionych to:

1. odmienne następstwo vocum w ascensus et descensus dla obu skal — dura i mollis (descensus skali durae odpowiada schematowi podanemu przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616).

2. odmienna zasada mutacji,

3. w skali mollis zastąpienie najniższego hexachordum durum przez hexachordum molle, zbudowane od *f* poniżej Γ -*ut*: w związku z tym struktura interwałowa obu skal przedstawia się tak, jak to pokazano w diagramach na s. 159 i 160.

Pomiędzy schematami SF I i SF II istnieją niewielkie różnice. Schemat SF I zamieszczamy na s. 166.

Schemat ten odpowiada dokładnie zasadzie mutacji, określonej przez Wollicka¹⁵ mianem „mutatio propria”. Zgodnie z tą zasadą mutację w ascensus i descensus przeprowadzono na tercję przed najbliższym *fa*: a więc w przypadku ascensus dźwięk o tercję poniżej *fa* śpiewany był zawsze jako *re*, w przypadku descensus zaś dźwięk o tercję powyżej *fa* śpiewany był zawsze jako *la*. Bardzo możliwe, że Wollick, jeśli nie jako pierwszy, to w każdym razie jako jeden z pierwszych teoretyków opisał ten rodzaj mutacji. Twierdzi on mianowicie, że doświadczeni śpiewacy posługują się tą mutacją, „naturali industria quadam”, bowiem „libri” jej nie przedstawiają, a jeżeli o niej rozprawiają, to w bardzo niewielkim stopniu.

Nicolaus Wollick¹⁶ (110)

„Propria (quae saltem a peritis habetur naturali quoque industria quadam, cum libri paene omnes ea caruerint, etsi de ea quicquam disseruerint, modicum tamen) est unius vocis in tertiam ante *fa* variatio. Auribus inquam purgatis animadvertendum est coram huiusmodi mutationis agnitione, quod, si cantus aliquis ultra *la* praecedentis *fa* ascendere conatur aut sub *ut* eiusdem *fa* descendere, ita videlicet, quod sequens nota absque mutatione attingi non potest, observandum est itaque sequens *fa*, quod se solmisanti proximus obtulerit ascensu sive descensu, mutando praesertim tertiam ante hoc *fa*”

Schemat mutacji Wollicka i Sebastiana z Felsztyna (SF I) przedstawiamy na s. 167 i 168.

¹⁴ Por. H. Riemann *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Jahrhundert*. Berlin 1920, s. 305.

¹⁵ Wg K. W. Niemöllera (op. cit., s. 214-216) mutatio propria jest to przejście z cantus naturalis do duralis lub mollis.

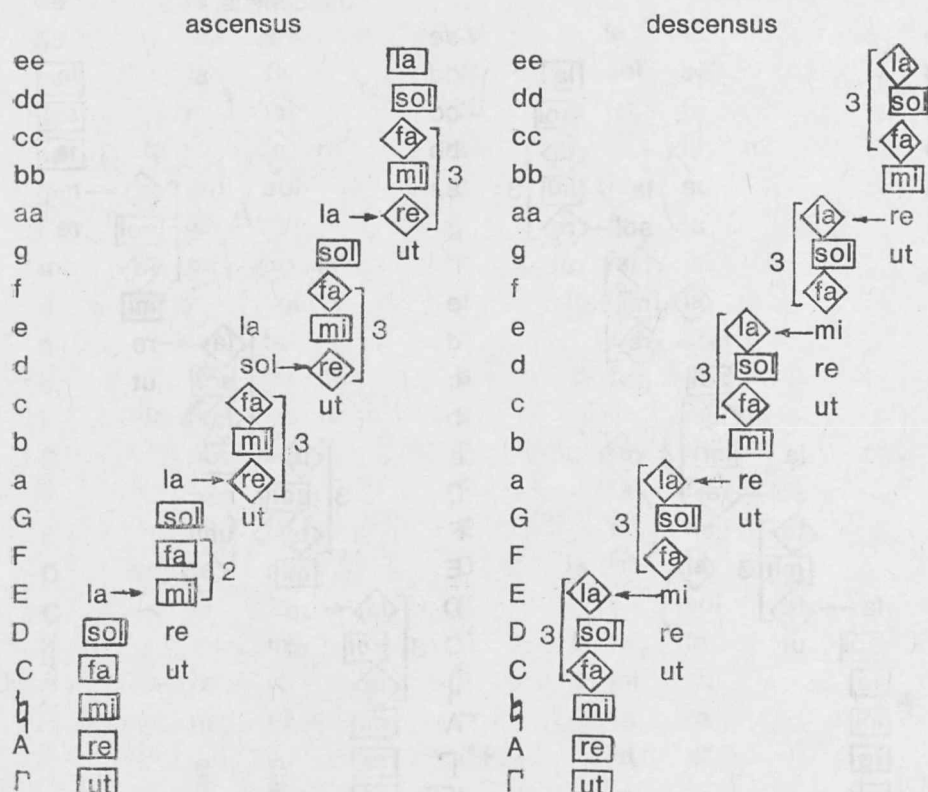
¹⁶ Nicolaus Wollick, op. cit., s. 36.

(SF I)

scala dura			scala mollis		
ee	la	la			
dd	sol	sol	dd	la	la
cc	fa	fa	cc	sol	sol
bb	mi	mi	bb	fa	fa
aa	re	la	aa	mi	la
g	sol	sol	g	re	sol
f	fa	fa	f	fa	fa
e	mi	la	e	mi	mi
d	re	sol	d	re	la
c	fa	fa	c	sol	sol
b	mi	mi	b	fa	fa
a	re	la	a	mi	la
G	sol	sol	G	re	sol
F	fa	fa	F	fa	fa
E	mi	la	E	mi	mi
D	sol	sol	D	re	la
C	fa	fa	C	sol	sol
B	mi	mi	B	fa	fa
A	re	re	A	mi	mi
Γ	ut	ut	Γ	re	re
	A	D	(FF)	ut	ut
	S	S		A	D
	C	S		S	S
	E	S		C	S
	N	S		E	S
	S	S		N	S
	S	S		S	S
	S	S		S	S

Od zasady „unius vocis in tertiam ante *fa* variatio” odbiega tu częściowo ascensus skali durae, w którym pierwsza mutacja przebiega w clavis *E-la-mi*, a więc o sekundę poniżej *fa*; być może jest to pozostałość mutationis communis. Nieregularność ta została skorygowana w drugim z przedstawionych przez Sebastiana z Felsztyna schematów mutacji (SF II, k. A4r-v), zob. s. 169. Mutacja przebiega tu w sposób mechaniczny, przy czym w obu skalach—dura i mollis—tak w ascensus, jak w descensus obowiązuje jedna tylko zasada: zmiana vocis na tercję przed najbliższym *fa*. Prostota tego schematu mutacji sprawiła, iż mógł on znaleźć zastosowanie w muzyce menzuralnej, gdzie drobne wartości

Scala dura



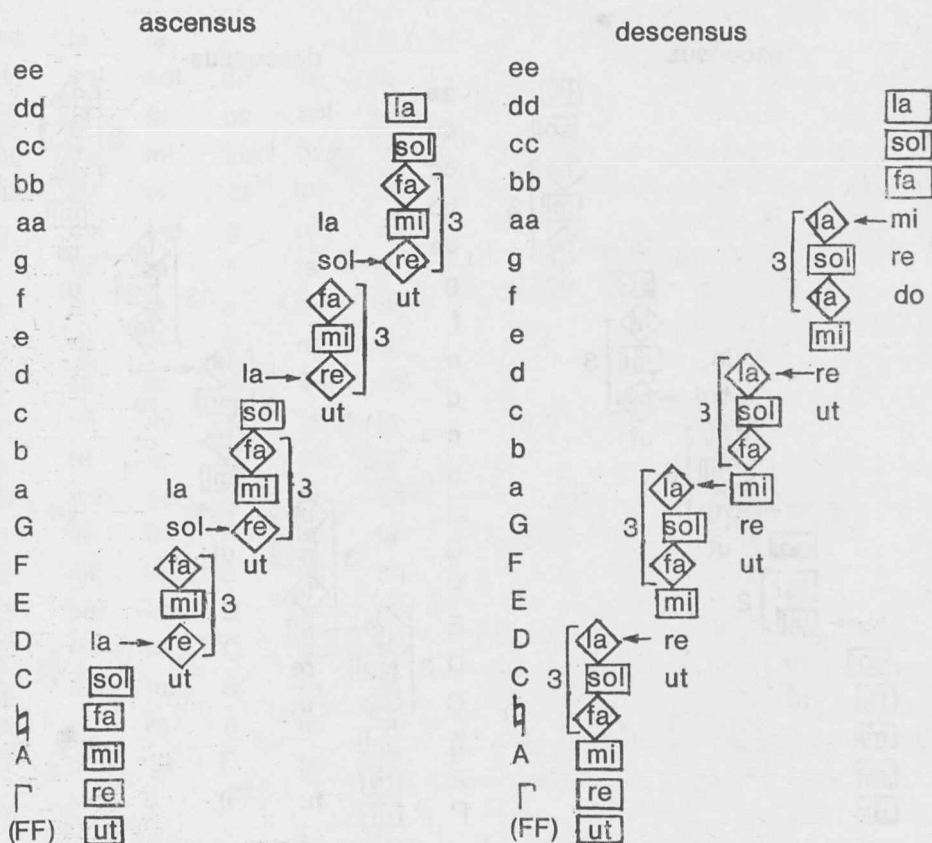
rytmiczne uniemożliwiały przeprowadzanie zbyt skomplikowanych operacji mutacyjnych. Świadczą o tym wywody Stefana Vanneo: opisując system mutacyjny, wyróżnił dwa jego rodzaje: pierwszy, oparty na zasadzie mutacji na ostatnim możliwym dźwięku („mutatio in ultima nota”), odniósł do cantus planus; drugi zaś, oparty na zasadzie „unius notae in tertiam ante fa variatio”, zalecał w przypadku cantus figuratus.

Stefano Vanneo¹⁷ (111)

„At in florido seu figurato cantu secus procedendum est. Non nam mutatio in ultima notula agenda est, possent namque tibi mutationem facturo notulas difficiles dictu occurrere, ut sunt seminimae vel chromae vel semichromae, quarum celerrima prolatio in agendis mutationibus saepe gignit errorem. Ne igitur hac in re decipiamur, discipulos admoneo non expectandum, ut fiat mutatio in ultima notula, ut iussimus servandum in plano cantu [...] Ad pagendas enim ascendentes mutationes hac unica et peculiari utimur notula, videlicet *re*. Sed retrogradas mutationes facturis sequens deserviet notula, videlicet *la*...”

¹⁷ Stefano Vanneo *Recanetum de musica aurea*. Romae 1533, k. 16v, 17v-18r.

Scala mollis



Prostota, możliwość zastosowania w muzyce menzurальной i zgodność z założeniami systemu heksachordalnego — wszystko to zapewne zadecydowało, iż takie rozwiązanie spotkało się w XVI wieku z powszechną niemal akceptacją. Diagramy przedstawiające schemat mutacji w ten sam sposób, jak to uczynił Sebastian z Felsztyna II, podają m. in. Cochlaeus, Burchard, Rhau, Ornitoparchus, Agricola, Vogelsang.

(SF II)

scala \natural -duralis

scala b-mollis

ee	la	la
dd	sol	sol
cc	fa	fa
bb	mi	mi
aa	la	re
g	sol	sol
f	fa	fa
e	mi	mi
d	sol	sol
c	fa	fa
b	mi	mi
a	la	re
G	sol	sol
F	fa	fa
E	mi	mi
D	sol	sol
C	fa	fa
\natural	mi	mi
A	re	re
Γ	ut	ut
	ascensus	descensus

dd	la	la
cc	sol	sol
bb	b fa	fa
aa	mi	mi
g	sol	sol
f	fa	fa
e	mi	mi
d	la	re
c	sol	sol
b	b fa	fa
a	mi	mi
G	sol	sol
F	fa	fa
E	mi	mi
D	la	re
C	sol	sol
\natural	b fa	fa
A	mi	mi
Γ	re	re
(FF)	ut	ut
	ascensus	descensus

Solmisatio vera i solmisatio ficta

Teoretycy XVI wieku wyróżniali dwa zasadnicze typy solmizacji: solmisatio vera (regularis) i solmisatio ficta (irregularis). W trakcie solmisatio vera posługiwano się voces musicales zgodnie z ich dyspozycją wyznaczoną dla skali clavium przez heksachordy budowane od dźwięków *c, f, g*. W przypadku solmisatio ficta natomiast posługiwano się voces według porządku wyznaczonego przez nowe heksachordy, budowane od innych dźwięków. Przedstawiony wyżej system mutacyjny odnosił się oczywiście do solmisatio vera; zasady jego obowiązywały również w przypadku solmisatio ficta.

Solmisatio vera

Przyjęcie dwuskalowego schematu mutacji wpłynęło na znaczne uproszczenie reguł solmizacji. Za przykład mogą posłużyć reguły sformułowane m. in. przez Burcharda, Ornitoparcha, Rhaua i Agricolę¹⁸: zredukowano je niekiedy do zalecenia, by przed rozpoczęciem solmizacji rozpatrzeć i rozpoznać ton, w którym utrzymany jest śpiew; rozpoznanie tonu gwarantowało właściwy dobór skali — *durae* bądź *mollis*. Postulat ten wynika również z reguł podanych przez autorów krakowskich. Na ogół jednak nie wykorzystali oni możliwości, jakie stworzył system mutacji w ujęciu uproszczonym. Poświęcili na przykład wiele uwagi problemom związanym z *claves trisyllabae*, które dwuskalowy schemat mutacji wyeliminował. Toteż wskazania ich bliższe są zasadom sformułowanym w kontekście tradycyjnego ujęcia systemu mutacyjnego, których rzecznikiem był w XVI wieku m. in. Saess.

Pomiędzy regułami wyłożonymi przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616 a preceptami, które podał Sebastian z Felsztyna, nie ma różnic, jakie mogłoby sugerować przyjęcie odmiennego schematu mutacji. Co więcej, zalecenia Sebastiana z Felsztyna wykazują nierzadko bliższy związek ze schematem mutacji opartym na zasadach przyjętych przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616 niż z tym, który sam zamieścił. Co do reguł podanych przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616 w sformułowaniach zwracają uwagę dosłowne zbieżności wskazujące, iż obaj korzystali ze wspólnego, nie znanego bliżej źródła.

Reguły solmizacji, podane przez autorów krakowskich, dotyczą następujących problemów: 1. rozpoznanie tonu śpiewu, 2. wybór właściwej *vox* przy rozpoczęciu solmizacji, 3. postępowanie w przypadku wyjścia poza heksachord, 4. postępowanie w przypadku skoków o kwartę, kwintę i oktawę.

Rozpoznanie tonu, w jakim utrzymany jest śpiew

Rozpoznanie tonu umożliwiło wybór właściwej dla solmizacji danego śpiewu skali — *duarae* bądź *mollis*, w praktyce zaś sprowadzało się do wyboru *mi* lub *fa* w *clavis b-fa-♯-mi*: była to kwestia podstawowa i jej rozwiązaniu służyły *regulae solmisationis*.

Sebastian z Felsztyna podzielił tony na trzy kategorie. Do pierwszej, którą określił „*toni ♯-durales*”, zaliczył tony III i IV; są to — jego zdaniem — tony, w których w *b-fa-♯-mi* śpiewa się *mi*. Do drugiej kategorii, którą określił „*toni naturales*”, zaliczył tony I i II; są to według niego tony, w których w *b-fa-♯-mi* śpiewa się bądź *fa* (w przypadku nuty zamiennej), bądź *mi* (jeżeli melodia wznosi się poza *a-la-mi-re* wyżej niż o sekundę). Trzecią kategorię tworzą tony,

¹⁸ Udalricus Burchard, op. cit., k. B1r; — Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. B3v-B4r; — Georg Rhau *Enchiridion utriusque musicae practicae (musica plana)*. Vitebergae 1538, k. D1r-D2r; — Martin Agricola, op. cit., k. B3r-B5r.

w których śpiewa się zawsze *fa* w *b-fa-♭-mi*; Sebastian z Felsztyna zaliczył do nich tony V i VI oraz I i II transponowane.

Sebastian z Felsztyna I, k. A7v — tertia regula solmisationis (112)

„Quoniam omnis ars solmisationis difficultatem facit penes *mi* et *fa* in *b-fa-♭-mi*, maxime inspiciendus est tonus. Nam tonorum aliqui sunt ♭-durales, sicut tertius et quartus, qui semper habent in *b-fa-♭-mi* *mi*. Aliqui vero sunt naturales, ut primus et secundus, nam interdum habent *fa*, interdum *mi* in *b-fa-♭-mi*, quod sic patet: si cantus primi vel secundi toni ascendit ab *a-la-mi-re* per secundam tantum, et tetigerit *b-fa-♭-mi* statim descendendo, tunc in *b-fa-♭-mi* canitur *fa* et in *a-la-mi-re* *la*; si vero cantus aliquis ascendit, quam per secundam, tunc in *b-fa-♭-mi* canitur *mi* et in *a-la-mi-re* canitur *re*. Excepto quod cantus sit primi vel secundi toni transpositi vel quinti, vel sexti toni non transpositi, quia tunc in *b-fa-♭-mi* semper *fa* canitur et in *a-la-mi-re* *mi* ascendendo vel *la* descendendo.”

Discantus

Analogiczną regułę podał Wollick, z tą jednak różnicą, że uwzględnił on również akcydentalne stosowanie ♭ quadrum i b molle we wszystkich tonach¹⁹.

Nieco inne stanowisko zajął Anonim BJ 2616, który podzielił tony na dwie tylko kategorie: do kategorii tonów, którą wymaga *fa* w *b-fa-♭-mi*, zaliczył jedynie tony V i VI; pozostałe zaliczył do kategorii, która wymaga zawsze *mi* w *b-fa-♭-mi*.

Anonim BJ 2616, k. 9r-v — tertia regula solmisationis

„In omni ascensu vel descensu cuiusvis cantus tonus ante omnia est inspiciendus, quoniam variatio toni causat diversitatem penes *mi* et *fa* in *b-fa-♭-mi*. Omnes enim toni naturaliter habent *mi* in *b-fa-♭-mi* praeter quintum et sextum, qui semper postulant *fa*, gratia cuius semper in eis *a* in *b-fa-♭-mi* signatur nisi per incuriam, ignorantiam vel invidiam omittentur. Et ergo in illist duobus tonis post *la* in *a-la-mi-re* semper *fa* in *b-fa-♭-mi* et *sol* in *c-sol-fa-ut* et *la* in *d-la-sol-re* accipiantur.”

Kwestię podziału tonów ze względu na obecność *mi* lub *fa* w *b-fa-♭-mi* podjął także Marek z Płocka. Przytoczył on oba przedstawione wyżej poglądy, nie zajmując stanowiska wobec żadnego z nich. Trychotomiczny podział tonów wynika według niego z dystrybucji tonów pomiędzy trzy rodzaje cantus²⁰.

¹⁹ Nicolaus Wollick, op. cit., s. 34–35.

²⁰ Por. s. 146.

Marek z Płocka, k. 9r-v

„Cantus est triplex, scilicet durus, mollis et naturalis. Duri [toni] sunt qui semper [in] *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* canunt *mi* et nunquam *fa*, ut sunt 3, 4, 7 et 8. Molles sunt quintus et sextus, qui regulariter *fa* canunt in *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* et non *mi*. Naturales autem mediocres sunt 1 et 2, qui canunt *fa* si cantus ultra *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* non ascenderit, si vero ultra *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* ascenderit, tunc canunt *mi*.”

Według drugiej z opinii przytoczonych przez Marka z Płocka istnieją tylko dwie kategorie tonów: pierwsza, obejmująca tony I, II, III, IV, VII, VIII, zasadniczo zawiera *mi*, *fa* zaś tylko akcydentalnie; druga, obejmująca tony V i VI — odwrotnie — zawiera zasadniczo *fa*, *mi* zaś akcydentalnie. Opinia ta potwierdza zatem stanowisko Anonima BJ 2616.

Marek z Płocka, k. 9v

„Sciendum est etiam, quod primus, secundus, tertius, quartus, septimus et octavus toni habent essentialiter *mi* in *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi*, *fa* vero accidentaliter. Sed quintus et sextus per oppositum habent in *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* essentialiter *fa*, *mi* vero accidentaliter; et ideo b rotundum saepius invenitur in libris ordinis signari in istis duobus tonis.”

Wybór właściwej vox przy rozpoczęciu solmizacji

Wybór ten, który winien być poprzedzony — co podkreślano w regułach — właściwym odczytaniem clavis, uzależniano od kierunku melodii: w przypadku wznoszącego kierunku melodii należało wybrać zawartą w clavis vox niższą; w przypadku kierunku opadającego — vox wyższą. Podemowano w tym kontekście również problem claves trisyllabae. Uwagi na ten temat, zamieszczone przez Marka z Płocka, Anonima BJ 2616 i Sebastiana z Felsztyna, nie wnoszą nowych elementów do przytoczonych wyżej w związku z problemami mutacji zaleceń Monetariusza; znalazły się wśród nich również wskazówki co do wyboru vox przy rozpoczęciu śpiewu.

Sebastian z Felsztyna I, k. A7r — prima regula solmisationis

„Solmisantem considerare oportet ante omnia, in qua clave cantus incipit, et si cantus ascendit, accipiat vocem inferiorem in clave contentam; si autem descendit cantus, superiorem vocem accipiat. Post hoc videat, quae clavis non signata in qualibet linea et spatio ponitur, quod faciliter considerari, potest, si habetur respectus ad clavem signatam, ut si *F-fa-ut* ponitur in medio quinquelinearum, faciliter potest congosci, quod in proxima linea inferiori ponitur *D-sol-re*, in alia $\frac{1}{2}$ -*mi*. Et sic non exprimat aliquam vocem in spatio vel linea, quae ibi non ponitur, etc.”

Sebastian z Felsztyna I, k. A7r — secunda regula solmisationis

„Volens perfecte et ornate solmisare non debet mutare voces explicite sed implicite, quod fieri debet, ut prius dictum est. Si cantus ascendit nimium ita, quod per sex voces compleri nequeat, tunc, ut communiter, inferiorem vocem exprimat; si vero cantus descendit nimium, tunc vocem superiorem exprimat, ut in exemplo (przykł. na s. 173).

Stefan Monetarius, k. B2v — De initio cantus mandatum primum

„Omnis cantus, qui post initialem eius notulam elevatur circa principium non statim ditonice vel demitonice aut gravius descendens, ab inferiore voce inchoabitur, ut eis conspicitur exemplis (przykł. na s. 173).

Discantus

fa fa re mi la sol re mi fa la sol la mi fa re ut re mi fa
f-fa-ut

Tenor
ut mi fa sol fa mi ut re ut fa mi fa sol mi fa re ut re ut
F-fa-ut

Contra
fa fa sol ut re mi la sol ut fa ut fa la fa fa la sol ut
F-fa-ut

Monetarius

C-fa-ut D-sol-re-ut G-sol-re-ut

ut fa fa sol fa re mi fa re la la mi sol mi re mi ut re mi sol la fa sol mi fa sol

Dixi «non statim circa principium ditonice» etc. propter tertium exemplum et id genus pluribus, ubi a superiore voce (propter evitandam velocem circa principium mutationem) incipiendum erit.”

Stefan Monetarius — De initio cantus mandatum secundum

„Cantus, qui post eius initium deponitur circa principium ultra ditonum in gravitatem means, a superiore voce initiabitur.

a-la-mi-re F-fa-ut E-la-mi

la sol la re fa ut re re mi sol mi mi mi mi re fa re ut re re fa re mi

Praeter tertium exemplum et huic similibus, quod licet deponatur, nihilominus ab inferiore (ob fugiendam velocem mutationem) erit inchoandum.”

Sebastian z Felsztyna I, k. A8r — quarta regula solmisationis

„Consideret solmisans, quam vocem assumere debet mutando semperque respiciat ad proximum *fa* sequens, sive hoc fiat ascendendo sive descendendo, tunc enim manifeste patebit, an vox inferior, media vel superior in clave contenta, assumenda erit. Licet enim, ut communiter fit, ascendendo inferior vox et descendendo superior exprimi debeat, hoc tamen fallit in *d-la-sol-re*, *c-sol-fa-ut*, *g-sol-re-ut* et *f-fa-ut*, in quibus hoc modo non semper proceditur propter *fa* et *mi* in *b-fa- \sharp -mi*. Si enim in *b-fa- \sharp -mi* signatur *fa*, tunc ascendendo in *g-sol-re-ut* non assumitur inferior sed media, scilicet *re*; si signatur *mi*, tunc descendendo in *c-sol-fa-ut* non sumitur superior, sed media, scilicet *fa*; et ascendendo in *f-fa-ut* non sumitur inferior, scilicet *ut*, sed superior, scilicet *fa*: nam in *f-fa-ut* numquam debet dici ut nisi *b* rotundum fuerit signatum in *b-fa- \sharp -mi*, ut in exemplo:

Discentus

sol re fa sol fa re mi fa fa sol sol la mi fa re mi fa la re sol fa fa sol

Tenor g -sol-re-ut

re fa mi re re mi fa sol la sol mi fa sol re fa mi re ut fa fa mi mi re

Contra b

sol sol re mi fa mi re re fa la fa re ut sol sol re mi fa sol sol re re sol

G -sol-re-ut

Anonim BJ 2616, k. 9v — quarta regula solmisationis (113)

„Volens solmisare aspecta clave signata videat, si cantus incipiat in clave unius vocis et illa accipiat. Si vero incipiat in clave habente plures voces, tunc pro ascensu accipiat inferiorem et pro descensu superiorem, praeter *f-fa-ut* et *c-sol-fa-ut* et claves intermedias, similiter *d-la-sol-re*, quoniam [in] *f-fa-ut* tam ascendendo quam descendendo et in *c-sol-fa-ut* descendendo semper *fa* canitur nisi b rotundum fuerit signatum in *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi*: tunc enim in *c-sol-fa-ut* *sol* accipitur pro descensu et in *f-fa-ut* *ut* vel *fa* indifferenter pro ascensu; aut etiam nisi fuerit ascensus de [*f*]-*fa-ut* ad *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* per quartam indirectam sive per saltum: tunc enim est idem iudicium ac si b rotundum signeretur. De clavibus vero mediis inter *f-fa-ut* et *c-sol-fa-ut* et similiter *d-la-sol-re* fiat iudicium per respectum ad *c-sol-fa-ut*. Et eodem modo intelligendum est de clavibus per octavam.”

fa fa re mi fa ut fa la sol fa mi ut re mi fa re ut ut ut fa mi fa la sol mi fa sol ut re mi re ut

fa fa re mi fa ut sol la mi fa sol re mi fa ut re mi re mi fa mi fa sol fa sol la fa mi re ut re

fa fa sol mi fa re mi fa re ut fa fa sol re mi fa mi re sol sol ut sol la mi fa sol fa mi ut fa fa sol fa la sol mi re ut

Marek z Plocka, k. 8r — prima regula solmisationis²¹

„Volens solmisare primo videat clavem signatam, deinde clavem, in qua nota alicuius cantus, quem intendit solmisare, situatur. Postea videat diligenter, si talis cantus statim vel gradatim ascendit vel descendit. Tunc, si ascendit, assumenda est vox inferior, si vero descendit, tunc vox superior assumenda est, praeter *f-fa-ut* et *c-sol-fa-ut*, quia in *f-fa-ut* tam ascendendo quam descendendo semper *fa* canitur et in *c-sol-fa-ut* descendendo etiam semper *fa* canitur nisi b rotundum offendi-tur signari in *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi*, tunc enim in *c-sol-fa-ut* *sol* canitur pro ascensu vel descensu, et in *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* *fa*, in *f-fa-ut* vero *fa* vel *ut* indifferenter, nisi fuerit ascensus de *f-fa-ut* ad *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* per quartam: tunc enim in *f-fa-ut* cantandum est *ut* et in *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* *fa* propter tritonum, id est quar-tam perfectam.”

Exemplum primae partis primae regulae	Secundae partis exemplum	Tertiae partis exemplum eiusdem regulae primae	Quartae partis eiusdem regulae exemplum
F -fa-ut	G -sol-re-ut	F -fa-ut	F -fa-ut

²¹ Por. Heinrich Saess *Musica plana atque mensurabilis*. Ed. R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 76-77.

Anonim BJ 2616, k. 10v

„...In clavibus tres voces habentibus si ex illis una fuerit superior et duae inferiores, superior in omni cantu accipitur pro descensu. De vocibus vero inferioribus fiat iudicium per respectum ad *b-fa- \sharp -mi*. Et ideo in *a-la-mi-re* semper *la* capimus pro descensu, similiter *sol* in *g-sol-re-ut*. Si vero e contra, in clave fiat una vox inferior et duae superiores, semper illa inferior accipitur pro ascensu. De superioribus vero fiat iudicium per respectum ad *mi* vel *fa* in *b-fa- \sharp -mi*. Et ideo in *d-la-sol-re* pro ascensu semper capimus *re* et similiter *ut* in *c-sol-fa-ut*. Descendendo autem in quinto et sexto tono canimus *la* in *d-la-sol-re*, in *c-sol-fa-ut* — *sol*. In aliis vero tonis *sol* in *d-la-sol-re* et in *c-sol-fa-ut* — *fa*.”

Marek z Płocka, k. 8v — quarta regula solmisationis

„In clavibus tres voces habentibus illa, que ex ipsis fuerit superior, accipitur pro descensu, de vocibus autem inferioribus fiat iudicium per respectum ad *b-fa- \sharp -mi*. Et ideo in *a-la-mi-re* semper *la* cantandum est pro descensu, similiter *sol* in *g-sol-re-ut*. Si vero e contra, in clave trisyllaba fuerit ascensus, tunc semper accipienda est vox inferior pro ascensu, de superioribus vero vocibus fiat iudicium per respectum ad *b-fa- \sharp -mi*. Et ideo in *d-la-sol-re* pro ascensu accipiendum est *re*, similiter *ut* in *g-sol-re-ut*. Descendendo autem de *d-la-sol-re*, si *b* rotundum sit signatum in *b-fa- \sharp -mi*, canimus *la* in *d-la-sol-re*, *sol* in *c-sol-fa-ut* et *fa* in *b-fa- \sharp -mi*. Quando vero in *b-fa- \sharp -mi* non offenditur signari *b* rotundum, tunc in *d-la-sol-re* canimus *sol* et in *c-sol-fa-ut* *fa*, in *b-fa- \sharp -mi*...”

Exemplum primae partis quartae regulae	Exemplum secundae partis eiusdem regulae	Exemplum tertiae partis eiusdem regulae	Exemplum quartae partis regulae
 la la sol la re fa mi re ↑ ↑ a-la-mi-re	 sol ut sol la sol fa fa mi fa re ut ↑ G-sol-re-ut	 la sol fa mi re mi ↑ ↑ d-la-sol-re	 sol sol fa mi fa sol mi fa re ↑ ↑ ↑ d-la-sol-re

Postępowanie w przypadku wyjścia poza heksachord

Kwestii tej poświęcono w traktatach krakowskich szczególnie wiele uwagi, wspomagając regułami schemat mutacji w wersji podanej przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616 (cytowana niżej quinta regula solmisationis Anonima BJ 2616 zawiera opis owych schematów). Zgodnie z ogólnym zaleceniem (sprawdza się ono do przytoczonej wyżej reguły generalis Anonima Ossol. 2297/I) przy ascensus po vox *la* winna nastąpić vox *mi* lub *fa*, i odwrotnie — przy descensus po vox *mi* lub *fa* może nastąpić *la*, ale tylko wtedy, gdy melodia opada poniżej najbliższego *ut*. Dalsze reguły dotyczą bądź szczególnych przypadków wyjścia poza heksachord, takich jak nuta zamienna, bądź sprowadzają się do egzemplifikacji niektórych mutacji.

Anonim BJ 2616, k. 9v — quinta regula solmisationis

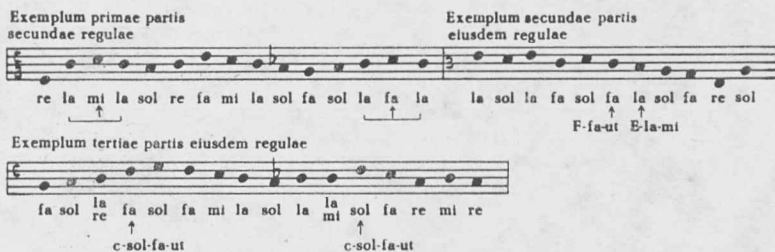
„Supra *la* ascendendo pro secunda semper canitur *fa* vel *mi*. Et e contra, descendendo sub *fa* vel *mi*, *la* accipitur pro secunda. Declaratio huius regulae patet manifeste multiplici ascensu vocum superius descripto circa scalam clavium. Ibi enim in primis duobus supra *la* in *e-la-mi* accipitur *fa* in *f-fa-ut* iterum supra *la* in *a-la-mi-re* capitur *mi* in prima scala, in secunda vero *fa*. Et ulterius ascendendo supra *la* in *e-la-mi* scalae primae sequitur *fa* in *f-fa-ut*. In secunda vero scala post *la* in *d-la-sol-re* accipitur *mi* in *e-la-mi*. Et iterum post *la* in *a-la-mi-re* accipitur *mi* in prima scala et in secunda *fa*. Et contra descendendo per praedictas scalas accipitur *la* sub *mi* vel *fa*, ut iam patet intuenti scalas praedictas. Hic tamen nota, quod numquam accipitur *la* sub *mi* vel *fa* nisi can-

tus descendat ultra *ut*. Ex hac regula sequitur, id quod dictum est, quod solmisantes magis utuntur vocibus superioribus quam inferioribus, quod voces superiores faciliores sunt expressionis quam inferiores.”



Marek z Płocka, k. 8v — secunda regula solmisationis (114)

„Ultra *la* ascendendo pro secunda semper accipitur *mi* vel *fa*. Et e contra, descendendo sub *fa* vel *mi* semper accipiendum est *la* in *a-la-mi-re* vel in *aa-la-mi-re* pro secunda. Idem enim est iudicium de clavibus in octava positus. Sic etiam faciendum est post *f-fa-ut* in *e-la-mi*, quando cantus descendit ultra *ut*, quod accipiendum est *la* in *e-la-mi* post *f-fa-ut*. Quandocumque autem de *a-la-mi-re* fit ascensus ad *c-sol-fa-ut* vel ultra, tunc in *c-sol-fa-ut* semper cantandum est *fa*, nisi *b* rotundum in *b-fa-♭-mi* offenditur signari: tunc enim in *c-sol-fa-ut* cantandum est *sol* propter *b* rotundum in *b-fa-♭-mi* signatum.”



Sebastian z Felsztyna I, k. B1r-v — sexta regula solmisationis²²

„Ascendendo in quolibet cantu post *la* semper potest exprimi *mi* vel *fa* per secundam. Quod autem eorum exprimi debet, patebit, si ad proximum *fa* aspexerimus. Et hoc ascendendo. Et e converso; descendendo per secundam semper post *fa* vel *mi* potest proferri *la*. Et haec regula intelligitur maxime de *b-fa-♭-mi* et *a-la-mi-re*.”

Problem nuty zamiennej podjął Sebastian z Felsztyna w przytoczonej wyżej regule na temat tonów. W jego interpretacji przypadek nuty zamiennej związany był głównie z tonami I i II, określonymi jako toni naturales: w tonach zwrot *a-la-mi-re* — *b-fa-♭-mi* — *a-la-mi-re* śpiewano jako *la fa la*. Dokładniej przypadek ten rozpatrzyli Marek z Płocka i Anonim BJ 2616. Ich zdaniem w przypadku nuty zamiennej po *la* w *a-la-mi-re* śpiewa się *fa*, chyba że potem następuje zejście o kwintę do *e-la-mi*; w takim przypadku, mimo nuty zamiennej, w *b-fa-♭-mi* śpiewa się *mi*. W przypadku melodii wznoszącej się od *a-la-mi-re* do *c-sol-fa-ut* i wyżej w *b-fa-♭-mi* śpiewa się *mi*, chyba że następuje zejście od *b-fa-♭-mi* do *f-fa-ut*; w takim przypadku w *b-fa-♭-mi* śpiewa się *fa*, by uniknąć trytonu. Anonim BJ 2616 wyłącza spod tej reguły śpiewy według V i VI tonu, w których — jego zdaniem — w *b-fa-♭-mi* zawsze jest *b* rotundum, śpiewane jako *fa*.

Anonim BJ 2616, k. 10r — sexta regula solmisationis

„Si in *a-la-mi-re* la canitur et cantus ascendit ultra *la* per secundam tantum, scilicet ad *b-fa-♯-mi*, tunc in *b-fa-♯-mi* fa canitur, nisi fuerit descensus de *b-fa-♯-mi* ad *e-la-mi* per quintam indirectam: et tunc in *b-fa-♯-mi* mi canitur. Si vero cantus ascendit ultra *la* per tertiam, scilicet ad *c-sol-fa-ut* vel ultra, tunc in *b-fa-♯-mi* canitur, nisi fuerit descensus de *b-fa-♯-mi* ad *f-fa-ut* per quartam indirectam: et tunc on *b-fa-♯-mi* fa canitur. Et haec regula datur de omnibus tonis praeter quintum et sextum, quoniam in quinto et sexto semper *fa* canitur et semper *b* rotundum signatur. Et pariformiter sit iudicium de *bb-fa-♯-mi*.”

la la sol la fa sol la re mi fa mi re la fa la mi fa sol ut la mi fa sol la mi la sol fa mi fa ut la fa la re
mi fa mi la mi fa sol ut re mi fa mi re mi sol la fa re sol la mi mi fa re ut re mi mi fa sol la re
fa fa re ut fa sol sol fa la fa la fa sol fa fa la sol fa ut mi sol la sol fa ut fa mi re ut re ut
sol la sol ut sol mi re ut mi mi re ut re re ut mi mi fa sol mi re mi fa mi re ut re mi re ut re re ut

Marek z Płocka, k. 8v — tertia regula solmisationis²³

„Quandocumque cantus ascendit supra *la* ad unum dumtaxat gradum, scilicet ad *b-fa-♯-mi*, et postea statim descendit ad *f-fa-ut*, tunc in *b-fa-♯-mi* cantandum est *fa*, nisi fuerit descensus de *b-fa-♯-mi* ad *e-la-mi* per quintam: tunc in *b-fa-♯-mi* cantandum est *mi* ratione eiusdem vocis, quae ponitur in quinta, quia numquam post *fa* accipitur *mi* pro quinta vel octava vel quarta.

Si vero cantus ascendit gradatim ad *c-sol-fa-ut* vel ultra, tunc in *b-fa-♯-mi* cantandum est *mi* [...] Quando autem descensus fuerit de *b-fa-♯-mi* ad *f-fa-ut* per quartam, tunc in *b-fa-♯-mi* accipiendum est *fa* propter tritonum...”

re la fa la sol la sol fa mi re fa sol la mi fa mi mi fa mi re mi sol la mi fa sol sol fa fa sol la sol la fa mi re mi fa

Do reguł odnoszących się do wyjścia poza heksachord należałoby zaliczyć również zalecenia odnoszące się do solmizacji w przypadku zwrotów:

c-sol-fa-ut → *a-la-mi-re* → *F-fa-ut*

c-sol-fa-ut → *G-sol-re-ut*

G-sol-re-ut → *E-la-mi* → *♯-mi*

Zwroty te można traktować jako przypadki wyjścia poza *clavis* zawierającą *ut*, a więc wyjście poza hexachordum naturale (w przypadku *c-sol-fa-ut*) i hexachordum durum (przypadek *G-sol-re-ut*). Zalecenia na ten temat podali Marek z Płocka i Anonim BJ 2616: dotyczą one wyboru właściwej *vocis* w *claves a-la-mi-*

²³ Jw., s. 77–78.

-re, *G-sol-re-ut* i *E-la-mi* przy descensus od *c-sol-fa-ut* poprzez *a-la-mi-re* do *F-fa-ut*, od *c-sol-fa-ut* do *G-sol-re-ut* i niżej, od *G-sol-re-ut* poprzez *E-la-mi* do *♯-mi*. We wszystkich trzech przypadkach, zdaniem obu teoretyków, należy we wskazanych claves wybrać *vox superior*, a więc *la*, *sol* i *la*, z tym, że w pierwszym przypadku w razie obecności *b rotundum* można śpiewać bądź *la*, bądź *mi*. Zalecenia te sprowadzają się zatem do reguły nakazującej stosowanie *vox superior* przy descensus, jak również do reguł dotyczących *claves trisyllabae*,

Marek z Płocka, k. 9r — quinta regula solmisationis

„Quandocumque de *c-sol-fa-ut* fuerit descensus ad *a-la-re-mi* et ultra ad *F-fa-ut*, tunc in *a-la-mi-re* accipitur semper *la*, nisi fuerit signatum *b rotundum* in *b-fa-♯-mi*: tunc enim in *a-la-mi-re* potest accipi *mi* vel *la* indifferenter et hoc si cantus descendit ad *F-fa-ut*, ut supra dictum est. Eodem modo si de *c-sol-fa-ut* fuerit descensus ad *G-sol-re-ut* et ultra, tunc semper in *G-sol-re-ut* canitur *sol*. Simili modo si de *G-sol-re-ut* fuerit descensus ad *E-la-mi* et postea ad *♯-mi*, tunc in *E-la-mi* semper cantandum est *la*...”

Exemplum primae partis
quintae regulae

Exemplum secundae partis
eiusdem regulae

Exemplum tertiae partis
eiusdem regulae

re la re fa sol fa mi la fa la fa mi re

↑

C-sol-fa-ut

↑

F-fa-ut
a-la-mi-re

ut re fa mi re ut sol la sol fa mi re ut

↑

C-sol-fa-ut

↑

la sol fa

a-la-mi-re

re la la sol la fa la sol la sol fa mi re

↑

G-sol-re-ut

Anonim BJ 2616, k. 10v

„Si de *c-sol-fa-ut* fuerit descensus ad *a-la-mi-re* et ultra ad *C-fa-ut*, tunc in *a-la-mi-re* semper *la* canitur nisi fuerit signatur *fa* in *b-fa-♯-mi*, tunc enim in *a-la-mi-re* potest indifferenter accipi *la* vel *mi*. Et eodem modo si de *c-sol-fa-ut* fuerit descensus ad *G-sol-re-ut* et ultra, semper in *G-sol-re-ut* *sol* canitur. Similiter si de *G-sol-re-ut* fuerit descensus ad *E-la-mi* est postea usque ad *♯-mi*, semper *la* canitur, nam semper pro descensu *vox superior* canitur.”

Postępowanie w przypadku skoków o kwartę, kwintę i oktawę

Postulowano w takich przypadkach stosowanie tej samej *vox*, *fa* lub *mi* dla obu *claves*: tak więc skoki o interwał kwarty, kwinty i oktawy śpiewano jako *mi-mi* bądź *fa-fa*. Postępowanie takie miało chronić interwały doskonałe przed naruszeniem ich proporcji. Zasada ta była powszechnie przyjęta w I połowie XVI wieku. Rozciągano ją niekiedy także na inne *voces*.

Sebastian z Felsztyna I, k. A8v — quinta regula solmisationis (115)

„Si in aliqua clave canitur *fa*, tunc si ab ea fit saltus per quartam vel quintam vel octavam, similiter *fa* debet exprimi. Et si *mi* exprimitur in aliqua clave, si fit saltus ad quartam, quintam vel octavam, semper debet exprimi *la* vel *mi*, secundum quod post saltum vel ascenditur vel descenditur. Si autem in aliqua clave exprimitur alia *vox* praeter *fa* vel *mi* et ab ea fit saltus per quintam, sextam vel octavam, tunc semper inspiciendum est proximum *fa*, in quod cantus ascendendo vel descendendo tendit, tunc manifeste patebit, quae *vox* post saltum debeat exprimi.”

Discentus

Anonim BJ 2616, k. 11v

„...quoniam numquam pro quarta, quinta vel octava *fa* post *mi* accipitur nec econtra, ideo istae voces, scilicet *mi* et *fa*, frequenter necessarie resumantur pro quarta, quinta et octava. Alliae autem voces possunt etiam resumari, sed non causa necessitatis, ut praedictae, sed solum causa facilitatis.”

Marek z Płocka, k. 9r — sexta regula solmisationis

„Levitatis causa possumus repetere omnes voces pro quarta et quinta, praeter *mi* et *fa*, quae non tantum levitatis, sed et necessitatis causa pro quarta, quinta et octava repeti debent propter servandas proportiones modorum.”

Solmisatio ficta

Autorzy krakowscy obok terminu „solmisatio ficta” stosowali jako równoznaczne: „musica ficta” (Anonim BJ 2616, Monetarius), „musica acquisita” i „musica colorata” (Monetarius), „musica sive scala ficta” (Sebastian z Felsztyna), „coniuncta” (Anonim Ossol. 2297/I, Sebastian z Felsztyna, Marek z Płocka). Terminy te odnosiły się do typu solmizacji, który polegał na stosowaniu w śpiewie voces według innej ich dyspozycji niż w skali clavium, której podporządkowana była solmisatio vera. Jak stwierdzano w definicjach solmisationis fictae — śpiewano przy pomocy voces, których nie było w danych claves: na przykład clavis *C-fa-ut* śpiewano jako *re*, clavis *D-sol-re* — jako *mi*, clavis *E-la-mi* — jako *fa*. Owe voces określano mianem „voces fictae”; śpiew wykonywany przy pomocy voces fictae zwano „musica ficta”.

Stefan Monetarius, k. C1v (116)

„Musica ficta est, quae per acquisitas vel fictas modulatur voces.”

Sebastian z Felsztyna I, k. D3r (117)

„Ideo autem ficta dicitur, quia per eam in cantu voces exprimuntur, quae in clavibus non continentur...”

Sebastian z Felsztyna II, k. E2r (= Burchard²⁴)

„Hinc musica ficta dicitur, cum voces fictas moduletur.”

Marek z Płocka, k. 9r

„Hinc et musica ficta dicitur, quia fictas moduletur.”

Anonim BJ 2616, k. 11v

„Quae ideo ficta dicitur, quoniam secundum ipsam voces finguntur in clavibus, in quibus non sunt...”

Stosowanie w solmizacji voces fictae było konsekwencją wprowadzania w śpiewie półtonów w innych miejscach, niż wskazywała na to skala clavium, stanowiąca podstawę solmisationis verae. Zawierała ona półtony w siedmiu miejscach: wskazywały na nie, zgodnie z porządkiem trzech rodzajów heksachordów, voces *mi-fa*.

7.	cc		sol	fa
	bb		fa	mi
6.	bb		fa	mi
	aa	la	mi	re
5.	f		fa	ut
	e	la	mi	
4.	c	sol	fa	ut
	b	fa	mi	
3.	b		fa	mi
	a	la	mi	re
2.	F		fa	ut
	E	la	mi	
1.	C	fa	ut	
	♯	mi		

Zasadę wyrażania półtonu przy pomocy voces *mi-fa* rozszerzono również na półtony, których nie wykazywała skala clavium: każdy „nieregularny” półton śpiewano jako *mi-fa*. Voces *mi-fa*, wprowadzone w „nowych” miejscach, stały się w ten sposób centrum „nowych” heksachordów *ut re mi fa sol la*, które należało „dotworzyć” — „fingere”. Stąd określenie „voces fictae” — „dotworzo-

ne²⁵, te, których nie było w *claves* zgodnie z naturalnym porządkiem, utworzone w sposób sztuczny. Zasadę konstruowania nowych heksachordów objaśnił — zapewne za Burchardem²⁵ — Sebastian z Felsztyna II.

Sebastian z Felsztyna II, k. E2r (118)

„Et fit coniuncta principaliter solum respectu *mi* et *fa*, quas fingere oportet in locis aliter, quam manus vel scala musica continet. Et fingendo istas voces necessitate cogente *mi* et *fa*, cum sunt mediae, omnes aliae sunt fingende voces.”

Wywód ten ilustruje skala *b-mollis* w ujęciu Sebastiana z Felsztyna: w celu ujednoczenia tej skali zgodnie z porządkiem heksachordów *molle* i *naturale* w miejsce półtonu \flat -*mi* — *C-fa-ut* wprowadzono półton *A-mi* — \flat -*fa*, budując nowy heksachord od dźwięku położonego o sekundę poniżej Γ -*ut*:

E	la	mi	
D	sol	re	la
C	fa] ut	sol
\flat	mi		fa
A	re	mi	re
	ut	ut	ut

Półtony, które stwarzały konieczność stosowania *voces fictae* określano terminem „coniuncta”.

Coniuncta

Koniunkturę definiowano jako przekształcenie całego tonu w półton lub półtonu w cały ton.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 10v

„Unde coniuncta [...] est mutatio toni in semitonium vel econverso secundum vocem hominis vel alicuius instrumenti.”

Sebastian z Felsztyna II, k. E2r (= Burchard²⁶)

„Coniuncta enim est toni in semitonium vel econtra facta transpositio.”

Niekiedy identyfikowano ją z *vox ficta*.

Sebastian z Felsztyna II, k. E2r (= Burchard²⁷)

„Vel est vox externa et aliena a clave, quae in aliqua clave canitur in qua ipsa naturaliter non ponitur, ut canendo in *e-la-mi fa* et in *f-fa-ut mi* etc.”

²⁵ Jw.

²⁶ Jw.

²⁷ Jw.

Marek z Płocka, k. 9r

„Coniuncta est vox externa et aliena a clave, quae in aliqua clave canitur, in qua naturaliter non ponitur.”

Za najobszerniejszy znany tekst dotyczący stosowania koniunktury uchodzi anonimowy *Tractatus de musica plana atque mensurabilis*, datowany na II połowę XV wieku, wydany przez Coussemakera jako Anonymus XI²⁸. Analogiczne uwagi na temat koniunktury zawarte są w dwóch anonimowych traktatach z XV wieku: — BJ 1927 i BJ 1859; pomiędzy uwagami na temat koniunktury, wypowiedzianymi przez Anonima XI, Anonima BJ 1927 i Anonima BJ 1859 nie ma większych rozbieżności; nie odbiegają od nich również odpowiednie fragmenty traktatu Szydlowity (który powołuje się na Joannesa Oleandra = Valendrinus) i — częściowo — Anonima Ossol. 2297/I²⁹.

Zgodnie z zasadami przyjętymi przez tych autorów koniunkturę sygnalizowano znakami b molle (b) i ♯ quadrum (♯): b molle wskazywało na użycie w solmizacji vocis *fa*, ♯ quadrum — vocis *mi*. W praktyce solmizacyjnej oznaczało to, iż w claves zawierających *fa* w przypadku znaku ♯ zamiast *fa* należy śpiewać *mi*; w claves zawierających *vox mi* w przypadku znaku b zamiast *mi* należało śpiewać *fa*. Stąd koniunktura utożsamiana była niekiedy z zamianą *mi* w *fa* i odwrotnie.

Anonim BJ 1859³⁰ (119)

„...Est enim coniuncta secundum vocem hominis vel instrumenti de tono in semitonio sive de *fa* in *mi*, quod idemque, vel e converso transmutatio. Etiam sciendum, quod ex coniuncta per b molle signata dicitur *fa*, sed signata per b quadrum dicitur *mi*.”

Anonim XI, Anonim BJ 1927, Anonim BJ 1859, Szydlowita i Valendrinus podają osiem miejsc w skali clavium, w których może pojawić się koniunktura (diagram zob. s. 183).

Koniunktury te egzemplifikowane są fragmentami śpiewów liturgicznych. Jako sposób uniknięcia koniunktury zalecano transpozycję śpiewu o odpowiedni interwał (zaleceń takich brak u Anonima BJ 1927 i Anonima BJ 1859). Do takiego ujęcia problemu koniunktury nawiązał również Sebastian z Felsztyna (II), który wzorował się w tym przypadku prawdopodobnie na tekście Burcharda³¹, oraz Marek z Płocka, który ograniczył się jednak do opisu pierwszej tylko koniunktury, pomiędzy *A-re* i ♯-*mi*.

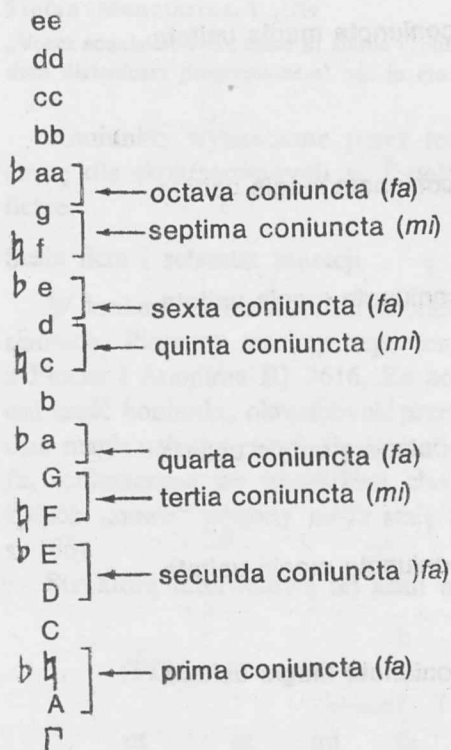
Anonim Ossol. 2297/I określił osiem przedstawionych tutaj koniunkt ter-

²⁸ C.S. III, s. 426; por. A. Seay, op. cit., s. 73; również G. G. Allaire przyjmuje traktat Anonima XI za podstawowe źródło dla problemu koniunktury.

²⁹ Johannes Vallendrinus *Opusculum monocordale*. Ed. F. Feldmann, op. cit., s. 172–173; — Anonim BJ 1927, k. 227v; — Anonim BJ 1859, k. 7v–8r; — *Die „Musica Magistri Szydlowite...”* s. 34–39.

³⁰ Anonim BJ 1859, k. 7v.

³¹ Udalricus Burchard, op. cit., k. B3v–B4r.



minem „coniunctae usitatae”. Poza nimi wymienił jeszcze trzy, uznając je za coniunctae inusitatae, rzadko stosowane w śpiewie. Są to następujące koniunkt: pomiędzy *C-fa-ut* i *D-sol-re*, oznaczana przez ♯ quadrum w clavis *C-fa-ut*; pomiędzy *cc-sol-fa* i *dd-la-sol*, oznaczana przez ♯ quadrum w clavis *cc-sol-fa*; pomiędzy *dd-la-sol* i *ee-la*, oznaczana przez b molle w clavis *ee-la*.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 10v

„Coniunctae inusitatae sunt tres. Prima accipitur inter *C* grave et *D* grave et signatur per ♯ quadrum in *C-fa-ut*. Secunda accipitur inter *cc-sol-fa* et *dd-la-sol* et signatur per ♯ quadrum in *cc-sol-fa*. Tertia accipitur inter *dd-la-sol* et *ee-la* et signatur per b rotundum in *ee-la*. Et dicuntur coniunctae praedictae tres inusitatae, quia non sunt communes in usu canticorum. Coniunctae vero usitatae sunt octo.”

Jako trzecią kategorię autor ten wyróżnił „coniunctae magis usitatae et principales”: należą do nich wszystkie koniunkt oznaczone przez b molle, łącznie z koniunktą pomiędzy *dd-la-sol* i *ee-la*, uznaną wcześniej za inusitata (diagram zob. s. 184).

Wśród przedstawionych wyżej koniunkt można wyróżnić dwa typy: 1. koniunkt reprezentowane przez voces, których zgodnie z dyspozycją skali verae nie ma w określonych claves, są natomiast w ich oktawach, np. koniunkta po-

b ee	} ← coniuncta inusitata
dd	
q cc	} ← coniuncta inusitata
bb	
b aa	} ← coniuncta usitata
g	
q f	} ← coniuncta usitata
b e	
d	} ← coniuncta usitata
q c	
b	
b a	} ← coniuncta usitata
G	
q F	} ← coniuncta usitata
b E	
D	} ← coniuncta usitata
q C	
b q	} ← coniuncta usitata
A	
Γ	

b ee	} ← coniuncta magis usitata
dd	
cc	
bb	
b aa	} ← coniuncta magis usitata
g	
f	
b e	} ← coniuncta magis usitata
d	
c	
b	
b a	} ← coniuncta magis usitata
G	
F	
b E	} ← coniuncta magis usitata
D	
C	
b q	} ← coniuncta magis usitata
A	
Γ	

między *A-re* i *q-mi*, oznaczona przez *b molle* w *clavis q-mi*, którą śpiewano w tym przypadku jako *fa*. 2. koniunkty reprezentowane przez *voces*, których zgodnie z dyspozycją skali *verae* nie ma ani w określonych *claves*, ani w ich oktawach; do tego typu należą wszystkie pozostałe koniunkty.

Rozróżnienie to posłużyło za podstawę podziału koniunkt na *coniunctae tolerabiles* (pierwszy typ) i *coniunctae intolerabiles* (drugi typ). Podział taki przeprowadził *Ornitoparchus*³²:

„Sunt itaque duplices coniuncte: tolerabiles scilicet, quando canitur vox in clave, quae in ea non est, reperitur tamen in eius octava, ut cantando *mi* in *A-re*, *la* in *D-sol-re*; intolerabiles, quando canitur vox in clave, quae in ea non est neque in eius octava, ut cantando *fa* in *E-la-mi*, *mi* in *F-fa-ut*”.

Stosowanie w trakcie *solmizacji* *voces* nie zawartych w określonych *claves*, znajdujących się natomiast w ich oktawach, było równoznaczne z tzw. *mutatio reductiva*, opisaną przez *Stefana Monetarius*a. Toteż teoretyk ten odnosił termin „*vox acquisita*” (= *vox ficta*) wyłącznie do drugiego typu koniunkt.

Stefan Monetrarius, k. Clv

„Voces acquisitae sunt, quae in aliqua canuntur, in qua essentialiter non sunt constitutae (secundum diatonicam progressionem) nec in eius diapason.”

Koniunkty wyznaczone przez teoretyków XV-wiecznych posłużyły za podstawę dla skonstruowanych w I połowie następnego stulecia diagramów *scalae fictae*.

Scala ficta i schemat mutacji

W krakowskich traktatach chorałowych *scala ficta* pojawia się w dwóch wariantach. Pierwszy wariant reprezentują diagramy przedstawione przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616. Za podstawę konstruowania *scalae fictae* przyjęli oni sześć koniunkt, określonych przez Anonima Ossol. 2297/I mianem „coniunctae magis usitatae et principales”. Koniunkty te reprezentowane są przez *vox fa*, umieszczoną we wszystkich *claves*, zawierających *vox mi*. Powstałe w ten sposób „nowe” półtony *mi-fa* stają się centrum „nowych” heksachordów (zob. s. 186).

Strukturę interwałową tej skali uwidaczniają trzy heksachordy:

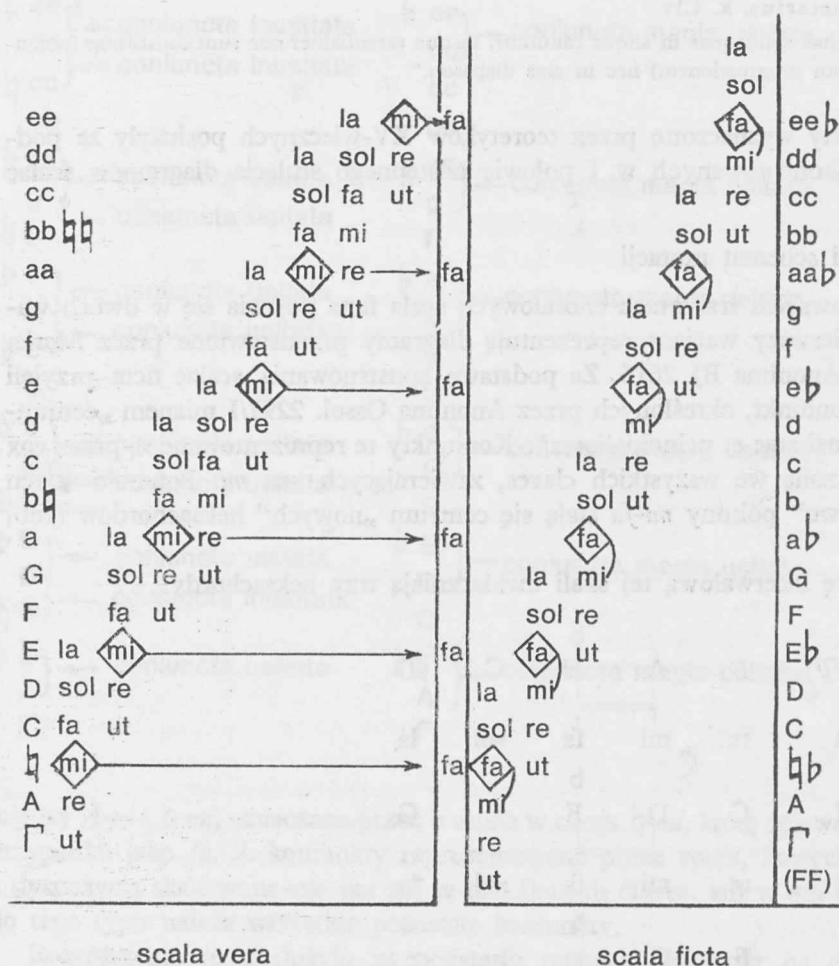
1.	(FF)	Γ	A	^b H	C	D			
	ut	re	mi	fa	sol	la			

	^b			^b					
2.	H	C	D	E	F	G			
	ut	re	mi	fa	sol	la			

				^b					
3.	E	F	G	a	h	c			
	ut	re	mi	fa	sol	la			

Schemat mutacji *scalae fictae* podany przez Marka z Płocka i Anonima BJ 2616 opiera się na zasadach przyjętych dla skali \natural -duralis i b-mollis: to samo następstwo *vocum* zarówno dla *ascensus*, jak i dla *descensus*; mutacja następuje w momencie wyjścia poza heksachord. Pod względem następstwa *vocum*, a tym samym pod względem struktury interwałowej *scala ficta* nie różni się od skali b-mollis (zob. s. 187). Skalę *ficta* można by zatem uznać za transpozycję skali b-mollis o sekundę w dół³³.

³³ Zapewne z tego względu S. Heyden rozpatruje *cantus fictus* jako odmianę *cantus b-mollis*



Drugi wariant reprezentują diagramy podane przez Sebastiana z Felsztyna. Przedstawiona przez niego scala ficta opiera się — podobnie jak wariant pierwszy — na koniunktach wynikających z zastąpienia vocis *mi* przez vox *fa*, z tą różnicą, że w miejsce heksachordu molle, budowanego od dźwięku *f* poniżej Γ-ut, został wprowadzony heksachord rozpoczynający się o tercję wielką poniżej Γ-ut, dzięki czemu powstała koniunkta pomiędzy Γ-ut i A-re. Strukturę

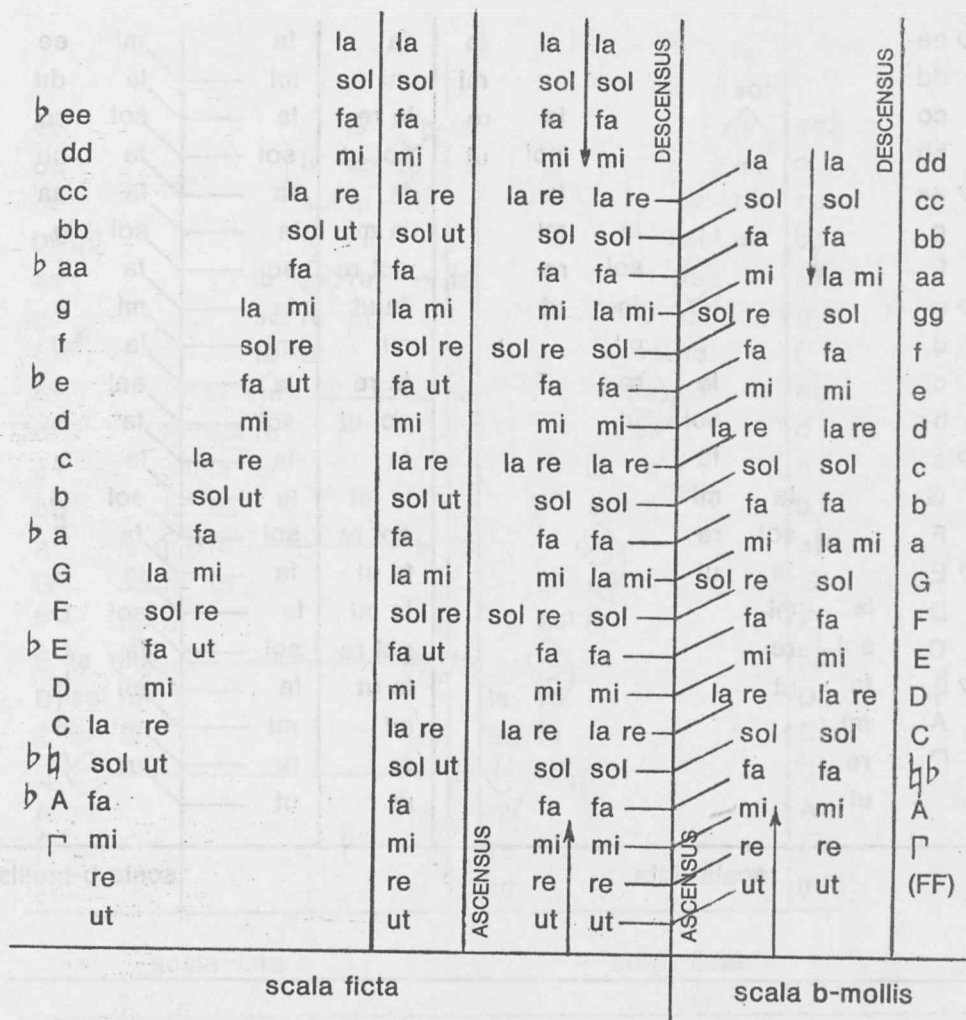
(*De arte canendi*, s. 19: „...Nam si b praescriptum alienum locum occupat, cantum fictum faciet, in quo tum, neglectis regularibus vocibus scalae, suppositiciae aliae fingendae sunt, pro ut infra *fa*, in b scripto, *mi re ut*, supra autem *sol la* congruit. Neque ad ullam aliam clavem extra b in talibus cantibus respectio est. Quare et eas ipsas cantiones, quod totae ex b praescripto pendeant, a cantu b molli separare nolumus”).

b	ee			fa	fa	fa	mi	ee	
	dd			mi	mi	mi	la	dd	
	cc			la	la re	la	sol	cc	
	bb			sol	sol ut	sol	fa	bb	
b	aa			fa	fa	fa	la	aa	
	g		la	mi	la mi	la	sol	g	
	f		sol	re	sol re	sol	fa	f	
b	e		fa	ut	fa ut	fa	mi	e	
	d		mi		mi	mi	la	d	
	c		la	re	la re	la	sol	c	
	b		sol	ut	sol ut	sol	fa	b	
b	a		fa		fa	fa	la	a	
G		la	mi		la mi	la	sol	G	
F		sol	re		sol re	sol	fa	F	
b	E		fa	ut	fa ut	fa	la	E	
	D	la	mi		la mi	la	sol	D	
	C	sol	re		sol re	sol	fa	C	
b	♭	fa	ut		fa ut	fa	mi	♭	
	A	mi			mi	mi	re	A	
	Γ	re			re	re	ut	Γ	
	ut				ut	ut			
scala ficta							scala b-mollis		

interwałową tej skali wyznaczają zatem heksachordy budowane od dwóch tylko dźwięków: \flat_e i b . Schemat mutacji opiera się na zasadach przyjętych wcześniej dla skali \flat -duralis i b-mollis: mutacja następuje w clavis odległej o tercję od najbliższego *fa*: w ascensus i descensus zastosowano odmienny porządek vocum. Podobnie jak w przypadku pierwszego wariantu, skala ta może być uznana za transpozycję skali b-mollis o sekundę w dół (zob. s. 188).

Wariant ten był bardzo rozpowszechniony w I połowie XVI wieku: został przedstawiony m. in. przez Wollicka, Ornitoparcha i Cochlaeusa.

Tak ujęta scala ficta była oczywiście skalą diatoniczną. Jej związek ze skalą b-mollis przejawia się również w tym, iż podporządkowywano jej śpiewy według tonów zawierających *fa* w clavis *b-fa-♭-mi*: tony V i VI nietransponowane i transponowane do *b-fa-♭-mi*, oraz tony I i II transponowane do *G-sol-re-ut*. Tak



więc transpozycja z jednej strony pozwalała uniknąć koniunkty, z drugiej zaś zmuszała do jej stosowania. Zauważył to Anonim Ossol. 2297/I.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 10v (120)

„Inventae autem sunt coniunctae propter transpositionem vel non transpositionem cantuum. Unde si aliquis cantus transponitur, non indiget talis coniuncta et e converso.”

W przypadku śpiewów transponowanych koniunkta miała chronić interwały doskonałe przed naruszeniem ich proporcji. Stwierdzą to Anonim Ossol. 2297/I i Anonim BJ 2616.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 10v (= Anonim BJ 2616, k. 11v) (121)

„Voces fictae vocantur coniunctae, quia coniungunt voces contratriae, quae ideo ponuntur, ne fiat ascensus vel descensus per aliquam perfectionem, id est quartam, quintam aut octavam indirectam de *mi* ad *fa* et e converso.”

Voces fictae w tym ujęciu nie tylko nie naruszały diatoniki, ale miały ją ochraniać. Odmiennie stanowisko w tej kwestii zajął Stefan Monetarius, który voces fictae łączył z genus chromaticum.

Musica ficta i genus chromaticum

Wywody Monetariusza na temat musica ficta opierają się niemal w całości na poglądach Gaffuriusa, przedstawionych w XIII rozdziale („De fictae musicae contrapuncto”) III księgi traktatu *Practica musicae*³⁴.

Musica ficta w tym ujęciu ma spełniać dwojaką funkcję: z jednej strony umożliwić połączenia dźwięków, nieosiągalne w rodzaju diatonicznym, z drugiej zaś — wygładzać w szczególnie miły (suavior) sposób „szorstkość” (asperitas) rodzaju diatonicznego, ścinając (scindens) odległości całotonowe.

Stefan Monetarius, k. C1v (122)

„[Musica ficta] est igitur necessaria ad harmonici instrumenti perfectionem, tum ad diatonicae asperitatis contemperantem suavitatem, tum ad consonantiarum impletionem, quae in diatonico deficiunt genere.”

Z tej racji musica ficta bliższa jest chromatyce niż diatonice; stąd jej określenie „musica colorata”. Bowiem postęp chromatyczny, czyniąc z odległości całotonowych odległości półtonowe, powoduje „zagęszczenie” (condensatio) postępu diatonicznego i staje się jego ozdobą.

Stefan Monetarius, k. C1v-C2r (123)

„Talis idcirco fictae musices dispositio aptius chromaticae quam diatonicae attribuetur deductioni. Hinc et colorata dici poterit. Nam chromatica progressio ipsius diatonici dicitur condensatio ac ornamentum ex toniacis semitoniacae intervalla efficiens...”

W skali diatonicznej (diatonicum introductorum) tak pojmowana musica ficta reprezentowana jest jednym tylko interwałem w miejscu, gdzie hexachordum molle „ścina” cały ton *a-h* w półton *a-b*.

Stefan Monetarius, k. C1v

„Haec unico solum intervallo in diatonico demonstratur in introductorio, videlicet ubi b-mollis exachordum quartam continet chordam per *fa* toniacam scindens distantiam inter *a-la-mi* et *♯-mi*.”

Zdaniem Monetariusza musica ficta bądź coniunctarum występuje wszędzie tam, gdzie znaki b-molle i \sharp -durum pojawiają się nie w swoich naturalnych miej-

³⁴ Franchinus Gaffurius *Practica musicae*... k. ee2v-ee3r.

scach, ale mają charakter „wędrorny”. Owych loca coniunctorum jest więcej niż osiem: obserwować je można najdogodniej w muzyce instrumentalnej — organowej i lutniowej.

Stefan Monetarius, k. C2r

„...et ubicumque b molle aut ♯ quadrum peregrinis locis a sede naturali positum fuerit, fictam adesse musicam certum est aut locum coniunctorum. Sunt autem plures coniunctae quam octo [...] quae et in instrumentis, organo, lutina et id genus eleganter considerantur...”

Scala ficta podana przez Monetariusza odbiega nieco od przedstawionych wyżej diagramów. Opiera się wprawdzie na dwóch pełnych heksachordach, budowanych od dźwięków e i b (podobnie jak scala ficta podana przez Sebastiana z Felsztyna), zawiera jednak również elementy trzeciego heksachordu, budowanego od dźwięków A , a i aa . W odróżnieniu od skal podanych przez Anonima BJ 2616, Marka z Płocka i Sebastiana z Felsztyna, obejmuje dźwięki od Γ do ee , a więc

									la
								(la)	sol
ee	fa	ut	-----					(sol)	fa
dd	mi	mi*	-----					(fa)	mi
cc	la	re	-----				la	(mi)	re
bb	sol	ut	-----				sol	(re)	ut
aa	fa	ut	-----				fa	(ut)	
g	la	mi	-----				la	mi	
f	sol	re	-----			(la)	sol	re	
e	fa	ut	-----			(sol)	fa	ut	
d	mi	mi	-----			(fa)	mi		
c	la	re	-----			la	(mi)	re	
b♯	sol	ut	-----			sol	(re)	ut	
a	fa	ut	-----			fa	ut		
G	la	mi	-----			la	mi		
F	sol	re	--	(la)	sol	re			
E	fa	ut	--	(sol)	fa	ut			
D	mi	mi	--	(fa)	mi				
C	la	re	la	(mi)	re				
♯	sol	ut	sol	(re)	ut				
A	fa	ut	fa	ut					
Γ	mi	mi	mi						
			re						
			ut						

ma nieco mniejszy ambitus. Natomiast porządek pierwszego rzędu vocum odpowiada schematowi mutacji, podanemu przez Anonima BJ 2616 i Marka z Płocka.

W ścisłym związku z wywodami Monetariusza na temat *musica ficta* pozostaje diagram zatytułowany „Introductorii diatonici descriptio cum chromatici generis immixtione”, opatrzony następującą definicją: „Chromaticum genus est diatonicae progressionis condensatio et ornamentum, quod vulgo ficta nuncupatur musica...” (k. B1r).

Diagram przedstawia skalę Γ -ut — ee-la, zaopatrzoną w znaki \flat i \natural , określone mianem „chroma”, umieszczone przy każdym dźwięku skali ³⁵:

ee			la	\flat^*
dd			la sol	\flat
cc			sol fa	\natural
bb			fa mi	\flat
aa			la mi re	\flat
g			sol re ut	\flat
f			fa ut	\natural
e			la mi	\flat
d			la sol re	\flat
c			sol fa ut	\natural
b			fa mi	\flat
a			la mi re	\flat
G			sol re ut	\flat
F			fa ut	\natural
E			la mi	\flat
D			sol re	\flat
C			fa ut	\natural
\natural			mi	\flat
A			re	\flat
Γ			ut	\flat
				chroma

*) W druku \natural

³⁵ Diagram ten — z pominięciem tytułu i definicji generis chromatici — przedrukowano w *Opusculum musices compilatum noviter* Sebastiana z Felsztyna (k. A3r). Analogiczne oznakowanie dźwięków skali znane jest także z dwóch diagramów zamieszczonych w traktacie Adama z Fuldy (*De musica*. G.S. III, s. 345 i po s. 250): tak oznakowaną skalę określono tam dwoma terminami — „musica ficta” i „cantus synemmenon nominatus tertius cantus b-mollis”.

Takie ujęcie *musicae fictae* różni się zasadniczo od wzorców przyjętych przez Marka z Płocka, Anonima BJ 2616 i Sebastiana z Felsztyna: diagram ten nie przedstawia bowiem skali dla tonów transponowanych, lecz wykaz stosowanych alteracji dźwięków skali diatonicznej, czyli — w terminach przyjętych przez Monetariusa — przedstawia możliwości „kondensacji” rodzaju diatonicznego.

Solmisatio ficta w praktyce wykonawczej

Autorzy krakowscy nie podali w odniesieniu do *solmisatio ficta* tak szczegółowych reguł, jak w przypadku *solmisatio vera*. Reguły *solmisationis fictae* prowadzą się bądź do wskazówek dotyczących solmizacji ściśle określonych fragmentów śpiewów liturgicznych zawierających koniunkturę (Anonim Ossol. 2297/I), bądź do generalnej zasady nakazującej stosowanie jednoimiennych voces w przypadku występowania konsonansów doskonałych (Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna). Brak natomiast wypowiedzi na temat solmizacji w innych przypadkach występowania koniunktury, takich jak np. klauzule zawierające *subsemitonium modi*. Nieco uwagi tej właśnie kwestii poświęcił Cochlaeus. Wspomniał on o klauzulach *re ut re* i *sol fa sol*, w których występuje rozpoznawalna słuchowo koniunkta „ukryta” (*coniuncta latens*).

Johannes Cochlaeus³⁶ (124)

„Est praeterea *coniuncta latens* in clausulis *re ut re*, *sol fa sol*. Nam de tono fit *semitonium*, quod liquido ex sono et quovis instrumento dinoscitur potest.”

Termin „*coniuncta latens*” najprawdopodobniej oznacza, iż klauzule te śpiewano jako *d-c-d* i *g-f-g*, zachowując dyspozycję *vocum solmisationis verae* — *re ut re* i *sol fa sol*; zgodnie z zasadami *solmisationis fictae* klauzule te w obu przypadkach powinny być śpiewane jako *fa mi fa*. Wynika stąd, iż pojawieniu się koniunktury nie zawsze musiała towarzyszyć *solmisatio ficta*³⁷.

Potwierdzają to również uwagi Anonima Ossol. 2297/I. Wśród wskazówek na temat solmizacji w przypadku wystąpienia koniunktury zamieszcza on zalecenie, powołując się na nieznanego autora („*idem autor*”), aby — jeśli pojawi się w śpie-

³⁶ Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musicas*. Nurnbergae 1514, k. Clv.

³⁷ Zapewne stosowania *coniunctae latentis* dotyczy również spostrzeżenie poczynione przez Gaffuriusa (*Practica musicae*... III, 13, k. ee2v): „*Persaepe etiam plerique pronuntiant sol sub la semitonii intervallo, quum potissime proceditur his notulis la sol la incipiendo in A-la-mi-re rursusque in ipsam terminando, ut Salve, Regina. Atque item inter sol et fa incipiendo et terminando in G-sol-re-ut hoc transitu sol fa sol...*”. Zdaniem Riemanna (op. cit., s. 345–347) tekst ten ma dowodzić stopniowej eliminacji voces fictae na rzecz zachowania nazw stopni niealterowanych. J. M. Chomiński dopatruje się tu nawet „uderzenia w system solmizacyjny” (*Historia harmonii i kontrapunktu*. T. II, Kraków 1962, s. 65). Wydaje się jednak, iż cytowany tekst Gaffuriusa zawiera tylko proste stwierdzenia na temat ówczesnej praktyki solmizacyjnej i nie ma charakteru postulatycznego.

wie b molle, wskazujące na wprowadzenie vocis *fa* zamiast *mi* — śpiewać *mi*, ale „molliter”, tak jakby śpiewało się *fa*; i odwrotnie — jeśli pojawi się ♮ durum, wskazujące na vox *mi* zamiast *fa* — można śpiewać *fa*, ale „dure”, jakby śpiewało się *mi*. Niezależnie od tego zalecenia Anonim Ossol. 2297/I jako jeden z nielicznych autorów wskazał dokładnie miejsca mutacji w przypadku wystąpienia koniunkty, zaś przykłady nutowe zaopatrzył częściowo w sylaby solmizacyjne. Jednakże czytelność i poprawność niektórych przykładów budzi pewne zastrzeżenia. Z tej racji, cytując uwagi tego autora, pominię przykłady odnoszące się do I i IV koniunkty.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 10v-12r

„Prima igitur coniuncta accipitur secundum intentionem monocordalem inter ♮ et A graves, et signatur in ♮ gravi per b molle sic, quod secundum aliquos ibique in ♮-mi gravi canitur *fa*. Et in C-*fa-ut sol* loco *fa* inest suo ordine. Talis tamen mutatio non multum est necessaria, quia est contraria manui musicae. In ipsa nempe manu *sol* in C-*fa-ut* non ponitur nec *fa* in ♮-mi gravi. Vero melius est, quod talis coniuncta signatur in ♮ gravi per b molle et aequae bene canitur *mi*, non tamen dure, sed secundum proprietatem b rotundi, videlicet molliter acsi *fa* cantaretur. Simili modo et de aliis dicendum, ut mutationes in ipsam manum musicalem non introducantur. Ergo [...] idem autor sub aliis verbis dicit generaliter istam regulam debet teneri, quod ubicumque in aliqua coniunctarum ponitur b rotundum, molliter debet cantari vox occurrens; ubi vero ♮ quadrum, ibi dure debet cantari quaecumque vox fuerit. Et haec coniuncta causatur in exemplo *Fuerunt sine querella*, similiter in exemplo *Sancta et immaculata*, similiter in illo exemplo *Emendemus*. Si autem hanc coniunctam evitare volueris, cantum praedictum transpone, videlicet *Sancta et immaculata* incipiendo in *a-la-mi-re*, sed alias duas in *E-la-mi* gravi.

Secunda coniuncta accipitur inter D et E graves et signatur per b molle in *E-la-mi* sic, quod erit semitonium de E in D per mutationem *ut* in *sol* in *F-fa-ut*, quod est contra manum musicae, videlicet in responsorio *Gaude Maria*, similiter *O crux* et in *Salve sancta Parens* et similiter multis aliis, ut habetur in exemplo.

The image shows a musical staff with two parts: 'Gaude Maria virgo' and 'Interemisti'. The notes are written on a five-line staff with a clef. Below the staff, the solfège syllables are written: 're fa sol mi ut mi re ut re fa mi mi la sol fa sol fa' for 'Gaude Maria virgo' and 'ut re sol mi fa mi sol mi fa fa mi' for 'Interemisti'. An arrow points to the 'ut' note in the second part, labeled 'ut → sol'. Below the staff, a solfège diagram shows the scale: C D E F G a b♭, with corresponding syllables: fa sol la, ut re mi fa sol la. A vertical arrow points from 'ut re mi fa' to 'ut re mi', and another arrow points from 'ut re mi' to 'ut re mi fa sol la', with the label '← voces fictae'.

Si tamen hanc coniunctam evitare volueris in *Salve sancta Parens*, tunc incipe in *E-la-mi* gravi. Si in aliis evitare volueris, incipe in *a-la-mi-re* acuto affinali.

Tertia coniuncta accipitur inter G et F graves et signatur in F gravi per ♮ quadrum sic, quod loco *fa* debet cantari *mi*, aut *fa*, non tamen dulciter, sed aspere cantari debet cum *sol* in *G-sol-re-ut* causando semitonium, quamvis ibi tonus regularis debet cantari. Huic coniunctae prime assignatur locus in responsorio *Quae est ista* in loco, uni canitur „per desertum”, per mutationem *re* in *sol* in *a-la-mi-re*. Similiter ibi *Beatus servus*, ubi dicitur

„invenit” [...] Si hanc coniunctam evitare volueris, incipe responsorium in *a-la-mi-re* acuto et *Beatus servus* in *b-fa- \flat -mi* etiam acuto.

re → sol

Beatus servus
mi fa re sol sol la sol mi sol

Invenerit vigilantem
ut mi re mi sol mi fa sol fa mi re ut

D E F G a b \flat c d
sol la fa sol la la sol la
re mi ut re mi mi fa sol
ut re ut re
↓
ut re mi fa sol la ← voces fictae

Quarta coniuncta accipitur inter *G* grave et *a* acutum et signatur per *b* molle in *a* acuto, id est in *a-la-mi-re* sic, quod ibi cantetur *fa* loco per *mi* mutationem *re* in *fa* in *a-la-mi-re* semitonium inter *G-sol-re-ut* et *a-la-mi-re* causando, quod est contra manum musicae. Exemplum huius patet in communi *Fidelis servus* [...] Si hanc coniunctam evitare volueris, incipe istud communi in *G-sol-re-ut*...

Quinta coniuncta accipitur inter *c* et *d* acutas minutas et signatur per \flat durum in *c* acuto sic, quod erit ibi *mi*, in *d* vero *fa* per mutationem *mi* in *sol* in *e-la-mi* sic, quod erit ibi semitonium de *c-sol-fa-ut* in *d-la-sol-re*, quod est contra manum musicae. De *c* enim in *d* non potest esse semitonium regulariter. Exempla huius coniunctae patent primo in illa prosa *Laetabundus* et in alleluia de Assumptione Virginis gloriosae, quam circa finem videlicet in subnotato:

mi → sol

Laetabundus
ut re ut re mi re fa sol fa mi fa mi

Alleluia
re mi sol sol mi la fa mi ut mi ut mi sol fa sol fa la sol fa mi re ut

c d e f g aa
ut re mi fa sol la
fa sol la
↓
ut re mi
ut re mi fa sol la ← voces fictae

a b \flat c d e f g aa
ut re mi
re mi fa sol la
ut re mi fa sol la
↓
ut re mi fa sol la ← voces fictae

Si hanc coniunctam evitare volueris, incipe hos iubilos in *F* gravi.

Sexta coniuncta accipitur inter *d* et *e* acutas et signatur per *b* molle in *e* acuto sic, quod erit ibi *fa* loco *mi* per mutationem *la* in *mi* in *d-la-sol-re*. Ibi tamen manus musicae docet mutari *la* in *sol* vel *la* in *re* in *d-la-sol-re*. Et habetur in illa antiphona *Immutemur* in loco, ubi canitur *ieiunemus*. Similiter in illo responsorio. *Ite in orbem*, ubi canitur *universum*. Similiter in antiphona *Cum iucunditate*, ubi canitur *et cum gaudio*, videlicet in subnotatis:

la → mi

Immutemur
sol sol re fa sol la sol la

Ieiunemus
la mi fa mi mi re mi fa mi

Cum iucunditate
re re re sol fa sol la sol fa mi

c d e
sol la
fa sol la
ut re mi
↓
ut re mi fa sol la ← voces fictae

la → mi

et cum gaudio
la mi

Ite in orbem
sol la sol sol sol re mi re ut mi

universum
ut mi sol mi sol mi re mi fa mi

Si tamen hanc coniunctam evitare volueris, incipe hunc iubilum in *G-sol-re-ut* in illo responsorio *Ite in orbem*.

Septima coniuncta accipitur inter *f* et *g* acutas et signatur in *f* acuto per \natural quadrum, ut possit ab eadem *f* ad *g* semitonium cantari et hoc mutationem *la* in *re* in *e-la-mi*. Et haec coniuncta committitur in illa antiphona *Hodie Maria Virgo*.

\natural *mi* *fa* *sol* *sol* *re* *fa* *fa* *mi* *re* *ut* *re* *ut* *sol* *sol* *fa* *mi* *re* *mi* *re*
Hodie Maria virgo

<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>
<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>

\natural *sol* *mi* *fa* *sol* *sol* *fa* *sol* *sol* *re* *fa* *mi* *fa* *la* *sol* *fa* *sol* *la*
ut re mi fa sol la ← voces fictae

Si hanc coniunctam evitare volueris, incipe hanc antiphonam in *E-la-mi* gravi.

Octava coniuncta et finalis accipitur inter *g* acutum et inter *aa* superacutum per *b* molle sic, quod erit ibi *fa* loco *mi* quod est contra manum musicae. Huic coniunctae musici non assignantur locum debitum in cantu. Isto tamen non obstante sagax et subtilis cantor per se ipsum potest eam adinvenire de ea exemplificando, sicut exemplificatum est de aliis etc.”

Z powyższych uwag wynika, iż w przypadku wystąpienia koniunktury śpiewak miał trzy możliwości: 1. wprowadzić voces fictae, 2. śpiewać zgodnie ze wskazaniami znaków *b* molle i \natural quadrum, zachowując solmisatio vera, 3. uniknąć koniunktury przez transpozycję śpiewu.

Inne reguły obowiązywały w przypadku śpiewów podporządkowanych skali fictae, będącej transpozycją skali mollis, i utrzymanych w tonach, w których w przypadku clavis *b-fa- \natural -mi* należało śpiewać *fa*; w śpiewach tych w przypadku skoków od clavis *b-fa- \natural -mi* o kwartę w górę lub o kwintę w dół clavis *e-la-mi* należało śpiewać również jako *fa*; w przypadku skoków od *fa* w *e-la-mi* o kwartę w górę lub kwintę w dół clavis *a-la-mi-re* także należało śpiewać jako *fa*.

Anonim BJ 2616, k. 11v

„Et oritur haec musica ficta dumtaxat ex *fa* in *b-fa- \natural -mi*, quoniam si in *b-fa- \natural -mi* *fa* signatur in quinto aut sexto tono atque in primo et secundo transposito ad *G-sol-re-ut*, tunc semper in \natural -*mi* *fa* signatur propter octavam, quia tunc in *b-fa- \natural -mi* etiam signatur *fa* in *E-la-mi* et *e-la-mi* atque *ve-la* propter quartam vel quintam de *bb-fa- \natural -mi*. Signatur etiam *b* rotundum in *a-la-mi-re* et *aa-ela-mi-re* propter quintam descendentem de *e-la-mi* atque *ee-la*. Et nisi talis ratio fuerit, numquam -el raro musica ficta signatur.”

sol *sol* *mi* *fa* *sol* *ut* *re* *mi* *ut* *fa* *mi* *re* *ut* *fa* *fa* *fa* *sol* *la* *sol* *fa* *mi*
re *mi* *fa* *fa* *mi* *fa* *sol* *mi* *fa* *fa* *re* *mi* *fa* *fa* *fa* *sol* *la* *fa* *mi*
fa *sol* *la* *sol* *mi* *fa* *fa* *re* *mi* *fa* *fa* *re* *mi* *fa* *fa* *sol* *la* *fa* *la* *sol* *la*

Sebastian z Felsztyna I, k. D3r-v (125)

„Prima regula. Si in *b-fa- \sharp -mi* *fa* canitur, ut fit in quinto et sexto tono non transpositis [...] vel quando primus aut secundus tonus transponitur ad *G-sol-re-ut* [...] etiam aliquando quintus et sextus transponuntur ad *b-fa- \sharp -mi*, et tunc in *b-fa- \sharp -mi* canitur *fa*. Cum ergo sic fit, tunc etiam in eius octava inferiori similiter debet exprimi *fa*, scilicet in *\sharp -mi*. Et sic etiam in octava superiori, scilicet *\flat -fa- \sharp -mi*, exprimi debet *fa*, quia de octavis idem iudicium est.

Secunda regula. Si in *b-fa- \sharp -mi* signatur *fa* et ab eo fit saltus ad *e-la-mi* infra per quintam vel supra per quartam, tunc in *e-la-mi* similiter debet signari et exprimi *fa* infra et similiter in *e-la-mi* superiori. Si autem ab *e-la-mi* finali ulterior fiat saltus supra per quartam vel ab *a-la-mi* minuto, scilicet *ee-la-mi* fiat saltus infra per quintam ad *a-la-mi-re*, tunc similiter in utroque *a-la-mi* debet exprimi et signari *fa*. Sic similiter debet fieri in clavibus superioribus, videlicet excellentibus et etiam gravibus. Et hoc fit ideo, ne fiat saltus per quartam, quartam aut octavam indirectam de *mi* ad *fa* et e contra.”

Reguły solmisationis fictae, podane przez Sebastiana z Felsztyna w drugim jego traktacie, jak również ilustrujący je przykład, wzorowane są zapewne na *Micrologus musicae activae Ornitorparcha*³⁸.

Sebastian z Felsztyna II, k. E2v

Regula. Signato *fa* in *\sharp -mi* et si contingit saltum fieri ad quartam ad *e-la-mi* secundum, tunc etiam in *e* acuto debet signari *fa* propter evitare tritonum prohibitum. Item si fit descensus de *b-fa- \sharp -mi* ad *E-la-mi* finale ita, quod in *\sharp -mi* *fa* canitur, tunc in *E-la-mi* debet similiter decantari *fa* propter evitare modos inusitados, videlicet semidiapenti. Item de octavis suis idem est intelligendum propter evitare semidiapason. Notabile: melius ac suavius est canere per tolerabiles coniunctas quam intolerabiles, quae cantum viciant. Nam musica ficta fingit in quacunque clave quacumque vocem consonantiae causa, ut in exemplo:

SF II = Ornitorparchus

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4 (fa), A4 (sol), Bb4 (la), C5 (sol), D5 (fa), E5 (fa), F5 (fa), G5 (fa), Ab5 (sol), Bb5 (la), C6 (sol), D6 (fa), E6 (fa), F6 (fa), G6 (fa), Ab6 (sol), Bb6 (la), C7 (sol), D7 (fa), E7 (fa), F7 (fa), G7 (fa), Ab7 (sol), Bb7 (la), C8 (sol), D8 (fa), E8 (fa), F8 (fa), G8 (fa). Below the staff, the syllables are written: "ut fa sol fa fa fa sol la sol fa fa fa sol la sol fa fa sol la sol fa fa sol fa". A small "(fa)" is written below the first syllable. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The notes are: G3 (fa), F3 (sol), E3 (la), D3 (sol), C3 (fa), Bb2 (fa), Ab2 (fa), G2 (fa), F2 (fa), E2 (sol), D2 (la), C2 (sol), Bb1 (fa), Ab1 (fa), G1 (fa), F1 (ut). Below the staff, the syllables are written: "fa sol la sol fa fa fa fa fa sol la sol fa sol re fa fa fa ut". A small "(fa)" is written below the final syllable.

Przytoczone wyżej reguły solmisationis fictae wynikają z zasady solmisationis verae, nakazującej stosowanie jednoimiennych voces w przypadku skoków o kwartę, kwintę i oktawę. Solmisatio ficta w takim ujęciu nie jest odrębnym rodzajem solmizacji, ale jakby uzupełnieniem solmisationis verae. Oba wyróżnione rodzaje solmizacji miały wspólny cel — wyeliminowanie przypadków *mi* contra *fa*, równoznacznych z dopuszczeniem modi prohibiti.

8. Interwały

Wywody autorów krakowskich na temat skali *clavium*, notacji i solmizacji, chociaż skoncentrowane wokół zagadnień *musicae planae*, dotyczyły w pewnej mierze także kwestii *musicae mensuralis*: właściwego jej ambitusu skali, kluczy, zasad solmizacji. Poza ramy *musicae planae* wykraczają niekiedy także wywody na temat interwałów. Temat ten stwarzał sposobność podjęcia niektórych kwestii z zakresu *musicae speculativae*, ujmowanej w środowisku krakowskim jako dyscyplina traktująca o proporcjach liczbowych, podporządkowana arytmetyce. W zasadzie, jak wynika u uwag Marka z Płocka i Anonima BJ 2616, granica pomiędzy problematyką *musicae practicae* i *musicae speculativae* była wówczas wyraźnie ustalona i niektórzy teoretycy starali się przestrzegać odrębności obu tych dyscyplin:

Marek z Płocka, k. 10v

„Hoc etiam est minime praetereundum, quod omnes modi fundantur in proportione [...] de hac materia musica practica non permittit tractare, sed totum remittit ad speculativam.”

Anonim BJ 2616, k. 7v

„...id tractare nihil pertinet ad musicam practicam, sed totum referendum est ad speculativam...”

Istniała jednak również wyraźna tendencja do traktowania *musicae speculativae* jako niezbędnego elementu wspierającego *ars canendi*, na co wskazują klasyfikacje muzyki, przedstawione przez tegoż Anonima BJ 2616, a także Sebastiana z Felsztyna¹. Obaj ci autorzy poświęcili proporcjom liczbowym wiele uwagi. Anonim BJ 2616, obierając za punkt wyjścia stwierdzenie, iż „interwały muzyczne mają za podstawę proporcje” („modi musicales in proportionibus fundantur”), rozpoczął rozdział o interwałach od obszernego wywodu arytmetycznego, opisanego zapewne z traktatu *Theorica musicae* F. Gaffuriusa². Obaj autorzy — Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna³ — przytoczyli legendę o Pitagorasie, tradycyjnym patronie *musicae speculativae*, przedstawiającą sposób, w jaki „princeps numerorum” odkrył podstawowe proporcje liczbowe — 2:1, 3:2, 4:3, 9:8 — dające odpowiednio: oktawę, kwintę, kwartę i cały ton, proporcje wykorzystywane przy podziale monochordu.

Nauka o interwałach stawała się zatem jakby pomostem łączącym działy *musica speculativa* i *musica practica*. Łączność ta staje się zrozumiała, jeśli wziąć pod uwagę znaczenie dla ówczesnej teorii muzyki pomiarów na monochordzie.

¹ Por. s. 71-72.

² Franchinus Gaffurius *Theorica musicae*... III, 2, k. d4v-d5r (= BJ 2616, k. 5v-6v).

³ Sebastian z Felsztyna korzystał zapewne w tym przypadku z *Opus aureum* Wollicka (*Opusculum musices noviter congestum*. 1534, k. B1v-B2r = *Opus aureum* 1501, pars I/II. Ed. K. W. Niemöller, op. cit., s. 7-8).

Monochord pozwalał na dźwiękową weryfikację proporcji liczbowych, na których opierają się interwały (modi).

Anonim BJ 2616, k. 7v-8r

„Quae autem sunt ille proportiones, in quibus praedicti novem modi fundantur, et quomodo id in numeris demonstratur [...] posset tamen id etiam hoc loco facile in aliquo musico instrumento ostendi, puta lutina vel monochordo aut quocumque alio.”

Służył do badania konsonansów zarówno za pomocą proporcji liczbowych — a więc do badań z zakresu *musicæ speculativæ* („*Speculativa est, quae solis numerorum proportionibus consonantias et earum sigulas partes mensurat...*”), jak i do badania konsonansów pod względem dźwięku — a więc do badań z zakresu *musicæ practicae* („*Practica vero musica relictis numeris solos sonos tractat*”).

Anonim BJ 2616, k. 16r

„...opere pretium est illud [sc. monochordum], quid sit et quomodo constituatur cognoscere eo potissimum, quod et in ipso omnes *musicæ consonantiae* et partes earum sono et proportione investigari possunt”.

Monochord podzielony prawidłowo na tyle części, ile dźwięków zawiera skala *clavium*, wskazywał *ascensus* i *descensus vocum*; był więc pomocą dla *musicæ practicae*.

Anonim BJ 2616, k. 16r (126)

„*Monocordum est instrumentum musicum unam habens cordam per totam longitudinem eius extensam secundum consonantiarum et partium earundem proportiones in tot partes regulariter distinctum, quot sunt claves musicales in tota scala clavium, ad quas distinctiones corda pressa atque pulsata omnem ascensum et descensum vocum facile representat.*”

W ten sposób proporcje liczbowe — przedmiot *musicæ speculativæ* — służą za podstawę określenia względnej wysokości poszczególnych *claves*, były jakby przekładane na język *musicæ practicae*. Conrad von Zabern, pisząc o przydatności monochordu, stwierdził, iż jest on szczególnie skuteczną pomocą przy nauczaniu *cantus planus*, pozwala bowiem ujrzeć i usłyszeć wszelkie stosunki, różnice i proporcje pomiędzy dźwiękami.

Conrad von Zabern⁴

„*Nam in ipso monochordo omnes musicalium clavium habitudines, diversitates, distinctiones et ad invicem variae proportiones oculis clare videntur, et nihilominus ipsae musicæ voces sive soni easdem repraesentantes omnesque earum varietates infallibiliter etiam auditu percipiuntur...*”

Anonim BJ 2616, posługując się czterema zasadniczymi proporcjami — 2:1, 3:2, 4:3, 9:8, przedstawił na monochordzie skalę *vera Γ-dd*. Sebastian z Felsz-

⁴ Conrad von Zabern *Opusculum de monochordo*. Ed. K.-W. Gümpel, op. cit., s. 248.

tyna przy pomocy trzech proporcji 9:8, 4:3, 2:1 — przedstawił skalę Γ -*ee*, zawierającą również voces fictas — *e* i *a* (przytoczony przez niego opis sporządzenia i podziału monochordu wykazuje dosłowne zbieżności z tekstem Ornitoparcha⁵).

Teoretycy, zalecając monochord jako najskuteczniejszą pomoc przy nauce śpiewu, dowodzili nawet wyższości tego instrumentu nad „żywym” nauczycielem. Anonim BJ 1927 tak o tym przekonywał: monochord, „choć sam przez się niemy i nieuczony, jednak w cudowny sposób pokieruje was na drogę prawdy muzycznej [...]; wybierzcie przeto milczącego nauczyciela, który przez was uczyniony, uczyć was będzie [...]; przygarnijcie go, albowiem za trud swój nie zażąda zapłaty, utrzymania czy pieniędzy na posiłek i przyodziewek, jak czynią inni nauczyciele; nie zbuntuje się też przeciwko wam i nie wymówi się czymś tam od nauczania, ale posłuszny w dzień i w nocy będzie śpiewać razem z wami, ilekroć zechcecie; i nigdy, zniecierpliwiony waszą tępotą, nie będzie się pastwić nad wami z batem, kijami, czy inaczej karcąc...” W tym samym duchu wypowiedali się również teoretycy I połowy XVI wieku, m. in. Johannes Aventinus i Andreas Ornitoparchus⁶.

Związek obu dyscyplin — *musicae practicae* i *musicae speculativae* — w przypadku nauki o interwałach, czytelny jest także w tekstach tych autorów, którzy kwestii proporcji liczbowych nie podjęli. Wyraża się on zarówno w stosowanej terminologii, jak i w definicjach interwałów, a zwłaszcza w ich klasyfikacji. Wyrazem owego związku jest także interpretacja powszechnie stosowanego w znaczeniu interwału terminu „modus”.

Termin „modus”

Termin ten, stosowany dla określenia interwału od XI wieku, utożsamiano niekiedy z „proportio”. M. in. Conrad von Zabern definiował *proportio* jako odległość pomiędzy voces, zaznaczając przy tym, iż bywa ona nazywana także *modus*, oba zaś terminy stosowane są wymiennie.

Conrad von Zabern⁷ (127)

„Proportio musicalis secundum aliquos est vocum similium vel dissimilium ad invicem collatio sive habitudo [...] Proportio enim proprie ascensus est vel descensus ab una voce ad aliam vel distantia unius earum ab altera. Et scias, quod proportionales a multis vocantur modi musici, quibus omnis cantus contextitur, sic quod terminis illis permiscue utuntur.”

⁵ Andreas Ornitoparchus *Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519, k. C3v-C4r (= Sebastian z Felsztyna, k. F1v-F2r).

⁶ Anonim BJ 1927, k. 220r; — Johannes Aventinus *Musicae rudimenta*. Augsburg 1516, k. B4r; — Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. C4r.

⁷ Conrad von Zabern *Novellus musicae artis tractatus*. Ed. K.-W. Gumpel, op. cit., s. 200–201.

Termin „proportio” funkcjonował w znaczeniu interwału także w I połowie XVI wieku; posłużył się nim m. in. Wollick⁸:

„Proportio est unius notae ab alia penes accessum et recessum distantia sive magna sive brevis sive medio modo se habens. Alio autem nomine modus a moderando est dictus, eo quod per eum cantus moderatur, regitur seu modulatur”.

Podobną definicję, odniesioną jednakże do modus, przytoczył Stefan Monetarius, k. B4r:

„Modus [...] est unius notae ad alteram habitudo secundum arsim et thesim considerata.”

Michael Koswick⁹ wręcz identyfikował *proportio* z *modus*:

„Proportio sive modus est unius notae ab alia penes accessum et recessum distantia; diciturque modus a moderando, quod cantus per ipsum moderatur, regitur et modulatur.”

Wymiennosc terminów „modus” i „proportio” przejawiała się w nomenklaturze interwałów: w I połowie XVI wieku często stosowano termin „proportio sesquitercia” jako synonim kwarty, „proportio sesquioctava” jako synonim całego tonu itp.

Terminem „modus” w znaczeniu interwału posługują się wszyscy autorzy krakowscy. Modus definiowany jest najczęściej jako „właściwa i wyznaczona przez proporcje odległość pomiędzy voces”.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 5v; Anonim BJ 2616, k. 7r; Marek z Płocka, k. 10v (128)
„Modus est debita et proportionata vocum distantia.”

„Definicja ta łączy oba — praktyczny i teoretyczny — aspekty nauki o interwałach: sformułowanie „vocum distantia” oznacza, iż modus może być wyrażony przez odpowiednie sylaby solmizacyjne: określenie „proportionata” wskazuje, że owa odległość jest wyrażalna także w proporcjach liczbowych.

Nieco inaczej definiował modus Sebastian z Felsztyna: pominął określenie „proportionata”, wprowadził natomiast sformułowanie „certa melodia”.

Sebastian z Felsztyna I, k. A3v (129)
„Modus [...] est certa melodia et debita vocum distantia.”

W późniejszym *Opusculum musices noviter congestum* obok tej definicji wprowadził Sebastian z Felsztyna — zapewne za U. Burchardem — definicję zbliżoną do przytoczonych wyżej sformułowań Wollicka i Monetariusza.

⁸ Nicolaus Wollick *Opus aureum*. Ed. K. W. Niemöller, op. cit., s. 45

⁹ Michael Koswick *Compendiaria musicae...* Lipsiae 1518, k. A4r.

Sebastian z Felsztyna II, k. B1r (= Burchard¹⁰) (130)

„Modus musicus est saltus vel distantia unius vocis ad aliam secundum ascensum vel descensum.”

Związek modusu z proporcjami liczbowymi wyraża się nie tylko w definicjach tego terminu, ale również w jego etymologii. Termin ten autorzy krakowscy wyprowadzili od „modificatio”, czyli menzury, stwierdzając, iż wszelki ascensus i descensus opiera się na właściwej mierze.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 5v; Anonim BJ 2616, k. 7r; Sebastian z Felsztyna I, k. A3v; II, k. B1r

„Et dicitur modus a modificatione sive a mensura, quia omnis ascensus vel descensus debita mensura continetur.”

Marek z Płocka, k. 10v (131)

„Dicitur autem modus a modificatione sive mensura, quia per ipsum omnis ascensus vel descensus mensuratur.”

Zasób interwałów

Zgodnie z powszechnie przyjętym wzorem dla podręczników musicae planae autorzy krakowscy rozpatrują interwały w obrębie oktawy. Oktawę obejmującą septem discrimina vocum uważano za interwał zawierający w sobie wszystkie modi, zaś interwały większe od oktawy — za ich powtórzenie. Pogląd ten uzasadniano powszechnie etymologią nazwy „dia-pason” (przez wszystko).

Stefan Monetarius, k. B4v-C1r

„...et dicitur diapason de omnibus a Guidone, nam omnes praefatos in se modos concludit [...] Alia nempe ultra diapason intensa praedictorum nominibus cum diapason repetitione appellemus hoc modo: tonus cum diapason, semitonus cum diapason et sic deinceps usque ad introductorii dilationem”.

Definicja modusu jako wymierzalnej odległości pomiędzy dwoma dźwiękami różnymi pod względem wysokości nie zezwalała na uznanie za interwał unisonu. Powszechnie zwracano na to uwagę, stwierdzając, że „unisonus proprie non est modus”; uważano natomiast, iż unison stanowi podstawę i początek (fundamentum et principium) wszystkich modi, tak jak jedność stanowi podstawę wszystkich dalszych liczb.

Sebastian z Felsztyna II, k. B1r (132)

„Unisonus proprie loquendo non est modus, quia nihil mensurat vel modificat. Est tamen unisonus principium modorum. Quemadmodum unitas pluralitatis numeri est principium, ita aequalitas proportionum dicente Boetio.”

¹⁰ Udalricus Burchard *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518, k. B4r.

Wśród interwałów uwzględnianych w ramach oktawy zasadniczą grupę stanowiło dziewięć: półton mniejszy (semitonium minus), cały ton (tonus), mała tercja (semiditonus), wielka tercja (ditonus), kwarta (diatessaron), kwinta (diapente), mała seksta (semitonium cum diapente), wielka seksta (tonus cum diapente), oktawa (diapason). Zgodnie z powszechnie przyjętą opinią były to tzw. modi usitati, najczęściej stosowane w śpiewie. Stąd w rozdziałach o interwałach często cytowano „antyfonę”: *Ter trini sunt modi, quibus omnis cantilena contextitur...* Z krakowskich autorów „antyfonę” tę zamieścili Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616 oraz Sebastian z Felsztyna, którzy zasób rozpatrywanych interwałów ograniczyli do novem modi. Marek z Płocka powiększył ten zestaw o małą septymę (semiditonus cum diapente), zaś wspomnianą wyżej „antyfonę” sparafrazował, wprowadzając na początek słowa *Bis quini sunt modi*.

Marek z Płocka i Monetarius wymienili nadto, jako interwały rzadziej używane, tryton (tritonus), kwintę zmniejszoną (semidiapente), oktawę zmniejszoną (semidiapason) i — tylko Marek z Płocka — septymę wielką (ditonus cum diapente). Do rzadko uwzględnianych w traktatach chorałowych należały interwały wynikające z podziału całego tonu, takie jak comma, schisma, diaschisma, apotome. Z autorów krakowskich wymienia je tylko Monetarius. Najszerszy zestaw modi przedstawił Marcin Kromer, uwzględniając łącznie z unisonem 15 interwałów, w tym obie septymy, oraz prohibita — tritonus, hemidiapente (= semidiapente) i semidiapason.

Modi definiowane są przez autorów krakowskich na ogół bardzo schematycznie: poszczególne definicje można uznać wręcz za loci communes w tekstach teoretycznych od XI do XVI wieku. Definicja interwału obejmowała z reguły liczbę zawartych w nim całych tonów i półtonów, voces, pomiędzy którymi on występuje, etymologię jego nazwy, niekiedy charakterystykę brzmieniową. Szczególne znaczenie przywiązywano do „zawartości” interwału, czyli do zawartych w nim całych tonów i półtonów, uważanych za jego podstawowe „części”. Wskazują na to wywody m. in. Anonima BJ 1927.

Anonim BJ 1927¹¹

„Ex tono autem et semitonio, quae sunt simplicissime distantiae, adhuc aliae plures distantiae minus simplices generantur...”

Układ całych tonów i półtonów „wewnątrz” interwału pozwalał rozróżnić gatunki interwałów, czyli modi in specie. Układ ten wyrażano poprzez voces jako intervalli nomenclatura, zaznaczając przy tym, iż semitonium występuje tylko pomiędzy voces *mi* i *fa* oraz *la* i *fa*, czyli — jak twierdził Sebastian z Felsztyna — „per vocem b-mollem et ♯-duralem”; tonus natomiast występuje pomiędzy wszystkimi pozostałymi voces.

Sebastian z Felsztyna I, k. A3v

„Semitonium est ascensus vel descensus per secundam molliter [sonans] et fit tantum per vocem b-mollem et b-duralem, ut est distantia inter *mi* et *fa* vel inter *la* et *fa*. Tonus est ascensus vel descensus per secundam viriliter sonans, ut est omnis secunda praeter *mi* et *fa* vel *la* et *fa*.”

Spółród autorów krakowskich więcej miejsca kwestii gatunków interwałowych poświęcił Marek z Płocka (cap. II: „De modis in speciali”, k. 11v-12r). Rozpatrzył on pod względem species siedem modi in genere w ramach oktawy: semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente i semiditonus cum diapente. Wywód jego ilustruje diagram na s. 204.

Klasyfikacja interwałów

Podstawę klasyfikacji interwałów w traktatach krakowskich stanowiły trzy kryteria: 1. proporcje liczbowe, 2. zawartość całych tonów i półtonów, 3. zastosowanie w praktyce muzycznej.

Pierwsze dwa stały się podstawą podziału modi na perfecti i imperfecti; nadto drugie kryterium znalazło zastosowanie w podziale modi na simplices i compositi; trzecie kryterium pojawia się w podziale modi na usitati i inusitati oraz magis principales i minus principales. Wszystkie te podziały były powszechnie stosowane w I połowie XVI wieku.

Modi perfecti — imperfecti

Jest to podział najczęściej spotykany w traktatach krakowskich; zastosowali go Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616, Marek z Płocka i Sebastian z Felsztyna. Zdaniem wymienionych autorów modi perfecti nie mogą zmieniać swej miary — mogą występować tylko w jednej postaci: zaliczono do nich oktawę, kwintę i kwartę. Modi imperfecti natomiast — sekunda, tercja, seksta i septyma — mogą zwiększać lub zmniejszać swą proportio — mogą występować w dwóch postaciach jako wielkie i małe.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 6v

„Perfecti [...] sunt qui eandem mensuram, quam retinent, mutare non possunt. Et sunt tres, scilicet diapason, diapente, diatessaron.

Imperfecti sunt, qui iam magis iam minus de proportione assumunt sicut sunt sexta, tertia, secunda.”

Anonim BJ 2616, k. 7v

„Hii modi sunt duplices, scilicet perfecti et imperfecti. Modi perfecti sunt, qui semper eandem mensuram retinent ita, quod non dividuntur in maius et minus. Et sunt tres, scilicet diapason, diapente et diatessaron, id est octava, quinta et quarta...”

Modi imperfecti per oppositum, qui quandoque maiori quandoque minori proportione mensurantur, ut sunt sexta, tertia et secunda, quoniam omnis illa in maiorem et minorem dividitur.”

Modi in speciali

modi in genere	zawartość	species	następstwo całych tonów i półtonów
semiditonus	1T + 1S	I re-fa II mi-sol	re ^T mi ^S fa mi ^S fa ^T sol
ditonus	1T + 1T	I ut-mi II fa-la	ut ^T re ^T mi ^S [fa] [mi ^S]fa ^T sol ^T la
diatessarón	2T + 1S	I ut-fa II re-sol III mi-la	ut ^T re ^T mi ^S fa re ^T mi ^S fa ^T sol mi ^S fa ^T sol ^T la
diapente	3T + 1S	I ut-sol II re-la III mi-mi IV fa-fa	ut ^T re ^T mi ^S fa ^T sol re ^T mi ^S fa ^T sol ^T la mi ^S fa ^T sol ^T la ^T mi fa ^T sol ^T la ^T mi ^S fa
semitonium cum diapente	3T + 2S	I mi-fa II re-fa	mi ^S fa ^T sol ^T la ^T mi ^S fa re ^T mi ^S fa ^T sol ^T la ^S fa
tonus cum diapente	4T + 1S	I ut-la II re-mi	ut ^T re ^T mi ^S fa ^T sol ^T la re ^T mi ^S fa ^T sol ^T la ^T mi
semiditonus cum diapente	4T + 2S	I ut-fa II mi-sol	ut ^T re ^T mi ^S la ^T sol ^T la ^S fa mi ^S fa ^T sol ^T la ^T mi ^S fa ^T sol

Marek z Płocka, k. 10v

„Et [modi] sunt duplices: perfecti et imperfecti. Perfecti sunt, qui semper eandem mensuram retinent et non possunt dividi in maius vel minus. Et tales sunt tres: diatessaron, diapente et diapason.

Imperfecti sunt, qui non una et eadem mensura mesurantur, sed dividuntur in maius et minus. Et sunt septem: semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, semitonium cum diapente, tonus cum diapente et semiditonus cum diapente...”

Sebastian z Felsztyna I, k. A4r (133)

„Modi sunt duplices: quidam perfecti, quidam imperfecti. Modi perfecti sunt, qui eandem mensuram, quam retinent, mutare non possunt, sicut est diapason, diapente, diatessaron, id est octava, quinta, quarta.

Modi imperfecti sunt, qui iam plus iam minus de proportione sibi assumunt, sicut sexta, tertia et secunda. Nam alia est sexta maior, quae dicitur tonus cum diapente, alia minor, quae dicitur semitonium cum diapente. Alia est tertia maior, scilicet ditonus, alia minor, quae dicitur semiditonus. Et alia est secunda maior, quae dicitur tonus, alia minor, quae semitonium dicitur.”

W ten sposób przeprowadzony podział na modi perfecti i imperfecti nie był rozpowszechniony w ówczesnych podręcznikach musicae planae powstałych poza środowiskiem krakowskim. Mógł on być podyktowany zarówno racjami musicae speculativae, jak i musicae practicae. Zgodnie z założeniami musicae speculativae kwarta, kwinta i oktawa tworzyły grupę konsonansów perfectae et simplices. Wyodrębnienie tych interwałów wynikało także z zasad solmizacji, a więc z założeń musicae practicae: były to bowiem interwały, którym w rozdziałach o solmizacji poświęcano szczególną uwagę, m. in. przez zakaz wprowadzania w ich przypadku następstwa *mi-fa* i *fa-mi*, w konsekwencji zaś — nakaz stosowania *voces fictae*. Zwrócił na to uwagę w wywodach na temat modi perfecti Sebastian z Felsztyna.

Sebastian z Felsztyna II, k. B1v (134)

„Diatessaron causatur ex duobus tonis et uno semitonio, ut est saltus de *ut* ad *fa*, de *re* ad *sol*, de *mi* ad *la*. Et dicitur primus modus perfectus, quia semper in se unam et eandem mensuram tenet. Diapente constituitur ex tribus tonis et uno semitonio, ut est ascensus de *ut* ad *sol*, de *re* ad *la*, de *mi* ad *mi*, de *fa* ad *fa*. Et est alter modus perfectus non varians in se mensuram [...] Diapason constituitur ex quinque tonis et duobus semitoniis, ut est ascensus de *ut* ad *fa*, vel de *re* ad *sol*, vel de *mi* ad *la* per octavam, quia omnis octava diapason dicitur. Et nota, quod nunquam pro quarta vel pro quinta nec octava accipiendum est post *mi fa* vel e converso, quia sic esset falsus saltus et descensus et variaretur mensuratio.”

Kategorie „perfectum” i „imperfectum” pojawiają się w traktatach krakowskich również w innym znaczeniu: odnoszą się mianowicie do „zawartości” interwału, czyli do zawartych w nim całych tonów i półtonów, stanowiących „części” interwałów. Semitonium bądź semitonus wyjaśniano powszechnie jako niepełny cały ton (tonus), zaznaczając jednocześnie, iż nie jest on półtonem, czyli połową całego tonu. Niepełny cały ton, czyli tonus imperfectus, przeciwstawiano w ten sposób pełnemu całemu tonowi, nazywanemu „tonus perfectus”. Stąd

semitonium określano często mianem „secunda imperfecta”, zaś cały ton — mianem „secunda perfecta”.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 5v

„Dicitur semitonium, quasi imperfectus tonus...”

Marek z Płocka, k. 11v (135)

„Semitonium est distantia unius vocis ab alia per secundam imperfectam [...] Et dicitur a semis, semi, quod est imperfectum et tonus, quasi imperfectus tonus.
Tonus est ascensus vel descensus per secundam perfectam...”

Marcin Kromer, k. B3v

„[Se]mitonium est mollis et imperfecta [sec]unda.
Tonus est perfecta secunda.”

W konsekwencji modi, które składały się z pełnych całych tonów, określano jako „perfecti”, te zaś, które zawierały również semitonium, nazywano „imperfecti”. I tak tercję wielką — ditonus — składającą się z dwóch pełnych tonów zwano „tertia perfecta”; tercję małą natomiast — semiditonus — składającą się z jednego pełnego tonu i semitonium zwano „tertia imperfecta”.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 5v (136)

„Semiditonus est tertia imperfecta [...] Dicitur semiditonus, habet tonum et semitonium.
Ditonus est tertia perfecta, ubi nullum est semitonium.”

Marek z Płocka, k. 11v

„Semiditonus est distantia unius vocis ab alia per tertiam imperfectam, continens in se tonus cum semitonio. Et dicitur a semis, quod est imperfectum, et ditonus, quasi imperfectus ditonus.
Ditonus est distantia unius vocis ab alia per tertiam perfectam, continens in se duos tonos. Et dicitur a dy, scilicet per y grecum, quod est duo, et tonus, id est intervallum continens duos tonos.”

Na tej samej zasadzie Marek z Płocka określił tritonus — interwał składający się z trzech pełnych całych tonów — mianem „quarta perfecta” („...tritonus, id est quarta perfecta...”). Przy rygorystycznym stosowaniu tej zasady kwarta czysta — diatessaron — uznana poprzednio za modus perfectus, z racji swojej „zawartości” — składała się z dwóch całych tonów i jednego semitonium — mogłaby być określona mianem „quarta imperfecta”.

Określenie „imperfectum” stosowano do wszystkich interwałów, mających w swej nazwie prefiks „semi”. I tak małą sekstę — semitonium cum diapente — określano „sexta imperfecta”. Z kolei określenie „sexta perfecta” przypadło sekście wielkiej — tonus cum diapente, mimo iż zawierała ona cztery całe tony i jeden półton.

Marek z Płocka, k. 12r (137)

„Semitonium cum diapente est distantia unius vocis ab alia per sextam imperfectam, continens in se tres tonos et duo semitonia.

Tonus cum diapente est distantia unius vocis ab alia per sextam perfectam, continens in se quatuor tonos et unum semitonium.”

Tak ujmowane kategorie „perfectum” i „imperfectum” — w odróżnieniu od ujęcia opisanego poprzednio — znajdowały powszechne zastosowanie w traktatach musicae planae I połowy XVI wieku. Przykładów dostarczają traktaty m. in. Bonawentury de Brixia, Koswicka, Simona de Quercu, Burcharda, Glareana, Ornitoparcha, Vogelsanga¹². Stosowany w ten sposób podział modi na perfecti i imperfecti odnosił się przede wszystkim do interwałów uznanych za modi imperfecti ze względu na zmienność ich menzury: mogły być one „mniejsze” (minores) lub „większe” (maiores). Te pierwsze, uznane za imperfecti z racji zawartego w nich semitonium, oznaczano często przez b molle: i tak dla semitonium stosowano oznaczenie 2b, dla semiditonus — 3b, dla semitonium cum diapente — 6b, dla semiditonus cum diapente — 7b. Z krakowskich autorów oznaczenia takie stosował Anonim Ossol. 2297/I.

Modi simplices — compositi

Określenia „simplices” i „compositi” stosowano do interwałów w kilku znaczeniach. W traktacie Anonima Ossol. 2297/I, podobnie jak w traktatach N. Wollicka, M. Koswicka, H. Saessa, podział modi na simplices i compositi sprowadzał się do wyodrębnienia grupy interwałów „prostych”, z których połączenia powstały interwały „złożone”¹³. Podstawę dla takiego zróżnicowania stanowiła „zawartość” interwału, którą uzewnętrzniały niekiedy nazwy interwałów. Anonim Ossol. 2297/I, podobnie jak Wollick i później Saess, zaliczył do modi simplices unisonus, semitonium, tonus, ditonus, diatessaron, diapente i diapason; za modi compositi uznał natomiast semitonium cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus cum diapente i ditonus cum diapente.

Tę samą zasadę podziału przyjął także Rhau, traktując ją jednak bardzo rygorystycznie: za wzorem nie znanych bliżej autorów, określanych przez niego jako „recentiores”, wyeliminował z grupy modorum simplicium ditonus, jako połączenie duo toni, i semiditonus, jako połączenie tonu i semitonium¹⁴.

Określenia „simplices” i „compositi” stosowano również dla wyróżnienia interwałów mniejszych od oktawy (simplices) i większych od oktawy (compositi). W tym znaczeniu określenia te pojawiają się w traktacie Anonima BJ 2616.

¹² Bonaventura de Brixia *Regula musicae planae*. Brixie 1500, cap. IX–XXII; — Michael Koswick, op. cit., k. A4v; — Simon de Quercu *Opusculum musicas*. Nurnbergae 1513, k. B4r–B4v; — Udalricus Burchard, op. cit., k. B4v; — Henricus Glareanus *Isagoge...* k. B3r–B3v; — Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. C1v; — Johannes Vogelsang *Musicae rudimenta*. Augsburg 1542. Ed. R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 91–94.

¹³ Nicolaus Wollick, op. cit., s. 46; — Michael Koswick, op. cit., k. A4r; — Heinrich Saess *Musica plana atque mensurabilis*. Ed. R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 79.

¹⁴ Georg Rhau *Enchiridion utriusque musicae practicae (musica plana)*. Vitebergae 1538, k. D4r–D4v.

Anonim BJ 2616, k. 16v

„Consonantiae perfectae et simplices sunt tres, scilicet diapason, id est octava, diapente, id est quinta, et diatessaron, id est quarta. Compositae vero sunt bisdiapason, diapason cum diapente; additur apud quosdam diapason cum diatessaron, sed non est perfecta consonantia.”

Przeciwstawieniem „simpliciter — composite” posłużył się też Monetrarius, w całkiem innym jednak znaczeniu. Określenie „simpliciter” odnosi on do interwału osiąganego bezpośrednio przez skok; określenie „composite” zaś — do interwału wypełnionego stopniami pośrednimi.

Stefan Monetrarius, k. B4r-v

„Simpliciter enim omnis progreditur modus notularum intermediatione ad proprium locum salit, verbi gratia de *ut* ad *mi*. Composite autem, quum gradatim usque ad locum progreditur hoc modo: *ut re mi*.”

Podobne rozróżnienie znane jest również z traktatu *Musicae rudimenta* Johannesa Aventina¹⁵. Zdaniem tego teoretyka określenia „interwał złożony” (*intervallum compositum*) i „niezłożony” (*incompositum*) używane były dwojako: „według kantorów” (*secundum cantores*) i „według muzyków” (*secundum musicos*). „*Intervallum compositum secundum cantores*” był to interwał wypełniony stopniami pośrednimi; ten sam termin „*secundum musicos*” oznaczał interwał osiągnąty skokiem. Odpowiednio „*intervallum incompositum*”, czyli według Monetrariusza „*modus progrediens simpliciter*”, oznaczało „*secundum cantores*” interwał osiągnąty skokiem, natomiast „*secundum musicos*” — interwał wypełniony. Monetrarius zatem zgodnie z tym poglądem reprezentowałby stanowisko *secundum cantores*.

Modi usitati — inusitati

Jest to jeden z najstarszych i najczęściej stosowanych podziałów interwałów. W przeciwieństwie do opisanych wyżej, wynikał on wyłącznie z praktyki: za podstawę tego podziału przyjęto częstotliwość występowania interwałów w śpiewie, przy czym kierowano się głównie repertuarem chorałowym. Stosując to kryterium wyznaczano też zasób interwałów rozpatrywanych w traktatach chorałowych: w traktatach Sebastiana z Felsztyna, Anonima BJ 2616 i Anonima Ossol. 2297/I zasób ten ogranicza się do novem modi usitati — półtonu, całego tonu, obu tercji, kwarty, kwinty, obu sekst i oktawy (Anonim Ossol. 2297/I uwzględnił septymy tylko w diagramie ilustrującym podział modi na simplices i usitati, pomijając definicje tych interwałów).

Spośród autorów krakowskich podział na modi usitati i inusitati wprowadził Marek z Płocka, odnosząc go tylko do modi imperfecti. Do grupy modi inusitati

zaliczył jeden interwał, mianowicie semiditonus cum diapente jako bardzo rzadko występujący „in libris”.

Marek z Płocka, k. 10v (138)

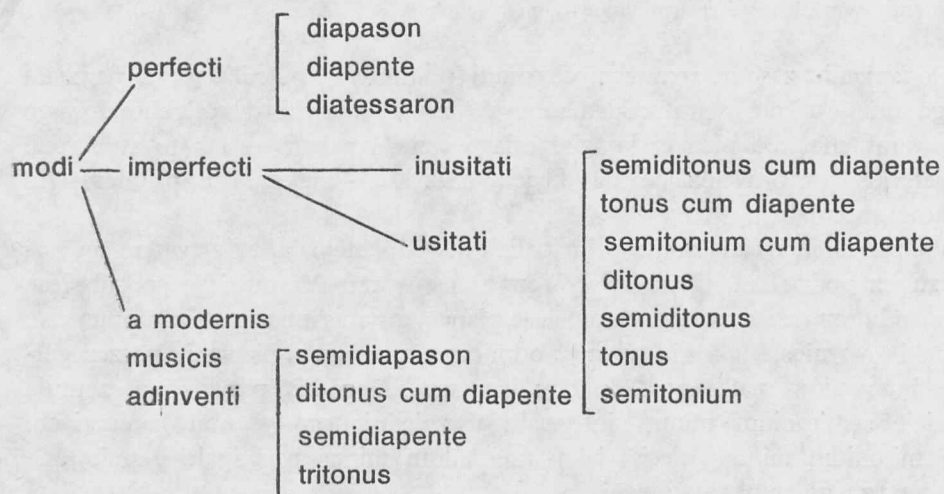
„Modi imperfecti sunt duplices, scilicet usitati et inusitati. Usitati sunt [qui] communiter ponuntur in libris. Et sunt sex: semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, semitonium cum diapente et tonus cum diapente. Inusitatus tantum unus est, scilicet semiditonus cum diapente. Et dicitur inusitatus, quia rarissime in libris invenitur.”

Ograniczenie tego podziału do modi imperfecti sprawiło, iż poza grupą modi usitati znalazły się powszechnie do niej zaliczane kwarta, kwinta i oktawa; poza podziałem pozostały również tritonus, semidiapente i semidiapason — interwały określone m. in. przez Wollicka, Koswicka i Saessa jako modi inusitati bądź prohibiti¹⁶. Marek z Płocka uznał te trzy interwały za modi wprowadzone przez musici moderni, zaznaczając również, że nie należy stosować ich in cantu corali.

Marek z Płocka, k. 10v (139)

„Sciendum est etiam, quod ultra hos decem modos inveniuntur adhuc plures modi a modernis musicis adinventi, sicut est tritonus, id est quarta perfecta, semidiapente, ditonus cum diapente et semidiapason. Sed hii modi in cantu corali non sunt ponendi...”

Klasyfikacja interwałów, dokonana przez Marka z Płocka, przedstawia się zatem następująco:



¹⁶ Nicolaus Wollick, op. cit., s. 46; — Michael Koswick, op. cit., k. A4r; — Heinrich Saess, op. cit., s. 79 (modi communes — prohibiti).

Modi magis principales — minus principales

Podział taki, znany również z traktatu Wollicka¹⁷, zastosował Stefan Monetarius, przeciwstawiając w ten sposób interwały mniejsze od całego tonu (*intervalla minus principalia*) interwałom większym od całego tonu (*intervalla magis principalia*). Do pierwszej kategorii zostały zaliczone wszystkie interwały wynikające z podziału całego tonu: *comma* — dziewiąta część całego tonu, *schisma* — połowa *commata*, *diesis* — *semitonium minus*, zawierające cztery *commata*, *diaschisma* — połowa *diesis*, mylnie objaśnione przez Monetariusza jako zawierające dwa *schismata* (błąd wynikał zapewne z mylnej interpretacji terminu „*diaschisma*”, wywodzonego tu od „*duo schismata*”, co znalazło wyraz w pisowni „*dyaschisma*”), oraz *apotome* — *semitonium maius*, zawierające pięć *commata*. Do drugiej kategorii Monetariusz zaliczył interwały należące do grupy *novem modi usitati*, a więc *tonus*, *semitonium* (= *semitonium minus*, które znalazło się w ten sposób w obu kategoriach), *ditonus*, *semiditonus*, *diatessaron*, *diapente*, *tonus cum diapente*, *semitonium cum diapente*, *diapason*. W odróżnieniu od Wollicka, który uznał *tritonus*, *semidiapente* i *semidiapason* za *modi magis principales inusitati*, Monetariusz wydzielił te interwały jako trzecią kategorię i określił mianem „*intervalla minus vulgata*”: do tej kategorii włączył również *ditonus cum diapente* i *semiditonus cum diapente*.

Stefan Monetarius, k. C1r (140)

„Sunt et alia intervalla minus vulgata, qua rarissime vel nunquam inseruntur canticis. Quorum nomina sunt: *tritonus*, *semidiapente*, *semidiapason* [...] Istis utraque septima adiungitur, scilicet *ditonus cum diapente* et *semiditonus cum diapente*.”

Poszerzenie zasobu rozważanych *modi* o interwały wynikające z podziału całego tonu jest kolejnym przykładem wykraczania tematyki traktatu chorałowego poza ramy *musicae planae*. Podział całego tonu bowiem — jak to stwierdził Monetariusz przeprowadzając klasyfikację muzyki — należał do problematyki *musicae speculativa*.

Podział na *intervalla minus principalia* i *magis principalia* byłby zatem równoznaczny z podziałem na interwały rozważane w ramach *musicae speculativae* i interwały rozważane w ramach *musicae planae*, a tym samym *musicae practicae*. Do takiego wniosku skłania również odmienny sposób definiowania poszczególnych interwałów, należących do obu kategorii. Dogodny przykład prezentują definicje *semitonium minus*, interwału uwzględnionego w obu kategoriach.

Semitonium minus (*diesis*) jako *intervallum minus principale* definiowane z teoretycznego punktu widzenia:

Stefan Monetarius, k. B4r

„*Diesis est spatium quattuor in se commata concludens; et dicitur semitonium minus.*”

Semitonium minus (semitonus) jako *modus magis principalis* definiowane z praktycznego punktu widzenia:

Stefan Monetarius, k. B4r

„Semitonus est unius notae ad immediatum intervallum mollis vel debilis dilatio: et fit solum per *mi* et *fa*...”

Prawidłowość tę zakłóca jednak definicja *semitonium maius* (apotome), zaliczanego do *intervalla minus principalia*, wyjaśnianego zarówno w aspekcie teoretycznym, jak i praktycznym.

Stefan Monetarius, k. B4r

„Apotome, auctore Stapulense¹⁸, est toni maior pars, qua diesis commate superatur; diciturque *semitonium maius*, quod musici per *mi* et *fa* copulativim efficiunt.”

Chodzi tu zapewne o połączenie *fa-mi* ascendendo i *mi-fa* descendendo, a więc o bezpośrednie połączenie *b-fa* i \natural -*mi*, tworzących *semitonium maius*. Jak wiadomo, połączenie takie wykluczały przyjęte wówczas reguły solmizacji. Ze sformułowania Monetariususa „*semitonium maius*, quod musici per *mi* et *fa* copulativim efficiunt” wynika jednakże, iż interwał ten znajdował zastosowanie w praktyce. Mógł on wystąpić oczywiście nie tylko pomiędzy *b-fa* i \natural -*mi*, ale również w wyniku wprowadzenia *voces fictae*, np. bezpośredniego połączenia *c-fa-ut* i *c-mi-ut*, *f-fa-ut* z *f-mi-ut* itp. Możliwości takie wynikają z zamieszczonego w traktacie Monetariususa diagramu pt. „*Introductorii diatonici descriptio cum chromatici generis immixtione*”.

Właściwości brzmieniowe interwałów

Charakterystyka brzmieniowa interwałów traktowana była na ogół bardzo schematycznie. Wyróżniono — analogicznie do *voces*, *cantus* i *scalae* — dwie główne kategorie brzmieniowe: *durum*, zastępowane często określeniami „*viriliter*”, „*fortiter*”, „*potenter*” itp., oraz *molle*, zastępowane niekiedy przez „*debiliter*”. Wykładnikiem *durum* był *tonus*, wykładnikiem *molle* — *semitonium*. Ponieważ *toni* i *semitonia* uważano za części większych interwałów, linia podziału pomiędzy *modi duri* i *modi molles* przebiega dokładnie wzdłuż linii podziału na interwały pełne — *perfecti*, złożone przeważnie z całych tonów, i interwały niepełne — *imperfecti*, złożone z całych tonów i półtonów. Stąd też kategorie *durum* i *molle* związane są przede wszystkim z tymi *modi*, które mogły zmieniać swą miarę, a więc z *modi imperfecti* pod względem proporcji. Stąd wreszcie określenia: „*perfectus*”, „*durus*”, „*viriliter*”, „*fortiter*”, „*maior*”,

¹⁸ Jacobus Faber Stapulensis *Elementa theórica libris quattuor demonstrata*. Parisiis 1551, k. C3r.

oraz — z drugiej strony — „imperfectus”, „minor”, „debilis” itp., uważano za synonimy. Pisze o tym Johannes Vogelsang¹⁹:

„Nota has voces, scilicet imperfecta, mollis, debilis, gravis, minor pro eodem, quemadmodum et istas: perfecta, aspera, fortis, acuta, maior, pro synonymis hic in explanatione intervallorum sumi”.

Wywody autorów krakowskich na temat właściwości brzmieniowych interwałów są egzemplifikacją powszechnie wówczas przyjętego ujęcia tego problemu. Obie opisane wyżej kategorie brzmieniowe zarysowują się wyraźnie w przeciwstawieniu tonus — semitonium: całemu tonowi przypisuje się virilitas, półtonowi zaś — mollities brzmienia.

Stefan Monetarius, k. B4r

„Tonus est virilis unius intervalli ad immediatum elevatio vel depositio...
Semitonus est unius ad immediatum intervallum mollis vel debilis dilatio...”

Marek z Płocka, k. 11v

„Semitonium est distantia unius vocis ab alia per secundam imperfectam molliter et debiliter sonans...

Tonus est ascensus vel descensus per secundam perfectam viriliter sonans. Et dicitur tonus a tonando, quia fortiter sonat...”

Sebastian z Felsztyna II, k. B1r

„Semitonium est saltus de voce in vocem per secundam molliter sonans...

Tonus est vocis a voce per secundam virilem distantia potenter sonans...”

Anonim BJ 2616, k. 8r-v

„Semitonium est ascensus vel descensus per secundam molliter...

Tonus est ascensus vel descensus per secundam viriliter, ut est omnis secunda praeter eam, quae est semitonium. Et dicitur a tonando, id est fortiter sonando, habet enim fortem sonum respectu semitonii.”

Interwałowi semitonium przypisywano szczególną rolę w kształtowaniu brzmienia śpiewu. Anonim BJ 2616 (k. 8v) widział w semitonium minus „ozdobę i wdzięk harmonii” („decus armoniae et suavitas”):

„Minus tamen semitonium in sola modulaminis musica pronuntiatur, quod est decus armoniae et suavitas.”

Podobny pogląd głosił wcześniej Anonim BJ 1927 i Magister Szydłowita. Uważali oni, iż semitonium zawiera w sobie „słodycz” (dulcedo) i stanowi „przyprawę” (condimentum) wszelkiego śpiewu: bez semitonium śpiew byłby chropawy, zniekształcony i poszarpany jak śpiewy wiejskie (cantus rusticani).

Anonim BJ 1927²⁰

„Semitonium namque est dulcedo et condimentum totius cantus: sine ipso esset cantus corrosus, transformatus et dilacertus, ut sit in cantibus rusticanis.”

Zgodnie z założeniem, iż toni i semitonia stanowią cząstki większych interwałów, właściwości brzmieniowe całego tonu przypisywano tercji wielkiej, sekście wielkiej i septymie wielkiej, cechy semitonium zaś — tercji małej, sekście małej, septymie małej.

Stefan Monetrarius, k. B4r-v

„Ditonus est duorum tonorum acervus vel est virilis ab uno in tertium simpliciter vel composite progressio.

Semitonius est debilis unius in tertiam simpliciter vel composite dilatio, quasi imperfectus seu incompletus ditonus.”

Marcin Kromer, k. B4v-C1r

„Semitonium cum diapente est mollis sexta, tribus tonis et duobus semi[toni]is constans.

[Tonus cum] diapente maturior sexta quattuor tonos et semitonium complectens.

[Semiton]ius cum diapente est mol[is] se[pt]ima, quattuor tonis et duobus [semi]toniis constans. Ditonus cum diapente est intensior septima, quinque tonis et semitonio absoluta.”

Autorzy krakowscy nie przypisywali na ogół szczególnych cech brzmieniowych konsonansom doskonałym. Również kwestia przeciwstawienia konsonans — dysonans nie jest w ich wywodach wyraźniej zarysowana. Jedynie Anonim Ossol. 2297/I zaznaczył, iż „diatessaron est quarta dulciter sonans...” Monetrarius, definiując diatessaron, diapente i diapason, ograniczył się do stwierdzenia, iż są to consonantiae. Nie podał również żadnych cech brzmieniowych modorum inusitatorum, określonych przez niego jako „intervalla minus vulgata”. Uczynił to natomiast Marek z Płocka: jako powód niestosowania w śpiewie chorałowym interwałów: tritonus, semidiapente i semidiapason podał ich „difficultas”, „disproportionalitas” i „sonus horrendus”.

Marek z Płocka, k. 10v (141)

„Sed hii modi in cantu corali non sunt ponendi tum propter eorum difficultatem tum propter eorum sonum horrendum tum etiam eorum disproportionalitatem. Duo enim eis deficiunt: melodialis et usitata distantia et debita proportionabilitas.”

Wyraźniejsze przeciwstawienie właściwości brzmieniowych interwałów konsonujących i dysonujących dostrzec można tylko u Kromera.

Marcin Kromer, k. B4r-C1r (142)

„Diatessaron est plena et sua[vis] quar[ta]...

Tritonus est dura atque dissona quar[ta]...

Hemidiapente asperior et incon[dit]a quinta...

Diapente est emodulata et iucunda quinta...

Hemidiapason incondita et duriuscula octava est...

Diapason iucunda et son[ora] octa[va]...”

²⁰ Anonim BJ 1927, k. 223r; — *Die „Musica Magistri Szydlovite”*... s. 28.

Przeciwstawienie konsonans — dysonans w odniesieniu do interwałów nie jest wyraźne także w traktatach chorałowych powstałych poza środowiskiem krakowskim. Kategorie consonantia i dissonantia nie znajdowały zastosowania jako podstawa klasyfikacji interwałów. Pojawiają się one, i to nie zawsze, jedynie w definicjach interwałów. Termin „consonantia” wiązany jest najczęściej z kwartą, kwintą i oktawą. Termin „dissonantia” łączono z modi inusitati, określanymi też jako modi prohibiti. Określenie to nie było jednak równoznaczne z zakazem stosowania tych interwałów w śpiewie. Ornitoparchus np. wyrażał pogląd, iż prohibita nie powinny być wprowadzane przez uczniów: „muzykom, tak jak poetom i mówcom, dozwolona jest z racji ich zasług pewna uczona dowolność, której zakazuje się uczniom”. Ornitoparchus egzemplifikuje nadto trzy interwala prohibita: tritonus, semiditonus cum diapente i ditonus cum diapente, melodiami chorałowymi. Zaś na temat semidiapente i semidiapason pisze, iż wprawdzie nie są one stosowane in cantu plano, zasługują jednakże na uwagę kompozytorów (conditores, componistae).

Andreas Ornitoparchus²¹

De intervallis prohibitis

„Sunt alia quaedam intervalla admodum rara ac tyronibus poni prohibita. Ut enim poetarum atque oratorum docta licentia quaedam e meritis suis militibus concedit, tyronibus prohibet, ita et musicorum...”

Semidiapente est intervallum per quintam imperfectam duos tonos cum duobus semitonis concludens. Quod licet in plano non reperiatur cantu, conditoribus, tamen, qui idipsum vitare tenentur, notitia eius confert plurimum...

Semidiapason est imperfecta octava, tonis quattuor ac tribus semitoniis constituta, ab omni plano cantu reiecta, componistis tamen cognitu digna...”

9. Octo toni

„Nie można dobrze wykonać śpiewu bez uprzedniego rozpoznania jego tonu...” — twierdził za Burchardem Sebastian z Felsztyna.

Sebastian z Felsztyna II, k. B4r (= Burchard¹)

„Nequit ergo cantus expedite cantari nisi ante cognoscatur tonus eius, cum ipse sit directio melodiae.”

Tonus bowiem — jak utrzymywali Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna — wyznaczał wszelkie reguły dotyczące interwałów i solmizacji: był celem i zasadą artis musicae.

²¹ Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. C2v-C3r.

¹ Udalricus Burchard *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518, k. A5v.

Anonim BJ 2616, k. 12r; Sebastian z Felsztyna I, k. B2r

„...propter quem [sc. tonum] omnes regulae tam modorum quam solmisationis repertae sunt, quia tonus finis et principium artis musicae est”.

A zatem, ponieważ znajomość tonów była warunkiem poprawnego wykonania śpiewu, w wywodach na temat „de tonis in genere” koncentrowano się na tych elementach, które pozwalają na właściwe rozpoznanie tonu: sformułowanie „cognitio tonorum” pojawia się niekiedy jako tytuł rozdziałów traktujących o tonach in genere (np. Sebastian z Felsztyna I — „Capitulum tertium de cognitione tonorum”; Sebastiana z Felsztyna II — „Capitulum quartum de cognitione tonorum”; U. Burchard — „Praeceptio tertia de tonis, quomodo cognoscatur cantus, quilibet cuius sit toni”²). Według tradycyjnego porządku wykładu musicae planae problematykę związaną z octo toni podejmowano w końcowych rozdziałach traktatów chorałowych. Porządek ten zachowali wszyscy autorzy krakowscy. Niektórzy teoretycy tego okresu, np. Burchard i Ornitoparchus, uznali jednak za celowe porządek ów zmienić: w ich traktatach wykład o tonach in genere poprzedza rozdziały o solmizacji. W wyniku takiego postępowania problematyka musicae planae została jakby rozbita na dwa działy: pierwszy — obszerniejszy — zajmował się skalą muzyczną, systemem heksachordalnym, regułami rozpoznawania tonów, interwałami i solmizacją; w ramach tego działu formułowano zasady obowiązujące również w muzyce mensuralis. Drugi dział, obejmujący problematykę „de tonis in specie”, zredukowany niekiedy do formy aneksu (np. w traktacie Burcharda), stanowił rodzaj tradycyjnego tonariusza i odnosił się wyłącznie do cantus Gregorianus.

Uwagi zawarte w tym rozdziale ograniczają się do problemów „de tonis in genere”, związanych z pierwszym z wyróżnionych działów.

Termin „tonus”

W traktatach krakowskich I połowy XVI wieku tonus ujmowany jest najczęściej jako reguła wyznaczająca ambitus i zakończenie śpiewu. Pogląd ten, którego tradycja sięga co najmniej XI wieku³, podzielał ogół autorów traktatów chorałowych I połowy XVI wieku.

Stefan Monetarius przytoczył definicję tonus najprawdopodobniej za Gaffuriusem.

Stefan Monetarius, k. C2r (= Gaffurius⁴)

„Tonus [...] apud Guidonem est regula per ascensum et descensum omnes descriptas ac pernotabiles modulationes in fine diiudicans.”

² Jw.

³ K. W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956, s. 228.

⁴ Franchinus Gaffurius *Practica musicae...* I, 7, k. b5r.

Anonim Ossol. 2297/I definiował tonus jako regułę, na której opiera się cantus regularis.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 7r

„Tonus musicus est certa regula, secundam quam cantus regularis fundatur.”

Według Marka z Płocka i Sebastiana z Felsztyna II, tonus jest to reguła umożliwiająca rozpoznanie każdego cantus regularis; formuła definicyjna, którą posłużyli się obaj autorzy, znana jest również z traktatów Simona de Quercu i Michaela Koswicka⁵.

Marek z Płocka, k. 14v; Sebastian z Felsztyna II, k. B4r (143)

„Tonus est certa regula, secundam quam ducimur in alicuius cantus regularis cognitionem.”

Termin „tonus” wywodzono od „tenere” — trzymać. Zdaniem Marka z Płocka tonus „trzyma” regułę każdego śpiewu; poprzez tonus poznajemy bowiem, na jaką odległość cantus regularis winien wznieść się lub opaść albo pomiędzy którymi claves winien rozpocząć się i zakończyć.

Marek z Płocka, k. 14r

„Et dicitur hic tonus a tendendo, quia tenet certam regulam cuiuslibet cantus. Per ipsum enim cognoscimus, quantum quilibet cantus regularis debeat elevari seu deprimi, vel intra quas claves inchoari et finiri. Quae omnia per tonum cognoscantur.”

Monetarius, podobnie jak Gaffurius i Vanneo⁶, skłonny był wiązać czasownik „tenere” z interwałem całego tonu (tonus): tonus bowiem był jakby utworzony z całych tonów i ich części (półtonów).

Stefan Monetarius, k. C2r

„...et dicitur [sc. tonus] a tenendo, quasi ex tonis eorumque partibus ductus.”

Jako synonimy terminu „tonus” teoretycy podają: „systema”, „constitutio”, „tropus” oraz „modus”. Obecność w tym zestawie greckiego terminu „systema” i jego łacińskiego odpowiednika „constitutio” sugeruje, iż toni identyfikowano z gatunkami oktawowymi. Wydaje się jednak, iż teoretycy I połowy XVI wieku, aczkolwiek nie przeprowadzali jasnego rozgraniczenia terminologicznego nie zawsze utożsamiali te pojęcia. Gatunek oktaowy (systema, constitutio) rozumiano przypuszczalnie jako określony materiał dźwiękowy, zasób dźwięków; tonus natomiast byłby regułą materiału ten porządkującą, nadającą dźwiękom

⁵ Simon de Quercu *Opusculum musices*. Nurnbergae 1513, k. C1r; — Michael Koswick *Compendiaria musicae...* Lipsiae 1518, k. A5v.

⁶ Franchinus Gaffurius, op. cit., k. b4v; — Stefano Vanneo *Recanetum de musica aurea*. Romae 1533, p. 29v.

określoną funkcję. Na taką interpretację wskazywałyby wywody Monetariusia: każdemu z tonów przydzielił on odrębne systema, które definiował przy pomocy formuły Boecjańskiej jako „ciało śpiewu” (*corpus modulationis*), złożone z gatunków (*species*) kwintowo-kwartowych.

Stefan Monetarius, k. C2r-v

„Est autem systema plenum quoddam modulationis corpus ex consonantiarum diapentes diatessaronque speciebus consistens. Habet igitur omnis tonus tum autentus cum placalis proprium systema, quod perfecte complere poterit.”

Podobny wywód przedstawił również Cochlaeus, aczkolwiek systema i constitutio przyjmował za synonimy tonus. W dalszych wywodach jednakże potraktował systema jako kategorię podporządkowaną tonus.

Johannes Cochlaeus⁷ (144)

„Quid est tonus? Est regula per ascensum et descensum quemvis cantum in fine diiudicans. Dicitur etiam modus, tropus, constitutio et systema. Est autem systema plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum diatessaron et diapente coniunctione consistens. Nam quilibet tonus intra se octavam claudit [...] Quomodo dividitur tonus? In autenticum et plagalem. Quid autenticus? Qui suum systema totum supra finalem disponit. Quid plagalis? Qui suum systema partim supra ar partim infra finalem chordam deducit.”

Z gatunkiem oktawowym wiązano również termin „tropus”, wyjaśniany jako *versio* — zmiana. Uważano mianowicie, że nazwa ta została nadana tonom ze względu na wzajemne przemieszanie gatunków kwartowych i kwintowych.

Franchinus Gaffurius⁸

„Alii tropus [vocant] propter [...] alternam diapentes diatessaronque specierum commixtionem.”

Stefan Monetarius, k. C2r (145)

„...dicitur et tropus, a veteribus constitutio. Tropus enim propter alternam diapentes et diatessaron specierum commixtionem.”

Stosowanie terminu „modus” w znaczeniu „tonus” uzasadniano niekiedy różnorodną „modulacją” poszczególnych toni. Stefano Vanneo wiązał ową różnorodność z właściwymi dla „modulacji” każdego tonu interwałami — *modi*.

Stefano Vanneo⁹ (146)

„Modi vero, [dicti sunt] quia quilibet propriam ac variam modulationem retinet, vel proprios diversosque modos in sua propria modulatione. Modi etiam dicti sunt, quia diversimode perficiuntur. Modus apud diversitas interpretatur...”

⁷ Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Nurnbergae 1514, k. C1v-C2r.

⁸ Franchinus Gaffurius, op. cit., k. b4v.

⁹ Stefano Vanneo, op. cit., p. 29v.

Związku pojęć „modus = tonus” i „modus = intervallum” dowodzi ta sama w obu przypadkach etymologia terminu „modus”, np. etymologia podana przez Wollicka dla modus = proportio¹⁰. Tym samym wywodem, i to niemal sformułowanym w tych samych słowach, posłużyli się m. in. Conrad von Zabern i Stefano Vanneo, wyjaśniając modus jako synonim tonus.

Conrad von Zabern¹¹

„Sunt etiam quidam, qui propter huius nominis tonus aequivocationem nomen toni in hac significatione, quae ad propositum facit, mutant in nomen modi, nominantes illud modum, quod nos tonum [...] Dicuntur autem modi a moderando vel a modulando, quia videlicet cantus per eos modulatur seu moderatur, id est regitur, vel modulatur, id est componitur”.

Stefano Vanneo¹² (147)

„...vel modi dicti sunt a modulando, vel a moderando, cum eos omnem modulaminis congressum certis intentionum remissionumque terminis moderari perciperetur.”

Związek ten ujawnił się także w wywodach Sebastiana z Felsztyna, który wyjaśniając terminy „modus = intervallum” i „tonus”, posłużył się niemal tą samą formułą definicyjną. W ten sam sposób definiował tonus Anonim BJ 2616.

Sebastian z Felsztyna I, k. A3v i k. B2r

„Modus est certa melodia et debita vocum distantia. [...] tonus in proposito est certa melodia et distinctio...”

Anonim BJ 2616, k. 12r (148)

„Tonus est certa melodia et distinctio cantus...”

Zbieżność definicji terminów „modus” i „tonus” wiąże się zapewne z rolą, jaką przypisywano niektórym interwałom w tonalnym ukształtowaniu melodii. Problem ten dotyczy właściwości konstrukcyjnych poszczególnych toni.

Właściwości konstrukcyjne tonów

Opis właściwości konstrukcyjnych tonów był swoistą instrukcją, pouczającą jak rozpoznać tonus śpiewu. Jako „cechy rozpoznawcze” tonów autorzy krakowscy, zgodnie z powszechnie przyjętym poglądem, wymieniają ambitus śpiewu, jego clavis finalis i vox finalis oraz repercussio.

Marek z Płocka, k. 17r (149)

„Toni cognoscuntur quattuor modis. Primo per ambitum [...] Secundo per vocum, in qua talis cantus finitur [...] Tertio per repercussiones tonorum [...] Quarto per claves finales...”

¹⁰ Por. s. 200; na wprowadzenie tej etymologii w kontekście pojęcia „proportio” zwrócił uwagę K. W. Niemöller, op. cit., s. 220–221.

¹¹ Conrad von Zabern *Novellus musicae artis tractatus*. Ed. K.-W. Gümpel, op. cit., s. 218–219.

¹² Stefano Vanneo, op. cit., p. 29r.

Anonim BJ 2616, k. 12r

„...triplex cognitio seu distinctio tonorum. Prima per ascensum et descensum supra clavem finalem et per moram in ascensu vel descensu. Secunda per clavem finalis notae. Tertia per vocem, in quam finiuntur. Possunt etiam cognosci toni quarto modo per repercussiones tonorum et melodiam eorumdem...”

Ambitus

Ujmowany był jako przebieg, wyznaczony każdemu tonowi regułami artis musicae:

Marek z Płocka, k. 14v

„Ambitus est certus discursus secundum regulas artis musicae quilibet tono attributus.”

— bądź jako ascensus i descensus mierzony w stosunku do clavis finalis i rozpiętość w ascensus i descensus:

Anonim BJ 2616, k. 12r

„...ascensum et descensum supra clavem finalem et moram in ascensu et descensu...”

— lub jako obieg, czyli przestrzeń dla ascensus i descensus, dozwolona tonom przez autorytet muzyków:

Sebastian z Felsztyna II, k. B4v (= Ornitoparchus¹³) (150)

„...ambitus nihil aliud est quam circuitus seu spatium tonis pro ascensu ac descensu musicorum autoritate concessum”.

Ambitus był najszerzej rozpatrywanym elementem konstrukcyjnym tonów. Ascensus i descensus w stosunku do clavis finalis uznawano za główny element odróżniający tony autentyczne od plagalnych. Tonom autentycznym przyznawano możliwość wznoszenia się do oktawy, a nawet decymy powyżej finalis, podczas gdy tony plagalne mogły jedynie obracać się wokół finalis.

Marcin Kromer, k. C1r-v (151)

„Toni [...] octo sunt, bifariamque secantur in authenticos, ut vocant, quos non incommode mea sententia rectos dixeris [...] quod sursum ad octavam aut decimam fere a sedibus suis ferantur, et plagales seu mavis obliquos [...] qui circa sedes suas ultro citroque vagantur.”

Zgodnie z powszechnie przyjętymi zasadami ascensus i descensus tonów autentycznych i plagalnych przedstawiał się następująco:

¹³ Andreas Ornitoparchus *Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519, k. B2r.

	Tony autentyczne		Tony plagalne
a	10		
s] ex licentia		
c		9	6 ex licentia
e			
n			
s	8 ex regula		5 ex regula
u			
s	↑		↑
	clavis finalis		clavis finalis
	↓		↓
d	2 ex regula		3
e			4 ex regula
s			
c	3 ex licentia		5
e			
n			
s			
u			
s			

Powyższy diagram ilustruje regularny ambitus tonów. W praktyce ascensus i descensus mogły odbiegać od podanego wzoru. Stąd podział tonów na regulares — mixti — neutrales (Marek z Płocka) i commixti — mixti — plusquamperfecti — imperfecti (Monetarius).

Podział zastosowany przez Marka z Płocka znany jest również z traktatów Burcharda i Rhaua¹⁴. Termin „tonus regularis” odnosił się do śpiewów, których ascensus i descensus mieściły się w ramach zasadniczego wzoru. Termin „tonus mixtus” dotyczył śpiewów wykazujących ascensus tonów autentycznych i descensus tonów plagalnych. Termin „tonus neuter” wiązał się ze śpiewami, których ambitus nie wypełniał ani ascensus tonów autentycznych, ani descensus tonów plagalnych.

Marek z Płocka, k. 14v (152)

„Tonus adhuc est triplex, regularis, mixtus et neutralis. Regularis tonus est qui regularem ascensum servat. Mixtus est, qui velut autentus ascendit et tamquam plagalis descendit in comparatione ad suam sedem finalem. Neutralis est, qui neque ascendit ultra quintam, ut autentus, neque descendit ultra tertiam, ut plagalis, sed totum vagatur circa sedem finalem.”

¹⁴ Udalricus Burchard, op. cit., k. A5v; — Georg Rhau *Enchiridion utriusque musicae practicae (musica plana)*. Vitebergae 1538, k. E3v-E4r.

Podział przedstawiony przez Monetariusia, przejęty z traktatu *Practica musica* Gaffuriusa¹⁵, opiera się na teorii gatunków oktaowych, zbudowanych z gatunków kwartowych i kwintowych. Również za Gaffuriusem Monetarius podał reguły kwalifikowania pod względem tonalnym śpiewów o nieregularnym ambitusie. Tonus mixtus wyjaśniony jest jako śpiew łączący tetrachordy właściwe danemu tonowi autentycznemu i odpowiadającym mu plagalnemu: jeśli w melodii częściej pojawia się tetrachord wyższy niż niższy, wówczas podporządkowuje się ją tonowi autentycznemu; jeśli niższy — podporządkowana jest ona odpowiedniemu tonowi plagalnemu. Tonus plusquamperfectus lub superfluous odnosił się do śpiewów, których ambitus wykraczał poza oktawę, czyli poza systema, o sekundę lub tercję w górę (w przypadku tonu autentycznego) lub w dół (w przypadku tonu plagalnego). Tonus imperfectus natomiast odnosił się do śpiewów, których ambitus nie wypełniał systema danego tonu, zawierając bądź niepełną kwartę, bądź niepełną kwintę, bądź obie species niepełne. W przypadku tonus imperfectus melodię wychylającą się ponad finalis o wielką tercję podporządkowywano tonowi autentycznemu; wychylającą się ponad finalis o tercję małą — tonowi plagalnemu. Nadto, jeśli melodia wychylała się poza dźwięk finalis o cały ton w dół, w górę zaś tylko o półton, podporządkowana była tonowi plagalnemu; jeśli zaś odwrotnie — tonowi autentycznemu. Jeśli natomiast melodia wychylała się w jednakowych odległościach w górę i w dół w stosunku do clavis finalis, śpiew taki określano mianem „promiscuus”. Za podstawę do określania tonu tego typu melodii mogła również służyć — zdaniem Monetariusia — tzw. chorda lub clavis initialis, dźwięk odległy o tercję w górę od finalis¹⁶: jeśli melodia rozwijała się głównie ponad clavis initialis i wykazywała kierunek wznoszący, należała do tonu autentycznego; jeśli poniżej clavis initialis i wykazywała kierunek opadający — należała do tonu plagalnego. Podział zastosowany przez Monetariusia uwzględnia również melodie łączące tony nie należące do tej samej manerii. Z tego typu melodiami łączy się kategoria tonus commixtus, definiowana jako tonus, który zawiera gatunek kwarty lub kwinty należący do innego tonu, niż odpowiedni plagalny lub autentyczny.

Stefan Monetarius, k. C2v-C3v

„Nec praeterea toni vel autenti vel plagalis semper eorum systema complere cogunt, sed bene complendi potestatem habent. Crebro etenim cantus nimia lascivia totum systema cursu excedit, aliquando in diapente aut diatessaron vel ex utraque parte deficit, aliquando autem autentici et plagalis proprietate inmiscitur. Inde fit, ut tonus alius dicitur mixtus, commixtus, superfluous, imperfectus. Commixtus dicitur (auctore Franchino) si autentus fuerit, cum in eo species alterius quam sui comitis disponuntur; si plagalis, cum in eo alterius quam sui ducis consonantem continet melodiam, commixtus dicitur. Mixtus dicitur, qui autentici et plagalis tetrachorda meando confundit. De isto talis datur institutio: si crebrius tetrachordum superius ferierit quam inferius,

¹⁵ Franchinus Gaffurius, op. cit., I, 8, k. b5v; I, 14, k. c4r-c4v.

¹⁶ Gaffurius (jw. I, 15, k. c6v) i Vanneo (op. cit., p. 34v) określają ten dźwięk mianem „chorda iudicialis”.

tunc ducali attribuetur tropo; si autem crebrius tetrachordum inferius tetigerit, de plagali tono censetur. Plusquamperfectus aut superfluus tonus dicitur (si autentus fuerit), qui lasciviens ultra diapason ad secundam vel tertiam elevatur, vel deponitur, si plagalis fuerit. Imperfectus tum autentus tum plagalis dicitur, cum proprium non complet systema deficiens autem ex parte diapentes aut diatessaron vel utriusque. De isto huiusmodi servatur institutio. Prima: cantilena breviores, quarum notula a finali chorda solum per ditonum consurgunt, autentico ascribentur tono; si vero ad trihemitoniam solummodo distantiam conscenderint, placali addicentur tono. Secunda: cantilena breviusculae, quae aequo excessu a finali chorda intensae pariter et remissae fuerint, puta unica nota sub finali unicaque supra finalem, tunc si subposita notula latiore intervallo, videlicet toniaeo, a finali fuerit distincta et acutior strictiore, videlicet semitoniao distet intervallo, opinione Franchini plagali ascribetur modulationi. Si autem superior notula latiore intervallo inferiorem vincat, de plagali trope estimabitur. Verum enimvero si acutior et gravior aequo intervallo (puta toniaeo) a finali chorda distabunt, promiscuus dicitur cantus. Est insuper alia de imperfectis tonis consideratio, quam musici propter tollendam hesitationem excogitaverunt, videlicet quod unicuique maneriei tonorum initialem instituerunt chordam, quae est tertia chorda a finali clave, verbi gratia primi et secundi *F-fa-ut*, tertii et quarti *G-sol-re-ut*, quinti et sexti *a-la-mi-re*, septimi et octavi *b-mi* acutum. De quibus talis datur regula: quum plures fuerint numero notulae supra initialem clavem cuiusvis toni ad ascensum dispositae, autentico tono attribuetur; quum in descensum si autem inferiores maiorem impleverint numerum, plagali dabitur tono.”

Tak więc o przynależności melodii do tonu autentycznego lub plagalnego decydowała nie tylko rozpiętość ascensus i descensus w stosunku do clavis finalis, ale również kierunek melodii: melodie o kierunku wznoszącym podporządkowywano tonom autentycznym, o kierunku opadającym — tonom plagalnym.

Claves i voces finales. Transpozycja tonów

Zgodnie z powszechnie przyjętymi ustaleniami jako claves finales tonów nietransponowanych, zwanych również toni regulares, wymieniono należące do tetrachordu finalium *D-sol-re* dla tonów I i II, *E-la-mi* dla tonów III i IV, *Fa-fa-ut* dla tonów V i VI, *G-sol-re-ut* dla tonów VII i VIII. Jako claves finales tonów transponowanych, określanych również mianem „toni irregulares”, autorzy krakowscy wymieniają należące do tetrachordu affinalium bądź confinalium *a-la-mi-re* dla tonów I i II, *b-fa-b-mi* dla tonów III, IV i VI, *c-sol-fa-ut* dla tonów V i VI; *d-la-sol-re* podawano jako clavis finalis dla tonu II transponowanego oraz dla tonów VII i VIII z zastrzeżeniem, iż transpozycję taką dopuszcza jedynie tradycja ambrożyńska; według tradycji gregoriańskiej tony VII i VIII mogły być transponowane do clavis *C-fa-ut*. Możliwość takiej transpozycji przedstawił jedynie Monetarius. Pozostali autorzy krakowscy wykluczali transpozycję tych tonów. Poza transpozycjami do claves affinales dopuszczano także transpozycję do clavis *G-sol-re-ut* dla tonów I i II.

Zwracano uwagę, iż transpozycja tonu mogła powodować zmianę jego ambitusu: tony transponowane w stosunku do tonów nietransponowanych mogły wykazywać mniejszy ascensus, natomiast większy descensus; zmiana ta dotyczyła zarówno tonów autentycznych, jak i plagalnych.

Anonim BJ 2616, k. 13r (153)

„...omnis tonus autentus transpositus descendit sub nota finali quartam vel quintam et ascendit quintam vel sextam. Sed tonus plagalis transpositus modo contrario ascendit super notam finalem quartam vel quintam et descendit quintam vel sextam”.

Sebastian z Felsztyna I, k. D2r i II, k. E2v

„...omnis autentus tonus transpositus potest descendere sub notam finalem per quartam vel quintam. Et potest ascendere a nota finali quintam vel sextam. Sed tonus plagalis transpositus econtra, ascendit a nota finali per quartam vel quintam et descendit sub nota finali per quintam vel sextam”.

Ambitus tonów transponowanych przedstawiał się zatem następująco:

	Tony autentyczne	Tony plagalne
a		
s	6	5
c		
e	5	4
n		
s	↑	↑
u	clavis finalis	clavis finalis
s	↓	↓
d	4	5
e		
s	5	6
c		
e		
n		
s		
u		
s		

Zasadę tę wprowadzono zapewne w celu uniemożliwienia wykroczenia śpiewów należących do tonów transponowanych poza skalę clavium. Z tych samych względów nie dopuszczano transpozycji tonów VII i VIII, uzasadniając zakaz zbyt dużym ascensus (propter nimium ascensus). Zasada ta nie była jednak akceptowana powszechnie. Marek z Płocka na przykład jej nie wprowadził, zaś z przytoczonych przez niego diagramów ambitusu tonów transponowanych wynika, że dopuszczał on ascensus tonów transponowanych do oktawy, a nawet nony właśnie.

Marek z Płocka, k. 15v — ambitus tonów transponowanych

ee-la							
dd-la-sol						la	
cc-sol-fa						sol	
bb-fa-mi			mi			fa	
aa-la-mi-re	la	la				la	la
g-sol-re-ut	sol	sol		sol	sol	sol	sol
f-fa-ut	fa	fa	fa	fa	fa	fa	fa
e-la-mi	la	la	mi	mi	la	la	la
d-la-sol-re	sol	sol	la	la	sol	sol	sol
c-sol-fa-ut	fa	fa	sol	sol	fa	fa	fa
b-fa-mi	mi	mi	fa	fa	mi	mi	mi
a-la-mi-re	re	re	mi	mi	re		re
G-sol-re-ut	ut	sol	re	sol	ut		ut
F-fa-ut		fa		fa	fa		
E-la-mi		mi		mi			
D-sol-re		re		re			
C-fa-ut							
♯-mi							
A-re							
F-ut	I	II	III	IV	IV	V	VI

„Septimus et octavus nunquam transponuntur, ut dictum supra, propter eorum nimium ascensum.”

Za istotny znak rozpoznawczy tonu, obok *clavis finalis*, uważano również *vox finalis*, która w wyniku transpozycji tonu nie ulegała zmianie, stanowiąc tym samym cenną pomoc przy solmizacji. Dla tonów I i II była to *vox re*, dla tonów III i IV — *mi*, dla tonów V i VI — *fa*, dla tonów VII i VIII — *sol*.

Marek z Płocka. k. 17r (154)

„...omnis cantus finem habens in *re* est primi aut secundi toni. In *mi* est tertii vel quarti. In *fa* est quinti vel sexti, in *sol* est septimi aut octavi.”

Rhau był nawet zdania, iż *vox finalis* jest szczególnie przydatna dla rozpoznania tonu w śpiewie menzuralnym.

Georg Rhau¹⁷ (155)

„In cantu figurato nec multum habet momenti, quae *clavis carmini* finem imponat, dummodo vocis extremae habemus rationem. In eo enim cantu *claves affinales* ad nutum summuntur compositoris, iudicamusque tonos secundum has quattuor voces, *re, mi, fa, sol*. Si ergo *vox finalis cantilenae* fuerit *re*, incunctanter iam scio eam primi aut secundi toni esse. Si *mi*, tertii aut quarti. Si *fa*, quinti aut sexti toni normam scio ipsum imitari etc.”

¹⁷ Georg Rhau, op. cit., k. F2v-F3r.

tonus	vox finalis	claves finales	
		tony nietransponowane	tony transponowane
I, II	re	D sol (re)	a la mi (re) G sol (re) ut
III, IV	mi	E la (mi)	a la (mi) re, b fa ♯ (mi)
V, VI	fa	F (fa) ut	b (fa) ♯ mi, c sol (fa) ut
VII, VIII	sol	G (so) re ut	C fa ut*, d la (so) re

*W przypadku transpozycji VII i VIII tonu do clavis C-fa-ut mogła nastąpić mutacja przez redukcję z clavis c-sol-fa-ut.

Podane transpozycje odnoszono przede wszystkim do cantus Gregorianus. Jak stwierdzono — opinię taką spośród autorów krakowskich głosili Sebastian z Felsztyna i Anonim BJ 2616 — w śpiewie menzuralem możliwe były transpozycje tonów do niemal wszystkich claves.

Sebastian z Felsztyna, I k. B2r

„...iste octo claves in usu sunt quo ad cantum Gregorianum. In mensurali vero cantu in pluribus clavibus et quasi in omnibus cantus finiri potest servata debita repercussione tonorum”.

Anonim BJ 2616, k. 12v-13r

„Circa transpositionem tonorum scias primo, quod transpositio tonorum ad praedictas claves communiter sit in cantu simplici, cui solum assignatur octo claves finales: quattuor tonorum non transpositorum et aliae quattuor transponuntur. In cantu vero mensurali in pluribus, et quasi in omnibus clavibus cantus finiri potest servata debita repercussione tonorum.”

Rozpoznanie tonu miało ułatwić solmizację głównie ze względu na wybór właściwej skali solmizacji — durae lub mollis. Dokonywany z punktu widzenia skali solmizacji podział tonów na durales i molles dotyczył tonów nietransponowanych. Transpozycja bowiem prowadziła do zmiany proprietatis lub qualitas (za ilustrację może tu posłużyć przytoczony wyżej diagram ambitusu tonów transponowanych, podany przez Marka z Płocka). Z tego względu transpozycja mogła zmuszać bądź do wprowadzania voces fictae — na przykład transpozycja I i II tonu do clavis G-sol-re-ut, bądź też odwrotnie — pozwalala ich uniknąć. Marek z Płocka, wskazując na przyczyny transponowania tonów, jako pierwszą podał właśnie uniknięcie koniunkty; transpozycje mogły dyktować także względy estetyczne: zdaniem Marka z Płocka niektóre tony, jak VI i IV, ładniej brzmiały jako transponowane.

Marek z Płocka, k. 15r-v (156)

„Contingit autem aliquem cantum transponi propter duo: primo propter coniunctam, ut per talem transpositionem coniunctam, hoc est musicam fictam evitare possimus, quae musica ficta fingit voces in clavibus, in quibus tales voces minime reperiuntur [...]; secundo cantus aliquis solet transponi propter suavitatem. Sunt enim aliqui toni, qui suavius decantantur in clavibus transpositis, quam in propriis, sicut est sextus tonus et aliquando quartus...”

Transpozycja o kwartę w górę sprowadzała tony do proprietas mollis. I tak w tonach I i II transponowanych do *G-sol-re-ut*, tonach III i IV transponowanych do *a-la-mi-re*, tonach V i VI transponowanych do *b-fa- \sharp -mi* należało śpiewać *fa* w *b-fa- \sharp -mi*. A zatem w przypadku takiej transpozycji tony III i IV, kwalifikowane w postaci nietransponowanej jako durales, zmieniały proprietas na mollis. Transpozycja o kwintę w górę natomiast sprowadzała tony do proprietas dura. I tak w tonach I i II transponowanych do *a-la-mi-re*, tonach III i IV transponowanych do *b-fa- \sharp -mi*, tonach V i VI transponowanych do *c-sol-fa-ut*, należało śpiewać *mi* w *b-fa- \sharp -mi*. A zatem tony V i VI, w postaci nietransponowanej kwalifikowane jako molles, zmieniały proprietas na dura. Zasadę tę wyłożył Anonim BJ 2616.

Anonim BJ 2616, k. 13r

„Tertio scias, quod in omnibus tonis transpositis canitur *mi* in *b-fa- \sharp -mi*, si in praedictis clavibus finiuntur, scilicet *a-la-mi-re*, *b-fa- \sharp -mi* et *c-sol-fa-ut*; si vero transponuntur per quintam sive non transponuntur per quartam, puta primus vel secundus ad *G-sol-re-ut*, tertius et quartus ad *a-la-mi-re*, quintus et sextus ad *b-fa- \sharp -mi*, sicut accidit in cantu mensurali, semper *fa* canitur in *b-fa- \sharp -mi* et in *c-sol-fa-ut* sol propter servandas debitas repercussiones.”

Zmiana proprietas w przypadku transpozycji tonów skłoniła przypuszczalnie autorów krakowskich do podania wszystkich transpozycji kwintowych przy jednoczesnym ograniczeniu transpozycji kwartowych. Stąd Marek z Płocka i Sebastian z Felsztyna wprowadzili generalną zasadę, iż w przypadku transpozycji tonów śpiewa się na ogół *mi* w *b-fa- \sharp -mi*.

Marek z Płocka, k. 15v

„Hoc etiam est sciendum, quod generaliter omnes toni transpositi (praeter tertium et quartum, quando transponuntur ad *a-la-mi-re*) in *b-fa- \sharp -mi* canunt *mi*.”

Sebastian z Felsztyna I, k. D3r

„Nota in omnibus tonis transpositis in *b-fa- \sharp -mi* *mi* canitur et in *c-sol-fa-ut* *fa*, si in praedictis clavibus finiuntur, scilicet *a-la-mi-re*, *b-fa- \sharp -mi*, *c-sol-fa-ut*.”

Podane przez autorów krakowskich możliwości transpozycyjne tonów ograniczone są więc z jednej strony ambitusem przyjętej skali clavium, z drugiej zaś — przypuszczalnie — chęcią ujednoczenia solmizacji tonów transponowanych. Ograniczenia takie, prowadzące w konsekwencji do uproszczeń, podyktowane były zapewne względami dydaktycznymi.

Repercussio

Clavis finalis — w praktyce mógł być nią niemal każdy dźwięk skali claviium, na co zwrócili uwagę Sebastian z Felsztyna i Anonim BJ 2616, ambitus — mógł on być nieregularny, stosownie do podziałów tonów na mixti — neutri czy comixti — plusquamperfecti — imperfecti, bądź też zmieniać się w związku z transpozycją tonu, wreszcie proprietas, mollis i dura, która również zmieniała się w związku z transpozycją — nie mogły gwarantować niezawodnie trafnego rozpoznawania tonu. Toteż niektórzy teoretycy I połowy XVI wieku przypisywali szczególne znaczenie pewnym charakterystycznym dla każdego tonu zwrotem melodycznym, które umożliwiały właściwe rozpoznanie tonu już przy pomocy słuchu — ex solo auditu. Cochlaeus posłużył się pojęciem „melodia toni”, rozumianym jako „układ dźwięków, wyznaczony określonymi interwałami, bliższy jednemu tonowi bardziej niż innemu”.

Johannes Cochlaeus¹⁸ (157)

„Quid est melodia toni? Est solita notarum deductio secundum certa intervalla uni tonorum magis quam alteri familiaris.”

Owa „melodia toni” pozwala na łatwe rozpoznanie tonu bez badania nut, a jedynie przy pomocy słuchu. Winna być zatem głównym kryterium rozpoznania tonu.

Johannes Cochlaeus¹⁹

„His recte consideratis potest quis facile vel non inspectis notulis ex solo auditu dinoscere, cuius toni cantus fuerit. Qua propter summopere debet quilibet melodiam curare.”

Podobną opinię wyraził także Marek z Płocka (k. 17v) (158):

„Praeterea sciendum est, quod omnis cantus indicandus est ex melodia...”

Wydaje się, iż w ścisłym związku z tym stanowiskiem pozostają definicje podane przez Sebastiana z Felsztyna i Anonima BJ 2616, wedle których tonus jest to „certa melodia”.

Takie elementy melodii, jak jej kierunek i lokalizacja — czy melodia realizuje się w strefie ascensus, a więc ponad clavis finalis, czy też w strefie descensus, a więc poniżej clavis finalis — rozważano łącznie z ambitusem tonów. Zasadniczym jednakże — zdaniem niektórych teoretyków — elementem melodii tonu była jej struktura interwałowa, zredukowana często do jednego tylko, charakterystycznego dla każdego tonu interwału, określanego terminem „repercussio”. Ornitoparchus identyfikował wręcz repercussio z melodią, właściwą każdemu tonowi.

¹⁸ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. C3r.

¹⁹ Jw., k. C3r.

Andreas Ornitoparchus²⁰ (159)

„...repercussio, quae et tropus a Guidone dicitur, est cuiuslibet toni propria et adaequata melodia. Vel est proprium cuiusque toni intervallum”.

Wyraźne w tym wywodzie pokrewieństwo pojęć „cuiuslibet toni propria et adaequata melodia” — „proprium cuiusque toni intervallum” może — jak się wydaje — posłużyć za komentarz wyjaśniający zaznaczoną wyżej zbieżność definicji terminów „modus” i „tonus”, pojmowanych przez Sebastiana z Felsztyna jako „certa melodia”. O tym, iż właśnie *repercussio*, rozumiana jako szczególnie dla każdego tonu interwał — dla tonu I kwinta *re-la*, dla tonu II tercja mała *re-fa*, dla tonu III seksta *mi-fa* (lub kwinta *mi-mi*), dla tonu IV kwarta *mi-la*, dla tonu V kwinta *ut-sol* (= *fa-sol*), dla tonu VI tercja wielka *ut-mi* (= *fa-la*), dla tonu VII kwinta *ut-sol* (= *sol-sol*), dla tonu VIII kwarta *ut-fa* (= *sol-fa*) — pozwala słuchowo rozpoznać tonus śpiewu, pisze Rhau.

Georg Rhau²¹ (160)

„Extant etiam peculiaris quaedam indicia cuiusque toni ex motu deprehensa, ex quibus solo auditu, cuius toni sit cantus quivis dinoscitur, dicunturque repercussiones tonorum.”

Autorzy krakowscy ujmowali *repercussio*, określaną również terminami „*reverberatio seu tenor*” (Monetarius) i „*peculiaris modus*” (Kromer) jako szczególnie dla każdego tonu strefę (plaga), w której obraca się śpiew:

Stefan Monetarius, k. C3v (161)

„Habet igitur quivis tonorum peculiarem quandam plagam, in qua omnis perfecta toni modulatio, ut hostium in cardine, circumvagatur; quam reverberationem seu tenorem appellant...”

— jako powtarzającą się w śpiewie jedną i tę samą klauzulę:

Marek z Płocka, k. 16v (162)

„Repercussio est unius et eiusdem clausulae in aliquo cantu frequens repetitio.”

— bądź jako częste powtarzanie voces w określonych claves, tworzące *resumptiones modales* (termin ten można rozumieć jako powtórzenia interwałowe):

Marek z Płocka, k. 17r

„...repercussiones tonorum seu vocum frequentes in certis clavibus resumptiones modales...”

Ujęcia te zasadniczo nie różnią się od przyjętych w owym czasie poglądów. *Repercussio* — niezależnie od zastosowanej formuły definicyjnej — w traktatach tego okresu pojmowana była zwykle jako ściśle określony, charakterystyczny

²⁰ Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. B2v.

²¹ Georg Rhau, op. cit., k. F1v.

dla każdego tonu interwał. Interwał ten mógł być interpretowany — jak to uczynił Marek z Płocka — jako powtarzające się voces musicales, zgodnie z poglądem, iż „vox est intervallorum nomenclatura”. Analogiczną interpretację podaje również Koswick, tytułując wykaz owych interwałów „voces peculiare ac propriae uniuscuiusque toni”, oraz Vogelsang, który posłużył się sformułowaniem „repercussiones sive voces peculiare tonorum”²². Ilustracją tej interpretacji jest również powszechnie przytaczany w owym czasie versus:

„Pri. re-la, se. re-fa, ter. mi-fa, quart. quoque mi-la, Quint. fa-sol, sext. fa-la, sept. ut-sol, oct. tenet ut-fa.”

Repercussio wiązana była z ascensus tonów, stając się w ten sposób jeszcze jednym, obok ambitusu, elementem odróżniającym tony autentyczne od plagalnych. Stwierdzano, iż repercussiones tonów autentycznych, które wyżej się wznoszą, wyrażają się w większych interwałach, jak kwinta i seksta; natomiast repercussiones tonów plagalnych wyrażają się w interwałach mniejszych, jak tercja i kwarta.

Marek z Płocka, k. 16r

„Unde toni autentici, qui magis ascendunt quam plagales, habent repercussiones per maiores saltus, hoc est per quintam, sextam et ultra. Toni vero plagales habent repercussiones per saltus minores, id est per tertiam vel quartam.”

Anonim BJ 2616, k. 12r

„Unde toni autentici, qui magis ascendunt, habent repercussiones per saltus maiores, per quintam, sextam et octavam. Plagales vero habent repercussiones per saltus minores, scilicet tertiam atque quartam, quia illi non multum ascendunt.”

Sebastian z Felsztyna I, k. B2v i II, k. B4v (163)

„Cognoscuntur etiam toni per repercussiones. Nam toni autentici, qui magis ascendunt, habent repercussiones per saltus maiores, scilicet per quintam, sextam et octavam [sic!]. Plagales vero habent repercussiones per saltus minores, scilicet per tertiam aut quartam, quia illi non multum ascendunt.”

Marek z Płocka utożsamiał niemal repercussio z naturalną dyspozycją i formą tonu, niezależną od transpozycji.

Marek z Płocka, k. 16v

„Sciendum est etiam, quod toni transpositi easdem habent repercussiones, quas habent non transpositi. Transponuntur enim toni tantum secundum situm, hoc est quo ad situm, et non quo ad naturalem eorum dispositionem seu formam.”

Dla Monetariusa repercussiones stanowiły najistotniejszy element reguł de cognitione tonorum.

²² Michael Koswick, op. cit., k. B1v; — Johannes Vogelsang *Musicae rudimenta*. Augsburg 1542. Ed. R. Federhofer-Königs, op. cit., s. 90.

Stefan Monetrarius, k. C4r

„De cognitione tonorum speciales istae servantur regulae. Prima: cantus exiens in *D-sol-re* saepe quintam in acutum *re la* feriens, est primi toni. Si vero pluries semiditonum, scilicet *re fa* verberavit, erit secundi toni.

Secunda: omnis cantus in *E-la-mi* finitus, crebro in acutum semitonum cum diapente, scilicet de *mi* ad *fa* repercuiens, erit tertii toni. Si autem crebrius diatessaron, scilicet *mi la* fuerit, quarto attribuitur tono.

Tertia: omnis cantus in *F-fa-ut* finitus, crebro in acutum diapente, scilicet *ut sol*, reverberans, quinti aestimabitur toni. Si autem crebrius ditonum *fa la* percusserit, erit sexti toni.

Quarta: cantus in *G-sol-re-ut* terminatus, saepe in acutum diapente, scilicet *ut sol*, percuiens, erit septimi toni. Si autem saepius ad diatessaron *ut fa*, erit octavi toni. Istae regulae in transposito quoque cantu non minus quam in cantu regulari acutissime sunt immitandae.”

Ostatnia uwaga, w której autor zaznacza, iż reguł tych należy przestrzegać również w przypadku śpiewów transponowanych, świadczy, że claves finales — w przeciwieństwie do repercussiones — mają dla rozpoznania tonu znaczenie drugorzędne.

Trudno jednakże ustalić, w jaki sposób w praktyce można było dzięki repercussio, i to jedynie przy pomocy słuchu, rozpoznać tonus. Interwał kwinty stanowił repercussio wszystkich tonów autentycznych, interwał kwarty przyjęto za repercussio dwóch tonów plagalnych (Marek z Płocka dopuszczał również kwartę *re-sol* jako repercussio II tonu). Być może, znaczenie miało w tym przypadku zróżnicowanie interwałów nie tylko in genere, ale również in specie — a więc położenie półtonu „wewnątrz” interwału:

tonus	repercussio	modus	
		in genere	in specie
I	re la	per quintam	re ^T mi ^S fa ^T sol ^T la
II	re fa	per semiditonum	re ^T mi ^S fa
	lub re sol	lub per quartam	re ^T mi ^S fa ^T sol
III	mi mi	per quintam	mi ^S fa ^T sol ^T la ^T mi
	lub mi fa	lub per sextam	lub mi ^S fa ^T sol ^T la ^T mi ^S fa
IV	mi la	per quartam	mi ^S fa ^T sol ^T la
V	ut sol	per quintam	ut ^T re ^T mi ^S fa ^T sol
VI	fa la	per ditonum	[fa ^T sol ^T la
	ut mi		ut ^T re ^T mi
VII	ut sol	per quintam	ut ^T re ^T mi ^S fa ^T sol
VIII	ut fa	per quartam	ut ^T re ^T mi ^S fa

Przy takim założeniu tylko dwa tonus — V i VII — miałyby wspólną repercussio, kwintę *ut-sol*. Jak zaznaczyli Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna,

różnica pomiędzy repercussiones V i VII tonu dotyczy położenia kwinty *ut-sol*: w przypadku VII tonu jest to kwinta *G-sol-re-ut* — *d-la-sol-re*, w przypadku V tonu: kwinta *F-fa-ut* — *c-sol-fa-ut*.

Anonim BJ 2616, k. 12r-v; Sebastian z Felsztyna I, k. B2v, II, k. B1v

„Et differt septimus a quinto, quia septimus ascendit de *G-sol-re-ut* ad *d-la-sol-re*, cuius octava est *sol*, quintus vero ascendit ab *F-fa-ut* ad *c-sol-fa-ut*, cuius octava est *fa*.”

Na różnice między pozostałymi repercussiones nie zwracano uwagi: być może w odczuciu ówczesnych teoretyków nie wymagały one wyjaśnień.

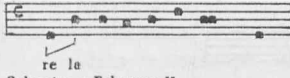
Repercussiones ilustrowano przykładami muzycznymi. Monetarius, podobnie jak większość teoretyków tego okresu, ograniczył się do podania tylko wskazanych interwałów; inni autorzy krakowscy — Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616, Sebastian z Felsztyna i Marek z Płocka — przedstawili bogatsze zwroty melodyczne. Pierwsi trzej posłużyli się tymi samymi formułami:

Repercussio primi toni

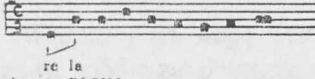
Sebastian z Felsztyna - Ossol. 2297/I



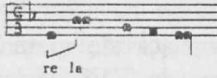
Marek z Płocka



Sebastian z Felsztyna II



Anonim BJ 2616

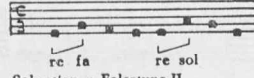


Repercussio secundi toni

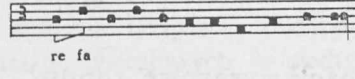
Sebastian z Felsztyna - Ossol. 2297 = BJ 2616



Marek z Płocka



Sebastian z Felsztyna II



Repercussio tertii toni

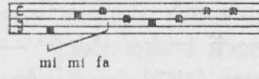
Sebastian z Felsztyna I = Ossol. 2297/I = BJ 2616



Marek z Płocka



Sebastian z Felsztyna II

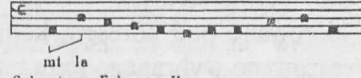


Repercussio quarti toni

Sebastian z Felsztyna I = Ossol. 2297/I



Marek z Płocka



Sebastian z Felsztyna II

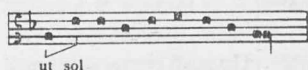


Anonim BJ 2616



Repercussio quinti toni

Sebastian z Felsztyna I = Ossol. 2297/I = BJ 2616

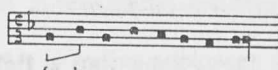


Marek z Plocka

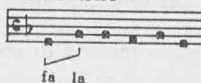


Repercussio sexti toni

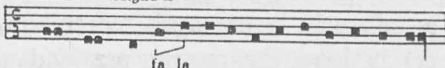
Sebastian z Felsztyna I = Ossol. 2297/I = BJ 2616



Marek z Plocka



Sebastian z Felsztyna II



Repercussio septimi toni

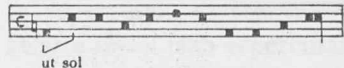
Sebastian z Felsztyna I



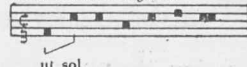
Anonim BJ 2616



Marek z Plocka

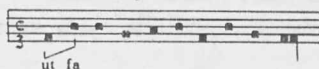


Sebastian z Felsztyna II

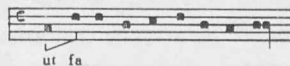


Repercussio octavi toni

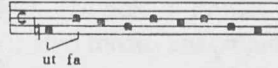
Sebastian z Felsztyna I = BJ 2616



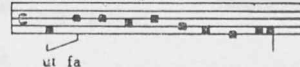
Anonim Ossol. 2297/I



Marek z Plocka



Sebastian z Felsztyna II



Właściwości wyrazowe tonów

Charakterystyka tonów pod względem ich wyrazu, pojawiająca się niemal jako locus communis w łacińskim piśmiennictwie muzycznym do XVI wieku włącznie, wzorowana była — jak wiadomo — na odpowiednich opisach przejętych z teorii greckiej przede wszystkim za pośrednictwem autorów łacińskich wczesnego średniowiecza. Można by więc sądzić, że w rzeczywistości z systemem octo toni miała ona tyle wspólnego, ile miały z nim przypisane tonom kościelnym nazwy Dorius, Phrygius, Lydius etc. Niemniej jednak jednomyślność, z jaką przyznawano poszczególnym tonom ściśle określone właściwości wyrazowe, postulaty kierowane pod adresem kompozytorów, domagające się korelacji charakteru wyrazowego wybranego tonu z treścią opracowywanego muzycznie tekstu słownego, nadto cytowane niekiedy przykłady przestrzegania owej korelacji — uwag na ten temat nie brak również w tekstach proveniencji krakowskiej²³ — wszystko to wskazuje, iż nadawanie konstrukcjom dźwiękowym ściśle określonego

znaczenia wyrazowego było istotnym elementem ówczesnego myślenia muzycznego, silnie zakorzenionym w kulturze muzycznej owych czasów²⁴.

Świadczy o tym również rola, jaką spełniał wyraz emocjonalny w systemie generalistów *artis musicae*. Pozostając przy autorach związanych ze środowiskiem krakowskim, wskazać można choćby na zamieszczane we wstępach do traktatów uwagi na temat *proprietas* bądź *utilitas musicae*, rozpatrywanej niekiedy jako *causa finalis musicae* czy ideę *musicae humanae*, wyłożoną przez Sebastiana z Felsztyna. Za główny wykładnik muzyczny owego wyrazu, określonego terminem „*proprietas*” bądź „*affectus*”, uchodził właśnie *tonus*, na co niektórzy teoretycy XVI wieku kładli szczególny nacisk. Sebald Heyden definiował *tonus* jako „pewną jakość melodii czy raczej *affectus* śpiewu”.

Sebald Heyden²⁵ (164)

„*Quid est tonus? Est certa quaedam qualitas melodiae, seu potius affectus cantionis. Ut enim effectuum animi alii alacres ac plausibiles, alii graves et sedati, quidam ac gemebundi, rursus iracundi alii ac imetuosi, ita et melodiae cantuum, quod aliae aliter afficiant, varie distinctae sunt musicis.*”

Działający w połowie XVI stulecia teoretyk Virgilius Haugk ujmował *tonus* jako *affectus* decydujący o „życiu” śpiewu, będący dla melodii tym, czym dusza dla ciała.

Virgilius Haugk²⁶ (165)

„*Harmonia seu tonus in cantione quid? Affectus scilicet seu anima potius. Nisi enim melodia vivas quasdam repraesentet vires, veluti anima in corpore, mortuo non absimilis censebitur.*”

Wreszcie, na wagę samego problemu wskazuje fakt, iż charakterystykę wyrazową tonów zamieszczano także w traktatach chorałowych — podręcznikach zawierających przecież najbardziej podstawowe wiadomości o muzyce: charakterystyki takie podają m. in. Cochlaeus, Ornitoparchus, Agricola i Vogelsang²⁷.

Spośród krakowskich autorów traktatów chorałowych tylko dwaj zamieścili charakterystykę wyrazową tonów — Anonim Ossol. 2297/I i Marcin Kromer. Pierwszy z wymienionych rozpoczął *Capitulum de tonis* właśnie od wykazu właściwości wyrazowych tonów.

²⁴ Anonimowy autor powstałego w XV wieku zapewne na Śląsku niewielkiego traktatu pt. *Regulae generales de compositione cantus* uważał przestrzeganie wspomnianej wyżej korelacji za podstawowy warunek kunsztu kompozytorskiego, odróżniający dzieło kompozytora od pieśni, „*quae ad sortem rustice componuntur*” (ed. F. Feldmann, op. cit., s. 194).

²⁵ Sebald Heyden *De arte canendi*. Norimbergae 1540, p. 136.

²⁶ Virgilius Haugk *Erotomata musicae practicae*. Wrocław 1541, k. F5v.

²⁷ Johannes Cochlaeus, op. cit., k. C2r; — Andreas Ornitoparchus, op. cit., k. E2r-E2v; — Martin Agricola *Scholia...* k. G6r-G6v, *Rudimenta...* k. D2v-D3r; — Johannes Vogelsang, op. cit., s. 97.

Anonim Ossol. 2297/I, k. 6v-7r (166)

Mobilis ac abilis protus, quia novit omnes
affectus animi et flectere neuma proti.

Secundi proprietas

Flebilis atque gravis est primi collateralis,
tristibus et miseris congruit ille tonus.

Tertii proprietas

Tertius ad furias tonus incitat estque severus.
Crudeles decet item bella movere sciens.

Quarti proprietas

Aptus adulanti, huic quartus competit ordo.
Carrulus et blandiens dicitur ille tonus.

Quinti proprietas

Auditum solidat mulcere modestia quinti,
lapsos spe recreat, tristia corda levat.

Proprietas sexti

Flebilis estque pia phtongi modulatio sexti,
provocat ad lacrimas corda sonore suo.

Proprietas septimi

Lascivire solet iocundis septimus odis,
aestimo plus tales dominare melos.

Octavi proprietas

Octavus morosus et idem gradiensque decenter,
creditur esse magis gratus in aure senum."

Wiersz ten znany jest również z innych traktatów, m. in. Magistra Szydłowity, Mnicha Kartuskiego i Gobelinusa Persona²⁸. Z podobnych wzorów korzystał zapewne również Anonim BJ 1927, który w rozdziale „Quomodo variae complexiones hominum modis variis oblectantur” podał opis właściwości tonów.

Anonim BJ 1927²⁹

„Primus tonus dicitur mobilis et habilis, eo quod ad omnes affectus aptus sit. Secundus gravis et flebilis, quia modulatio eius convenientior est tristibus et miseris. Tertius dicitur severus et mutabilis in cursu suo fractos habens saltus [...] Quartus describitur blandus et garrulus, qui maxime adulationibus convenit. Quintus modestus et delectabilis, qui tristes et anxios laetificat, lapsos et desperatos revocat. Sextus dicitur pius et lacrimabilis et hic convenit seu congruit his, qui difficile provocatur ad lacrimas. Septimus dicitur lascivus et iocundus, varios habens saltus (et est modus adolescentiae). Octavus suavis est et morosus (et est modus discretorum).”

Przedstawiona w owych traktatach charakterystyka tonów nasuwa następujące spostrzeżenia:

1. Tony autentyczne stanowią pod względem wyrazu przeciwieństwo tonów plagalnych: charakteryzowano je jako wesołe i żartobliwe (tonus VII), pokrzące

²⁸ Die „Musica Magistri Szydlovite” ... s. 53-54, 57, 60, 62, 64, 66, 69.

²⁹ Anonim BJ 1927, k. 236v.

piające i przynoszące pocieszenie (tonus V), budzące uczucia gwałtowne i wojownicze (tonus III), umiarkowane (tonus I); tony plagalne natomiast uważano za płaczące i smutne (tonus II), przymilne (tonus IV), wzruszające do łez i składające do pobożnego skupienia (tonus VI), obyczajne i miłe ludziom starszym (tonus VIII).

2. Najsilniej skontrastowane pod względem wyrazowym są tony: II (spośród wszystkich plagalnych najsmutniejszy w wyrazie) i VII (spośród wszystkich autentycznych najweselszy); najmniej skontrastowane pod tym względem są tony I i VIII — oba charakteryzowane jako dostojne i umiarkowane.

Spostrzeżenia te znajdują potwierdzenie w wywodach Gaffuriusa.

Franchinus Gaffurius³⁰ (167)

„Hos autem tres, Dorium, Phrygium et Lydium, celeberrimos veterum comendat auctoritas, tanquam ad incitatores animi affectus aptissimos: hinc eos duces atque autenticos vocant. Suos vero collaterales, quod remissiores reddant animi affectus, placales atque comites dicunt...”

„Studeat insuper cantilenae compositor cantus suavitate cantilenae verbis congruere: ut quum de amore vel mortis petitione aut quavis lamentatione fuerint verba, flebiles pro posse sonos (ut Veneti solent) pronuntiet et disponat. Huic enim plurimum conferre existimo cantilenam in quarto aut sexto tono seu etiam in secundo dispositam. Qui quidem toni, cum remissiores, sint noscuntur huiusmodi effectum facile parturire. Quum vero verba indignationem et increpationem dicunt, asperos decet sons et duriores emittere, quod tertio ac septimo tono plerumque solitum ascribi. Verum laudis et modestiae verba medios quodammodo sonos expetunt, primo atque octavo tono quandecenter inscripta.”

Nasuwa się pytanie, czy możliwe jest ustalenie jakichkolwiek związków pomiędzy przypisywanymi poszczególnym tonom właściwościami wyrazowymi a ich cechami brzmieniowymi, wynikającymi z właściwości konstrukcyjnych. W tekstach teoretycznych, zwłaszcza zaś w traktatach chorałowych, znajdujemy bardzo niewiele wzmianek, które wskazywałyby na tego rodzaju bezpośrednie związki. Toteż wszelkie uwagi na ten temat mogą mieć charakter jedynie hipotetyczny.

Spostrzeżenia zawarte w punkcie 1 wydają się stosunkowo proste do wyjaśnienia: wywody dotyczące rozpoznawania tonów koncentrowały się przecież na różnicach pomiędzy tonami autentycznymi a plagalnymi. Różniła je przede wszystkim melodia toni — ascensus i descensus wobec clavis finalis, kierunek linii melodycznej, repercussiones. Spostrzeżenia ujęte jako punkt 2 należałoby może wiązać z rejestrem tonów, z ich usytuowaniem w skali clavium. Tonus II obejmuje swym ambitusem najniższe dźwięki skali, tonus VII — najwyższe, natomiast tony I i VIII — środkowe (w każdym razie w postaci nietransponowanej). Hipotezę tę wspiera w pewnym stopniu opinia Jerzego Libana z Legnicy, który w *De musicae laudibus* wiąże affectus tonu hypodoryckiego z jego „niższym” położeniem wobec innych tonów.

³⁰ Franchinus Gaffurius, op. cit., I, 7, b4v; III, 15, k. cc4v-cc5r.

„Practerea lunae comparatur et ab ea regitur, quoniam sicut luna humida et omnibus planetis inferior existit, ita hic tonus flabilis et gravis et omnibus aliis tonis submissior...”

Przypomnijmy nadto, że Anonim Ossol. 2297/I uzasadniał „niezbyt twarde i niezbyt miękkie” brzmienie cantus naturalis jego położeniem pomiędzy cantus \natural -duralis a cantus b-mollis: analogię cantus naturalis stanowiłyby w tym przypadku tony I i VIII, położone pomiędzy zdecydowanie smutnym tonem II i budzącym skrajnie przeciwstawne uczucia tonem VII.

Można by zatem przyjąć, iż melodie o kierunku opadającym, małych skokach interwałowych (nie przekraczających kwarty) wiązano najczęściej z uczuciami smutku, tklivości i wzruszeniami religijnymi, z kolei melodie o kierunku wznoszącym i większych skokach interwałowych łączono z nastrojem radości, ale również wojowniczości i gniewu³². Potęgowanie tych uczuć mogło wiązać się z rejestrem: niski rejestr pogłębiał uczucie smutku, wysoki zaś wzmagał uczucia radosne.

Wnioski wynikające z porównania charakterystyki wyrazowej tonów z ich cechami konstrukcyjnymi wskazywałyby zatem na zasób powszechnie przyjętych, konwencjonalnych środków, służących do oddania charakteru wyrazowego opracowywanego muzycznie tekstu słownego. Bowiern charakterystyki wyrazowe tonów, nierzadko bardzo szczegółowe, odnosiły się najpewniej nie tyle bezpośrednio do określonych konstrukcji muzycznych, ile raczej wskazywały na charakter tekstów, odpowiedni — zdaniem teoretyków — dla danego tonu. Cytowane wyżej napomnienia na temat korelacji tonus — verba, kierowane przez Gaffuriusa do kompozytorów, nawoływały do przestrzegania określonej konwencji. Charakterystyki zamieszczone w traktatach chorałowych wprowadzały w tę konwencję początkujących adeptów artis musicae. Konwencja ta miała u swych źródeł tradycję grecką, i to przekazaną tylko przez źródła literackie. Tylko tą tradycją można by wyjaśniać charakterystykę przypisaną tonowi III (Phrygius): opisy effectus, które ten ton wywoływał — powszechnie przytaczane opowieści o młodzianie z Taurominium, który, podniecony działaniem tonu frygijskiego, podpalił dom ukochanej, czy o Aleksandrze Wielkim, który pod wpływem tegoż tonu miał rzucić się z mieczem na uczujących gości — działały na wyobraźnię; repercussio zaś oraz ascensus i descensus pozwalały jedynie ten ton rozpoznać.

Od formy przyjętej przez Anonima Ossol. 2297/I odbiega wywód przedstawiony przez Marcina Kromera, zachowany niestety tylko fragmentarycznie (tekst urywa się po charakterystyce tonu III). Wywód ten jest o tyle interesujący,

³¹ Jerzy Liban *De musicae laudibus oratio*. Cracoviae 1540, k. E4r.

³² Wspomniane wyżej *Regulae generales de compositione cantus* zawierają zalecenie, aby cantus związany z treściami radosnymi miał kierunek wznoszący, związany zaś z treściami przykrymi — kierunek opadający: „Item cantus sic moderetur, ut in prosperis excitetur et in adversis deprimatur”.

że sugeruje bezpośredni związek pomiędzy wyrazem tonu a jego modus peculiaris, czyli repercussio, i kierunkiem melodii. Charakterystyka tonów została ograniczona tylko do podania ogólnego nastroju: tonus I ma brzmienie pogodne, tonus II — smutne, tonus III — twarde.

Marcin Kromer, k. C1v-C3r (168)

„Primus itaque tonus [...] laetam habet modulatio[nem...], cui peculiaris modus est quinta *re la*...

Secundus est, qui primo confinis, in ima statim delabatur neque multum sursum enititur *re fa* semiditonum amans, tristisque constat modulamine.

Tertius [...] duro [...] modulamine sursum ad [...quin] tam vel ad *fa* per sextam [...] attollitur.”

UWAGI KOŃCOWE

W wywodach teoretyków krakowskich zwraca uwagę sposób stosowania i wyjaśniania terminów muzycznych. Ich wieloznaczność polega nie tylko na używaniu jednego terminu w kilku różnych, alternatywnych znaczeniach, ale i na tym, iż znaczenia przypisywane jednemu terminowi wynikają jakby jedne z drugich, składając się w sumie na pojęcie szerokie, o mało wyrazistych konturach. Tego rodzaju wieloznaczność czy raczej wieloznaczeniowość dopuszcza rozmaite, niekiedy nawet skrajnie przeciwstawne interpretacje jednego terminu. Z drugiej wszakże strony owe terminy wieloznaczeniowe, terminy „rozszerzone”, właśnie ze względu na szerokie możliwości interpretacyjne można potraktować jako klucze otwierające dostęp do systemu pojęciowego, w którym pełnią rolę spoiw łączących jego poszczególne elementy.

Takim terminem jest „ars”. Różne jego znaczenia wynikają, jak się wydaje, ze stosunku ars do jej oppositum — natury. Termin „ars” może być rozumiany jako badanie i odkrywanie natury. Tak pojmowana ars równoznaczna jest ze świadomością natury, wynikającą z poznania jej praw. Patronem owej ars jest „wynalazca muzyki u Greków”, „książę liczb”, „badacz proporcji” — Pitagoras; jej przedmiot to numerus sonorum. Stąd musica artificialis mogła oznaczać naukę de numero sonoro.

Rozpoznanie natury pozwala ją naśladować: musica artificialis — nauka rozważająca numerum sonorum to jednocześnie debita modulandi scientia: rozważania nad „dźwięczącą liczbą” prowadzone są „propter melodiam constituendam”. Na podstawie rozpoznania natury można sformułować normy postępowania. Ars liberalis stwarza podstawy do sformułowania zasad artis canendi. Ars może oznaczać zatem „zbiór przepisów”: jest to ars docens, wyłoniona z ars, która „badała i odkryła”, równoznacznej ze scientia. Ars jako „zbiór przepisów” jest to ars scientiae. Stąd musica artificialis = regularis może oznaczać również zbiór norm porządkujących muzykę bądź muzykę porządkowaną normami.

Oba te — zdawałoby się — biegunowo różne ujęcia artis jako nauki badającej naturę i jako norm porządkujących działanie człowieka tworzą dychotomię theorica — practica, przenikającą niemal wszystkie kwestie z zakresu generalistów. Ujęcia te współlistnieją, czego konsekwencją jest wymienne stosowanie w definicjach muzyki terminów „ars” i „scientia”. Spina je pojęcie „musicus adaequatus” — muzyka idealnego, łączącego wiedzę teoretyczną z praktycznymi umiejętnościami.

Ars może wreszcie przewyższać naturę: muzyk, wyposażony w ars, przewyższa kantora, wiedzionego tylko „jakowymś naturalnym zmysłem”. Jak mogą dowodzić przykłady, ilustrujące effectus musicae, rozpoznanie natury pozwala na manipulowanie nią: Pitagoras potrafił muzyką usypiać i budzić ze snu.

Ars jest nawet w stanie pokonać naturę: Orfeusz „wynałazca owej ars u pogan”, „najbieglejszy muzyk”, wyprowadzając Eurydykę z Hadesu, odniósł dzięki muzyce zwycięstwo nad śmiercią — pokonał naturę. Obrócona „na chwałę Bożą”, muzyka czyni śmiertelników nieśmiertelnymi, grzeszników świętymi, ludzi aniołami; nie przestając być scientia pretenduje do tytułu „ars pulcherrima”.

Instrumentem artis canendi, wyjaśnianej w ramach singulariów, jest vox. Termin ten mógł oznaczać zarówno „instrumentum naturale” = „vox humana”, jak i sylabę solmizacyjną. Przypomnijmy, że teoretycy krakowscy rozpoczynali wykład zasad artis canendi od wyjaśnienia terminu „vox”. W wyjaśnieniach tych sylabę solmizacyjną wyprowadzano jakby z instrumentum naturale; granica pomiędzy obydwoma znaczeniami terminu „vox” była zatarta. Wydaje się, iż pomost pomiędzy nimi tworzyło genus diatonicum, uznawane za najbardziej naturalne dla głosu ludzkiego. Heksachord, utworzony z voces *ut-re-mi-fa-sol-la*, łącząc w sobie wszystkie trzy gatunki kwarty diatonicznej, jest wykładnikiem, diatoniki. Analogiczny związek występuje również pomiędzy dwoma znaczeniami, w jakich stosowano termin „cantus”: cantus = modulatio vocis i cantus = heksachordum.

Voces, uszeregowane w heksachordy, nałożone na „wzorcową” skalę Γ -*ee*, ujawniały jej strukturę interwałową; przekształcały abstrakcyjne litterae w claves — klucze, otwierające naturę śpiewu. Poprzez dobudowywanie heksachordów od dźwięków *g, c, f* poza ekstremalne dźwięki Γ i *ee*, tworzące ramy skali „wzorcowej”, skala clavium mogła być dowolnie rozszerzana z zachowaniem tej samej struktury interwałowej. Poprzez transpozycję heksachordów do dowolnych dźwięków skali, skala clavium mogła być bądź transponowana z zachowaniem swej naturalis dispositio stosownie do wymogów transpozycji tonów (scala ficta), bądź „zagęszczana” nowymi półtonami. Owe „zagęszczenia”, wynikające z wprowadzania voces fictae, przekształcają genus diatonicum w genus chromaticum, rozumiane jako diatonicae progressionis condensatio. W owej „generującej” funkcji heksachordu należałoby upatrywać istoty myślenia heksachordalnego.

Voces z racji ich roli w ujawnianiu struktury interwałowej uznawano za intervalli nomenclatura. Zasady solmizacji — podstawa artis canendi — strzegły nienaruszalności proporcji, badanych przez muzykę speculativa. Voces stanowiły jakby ostatnie ogniwo przekształcania abstrakcyjnych proporcji liczbowych w realne dźwięki, pozostające wobec siebie w określonych odległościach, wymierzalnych przy pomocy modi.

„Modus” — kolejny termin wieloznaczeniowy — odnosił się zarówno do miary wysokości dźwięku, jak i czasu jego trwania, jak gdyby wiążąc poprzez

proporcje liczbowe, na których opierają się modi, obydwie działy artis canendi — muzykę plana i muzykę mensuralis — z ars, „której przedmiot stanowi liczba dźwięków”. W ramach musicae planae modus stanowił miarę postępu w kierunku wznoszącym i opadającym — arsis i thesis, oznaczając bądź pojedynczy interwał, bądź określony układ interwałów, tworzący systema toni: w tym drugim znaczeniu modus był równoznaczny z gatunkiem oktawowym. W obu przypadkach podawano dla terminu „modus” niemal równobrzmiące wywody etymologiczne.

Modus — zgodnie z koncepcją repercussionis — mógł stanowić także cechę rozpoznawczą tonu. Modus — kategoria quantitatis — przekształca się, jako modus peculiaris w kategorię qualitatis: staje się określoną melodią, pozwalającą na rozpoznanie tonu, a tym samym wprowadzającą w sferę określonych właściwości wyrazowych, których tonus jest wykładnikiem.

Tonus poprzez przypisane mu właściwości wyrazowe mógł oddziaływać na psychikę człowieka. Za pośrednictwem tonu — określanego jako „finis et principium artis musicae” — realizowała się zatem causa finalis muzyki: muzyka, zgodnie ze swą utilitas, była w stanie wpływać na uczucia człowieka, a tym samym na jego wewnętrzną harmonię.

W traktatach chorałowych I połowy XVI wieku nie ma wywodów na temat bezpośrednich związków pomiędzy właściwościami wyrazowymi tonów a wewnętrzną harmonią człowieka, mieszczącą się w pojęciu „musica humana”. Wykazanie owych związków wymaga sięgnięcia do obszerniejszych tekstów, takich jak np. anonimowy traktat BJ 1927 i *Musica practica* Ramosa de Pareja. Anonim BJ 1927, w tytule cytowanego wcześniej rozdziału poświęconego właściwościom wyrazowym tonów, postawił pytanie: „w jaki sposób ludzie o różnej kompleksji znajdują upodobanie w różnych modi”. W odpowiedzi, opartej na poglądach Boecjusza i Guidona z Arezzo, autor stwierdza, iż upodobania muzyczne wiążą się nie tylko z regionem zamieszkania (np. narody wschodnie lubują się „w bardzo łagodnych, niemalże niewieścich śpiewach”, narody zachodnie — „w surowych i ostrych skokach melodii”, narody śródziemnomorskie zaś — w „melodiach niezbyt surowych i niezbyt łagodnych”), ale również z wrodzoną qualitas vel complexio (jeden np. zgodnie ze swym usposobieniem szuka w śpiewie czułości i wesołości, inny — powagi i smutku, itd.)¹ Ramos de Pareja

¹ Anonim BJ 1927, k. 236r-236v: „...sciendum, quod sicut diverse sunt gentes, ita etiam utuntur modis et varijs cantibus seu cantilenis delectantur. Omnes nempe orientales gentes quasi levioribus modis et quasi femineis cantibus gaudere noscuntur. Occidentales vero asperis et fractis cantilenae saltibus vescuntur, mediterranae autem gentes nec nimis asperis nec nimis levibus modulationibus oblectantur, sed quadam modulatione habita ex utraque parte temperatum cantum efficiunt, nec femineas resonant blanditias nec barbaricis vexantur asperitatibus. Non solum autem tam diverse gentes sed etiam unius gentis homines pro insita sibi qualitate vel complexione variis pascuntur modulationibus. Unus enim in cantu nil aliud nisi mollitiem et lasciviam iuxta habitudinem suae mentis descenderat. Alius gravibus tantum et sobriis cantibus demulcetur. Alius vero ut amens incomptis vexationibus pascitur et iste gravibus, ille vero acutis discurrere gaudet”.

MUSICÆ

ELEMENTA MARTINO

Cromero Beczensi Autore.



1. Strona tytułowa *Musicae elementa* Marcina Kromera, z ryciną ilustrującą legendę o wynalezieniu muzyki przez Pitagorasa



2. Iubal odkrywający konsonanse muzyczne w uderzeniach młotów kowalskich i Pitagoras ustalający proporcje liczbowe konsonansów. Rycina z traktatu *Theorica musicae* Franchina Gaffuriusa

FRANCHINI GAFORI LAVDENSIS . MVSICE ACTIO-
LIBER PRIMVS.

D: Introductorio ad Musicam exercitationem necessario.
Caput primum.

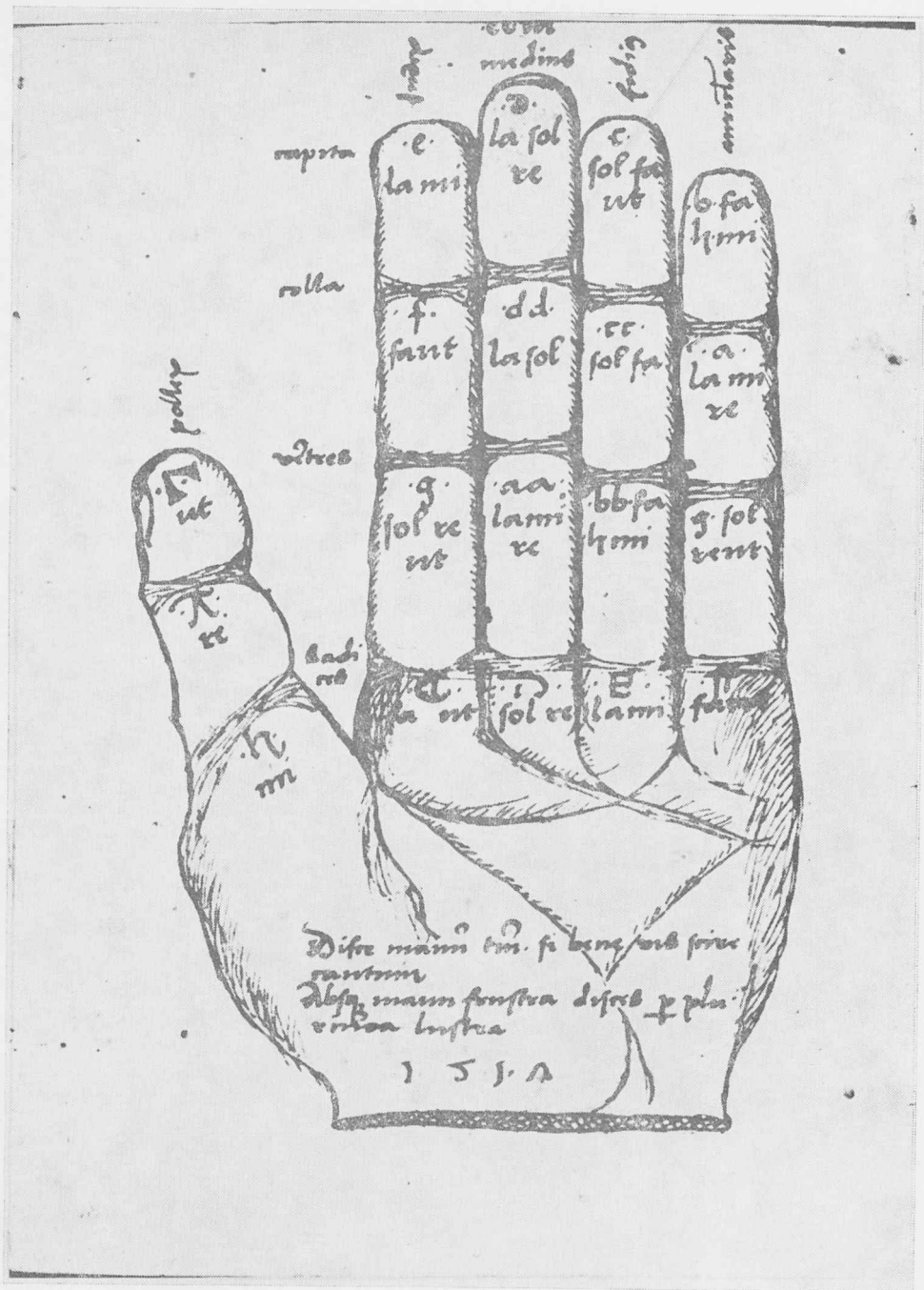


His harmonicam scientiam plerique cessante usu (quod theorici est) longe auctius quam quae ipsa sunt exercitatione prosequuti: hos tamen ad tantum harmoniae usum nulla creditur scientia pervenire non potuisse: Quid enim praestantissimos veteres illos primo theoriae conscriptos commemorem: quum Orpheum: Amphionem: Linum thebecum: Arionem & Thimoteum ac reliquos ipsa posteritas celebravit: quorum coentus (usu inquam) alter feras: saxa alter & silvas: Aequatiles beluas alter: agrestesque animos & rudes demulcere. hos & disciplinae ipsius institutis & ipsa actione constat celeberrimos extitisse. Nec temere Pythagoricos ipsos & Platonicos atque Parhypateticos in medium adduxero: quorum iussu disciplinandis adolescentibus & naturalis & artificiosae vocis usus plurimum commendatur: quod ea quidem ratione assertum est: quum Aristoxenus musicus atque Philosophus teste Marcho Tullio primo tusculanarum questionum: ipsius corporis intentionem quaedam velut in cantu & fidibus: quae harmonia dicitur: sic ex totius corporis natura & figura varios modos fieri tanquam in caetu sonos affirmaverit.

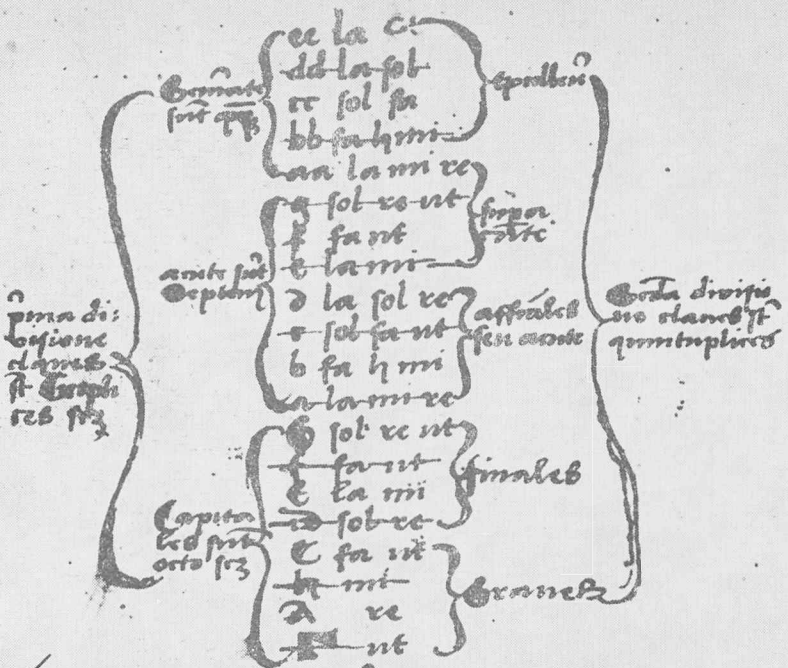
Sunt & qui vanas posuere potentias nisi redigantur ad actus: quae re exercitationem melodicarum vocis sentiunt harmonicarum considerationi plurimum contulisse: non quae variam ei multitudinem sed ipsam adhibeat perfectionem. Est igitur musicae actio motus sonorum consonantias ac melodiam efficiens. Quos quidem sonos frustra ratione & scientia colligimus: nisi ipsa fuerint exercitatione comprehensi. Hinc eorum Intentiones remissionesque ac consonantias non animo tantum atque ratione sed auditus & pronuntiationis consuetudine pernotescere necesse est.

a i





5. Manus musicalis z *Hortulus musices* Marka z Płocka



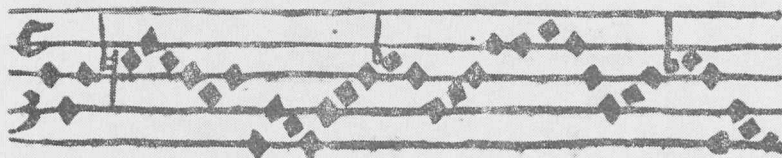
Tercia dimissio Claves sūt duplices sū Signate et non
 signate Signate sūt quę sū Ent. f fa ut. C sol fa ut
 g sol re ut. et dd la sol. et dicitur signate qđ appu
 se in miglibz cavit qđ dicitur signantur Reliquę ut ab
 hnt omē in manū et in scala posite dicitur nō signa
 te. quia in libris appressi non signant. h implentis et
 vnales qđ signatas apponentes ut dicitur conside
 rantur Decime sūnt qđ claves signate distant ab
 in vna p quita p Ent. que distat ab f fa ut p
 septima. Clavis signatibz Quidam sūt que signa
 tis comite sū f fa ut. et c sol fa ut. Quidaz vna
 sū Ent et g sol re ut. Quidaz rarissime sū dd la
 sol. Signatibz aut f fa ut in libris ordinib sic
 c sol fa ut ut sic C sol re ut sic G. Ent sic
 dd la sol ut sic. In libris ordinib nra tantum
 duabz clavis signatis utitur sū f fa ut et c sol fa ut
 sufficiunt em hoc du clavis ad vna ambitū bonorum
 nisi in novis hystoriis ubi dicitur G sol re ut sic rarissime

6. Schemat podziału claves musicales z Hortulus musices Marka z Plocka

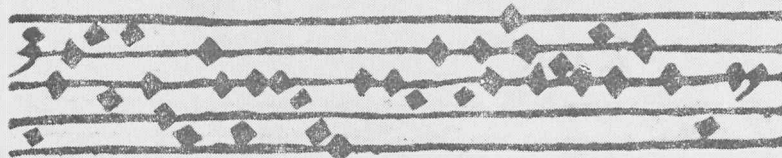
Tercia regula. Quoniã om̃is ars solm̃sand̃i difficultatē facit
 penes mi & fa in bfa h̃ mi. Maxime inspiciendus est tonus. Nam
 tono x̃aliqui sunt h̃ durales sicut tercius & quartus qui semp̃ ha-
 bent in bfa h̃ mi mi. Aliq̃ vero sunt naturales vt primus & secū-
 dus, nam interdū habēt fa interdum mi in bfa h̃ mi q̃ sic patet. Si
 cantus primi vel secūdi toni ascenderit ab alamire p̃ secundā tan-
 tum, & tetigerit bfa h̃ mi, statim descēdendo, tūc in bfa h̃ mi canis-
 tur fa & in alamire la. Si vero cantus alcius ascendit q̃ per secun-
 dam tūc in bfa h̃ mi canit̃ mi & in alamire canit̃ re. Excepto q̃ cā-
 tus sit primi vel secūdi toni transpositi, vel quinti vel sexti toni
 nō trāsp̃siti, quia tunc in bfa h̃ mi semp̃ fa canit̃ & in alamire mi
 ascendendo, vel la descēdendo. Exēplū primi toni vbi mi & fa in
 eodē cantu exprimit̃ & nō est transpositus.



Soprano.

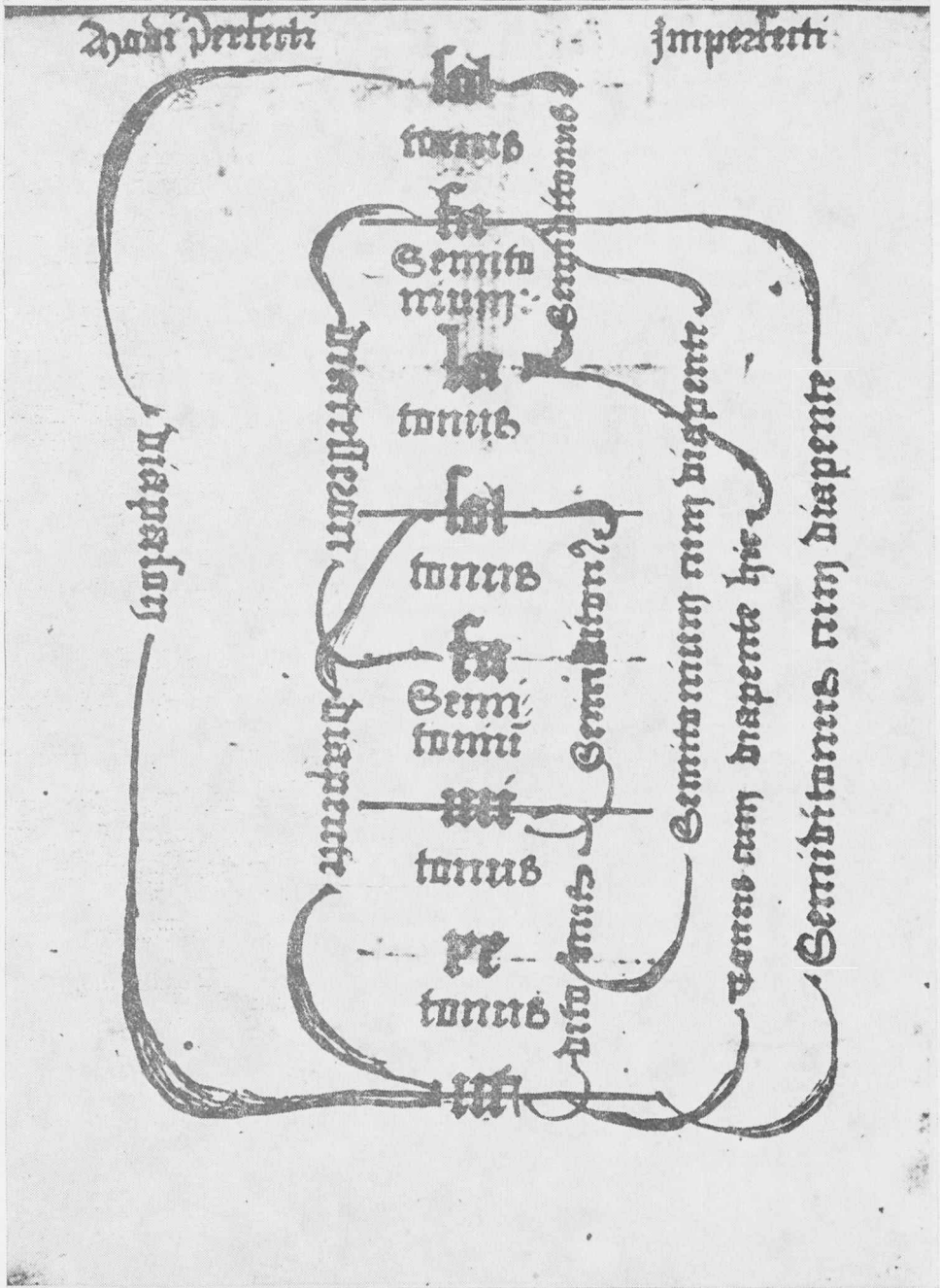


Tenor.



Contra.

¶ Exēplum vbi in bfa h̃ mi fa canit̃ quando primus & secūsus
 toni sunt trāsp̃siti de d̃solre ad g̃solreut.



8. Diagram podziału interwałów z *Hortulus musices* Marka z Plocka

vel est qd aliquota mōtis hōis se modo p̄dūto et sic p̄pono
 mltiplex sup̄pendo. Hys itaq̄ p̄positis facilis hōis p̄cessus qd
 legit ad modos m̄suralis cognoscendos. De quibus dicitur in p̄p̄o
MODUS EST Debita et p̄p̄osionata vocū d̄st̄m̄ta
 Et dicitur a mod̄suraōn̄ p̄m̄ m̄sura. Quia om̄s ap̄ertus ad de
 sensus vocū debita m̄sura conuenit hōis itaq̄ mali p̄p̄osioōn̄
 m̄sura consistit et quādam ap̄ertus et quādam ad d̄sc̄m̄d̄m̄ nōm̄
 s̄m̄. Semitonius. Tonus. Semiditonus. Ditonus. Diatesseron. Di
 apente. Semitonius ad diatesseron. Tonus ad diatesseron et diatesseron
 De quibus antiqui in p̄p̄o dixerunt hōis Antiphona. hos oēs
 v̄dicāōs modos p̄ponitur.

Et t̄m̄st̄ modi quib̄ om̄s c̄tilena cōst̄it̄ s̄z. om̄sōm̄s, semitonius
 m̄, to nus, semiditonus, Ditonus, diatesseron. di
 apente se m̄ tonus ad diatesseron tonus ad diatesseron et h̄m̄s
 Sub diatesseron si quid d̄clat̄ c̄tilena m̄sura p̄p̄osioōn̄ ad qd h̄m̄s c̄tilena
 hōis t̄ra c̄m̄m̄a form̄ nobilissim̄ est ead̄m̄ m̄m̄oie romen.

9. Fragment rozdziału o interwałach wraz z przykładem nutowym z anonimowego traktatu BJ 2616

modus notularū intermediatiōe ad propriū locū salit. verbi gratia. de ut ad mi composite aut quā gradatim vsq̄ ad locū progreditur hōc modo vt re mi. & sic de omnibus censendū erit.

Semiditonus ¶ Semiditonus est debilis vnius in terciā simpliciter. vī cōposite dilatio. quali imperfectus seu imcōpletus ditonus

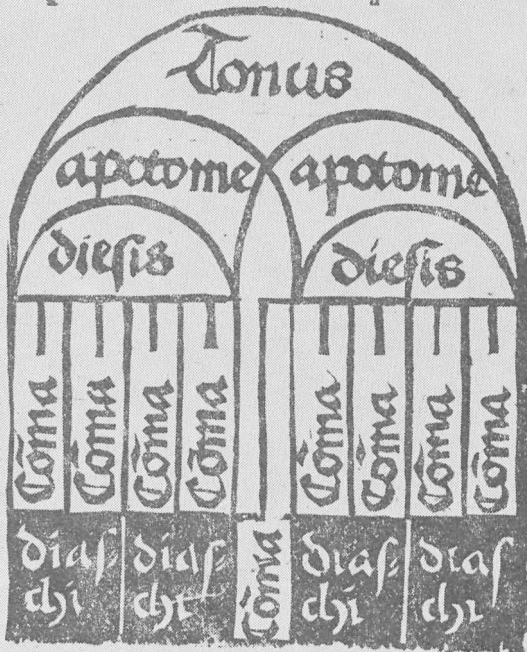
Diatessaran ¶ Diatessaran est cōsonantia duob' tonis vnoq̄ semitonio deducta dicit apud Guidonē de quatuor eo q̄ ex quatuor ^{tonis} interuallis cōfici

Diapente ¶ Diapente est consonantia vel modus ab vna in quintā simpliciter: vī cōposite psiliens/ dicit diapente de quinq̄/ sunt em̄ in eius spacio quinq̄ voces/ quatuor toni cū semitonio latentes.

Tonus cū diapente. ¶ Tonus cū diapente est toni diapentescq̄ cōnexio quinq̄ tonos cū vno semitonio comprehendens

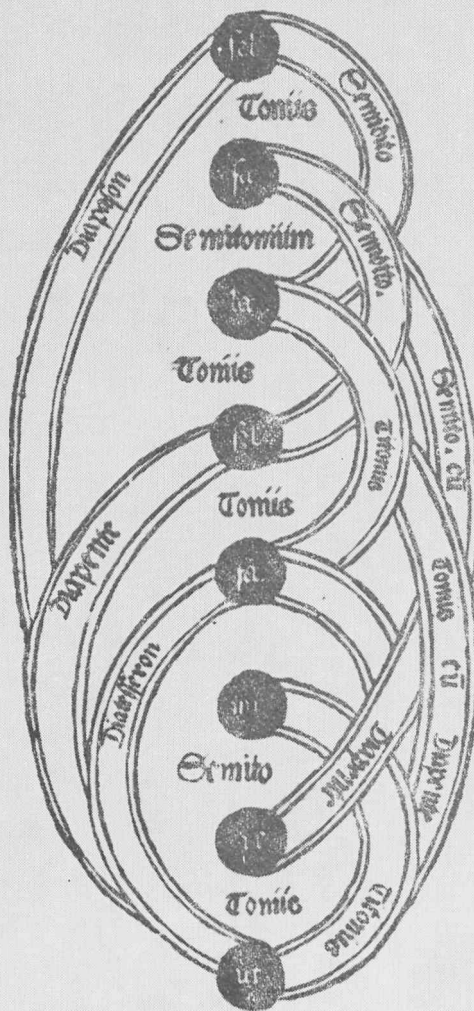
¶ Semitonus cū diapente est mollis ab vna voce in sextā saltatio duobus semitonijs atq̄ tribus tonis constituta. ¶ Diuisio toni.

Diapason. ¶ Diapason est consonantia ab vna litera isibi similit̄ dupla pportione deducta quinq̄ tonos/duoq̄ semitonija cōpletēs/ & dicit diapason de oibus a Guidōe/ nā oēs p̄fatos in se modos cōcludit: fit enim ex diapentes & diatessaran cōmixtiōe/ omnes enim prescripti modi speciatim his cōspiciuntur exemplis.



10. Definicje interwałów i podział tonu z *Epitoma utriusque musices practicae* Stefana Monetariusa

¶ Modi perfecti, Modi imperfecti.



¶ DYAPASON.

Constituit ex quatuor tonis & duobus semitonis, ut est ascensus de vr ad fa, vel de re ad sol, vel de mi ad la per octauam, quia omnis octaua Dyapason dicitur. Et nota quod nunquam per quartam vel per quintam nec octauam accipiendum est post mifa, vel econuerso, quia sic esset falsus saltus & descensus & varia rerum mensuratio.

MODI sunt duplices quidam perfecti & sunt qui eandem mensuram quam retinet mutare non possunt, sic est Diatesseron Diapente & Diapason, quarta quinta & octaua. Quidam imperfecti sunt qui tam plus tam minus de proportione sibi assumunt sicut secunda tertia sexta. Nam alia est secunda minor que semitonium dicitur & alia secunda maior quam tonus dicitur, alia est

11. Diagram podziału interwałów z *Opusculum musices noviter congestum* Sebastiana z Felsztyna

426

fructus mater & pater
regularis
venerabilis

9^m 2^m 3^m
reglares

de sol re
e la m
ff fa ut
sol re ut

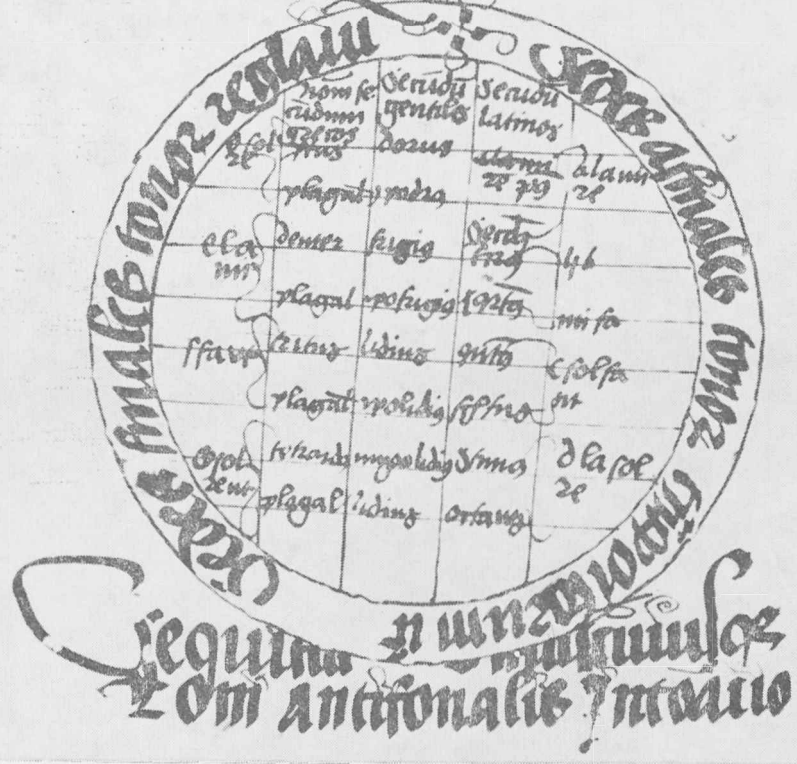
qui re pater
trini a pater
quinti a pater
septimi a octavi

de tons
sol fa ut
b fa mi
a la mi re

l fa mi
a la mi re
b fa mi
a la mi re
b fa mi
a la mi re

omni ratio
misteria sunt in
fanti

Secundum qd septima re octava longi
m^o ad e la sol re 7 quinta quia m^o m^o
finit qd m^o hic no pater



12. Diagram transpozycji tonów kościelnych z anonimowego traktatu Ossol. 2297/I

Et sunt quatuor species ambitus tonorum scilicet
 1. Ambitus tenor & sui plagae
 2. Ambitus contratenor & sui plagae
 3. Ambitus altus & sui plagae
 4. Ambitus tenor & sui plagae

The diagrams are arranged in a 2x2 grid. Each diagram is a circle divided into segments by a vertical line and a horizontal line. The segments contain letters and Latin text. The text is written in a historical script, likely from a 16th-century manuscript.

Top Left Diagram: Ambitus tenor & sui plagae. The vertical line contains the letters A, B, C, D, E, F, G, A. The horizontal line contains the letters C, D, E, F, G, A, B, C. The text around the circle includes "Ambitus tenor & sui plagae" and "Tenor & sui plagae".

Top Right Diagram: Ambitus contratenor & sui plagae. The vertical line contains the letters A, B, C, D, E, F, G, A. The horizontal line contains the letters C, D, E, F, G, A, B, C. The text around the circle includes "Ambitus contratenor & sui plagae" and "Contratenor & sui plagae".

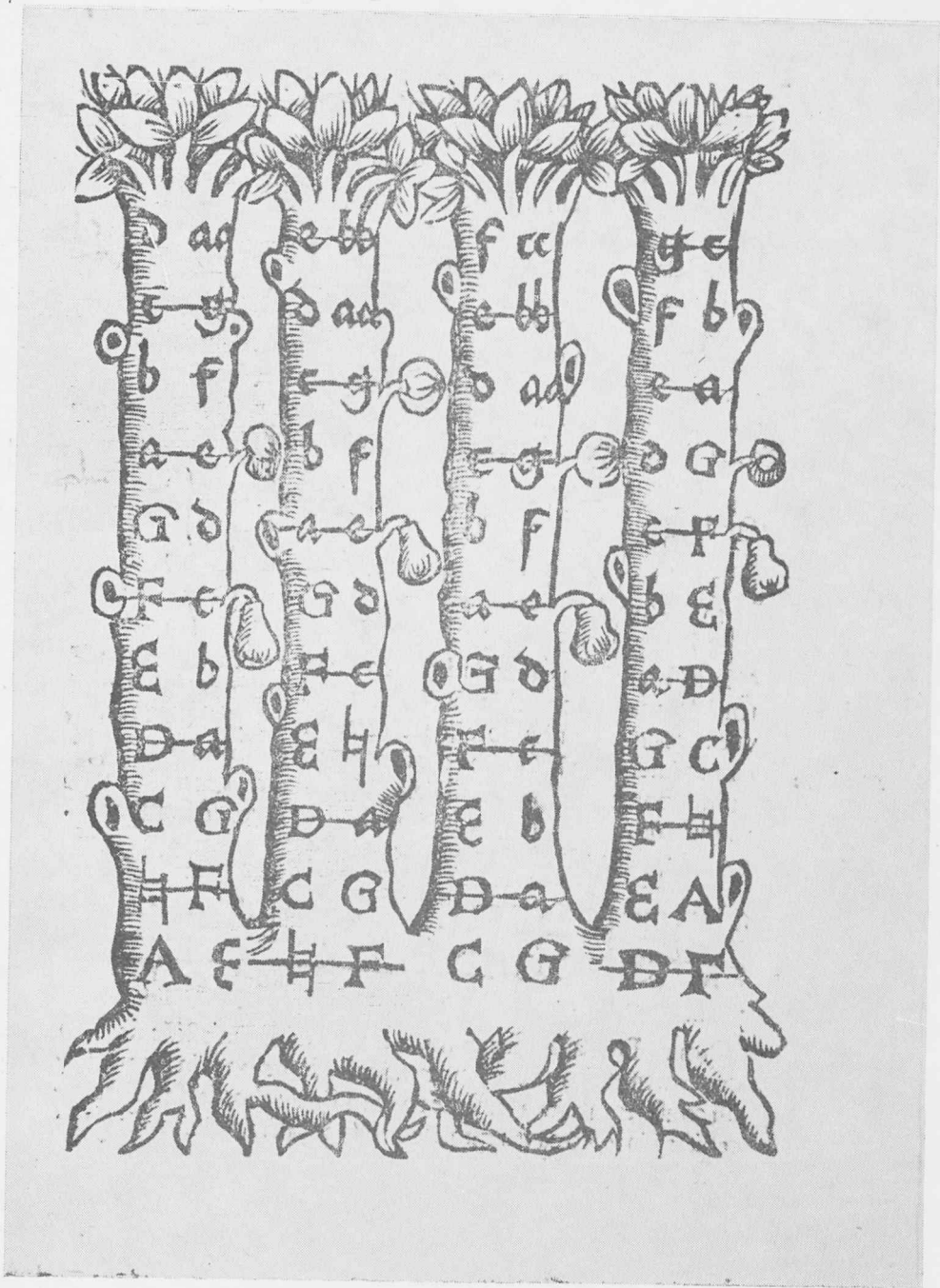
Bottom Left Diagram: Ambitus altus & sui plagae. The vertical line contains the letters A, B, C, D, E, F, G, A. The horizontal line contains the letters C, D, E, F, G, A, B, C. The text around the circle includes "Ambitus altus & sui plagae" and "Alto & sui plagae".

Bottom Right Diagram: Ambitus tenor & sui plagae. The vertical line contains the letters A, B, C, D, E, F, G, A. The horizontal line contains the letters C, D, E, F, G, A, B, C. The text around the circle includes "Ambitus tenor & sui plagae" and "Tenor & sui plagae".

Quoniam eundem ambitus tenor & sui plagae
 tenor & sui plagae
 tenor & sui plagae
 tenor & sui plagae

10

13. Diagramy ambitusu tonów kościelnych z anonimowego traktatu Ossol. 2297/I



14. Rycina przedstawiająca ambitus tonów kościelnych z *Epitoma utriusque musices practicae* Stefana Monetariusza

Prothus.

Re la sit primi Re fa dat norma secur di,
Dent herus.

Mi mi dat tercius, Mi la poscit sibi quartus
Tritus.

Ut sol quintus perle. Sextus fa la sibi querit,
Tetrardus.

Ut sol impa Tetrardus. Ut fa postremus habebit
**De Tenoribus Tonoy cū differentijs ac psalmoz
rum applicatione.**

Tenor toni est breuiuscula melodia que modulari sub his dictionibus seculoy Amen, que corrupte consonantibus obmissis hanc dictionē Euouae, in ecclesia sicis canticis fini subiuncta designant hic, Tenor a tenēdo nomen sibi vendicat, Tenere em debet totā cantus melodiā cui adiudicat & ne is ex suo tono in aliū euaget. Tot autem sunt tenores quot sunt toni, Quoy pleriq̄ multas habet dif



16. Rewers strony tytułowej *Compendiolum musicae pro incipientibus* Heinricha Fabera (Wrocław 1562)

z kolei, w rozdziale „In quo musicae mundanae, humanae ac instrumentalis per tonos conformitas ostenditur” (w którym poprzez tony wykazuje się zgodność muzyki mundana, humana i instrumentalis), dowodzi — opierając się również na poglądach Boecjusza — iż cztery manerie: protus, deuterus, tritus i terrartus, odpowiadają czterem rodzajom ludzkiej kompleksji: flegmatycznemu, cholerycznemu, sangwinicznemu i melancholicznemu; tony autentyczne mają działanie stymulujące uczucia związane z daną kompleksją, tony plagalne zaś — przeciwnie — uczucia te łagodzą. Stąd pitagorejczycy — znając ową prawidłowość i wiedząc, iż cała konstrukcja naszej duszy i ciała opiera się na harmonii muzycznej — mogli posługiwać się muzyką w celach terapeutycznych². W Krakowie pogląd taki głosił Jerzy Liban z Legnicy, aczkolwiek nie ujmował go w kategoriach Boecjańskiej klasyfikacji muzyki³.

Musica humana — jak wynika z definicji podanych przez autorów krakowskich — oznaczała jednak nie tylko wewnętrzną harmonię, ale również muzykę dźwięczną, wydobywaną voce humana. Sebastian z Felsztyna traktował zapewne oba znaczenia tego terminu jako alternatywne. Wydaje się jednak, iż pomiędzy tymi znaczeniami istniał związek, który pozwala uznać termin „musica humana” za kolejny termin wieloznaczeniowy, łączący vox i tonus — pierwszą i ostatnią kwestię musicae planae.

Według definicji przytoczonej przez Sebastiana z Felsztyna (II), wzorowanej na formułach zastosowanych przez Wollicka, Adama z Fuldy oraz Anonima BJ 568, musica humana byłaby pewnym „stanem biernym”: wewnętrzną harmonią bezdźwięczną, podlegającą działaniu muzyki dźwięcznej. Natomiast zgodnie z koncepcją musicae humanae/vocalis, głoszoną przez Anonima Bartha i koncepcją musicae harmonicae, przedstawioną przez Anonima BJ 1927 i Gaffuriusa, owa harmonia wewnętrzna może ujawniać się również w działaniu: może stać się harmonią dźwięczną, uzewnętrzną i działającą za pośrednictwem vocis. „Poprzec głos — powiada Anonim Bartha — działa dusza.” Anonim BJ 1927 i Gaffurius wywodzili muzykę harmonica od harmonii, którą tworzy corpus humanum jako układ różnych instrumentów i elementów; harmonii uzewnętrznionej w odpowiedni sposób vocis modulatione: „Ona to [tj. harmonia] — utrzymują Anonim BJ 1927 i Gaffurius — z ducha i ciała tworzy ruch, z ruchu dźwięk, z dźwięku słowo i melodię”.

A zatem musica humana, „która potrzebuje głosu człowieka”, byłaby uzewnętrznieniem harmonii wewnętrznej, „harmonią w działaniu”; harmonia ta, przybierając kształt melodii, wpływa na muzykę humana, „która mieści się w ciele i duszy”. Albowiem, „gdy trwa melodia — powiada za Wollickiem Sebastian z Felsztyna — człowiek staje się rzeński i prężny, i jak w zestrojeniu modulacji

² Bartholomé Ramos de Pareja *Musica practica*. Bononiae 1482, p. 43–44.

³ Jerzy Liban *De musicae laudibus oratio*. Cracoviae 1540, k. E2v-F2r.

znajduje największe upodobanie, tak kurczy się w sobie, jeżeli cokolwiek w harmonii zostanie zepsute”.

Naszkiecowany wyżej system pojęciowy wyznacza główne punkty schematu, na którym opierały się krakowskie traktaty chorałowe I połowy XVI wieku. Realizacja tego schematu w poszczególnych traktatach pozostaje w ścisłym związku z przyjętymi wzorami — źródłami wykorzystanymi przez autorów krakowskich jako materiał do kompilacji.

Teoretycy krakowscy I połowy XVI wieku pozostawali w kręgu tych samych orientacji, które dominowały wówczas w Europie łacińskiej, a które wiążą się z nazwiskami dwóch wielkich teoretyków przełomu XV i XVI wieku: Adama z Fuldy i Franchina Gaffuriusa.

Koncepcje Adama z Fuldy docierały do Krakowa przede wszystkim za pośrednictwem teoretyków z kręgu szkoły kolońskiej. W niektórych jednakże przypadkach nie można wykluczyć bezpośredniej recepcji traktatu Adama z Fuldy; wskazywałyby na nią niektóre fragmenty tekstu zwłaszcza Anonima BJ 2616.

Teoretycy z kręgu szkoły kolońskiej, z których traktatów korzystali niewątpliwie teoretycy krakowscy, to przede wszystkim Nicolaus Wollick (*Opus aureum*) Udalricus Burchard (*Hortulus musices*) i Andreas Ornitoparchus (*Micrologus musicae activae*). Korzystał z nich w największym stopniu Sebastian z Felsztyna, zwłaszcza w *Opusculum musices noviter congestum*. Traktat ten można uznać za wersję *Opusculum musicae compilatum*, „uwspółcześioną” zapożyczeniami z najnowszych wówczas osiągnięć w dziedzinie nauczania *musicae planae*.

Związki teorii krakowskiej ze szkołą kolońską istniały z pewnością już w drugim dziesięcioleciu XVI wieku. Z traktatów Cochlaeusa i Burcharda korzystał przypuszczalnie Monetarius i najprawdopodobniej Marek z Płocka. Świadczyłyby to o bardzo ożywionych kontaktach kolońsko-krakowskich, wzięwszy pod uwagę, iż *Epitoma Monetariusi* ukazało się, jak przyjęto, w roku 1515, a więc w rok po wydaniu *Hortulus musices* Burcharda, zaś traktat Marka z Płocka o tym samym tytule powstał w niespełna cztery lata później. *Opus aureum* Wollicka znano z pewnością najpóźniej w roku 1517 — roku wydania *Opusculum musicae compilatum noviter* Sebastiana z Felsztyna. *Micrologus* Ornitoparcha, wydany po raz pierwszy w 1517 roku, znalazł oddźwięk w Krakowie przed rokiem 1524, na który to rok datuje się pierwsze wydanie *Opusculum musices noviter congestum*, a więc 15 lat wcześniej, niż sądził A. Chybiński.

Pozostaje zatem wskazać, które z rozwiązań kwestii podejmowanych w traktatach krakowskich opierają się na wzorach kolońskich. Początki działalności szkoły kolońskiej wiązane są głównie z osobą Nicolausa Wollicka, który — jak wykazuje K. W. Niemöller — upowszechniał i rozwijał koncepcje Adama z Fuldy⁴. U podstaw osiągnięć tej szkoły leżała podjęta przez Wollicka koncepcja

⁴ K. W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956, s. 267.

oddzielenia *musicae naturalis* od przedmiotu muzyki i koncentracji tylko na muzyce *artificialis*; kontynuatorzy Wollicka — Cochlaeus i Burchard — przekształcając podział *musica naturalis* — *artificialis* w podział *musica theorica* — *practica*, w którym tylko *practica* podlega dalszej klasyfikacji, dali świadectwo, iż za centralny problem nauki o muzyce uważali *praxis*⁵. Położenie akcentu na muzyce *practica* przyczyniło się do nowego traktowania tradycyjnego rozróżnienia *musicus* — *cantor* przez podniesienie kantora do rangi *musicus practicus*; poprzedni sens tego rozróżnienia został przeniesiony do podziału *musica usualis* — *regulata*, uznanego za charakterystyczną cechę kolońskich klasyfikacji muzyki⁶.

Wszystkie elementy tego poglądu można odnaleźć w traktatach krakowskich. Podział na muzykę bezdźwięczną i dźwięczną oraz koncentracja na tej ostatniej są cechą niemal wszystkich krakowskich klasyfikacji muzyki. Dwa spośród krakowskich schematów klasyfikacyjnych odpowiadają dokładnie wzorom przedstawionym przez Cochlaeusa i Burcharda. Stanowisko Cochlaeusa w kwestii *musicus* — *cantor* dzielił Stefan Monetarius. Wzory kolońskie widoczne są także w singulariach. Wskazuje na nie sposób przeprowadzenia wywodu i wyraźne — zwłaszcza u Marka z Płocka i Sebastiana z Felsztyna — zapożyczenie tekstowe, aczkolwiek poszczególne kwestie rozwiązywane są zgodnie z powszechnie przyjętymi normami.

W nieco mniejszym, jak się wydaje, stopniu — przynajmniej pod względem ilościowym — korzystano w Krakowie z traktatów Gaffuriusa. Recepcję traktatu *Practica musicae* wiązano od dawna z osobami Monetariusza, Jerzego Libana z Legnicy oraz anonimowego autora traktatu *Ad faciendum cantum coralem* z Tabulatury Jana z Lublina. Czwartym teoretykiem, który sięgał do pism Gaffuriusa, był Anonim BJ 2616: korzystał on nie tylko z *Practicae*, ale również *Theoricae musicae*.

Związki pomiędzy *Practica musicae* a *Epitoma* Monetariusza są faktem dobrze znanym. *Epitoma* niemal w całości — poza niektórymi rozwiązaniami z zakresu generalistów (jak np. klasyfikacja muzyki) i wykładem na temat interwałów — inspirowane jest poglądami Gaffuriusa. Za nim też najprawdopodobniej cytował Monetariusz Tinctoris i Giorgia Anselmicgo.

Spośród koncepcji przejętych od Gaffuriusa na pierwszy plan wysuwa się idea jedności teorii i praktyki, wyrażona poprzez pojęcie „*musicus adaequatus*”, które wprowadził do swego traktatu Anonim BJ 2616 i komentarz do definicji *actionis musices* przekonywający o daremności poczynań *rationis* i *scientiae*, jeśli nie zostaną one poparte praktyką, przytoczony przez Monetariusza. Fakt, iż Monetariusz powiązał ten komentarz ze stanowiskiem Cochlaeusa w kwestii *musicus* — *cantor*, nasuwa refleksję, iż niektóre z koncepcji przypisywanych szkole kolońskiej są wyrazem ogólnej w owym czasie tendencji. Pozostałe „ele-

⁵ Jw., s. 259.

⁶ Jw., s. 260 i 281.

menty Gaffuriańskie” w traktatach krakowskich to podział vocum i wykład o porcjach, przytoczone przez Anonima BJ 2616 oraz przedstawione przez Monetariusia ujęcie problemów systemu heksachordalnego, takich jak proprietas, mutacja, musica ficta, z których ostatni, ujęty w kategoriach genus chromaticum, wydaje się szczególnie ważny; również w kwestiach związanych z klasyfikacją melodii pod względem tonalnym wzorował się Monetarius na poglądach Gaffuriusa.

Wśród siedmiu analizowanych traktatów szczególną pozycję zajmuje anonimowy Ossol. 2297/I — jedyny, który wykazuje wyraźne związki z wzorami wykorzystywanymi przez poprzednią generację teoretyków krakowskich. Z wywodami Szydłowity, Anonima BJ 1927 i BJ 1859 łączy ten traktat versus odnoszący się do inventores musicae i ujęcie problemów koniunkty; autorzy owych tekstów korzystali zapewne w tych przypadkach z *Opusculum monocordale* Johanna Valendrina (Hollandrina). Z *Muzyką* Szydłowity łączy nadto Anonima Ossol. 2297/I wierszowany opis właściwości wyrazowych tonów kościelnych, oraz znany — również z tekstu Anonima BJ 1927 — wywód na temat vox simplex i vox composita: są to elementy niezależne od *Opusculum monocordale*.

Traktat Ossol. 2297/I wykazuje również zbliżoności z anonimowym komentarzem do *Opusculum monocordale*, wskazujące jednak raczej na nieznaną bliżej źródło pośrednie niż zapożyczenia tekstowe; przedstawiony w obu tekstach podział muzyki na usualis i artificialis świadczy, iż „die Besonderheit” kolońskich klasyfikacji muzyki była znana w Krakowie również za pośrednictwem innych, wcześniejszych źródeł.

Wnioski co do związków traktatów krakowskich I połowy XVI wieku pomiędzy sobą różnią się od opinii Chybińskiego, wynikającej z analizy krakowskich traktatów menzuralnych: nie stwierdził on bowiem elementów wspólnych pomiędzy poszczególnymi tekstami⁷. Tymczasem w zakresie musicae planae elementów takich jest bardzo wiele. Spośród siedmiu analizowanych traktatów aż pięć — traktat Anonima Ossol. 2297/I, Anonima BJ 2616, oba *Opuscula* Sebastiana z Felsztyna i *Hortulus musices* Marka z Płocka — wykazują wyraźne zbliżoności tekstowe. Elementy wspólne to:

— klasyfikacja muzyki oparta na podziale Boecjańskim i związane z nią formuły definicyjne poszczególnych terminów (Anonim Ossol. 2297/I — schemat I, Anonim BJ 2616, Sebastian z Felsztyna — I i częściowo II),

— uzasadnienie podziału vocum musicalium na durae, molles i naturales (Anonim Ossol. 2297/I i Anonim BJ 2616),

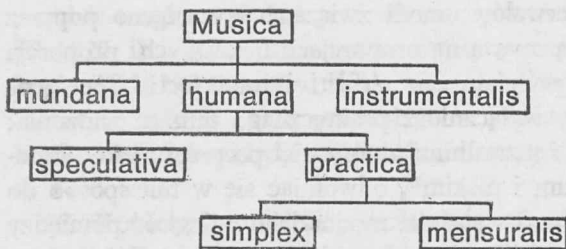
— diagramy mutacji w skali dura, mollis i ficta (Anonim BJ 2616 i Marek z Płocka),

— wyjaśnienie niektórych reguł solmizacji (Anonim BJ 2616 i Marek z Płocka),

— definicja i etymologia terminu „modus” oraz podział modi na perfecti i imperfecti (Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616, Marek z Płocka i — wyjąwszy definicję terminu „modus” — Sebastian z Felsztyna I i II),

— definicja terminu „tonus”, wywód na temat transpozycji tonów w cantus Gregorianus i cantus mensuralis oraz uwagi związane z repercutio, jako stałym elementem konstrukcyjnym tonów (Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna I).

Dwa z wymienionych elementów — klasyfikacja muzyki i wywody na temat modi — wydają się szczególnie ważne, bowiem najprawdopodobniej nie znajdują wzorów poza środowiskiem krakowskim. Klasyfikacja muzyki oparta na schemacie



jest zapewne koncepcją teoretyków krakowskich, aczkolwiek niektóre jej szczegóły, jak utożsamienie musicae humanae z muzyką vocalis i wprowadzenie dla terminu „musica practica” Augustyńskiej definicji: musica est bene modulandi scientia, pojawiają się także w tekstach powstałych w innych środowiskach. Wyraża ona te same tendencje, które ujawniły się w przeprowadzonym przez Adama z Fuldy podziale muzyki na naturalis i artificialis, a które zmierzały do koncentracji nauki o muzyce na zjawiskach dźwiękowych. Przekształcenie tego podziału w przeciwstawienie musica theorica — practica, tak jak w klasyfikacjach opartych na wzorach wprowadzonych przez Cochlaeusa i Burcharda, wysuwało na pierwszy plan problematykę ściśle praktyczną — ars canendi, do której dodano wkrótce ars componendi, ujętą terminem „musica poetica”; kwestie związane z numerus sonorum, wchodzące w zakres musicae theoricae, oddzielono w ten sposób od artis canendi. Znalazło to odbicie w problematyce kolońskich traktatów, w których zagadnienia proporcji liczbowych i pomiarów na monochordzie są na ogół pomijane⁸; według klasyfikacji kolońskich centralnym problemem nauki o muzyce jest musica practica.

Tymczasem teoretycy krakowscy — Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna — zmierzając w tym samym kierunku, rozwinęli jednak nieco inną koncepcję. Pojęciem centralnym jest nie musica practica, przeciwstawiana theoricae, ale musica humana, której musica speculativa podlega; musica speculativa rozumiana jest wyłącznie jako dyscyplina matematyczna, mająca

⁸ K.W. Niemöller, op. cit., s. 261–262.

za przedmiot proporcje liczbowe i pozbawiona treści kosmologicznych, które przypisano tylko *musicae mundanae*. *Musica humana*, definiowana niekiedy jako „*quae vocem humanam requirit et cantare artificialiter docet*”, jest niemal utożsamiana z *ars canendi*. *Musica speculativa* staje się zatem jednym z elementów *artis canendi*, co znajduje odbicie w problematyce traktatów Sebastiana z Felztyna, a zwłaszcza Anonima BJ 2616, który kwestiom proporcji liczbowych i pomiarów na monochordzie poświęcił wiele uwagi. W ten sposób w podręcznikach tych realizuje się jakby Gaffuriańska idea jedności teorii i praktyki (Gaffuriański *musicus adaequatus to practicus i speculativus* zarazem, nie *theoricus*).

W ścisłym związku z takim właśnie traktowaniem *musicae speculativae* pozostaje zapewne ujęcie teorii interwałów: *modi* związane są zarówno poprzez definicję, jak i etymologię, z miarą opartą na proporcjach liczbowych; proporcja liczbową stanowi kryterium ich podziału na *perfecti* i *imperfecti*. Cochlaeus i Burchard rozpatrywali interwały wyłącznie z praktycznego punktu widzenia: Cochlaeus posłużył się terminem „*intervallum*”, który ujął po prostu jako „odległość pomiędzy dźwiękiem wysokim i niskim”, odwołując się w ten sposób do doświadczenia słuchowego⁹; Burchard wyjaśniał *modus* jako odległość pomiędzy dwiema *voces* — sylabami solmizacyjnymi¹⁰. Natomiast według definicji Anonima Ossol. 2297/I i Anonima BJ 2616 *modus* jest to odległość *proportionata*; pogląd ten dzielił również Marek z Płocka.

Wyekspozowanie *musicae speculativae* nie przeszkodziło teoretykom krakowskim potraktować wnikliwie kwestii *musicae practicae*. Co więcej, problemy solmizacji rozpatrują oni może nawet bardziej szczegółowo niż teoretycy kolońscy, ilustrując poszczególne reguły przykładami, czego nie uczynił np. Burchard. System heksachordalny został przedstawiony zgodnie z ówczesnymi tendencjami, zmierzającymi do maksymalnego uproszczenia mutacji, koniecznego dla wykonywania kompozycji menzuralnych. Przedstawione przez Marka z Płocka ujęcie *cantus* jako swoistego trybu, przy jednoczesnym traktowaniu *cantus naturalis* jako *mixtus*, a więc kategorii wtórnej wobec *durum* i *molle* — *cantus* staje się zatem niemal równoznaczny ze *scala dura* i *scala mollis* — zapowiada jak gdyby dualistyczną koncepcję *cantus* Sebalda Heydena.

Czy klasyfikacja muzyki i koncepcja *musicae speculativae* — elementy, które nadają wywiodom teoretyków krakowskich pewien rys charakterystyczny, pozostają w związku z poglądami znanymi wcześniej w środowisku uniwersyteckim Krakowa? Mało zaawansowane badania nad XV-wieczną teorią muzyki w Polsce zezwalają jedynie na odpowiedź hipotetyczną i daleką od wyczerpania problemu; opieram ją wyłącznie na odnotowanych wcześniej spostrzeżeniach:

1. Tendencja do skoncentrowania nauki o muzyce na zjawiskach dźwiękowych

⁹ Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Nurnbergae 1514, k. A4v.

¹⁰ Udalricus Burchard *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518, k. B4r.

znalazła swój wyraz w klasyfikacji muzyki, przeprowadzonej przez Anonima BJ 568: autor wstępu do traktatu *Musica speculativa* Johanna de Muris uznał muzykę mundana za domenę metafizyki, muzykę humana — za domenę fizyki, muzykom zaś pozostawił tylko muzykę vocalis sive instrumentalis. Przypomnijmy: rękopis BJ 568, sporządzony częściowo w Brunzwicku ok. 1460 roku (do części tej należy przypuszczalnie także i omawiany tekst), częściowo zaś w Krakowie ok. 1490 roku, był własnością Leonarda z Dobczyc, wykładowcy dyscyplin matematycznych, działającego w Uniwersytecie Jagiellońskim pod koniec XV wieku, i stanowił zapewne w tym czasie materiał do wykładów „Arismetria cum musica”.

2. Za pierwowzór dla interpretacji musica humana = quae vocem humanam requirit mogło posłużyć stwierdzenie powtórzone za Izydorem przez Anonima BJ 1927, iż „musica quae est in homine, vox appellatur”. Przypomnijmy, że rękopis BJ 1927 powstał w Krakowie: omawiany tu tekst jest zapewne kopią *Tractatus de simplici cantu*, powstałego w Pradze na początku XV wieku: praskim kopistą tego tekstu był Stanisław z Gniezna; kopia krakowska została sporządzona w 1448 roku.

3. Koncepcja musicae speculativae wiąże się z pewnością z problematyką traktatu *Musica speculativa* Johanna de Muris, będącego podstawą wykładów z zakresu muzyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w XV i XVI wieku: na związek ten wskazał wyraźnie Sebastian z Felsztyna. Formuła definicyjna terminu „musica speculativa”, którą posłużyli się trzej autorzy krakowscy — Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616 i Sebastian z Felsztyna — jest bardzo bliska definicji podanej przez Anonima BJ 1927.

Wymienione wyżej teksty nazwałam „tradycją krakowską”. W rzeczywistości za ową „tradycją krakowską” stoi korzeniami tkwiąca „apud Graecos” i „apud Hebraeos” muzyczna „Latinitas”, którą reprezentowali także autorzy krakowscy I połowy XVI wieku, mieniając się jej naśladowcami (imitatores) i następcami (sequaces). Cytowali „wynałazców”, swobodnie korzystając z przeróżnych opuszców, rudimentów i muzyk. Powoływali się na Boecjusza, Augustyna, Izidora, Johanna de Muris, Guidona — których dzieła znali często tylko z drugiej ręki; przepisywali głównie z kompilacji Wollicka, Cochlaeusa, Burcharda, Ornitoparcha — których nazwiska pominęli milczeniem. Z jednym wyjątkiem: był nim „książę pośród muzyków naszych czasów” — jak go zwano w Krakowie¹¹ — Franchinus Gaffurius.

¹¹ Jerzy Liban, op. cit., k. F3r: „Franchinus, qui aetate nostra inter musicos facile princeps extitit.”

WYBÓR CYTOWANYCH TEKSTÓW W PRZEKŁADZIE

1. Klasyfikacja muzyki

(1) Anonim BJ 568

Uczeni wydzilieli trzy rodzaje muzyki, mianowicie muzykę *mundana*, *humana* oraz *vocalis*, czyli *instrumentalis*. *Mundana* istnieje w niebie, gwiazdach, sferach, kręgach i żywiołach, i o niej tu nie mówimy. *Humana* istnieje w ciele i duszy, a objawia się w kompleksji i połączeniu członków: bowiem gdy trwa harmonia, człowiek żyje, kiedy natomiast jej proporcja zniknie, to i człowiek umiera; i o niej gdzie indziej jest mowa. Muzyka zaś *vocalis*, czyli *instrumentalis*, jest to zgodność dźwięków porządkowana właściwą proporcją liczbową [...] Pierwszy rodzaj muzyki rozważają metafizycy, albowiem substancje oderwane od materii rozważa metafizyk [...] Drugi zaś rodzaj muzyki rozważają fizycy. Trzeci natomiast rodzaj przyswajają sobie muzycy [...] Istnieje zatem, jak powiedziano, dwojaka muzyka: jedna *vocalis*, a druga *instrumentalis*, aczkolwiek wszelka *vocalis* jest zarazem *instrumentalis*.

(2) Anonim BJ 2616

Istnieje jakowaś *musica mundana*, ustanowiona w należyтым dopasowaniu części. I dostrzegać ją trzeba przede wszystkim w tym, co ujawnia się w ruchu nieba, połączeniu żywiołów bądź zmienności czasu.

(3) Sebastian z Felsztyna I

We wszechświecie istnieją bowiem rozmaite ruchy i pozostają względem siebie w określonych proporcjach. Proporcja zaś jest to jakowaś harmonia. Muzyka jest zatem harmonią. A jeśli nawet owe ruchy odbywają się bez dźwięku, to przecież istnieje tam odpowiedniość, przeto nazywa się ją muzyką: i o tego rodzaju muzyce rozprawiają filozofowie, którzy zajmują się naturą bytów itd.

(4) Paulus Paulirinus

Musica humana powstaje dzięki przemyślności i geniuszowi człowieka [...] pod działaniem natury, *ars* lub *usus*. Przy jej to pomocy bada się zgodną harmonię tak w głosie żywym, jak i instrumencie.

(5) Sebastian z Felsztyna II

Inna znów [muzyka], to *musica humana*, umiejscowiona w ciele i duszy tak, że gdy trwa melodia, człowiek staje się rześki i prężny; i jak w zestrojeniu modulacji znajduje największe upodobanie, tak kurczy się w sobie, jeżeli cokolwiek w harmonii zostanie zniekształcone.

(6) Sebastian z Felsztyna II

Albo *musica humana* jest to muzyka, która wymaga głosu człowieka i naucza śpiewać.

(7) Marcin Kromer

Przyjęto, że istnieje trojaka muzyka: *mundana*, która według pitagorejczyków i akademików dokonuje się poprzez zderzenie się pomiędzy sobą sfer niebieskich i wzajemny związek żywiołów, *organica*, która powstaje dzięki instrumentom wymyślonym przez bystry umysł człowieka, oraz *humana*, która posługuje się głosem człowieka.

(8) Stefan Monetrarius

Vocalis [jest to muzyka], którą tworzy głos człowieka.

(9) Stefan Monetrarius

Instrumentalis [jest to muzyka], którą modulują różne instrumenty. Powstaje ona albo przez uderzanie, na przykład w bębnach i strunach, albo przez zadęcie, na przykład w cynkach i organach, albo przy pomocy głosu, na przykład w pieśniach i śpiewach.

(10) Marek z Płocka

Musica instrumentalis jest to muzyka, którą wydają różne instrumenty. I powstaje ona dwoma sposobami: przez uderzanie (w strunach, lutniach, klawikordach), przez zadęcie (w cynkach, organach, fistulach).

(11) Anonim Ossol. 2297/I

Trzeci rodzaj [jest to *musica instrumentalis*], która odnosi się tylko do instrumentu, na przykład organów albo cytary.

(12) Marek z Płocka i Sebastian z Felsztyna II

Usualis [jest to muzyka], która wynika jedynie z jakowejś wrodzonej skłonności, wolna od praw *artis* i zasad, którym winna podlegać.

Regulata [jest to muzyka], która opierając się na przepisach, z określonych praw i reguł uczy wyprowadzać śpiew.

(13) Adam z Fuldy

Musica vocalis usualis jest to emisja głosu wolna od zasad, którymi może się rządzić, jak śpiew ludu, który to śpiew, wynikając z wrodzonego instynktu, może być udziałem nie tylko ludzi, ale w równym stopniu także i zwierząt.

Musica vocalis regulata jest to najmiłsza modulacja, ułożona pod względem wznoszenia i opadania zgodnie z regułami i wymogami *artis*.

(14) Regino z Prüm

Musica naturalis jest to [...] muzyka, która rozbrzmiewa bez udziału instrumentu muzycznego, bez żadnego impulsu czy dotknięcia człowieka, ale wszczepiona z boskiego rozporządzenia, jedynie ze wskazań natury tworzy słodkie melodie. Powstaje ona albo wskutek ruchu nieba albo poprzez głos człowieka; niektórzy dodają trzeci rodzaj, wytwarzany mianowicie przez istoty nierozumne głosem lub dźwiękiem.

Artificialis zwie się muzyka, która została wymyślona i wynaleziona dzięki *ars* i umysłowi człowieka: istnieje ona w różnych instrumentach.

(15) Anonim Ossol. 2297/I

Istnieje zaś trójaka *musica diatonica: naturalis, usualis i artificialis*. *Naturalis* jest to odgłos ciał niebieskich, pochodzący z ruchu sfer [...] *Usualis* bądź *irregularis* jest to emisja głosów wydawanych w różny sposób w kierunku wznoszącym i opadającym, wolna od prawidłowych zasad muzycznych. Natomiast *artificialis* jest to właściwa nauka modulowania, która rozważa liczbę dźwięków dla ułożenia melodii: i ta muzyka jest dwojaka, *instrumentalis* mianowicie i *vocalis*.

(16) Anonim Ossol. 2297/I

Musica plana czy też *coralis* jest to śpiew zachowujący wszędzie ten sam czas trwania i układ nut lub miar.

Musica figurativa czy też *mensuralis* jest to modulacja śpiewów, która powstaje z ułamków nut w oparciu o właściwe i proporcjonalnie wymierzone wielkości.

Musica media czy też *mixta* jest to śpiew częściowo *planus*, częściowo zaś *figuratus* czy też *mensuralis*.

(17) Anonim BJ 2616

Simplex zwie się [muzyka], której dźwięki nie podlegają ani wydłużaniu, ani skracaniu, jak w śpiewie gregoriańskim. I zwie się inaczej *plana*, *Gregoriana*, *coralis* lub *immensuralis*.

Mensuralis zaś zwie się muzyka, której dźwięki można wydłużać i skracać stosownie do kształtu i wyglądu znaków.

(18) Marek z Płocka

Plana jest to muzyka, która w swych nutach zachowuje jednakową miarę; i zwie się ona również *choralis*.

Figuralis jest to muzyka, której dźwięki nie są jednakowe, podlegając wydłużaniu lub skracaniu według wskazań rozmaitych znaków.

(19) Marek z Płocka

Practica jest to muzyka, która zajmuje się praktyką dźwięków i współbrzmień.

(20) Marek z Płocka

Theorica jest to muzyka, która bada różnice i wzajemne proporcje pomiędzy różnymi dźwiękami. Przedstawił ją Boécjusz w pięciu księgach.

(21) Anonim BJ 2616

Speculativa jest to muzyka, która przy pomocy proporcji liczbowych wymierza konsonanse oraz ich poszczególne części.

(22) Anonim BJ 2616

Przedmiot [*musicae speculativae*] stanowi liczba dźwięków i z tej racji uważa się, że jest ona podporządkowana arytmetyce, gdyż swój przedmiot, to znaczy różnicę przypadłościową liczb, czyli dźwięk, dołącza do przedmiotu arytmetyki.

(23) Sebastian z Felsztyna I i II

Musica speculativa to ta, która opiera się tylko na wyrażeniach liczbowych, na przykład *Muzyka* Jana de Muris, w której przedstawione są proporcje muzyczne, odkryte przez Pitagorasa w wagach młotów.

(24) Sebastian z Felsztyna II

Musica practica czy też *activa*, jak podaje św. Augustyn w I księdze swej *Muzyki*, jest to nauka o dobrym modulowaniu.

(25) Anonim BJ 2616

Musica practica [...] pominawszy liczby zajmuje się tylko dźwiękami.

2. Definicja muzyki

(26) Anonim Ossol. 2297/I

Muzyka jest to nauka poprawnego śpiewania.

(27) Sebastian z Felsztyna II

Muzyka jest to nauka wskazująca sposób śpiewania.

(28) Marek z Płocka

Muzyka jest to nauka przedstawiająca sposób śpiewania zgodnie z regułami, wynaleziona ku czci Bożej.

(29) Anonim BJ 2616

Muzyka jest to *ars armoniae*, tycząca śpiewania zgodnie z regułami, wynaleziona na chwałę Bożą.

(30) Magister de Garlandia

Ars jakiejś nauki jest to zbiór przepisów itd. Termin *ars* wywodzi się zaś od czasownika *arto, artas* [ograniczam], co oznacza to samo, co *restringo, restringis* [krępuję], ponieważ ogranicza nas i przymusza, abyśmy nie czynili inaczej, niż ona sama poucza.

(31) Stefan Monetarius

Muzyka jest to nauka, która przy pomocy słuchu i rozumu bada różnice pomiędzy wysokimi i niskimi dźwiękami.

(32) Simon Tunstede

Musica harmonica jest to ta, która opierając się na liczbach, dzieli dźwięki na niskie i wysokie.

(33) Stefan Monetarius i Sebastian z Felsztyna II

Muzyka jest to biegłość w modulacji, oparta na dźwięku i śpiewie.

(34) Philippe de Vitry

Po pierwsze, należy wiedzieć, że muzyka traktuje o wielości dźwięków, czyli o liczbie odniesionej do dźwięku. Albo muzyka jest to biegłość w modulacji, której przedmiot stanowi ilość określona według liczby odniesionej do dźwięku; albo dźwięk harmoniczny, spojony proporcją liczbową; albo rzecz harmoniczna spojona proporcją liczby.

(35) Conrad von Zabern

Muzyka jest to biegłość w modulacji, oparta na śpiewie i dźwięku. Na śpiewie, co się tyczy głosu ludzkiego; na dźwięku, co się tyczy instrumentów muzycznych.

(36) Andreas Ornitoparchus

Jest zaś muzyka biegłością w modulacji, opartą na dźwięku i śpiewie: na dźwięku ze względu na tę muzykę, którą wytwarzają ruchy ciał niebieskich; na śpiewie ze względu na tę muzykę, którą my się posługujemy.

(37) Jacobus Leodiensis

Muzyka zatem według Boecjusza w V księdze *Muzyki* jest to wynikająca z harmonii możność badania zgodności wysokich i niskich dźwięków, to znaczy nauka, dzięki której można z łatwością badać zgodność razem zestawionych wysokich i niskich dźwięków, i o niej orzekać.

...Izydor zaś w trzeciej księdze *Etymologii* powiada tak: muzyka jest to biegłość w modulacji, oparta na dźwięku i śpiewie, to znaczy nauka, dzięki której można biegle modulować, czyli ładnie śpiewać.

(38) Szydłowita

Muzyka jest to biegłość w modulacji oparta na dźwięku i śpiewie, co wyjaśnia się następująco: muzyka [...] jest biegłością, to znaczy doskonałością w modulowaniu, czyli w śpiewie.

(39) Anonim BJ 1927

Muzyka, jedna z siedmiu sztuk wyzwolonych, jest to nauka spekulatywna o konsonansach i proporcjach. Albo muzyka, według Izydora w XIV rozdziale III księgi *Etymologii*, jest to biegłość

w modulacji, oparta na dźwięku i śpiewie. Podałem podwójną definicję ze względu na dwa rodzaje, gdyż jedna jest to muzyka teoretyczna bądź spekulatywna [...], druga jest to muzyka praktyczna [...] Pierwsza definicja odpowiada muzyce teoretycznej, druga zaś praktycznej.

(40) Anonim BJ 2616

Muzyka jest to ruch dźwięków, który wyznacza współbrzmienia i melodię.

(41) Balthasar Prassberg

Muzyka jest to ruch dźwięków zgodnie ze sobą konsonujących. I definicja ta odpowiada tylko muzyce figuralnej.

(42) Stefano Vanneo

...muzyka jest ruchem obliczalnych dźwięków, opartym na *arsis* i *thesis*, to znaczy na postępie w kierunku wznoszącym i opadającym.

3. Muzyk i kantor

(43) Anonim BJ 2616

Muzykiem [...] jest ten, kto posiada umiejętność badania, a nie, kto opanował tylko praktyczną metodę śpiewania.

(44) Anonim BJ 2616

Otóż wszelka *ars* i *disciplina* z natury rzeczy bardziej ceni rozum niż rzemiosło, wykonywane ręką rzemieślnika. Rzemiosło bowiem jako rzecz cielesna służy jak niewolnik, rozum natomiast, niczym pani, wydaje rozkazy.

(45) Anonim BJ 2616

Muzykiem spekulatywnym ten jest mianowicie, kto wiedzę o śpiewie posiada pod kierunkiem rozumu; nie w służbie dzieła, lecz z rozkazu rozumu.

(46) Anonim BJ 2616

Ten zaś jest muzykiem w pełni, kto nie ma braków ani w zakresie badania, ani działania.

(47) Anonim BJ 2616

Kantorem natomiast jest ten, kto wygłasza i śpiewa to, czego dowodzi muzyk przy pomocy rozumu [...] I ma się on do muzyka tak, jak woźny do konsula, według Franchina Gaffori w VI rozdziale I księgi.

(48) Stefan Monetarius

Istnieje pogląd, iż pomiędzy kantorem a muzykiem zachodzi taka różnica, jak pomiędzy oratorem a retorem: jak na miano oratora nie zasługuje ten, kto nie jest zarazem retorem, tak i nie zasługuje na miano kantora, kto nie będzie zarazem muzykiem.

(49) Stefan Monetarius

Muzyka mianowicie, według Franchina, inaczej niż pozostałe dziedziny wiedzy, zajmuje się nie tylko badaniami, ale wkracza w działanie i wiąże się z pięknym brzmieniem.

(50) Stefan Monetarius

Działanie muzyki jest [...] ruchem dźwięków, tworzącym współbrzmienia i melodię: dźwięki te na próżno łączymy przy pomocy rozumu i wiedzy, jeśli nie zostaną one objęte wykonaniem. Stąd jest rzeczą niezbędną, aby ich postęp w górę i w dół, jak również współbrzmienia przyswoić nie tylko umysłem i rozumem, ale poprzez nawyk słuchania i śpiewania.

(50) Szydłowita

...należy wiedzieć, że istnieje różnica pomiędzy muzykiem a kantorem. Albowiem miano *cantor usualis* przysługuje właściwie temu, kto opiera się tylko na *usus* i brak mu podstaw *ars*. Miano *musicus* pochodzi od rzeczownika *musica* i oznacza tego, kto prawidłowo postępuje dzięki *ars* [...] Kto śpiewa w oparciu o *usus*, a nie *ars*, nie kantorem mógłby zostać nazwany, ile raczej zwierzęciem.

(52) Marek z Płocka

Kantorem jest ten, kto moduluje głos w śpiewie [...] Ale, by każdy kantor mógł ładnie śpiewać jakąś pieśń, dwie rzeczy są konieczne, *ars* mianowicie i *usus*. Zwierzęciem jest bowiem, nie kantorem, kto śpiewa zdając się na *usus*, a nie na *ars*. Przeto po pierwsze, potrzebna jest przede wszystkim *ars*, potem *usus*, jak ktoś tam powiedział: natura daje zdolność, *ars* umiejętność, *usus* zaś biegłość, powodzenie przynoszą te dwa elementy razem połączone. Kantorzy zatem winni ją [tj. *ars*] w największym stopniu studiować i poprzez *usus* utwierdzać, gdyż *ars* bez *usus* i *usus* bez *ars* nie mają wartości, a jedynie ich połączenie zapewnia powodzenie kantorowi wedle powiedzenia: ten jest dobrym kantorem, kto przestrzega zasad muzyki.

4. Pochodzenie muzyki

(53) Stefan Monetarius, k. A3r

Według nauki Pitagorasa podstawy tej wiedzy dane są nam z zestrojenia niebios: nazwał on oktawę pomiędzy siedmioma gwiazdami harmonią, czyli pełnią zestrojenia; w harmonii tej Saturn obraca się po kręgu doryckim, Jowisz po frygijskim i odpowiednio po wyznaczonych kręgach obracają się dalsze planety.

(54) Stefan Vanneo

Zanim odkryto tę prześwietną *ars*, mianowicie muzykę, ludzie nie posiadający o niej wiedzy śpiewali wiedzeni naturą tak, jak teraz czyni wielu, których śpiew, choć brak im wiedzy muzycznej, współbrzmi jednak jakowąś cudną słodyczą.

(55) Paulus Paulirinus

Musica artificialis jest to muzyka odkryta przez starożytnych wynalazców, mianowicie Tubala, Jubala, Orfeusza, Pitagorasa, Dawida, Gwidona, Boecjusza.

(56) Stefan Monetarius

Nazwa *musica* pochodzi zaś od *Musa*, *ae*, którą z kolei wywodzi się od *mosthe*, co znaczy badać, ponieważ przy jej pomocy, jak chcieli starożytni, bada się wartość pieśni i modulowanie.

(57) Marek z Płocka

Nazwa *musica* pochodzi zaś od greckiego *moys*, co po łacinie znaczy *aqua*, i *icos* — *scientia*, niby wiedza odkryta w pobliżu wód.

(58) Anonim BJ 2616

I nazwa *musica* pochodzi od Muz, którymi są dwie wargi, cztery przednie zęby, plektron języka, arterie gardła i wklęsłość podniebienia.

(59) Anonim BJ 2616

Muzyka zatem, co się tyczy jej ogólnych podstaw, nie została cała od razu wynaleziona, lecz wzrastała z biegiem czasu dzięki kolejnym twórcom.

(60) Anonim BJ 2616

Słusznie przeto wynalazcą muzyki można nazwać każdego, kto cokolwiek godnego owej *ars* przysporzył.

(61) Engelbertus

Po pierwsze więc trzeba poznać naturę harmonii muzycznej, abyśmy następnie mogli wywieść z jej natury zasady i rozróżnienia tonów muzycznych, które natura sama stworzyła i ukształtowała, *ars* zaś jedynie zbadała i odkryła.

(62) Anonim Ossol. 2297/I

Aczkolwiek głoszą, iż początek owej muzyce dał Pitagoras, to jednak w tych oto metrach podają oprócz niego kilku innych jako wynalazców. Masz wiedzieć, że wielu jest wynalazców muzycznej *ars*:

Pitagoras odkrywa, przynosi sam Boecjusz,
Gwidon poszukuje, a Tubal spisuje,
kończy Jubal, Jan podaje normy,
ustala i dopełnia Grzegorz i Ambroży.

(63) Anonim BJ 2616

A więc nikt nie wątpi, iż stosownie do różnaitości miejsca i czasu oraz odmienności krain pośród wynalazców tej przezacnej *ars* Tubal, syn Lamecha, [był] przed potopem, Mojżesz u Hebrajczyków, Pitagoras u Greków, u Łacinników Boecjusz. On też wielu ma następców: Grzegorza, Ambrożego, Jana de Muris, i w naszych czasach najbardziej uczonych mężów, w których ślady pójsć wreszcie i my się nie wzbraniamy; i uważamy, że Tubal był spośród wszystkich pierwszy, ponieważ innych poprzedził w czasie.

(64) Sebastian z Felsztyna II

Choć z racji prastarej dawności ludzkiej wynalazczości twórca przesławnej muzyki jest nader niepewny, a to dlatego, iż godność tak wspaniałej sprawy tyłu i to takich ludzi wciągnęła w miłość ku sobie, że każdy (jeśli by to było możliwe) chciałby mienić się jej twórcą — stąd jedni uważają, iż *ars* tę wynalazł Linus Tebańczyk, inni, że Orfeusz z Tracji, inni znów, że dircejski Amfion, jeszcze inni, że Pitagoras z Samos; ponadto Euzebiusz twierdzi, że to Dionizios, Diodor, że Merkury itd., jak pisze Celiusz w piątej księdze *Lekcji starożytnych* — mimo to jednak, jeśli w ogóle dać wiarę Józefowi i Pismu św. Tubal, syn Lamecha, główny i najdawniejszy jej wynalazca, pozostawił ją potomnym spisana jeszcze przed potopem na dwóch tablicach, glinianej mianowicie i marmurowej. Niektórzy podają, że druga z nich, mianowicie marmurowa, aż po dziś dzień istnieje w Syrii. Ażeby jednak wielość wynalazców nie wprowadzała w błąd, wiadomo, co następuje: Tubal przed potopem pierwszy zasłynął dzięki muzyce, Mojżesz u Hebrajczyków, Orfeusz, Amfion i im podobni u pogan, Pitagoras u Greków, Boecjusz zaś u Łacinników. Wielu chciało go naśladować, na przykład św. Grzegorz, Izydor, Jan de Muris, a także w naszych czasach najsłynniejsi mężowie, w których ślady pójsć i my się nie wzbraniamy.

(65) Stefan Monetarius

...według Józefa u Hebrajczyków ze wszystkich najdawniejszy był Tubal, o którym napisano w Starym Testamencie w IV rozdziale *Genesis*: „ojciec grających na kitarze i organach”. Grecja, jak zaświadcza Laercjusz, wydała Pitagorasa, najbardziej wnikliwego przewodnika proporcji, z którego wzór wzięwszy Boecjusz, poprzez wierne tłumaczenie udostępnił wszystkim Łacinnikom najżywośniejsze soki tej *ars*: dlatego więc z niego, niczym ze źródła, wytrysnęła dla potomności wszystka muzyka.

(66) Marek z Płocka

Istnieje pogląd, że *ars* ta miała różnych twórców. Albowiem według Hebrajczyków i Pisma św. mówi się, iż pierwszym wynalazcą był Tubal, o którym napisano w *Genesis* w IV rozdziale, iż był ojcem grających na kitarze i organach. Według Greków — filozof Pitagoras, co poświadcza Boecjusz. Filozof ten mianowicie, przechadzając się pewnego dnia nad rzeką, jakimś trafem przechodził obok warsztatu kowalskiego, w którym kuto żelazo częstymi uderzeniami młotów, z których to uderzeń powstawały różne konsonanse. Pitagoras, wspomniany filozof, konsonanse te przysposobił głosem ludzkim i stąd Grecy oddawali się tej wiedzy z wielką pilnością. Którą to wiedzę otaczali potem tak wielką czcią, że muzycy czczeni byli na równi z wieszczami. Potem Boecjusz przetłumaczył ją z greki na łacinę i jest po większej części jej autorem u Łacinników, o czym świadczy jego dzieła, które zebrał na temat tej właśnie wiedzy muzycznej. Natomiast mnich Gwidon najpilniej badał głosy.

5. Właściwości i cel muzyki

(67) Stefan Monetarius

Według Richarda dzięki właściwym muzyce połączeniom cała gwiezdna konstrukcja obraca się niezmałym ruchem kolistym i na wzór muzyki zostały ustalone proporcje machiny wszechświata. Bóg ze wszystkich najlepszy i najmądrzy, tworząc z niczego sklepienie niebieskie, kierując się niezawodną liczbą, wagą i miarą, najmądrzej, porozmieszczał na właściwych osiach migotliwe światła i całe zbiorowisko sfer. Jeśliby z nich uszła harmonijna proporcja, uczynione z gwiżdż dzieło bez wątpienia runęłoby skutkiem chwiejnego błędzenia. Stąd pogląd platoński: przyjmujemy, iż dusza wszechświata podlega muzycznej zgodności.

(68) Sebastian z Felsztyna I

Pod wpływem tej zgodności dźwięków węże stają się uległe wobec jej miłośników, a drapieżniki, potwory i wszelkie dzikie zwierzęta hamują wściekłość i srogie okrucieństwo.

(69) Sebastian z Felsztyna II

...dzieci, młodzież i starcy pod wpływem jakiegoś samorzutnego pragnienia tak chciwie napawają się miarami muzycznymi, że doprawdy nie ma wieku, w którym brzmienie słodkiej harmonii nie przysparzałoby radości i nie pokrzepiało w smutku. Toteż (ponieważ podobieństwo sprawia przyjemność, odmiennosc zaś wszystkim jest nienawistna) utrzymywał Platon, iż proporcje muzyczne stanowią spoiwo naszej materii.

(70) Sebastian z Felsztyna II

Muzyka bowiem rozprasza troski, co sen z oczu spędzają, słodką piosnką koi dzieci, gdy płaczą; również żeglarze i wiosłarze, a nadto, jak nauczyło doświadczenie, wszyscy rzemieślnicy parający się pracą rąk, mogą lżej znosić trudy przy śpiewie, gdyż muzyka wzmacnia umęczone i nadwężone mięśnie.

(71) Marcin Kromer

Ona uczucia ludzi wodzi za swym życzeniem:
zagniewanych powściąga, ospałych pobudza,
rozwesela smutnych, smutek niesie wesolym.

(72) Stefan Monetarius

Pitagorejczycy, chcąc rozproszyć we śnie zesłane przez bogów troski, posługiwali się jakimiś melodiami, dzięki którym ogarniała ich błoga senność; po przebudzeniu natomiast odmiennymi

melodiami usuwali odrętwiałość snu. Cóż powiem o Tymoteuszu Frygijczyk? Podczas gdy umiejętnie modulował śpiew na wzór pieśni ortyjskiej, Aleksander Wielki podobno do tego stopnia zapalał żądzą wojenną, iż niczym piorun wybiegł, chwyciwszy broń, by wypróbować swe męstwo.

(73) Marcin Kromer

Tartarejskie demony zjednał melodią Orfeusz,
by unieść Eurydykę niebawem znów utraconą.
Pieśń Aleksandra przywiodła do walki pośród pucharów
i że złożywszy broń, znowu zażądał win.

(74) Anonim BJ 2616

Jak przekazała historia, w owych starodawnych czasach muzykę otaczano szacunkiem, zaś najwięksi wodzowie śpiewali przy wtórze liry i aulosu. Co więcej, u starożytnych, zarówno Greków, jak i Rzymian, podczas biesiad po uczcie obnoszono lirę, przy której wtórze opiewano chwalebne czyny i męstwo dzielnych mężów. Której to liry, gdy odmówił niegdyś Temistokles, książę Ateńczyków, począł uchodzić za prostaka. Chwalono natomiast Epaminondasa, księcia Tebańczyków, który był biegły w grze na kitarze i śpiewie przy dźwięku strun. Również Sokrates, książę filozofów, chociaż obarczony podeszłym wiekiem, nie wstydził się jednak grywać na lirze. Platon zaś w *Państwie* uważa, że muzyka jest niezbędna dla obywatela. A i Arystoteles w *Polityce* pisze, iż muzyka mieści się wśród dyscyplin wyzwolonych i w starożytności młodzież zwykła uczyć się jej razem z gramatyką.

(75) Sebastian z Felsztyna II

Albowiem i Sokrates, i Platon, i pitagorejczycy na mocy powszechnego prawa ustanowili, by wszyscy młodzi chłopcy i dziewczęta uczyli się muzyki nie dla lubieżnych podniet, którymi *ars* owa się brzydzi, ale dla opanowywania wzruszeń duchowych normą i rozumem.

(76) Sebastian z Felsztyna II

Stąd, według Filelfa, wódz Agamemnon, mając wyruszyć na wojnę trojańską, pozostawił w domu muzyka, aby jego małżonkę Klitemnestrę zachęcał przez opiewanie jej cnót niewieścich do wierności i uczciwości małżeńskiej. Dlatego, jak powiadają, dopiero wtedy uwiódł ją Ajgistos, gdy w nieczny sposób pozbył się muzyka, który przeszkadzał w cudzołóstwie. Także królewski śpiewak Dawid uwolnił nawiedzzonego przez złego ducha Saula, króla Izraela [...] Muzyka nadto włada obyczajami ludzi i je kształtuje. Albowiem nawet Neron, według Seneki, dopóki zajmował się muzyką, był bardzo ludzki. Ale gdy porzuciwszy muzykę, zwrócił umysł ku diabelskim sztuczkom nekromancji, to zaraz począł się srożyć i z najdobrejzego władcy przeobraził się w najdzikszy bestię.

(77) Sebastian z Felsztyna I

Na pochwałę najpiękniejszej *ars* muzycznej przytaczam słowa boskiego Dawida, który proroczymi ustami zaśpiewał w *Psalmie 104*: „Grajcie Jemu i śpiewajcie Jemu; rozgłaszajcie wszystkie cuda Jego”; w którym to psalmie zachęca nas do chwaleń Boga, co można należycie spełnić melodiami najśłodszej *ars* muzycznej. Ona to bowiem jest ową wdzięczną muzyką, którą święci Boga aniołowie wszyscy razem nieustannie głoszą w uwielbieniu wieczne kontemplowanie Trójcy Niebieskiej. To ta właśnie *ars* zjednuje grzeszników dla Chwalebego Najwyższego Boga.

(78) Marek z Płocka

Nadto muzyka czyni śmiertelnych ludzi świętymi i podobnymi istotom nieśmiertelnym. Albowiem jak tamci, którzy radują się pełną nieśmiertelnością, dniem i nocą (wedle Pisma św.) nie przestają chwalić Boga, tak i my, ustanowieni na tym łożu padole, którzy samego Sędzię nieba i Stworzyciela

ziemi wysławiamy na miarę naszych możliwości rozmaitymi pieśniami, ona to sprawia, że tamtym jesteśmy podobni. Cóż za błogosławiona nauka, która ze śmiertelników czyni nieśmiertelnych, z grzeszników świętych, z ludzi aniołów, co do powinności, powiadam, nie co do natury.

(79) Szydłowita

Po pierwsze, trzeba wiedzieć, że muzyka została wynaleziona przede wszystkim na cześć Boga i na Jego chwałę, czynioną poprzez muzykę. Która to chwala jest najwyższym celem wszystkiego [...] Po trzecie, trzeba wiedzieć, że przyczyna wynalezienia samej muzyki jest ta, aby mianowicie był w niej przestrzegany nie tylko *usus*, ale także, aby ten *usus* znajdował oparcie w *ars*.

(80) Marek z Płocka

Pożytek płynący z muzyki, aczkolwiek nie sposób go wyrazić, to jednak ten zaiste jest najważniejszy, że śpiew staje się pieśnią zgodną z regułami stosownie do przepisów tej *ars*, przeznaczoną na chwałę najwyższego Boga, dla ukojenia ducha i uśmierzenia uczuć bądź namiętności.

6. Skala muzyczna i jej dyspozycja

(81) Sebastian z Felsztyna II

...*vox* muzyczna jest to pewna sylaba, wyrażająca dźwięki nut.

(82) Sebastian z Felsztyna I

...jedne z nich są to *voces* naturalne — *re* i *sol*, ponieważ wznoszą się i opadają w sposób naturalny i zarówno przy postępie w górę, jak i w dół tworzą ton, to znaczy sekundę mocną [...] Drugie są to *voces b-molles*, mianowicie *ut* i *fa*, ponieważ wznoszą się mocno, a opadają łagodnie. Inne są to *voces h-durales*, mianowicie *mi* i *la*, ponieważ opadają mocno, a wznoszą się łagodnie.

(83) Anonim BJ 2616

I *voces* są trojaki: niektóre *h-durales*, inne *b-molles*, inne naturalne, który to podział *voces* można rozpatrywać dwojako. Po pierwsze, przyjmując za podstawę brzmienie czy też intonację tych *voces*, który to sposób jest częściej stosowany: i tak *mi* i *la* uważa się za *voces h-durales*, ponieważ posiadają, jak się zdaje, twardszy dźwięk i intonację; z kolei *ut* i *fa* uważa się za *b-molles*, ponieważ intonowane są bardziej miękko; pozostałe zaś dwie, mianowicie *re* i *sol* uważane są za naturalne, gdyż posiadają dźwięk pośredni. Inni zaś muzycy, biorąc pod uwagę postęp *voces* w kierunku wznoszącym i opadającym, powiadają, że *re* i *sol* są naturalne, ponieważ wznoszą się i opadają w sposób naturalny i zarówno przy postępie w górę, jak i w dół tworzą ton w stosunku do sąsiedniej *vox*; *mi* i *la* zwą *b-molles*, gdyż wznoszą się mocno, mianowicie o ton, opadają zaś miękko jedynie o półton, jako że miękkość ma w sobie więcej z natury lekkości, na zasadzie której następuje wznoszenie, mniej zaś z natury ciężkości, na zasadzie której następuje opadanie; *ut* i *fa* na zasadzie odwrócenia uważane są za *h-durales*, gdyż wznoszą się miękko, mianowicie o półton, opadają zaś mocno, mianowicie o ton, jako że wszystko, co ciężkie, skłania się bardziej ku opadaniu niż wznoszeniu.

(84) Marek z Płocka

I *voces* są trojaki, mianowicie naturalne, *h-durales* i *b-molles*. Dwie, mianowicie *re* i *sol*, są naturalne, a zwą się naturalne, ponieważ wznoszą się i opadają w sposób naturalny i zarówno przy postępie o sekundę w górę, jak i w dół tworzą ton. Dwie, mianowicie *la* i *mi*, są *h-durales*, a zwą się *h-durales*, gdyż wznoszą się twardo i opadają *b-molliter*. Dwie, mianowicie *ut* i *fa*, są *b-molles*, a zwą się *b-molles*, gdyż wznoszą się miękko, opadają zaś twardo...

(85) Martin Agricola

Wymienione sześć *voces* (w potocznym mniemaniu muzyków) objęte są podziałem trójdzielnym: *ut* i *fa* mianowicie zwane są *molles*, *re* i *sol* — naturalne, zaś *mi* wraz z *la* — *durae*. Nam zaś wystarczy dla większej zwięzłości poddać je podziałowi dwudzielnemu. A więc *ut* i *fa* w *claves* *f*, *b* i często w *c* są *molles*, gdyż wznoszą się w stosunku do najbliższych poprzedzających o półton mniejszy zawierający cztery *commata*. Jeśli zaś połączyć je z sąsiadującymi od góry, mianowicie *ut* z *re*, *fa* z *sol*, intonuje się je twardo, wszędzie bowiem występuje pełny ton [...] Cztery zaś pozostałe, to znaczy *re*, *mi*, *sol*, *la* (ponieważ można traktować je jednakowo) nazywamy *durae*, gdyż w stosunku do najbliższych poprzedzających wznoszą się o cały ton zawierający dziewięć *commata*.

(86) Heinrich Saess

Dla utworzenia *claves* potrzeba wziąć nadto siedem liter różnych co do kształtu i dźwięku; rozmieszczone są one w skali dwakroć w całości i po raz trzeci powtórzone do połowy, znajdują się zaś przed wymienionymi już *voces* w następującym porządku: A ħ C D E F G. Przed nimi stawia się Γ, greckie G, aby było wiadomo, iż muzyka co do swego pochodzenia została przeniesiona do nas od Greków. Stąd zwykło się mawiać: Pitagoras odkrywa, przynosi sam Boecjusz.

(87) Marek z Płocka

Trzeba też wiedzieć, że *clavis* muzyczna składa się z litery i *vox* lub *voces*, nie zaś z samej litery lub z samej *vox*, ale [jest to] całość złożona z litery i *vox* lub *voces*: na przykład Γ-*ut* składa się z greckiego Γ i *vox ut*, C-*fa-ut* składa się z litery C i *voces fa i ut*; i odnosi się to do innych dalszych *claves*.

(88) Sebastian z Felsztyna II

Clavis zaś stanowi otwarcie śpiewu, gdyż odsłania i ukazuje naturę każdego śpiewu, działając na wzór rzeczywistego klucza: jak przy jego pomocy mamy dostęp do rzeczy ukrytych, w ten sam sposób otwierają się przed nami owe niewiadome i tajemne elementy skali muzycznej, to znaczy *cantus*, *tonus* i *voces*.

(89) Marek z Płocka

Nie można też pominąć, że istnieje dwojaka różnica pomiędzy *b molle* i ħ *durum*. Pierwsza różnica polega na tym, że *b molle* od dołu jest okrągłe, ħ *durum* zaś kwadratowe z ogonkiem. Druga różnica polega na tym, że *b molle* oznacza *fa*, ħ *durum* zaś *mi*. Często też twierdzi się, lecz niedorzecznie, że *b molle* dlatego nazywa się *molle*, iż jest śpiewane miękko; [a przecież], choć w kierunku wznoszącym tworzy półton i jest śpiewane miękko, to jednak w kierunku opadającym jest śpiewane twardo i tworzy cały ton. Podobnie twierdzą, że ħ *durum* nazywa się *durum*, ponieważ jest śpiewane twardo, [a przecież], choć w kierunku wznoszącym jest śpiewane twardo i daje ton, to jednak śpiewane jest miękko w kierunku opadającym i daje półton. Tymczasem *b* nazywa się *molle* ze względu na różnicę w stosunku do ħ *durum*. Jeśli bowiem miałyby ten sam kształt, nie byłoby wiadomo, czy śpiewać *fa*, czy *mi*. Nazwa *b molle* pochodzi także od *mobilitas* — ruchliwości, ponieważ można je przesuwac i wprowadzac w jakimkolwiek miejscu stosownie do wymagań kantora. Wynaleziono zaś *b molle* z czterech powodów: po pierwsze, ze względu na tryton, po drugie, ze względu na ładne brzmienie, po trzecie, ze względu na mutację, po czwarte, ze względu na ruchliwość.

(90) Marek z Płocka

W obrębie „ręki” bądź skali muzycznej znajduje się dwadzieścia *claves* licząc *b-fa-ħ-mi* i jej oktawę za jedną *clavis*; tyle bowiem wystarcza dla głosu człowieka.

(91) Sebastian z Felsztyna I

I w sumie jest dwadzieścia jeden *claves*, licząc dwukrotnie *b-fa-ħ-mi* za dwie *claves*. Jednakże w śpiewie menzuralnym kantorzy, schodząc poniżej Γ-*ut*, tworzą postęp w dół o kwintę i kładą

sol w Γ -ut, schodząc *sol fa mi re ut*. I podobnie wchodzi powyżej *ee-la* o kwartę poza skalę kładąc *mi* w *ee-la* i wchodzi *mi fa sol la*; i wedle ich ustaleń będzie 28 *claves*.

(92) Stefan Monetarius

U Jana Tinctorisa właściwość [*proprietat*] oznacza szczególną jakość [*qualitas*] uszeregowanych *voces*. Franchinus zaś powiada: właściwością takiej modulacji nazywamy szczególnie układ [*deductio*] każdego heksachordu rozmieszczonego w skali muzycznej. Układ [*deductio*] jest to naturalny postępek diatoniczny tych właśnie sześciu sylab w kierunku wznoszącym lub opadającym. W kierunku wznoszącym w ten sposób: *ut re mi fa sol la*. W kierunku opadającym odwrotnie. Taki mianowicie układ, zwany przez Franchina heksachordem, my określamy mianem *cantus*.

(93) Anonim Ossol. 2297/I

...*cantus* definiuje się następująco: jest to modulacja wykonana głosem naturalnym lub instrumentalnym, ujęta w reguły *artis musicae*.

(94) Anonim BJ 2616

Cantus jest to należyta intonacja *voces* albo melodia utworzona przez żywy głos w oparciu o dźwięk, ton i interwał.

(95) Marek z Płocka

Są zatem trzy *cantus* co do rodzaju, mianowicie naturalny, \sharp -*duralis* i *b-mollis*. Naturalny czyni dźwięk twardym i miękkim zarazem; wznosi się on do *c-sol-fa-ut* czasem poprzez *b molle*, czasem poprzez \sharp *durum*: właściwą jego nazwą jest *cantus* mieszany [*mixtus*]; albo tak: jest to *cantus*, który w *clavis b-fa- \sharp -mi* nie zawiera ani *mi*, ani *fa*, ponieważ dochodzi tylko do *a-la-mi-re*. I właściwą jego nazwą jest *cantus* naturalny. *Cantus* \sharp -*duralis* czyni dźwięk twardym i szorstkim z racji litery i brzmienia. Natomiast *cantus b-mollis* czyni dźwięk miękkim i łagodnym także z racji litery i brzmienia.

(96) Marek z Płocka

Nie można w żadnym razie pominąć, iż *cantus* określa się trzema metodami. Pierwszą metodą ze względu na *mi* i *fa* w *b-fa- \sharp -mi*: każdy *cantus*, który wznosi się powyżej *a-la-mi-ré* i w *b-fa- \sharp -mi* zawiera *mi*, jest to *cantus* \sharp -*duralis*; jeśli zaś zawiera *fa*, jest to *cantus b-mollis*. Natomiast *cantus*, w którym śpiewa się czasem *mi*, czasem zaś *fa*, zwie się *cantus* naturalnym. Drugą metodą ze względu na końcową *vox*, które to *voces*, ponieważ są trojaki, oznaczają trojaki *cantus*: *cantus* mianowicie, który kończy się na *vox* naturalnej, nazywa się naturalnym; jeśli kończy się na *vox b-mollis*, nazywa się *b-mollis*; jeśli zaś na *vox* \sharp -*duralis*, nazywa się \sharp -*duralis*. Trzecią metodą ze względu na melodię szorstką, łagodną lub pośrednią pomiędzy szorstką a łagodną w ten sposób, że *cantus b-mollis* przebiega międko, \sharp -*duralis* twardo, ten zaś, który mieści się pomiędzy twardym i międkim, nazywa się naturalnym.

(97) Anonim BJ 2616

...tak jak istnieją tylko trzy rodzaje *voces*, różnych co do brzmienia i natury, tak muzycy rozróżniają też trzy rodzaje *cantus*: \sharp -*duralis*, naturalny i *b-mollis*, ponieważ *voces* dzielą się na trzy *cantus*, a trzy *cantus* na trzy [rodzaje] *voces* [...] Każdy *cantus* \sharp -*duralis* objawiony jest przez *mi* i *la*, jakby swoje znaki [...] *Cantus* \sharp -*duralis* jest to bowiem ten, który czyni dźwięk twardym i szorstkim [...] Każdy *cantus* naturalny, zwany niekiedy neutralnym, oznajmiany jest przez *re* i *sol*, jakby swoje znaki. *Cantus* naturalny jest to bowiem ten, który nie posiada ani twardego, ani miękkiego dźwięku, ale bierze część od \sharp -*duralis*, a część od *b-mollis* [...] Każdy *cantus b-mollis* wyraża się poprzez *ut* i *fa* jako swoje znaki. *Cantus b-mollis* czyni bowiem dźwięk miękkim i łagodnym [...] Ponieważ sześć owych *voces* ulega przy śpiewaniu przemianom w ten sposób, że przez nie wszystkie wyraża się *cantus*, przeto każdy *cantus* obejmujący sześć

voces zwie się *mixtus*. Z tego wynika po pierwsze, iż niesłuszny pogląd wyrażają ci, którzy w oparciu o litery *clavium* dzielą wymienione *cantus* na siedem gatunków, albowiem litery nie mają nic wspólnego z naturą *cantus*. (Glosa marginalna: Stąd niesłuszny pogląd głoszą ci, którzy określają *cantus* jako *h-duralis* lub *b-mollis* tylko na podstawie *mi* i *fa* w *b-fa-h-mi*, zaś naturalnym nazywają taki, w którym brak *mi* lub *fa* w *b-fa-h-mi*, ponieważ przy założeniu — bez względu na to czy jest to możliwe, czy nie — że nie istnieje *b-fa-h-mi*, wynikałoby według nich, że nie istnieje *cantus h-duralis* czy *b-mollis*, lecz każdy jest naturalny, co byłoby niedorzecznością.)

(98) Franchinus Gaffurius

Wymienia się trzy sposoby śpiewania. Otóż pierwszy postęp modulacyjny, czyli sposób śpiewania, występuje wówczas, gdy do czterech dźwięków wprowadzamy pierwszy gatunek kwarty, mianowicie półton i dwa tony, licząc w kierunku wznoszącym, w opadającym zaś odwrotnie: i jest to pierwszy gatunek kwarty. Drugi zaś sposób śpiewania występuje wówczas, gdy w postępie czterech dźwięków w kierunku wznoszącym śpiewamy kolejno dwa tony i jeden półton, z czego powstaje drugi gatunek kwarty. Trzeci natomiast postęp modulacyjny występuje wówczas, gdy w kierunku wznoszącym śpiewamy ton, następnie półton i znów ton, i podobnie w kierunku opadającym: według porządku owych tetrachordów jest to trzeci gatunek kwarty.

(99) Glareanus

Nie wiem, według jakiego autora nauczają, że *ut* i *fa* są to *voces molles, re, sol* naturalne, *mi, la durae* [...] Być może nasi muzycy przejęli to z natury *modi*. Albowiem w *modus* lidyjskim, miękkim, jak się niekiedy uważa, górna kwarta opiera się na *ut* i *fa*; w doryckim, poważnym i surowym — na *re* i *sol*, we frygijskim, pobożnym i twardym — na *mi* i *la*...

(100) Balthasar Prassberg

Trzeba wiedzieć, że w trakcie mutacji *fa* dogodniej jest zmienić na *ut* niż na inną *vox*, ponieważ [...] *fa* i *ut* są to *voces* w jakiś sposób zgodne i należą do tego samego *cantus*. I zazwyczaj odpowiadają *cantus b-mollis*; *sol* i *re* zaś odpowiadają *cantus* naturalnemu; natomiast *mi* i *la* odpowiadają *cantus h-duralis*.

7. Solmizacja

(101) Sebastian z Felsztyna II

...solmizacja jest to modulacja wszelkiego śpiewu przy pomocy *voces* muzycznych, podporządkowana wymogom *mi* i *fa*. Albo solmizacja jest to poprawne wykonanie śpiewu przy pomocy sześciu *voces*.

(102) Martin Agricola

Vox, jak się przyjmuje, jest to sylaba, przy pomocy której wiąże się dźwięki interwałów [...] tak, jak przy czytaniu sylaby wyrazów wiąże się przy pomocy liter. Albo, jak chcą niektórzy, *vox* jest to nazewnictwo interwałów.

(103) Marek z Płocka

Mutacja jest to zmiana jednej *vox* na drugą, następującą na tym samym dźwięku i w ramach tej samej *clavis* [...] Zmienia się mianowicie jedną sylabę na drugą, jak również jedną właściwość na drugą.

(104) Marek z Płocka

Mutacja następuje w dwóch przypadkach. Po pierwsze, ze względu na postęp w kierunku wznoszącym i opadającym. Po drugie, ze względu na zmianę *cantus*, gdy *cantus h-duralis* zmienia się na *b-mollis* lub odwrotnie: i taka mutacja winna być zaznaczana przez *b molle* lub *h durum*...

(105) Balthasar Prassberg

Masz wiedzieć, iż mutacja występuje nie tylko ze względu na postępowanie w górę i w dół, ale także niekiedy ze względu na *cantus*. Stąd mutacja jest dwojaka, mianowicie właściwa [*propria*] i niewłaściwa [*impropria*]. Mutacja niewłaściwa występuje wówczas, gdy *ut* podlega mutacji na *re*, na przykład w *g-sol-re-ut*, lub *re* na *mi* i odwrotnie, na przykład w *a-la-mi-re*, a *sol* na *fa* i odwrotnie, na przykład w *c-sol-fa-ut*, *sol* na *la* i odwrotnie, na przykład w *d-la-sol-re*. W których to *claves* i w ich oktavach mutacja występuje nie z powodu postępu w górę i w dół, ale wyłącznie z powodu *cantus*, mianowicie ze względu na *b-fa- \dot{h} -mi*, gdzie tkwi istota zróżnicowania *cantus*. Natomiast mutacja właściwa lub doskonała [*perfecta*] występuje wówczas, gdy wyższa *vox* [*vox superior*] podlega mutacji na *vox* niższą [*vox inferior*], gdy owe *voces* pozostają do siebie w odległości kwarty lub kwinty. Mianowicie, gdy *ut* podlega mutacji na *fa* i odwrotnie, jak to zdarza się w *claves C-fa-ut*, *F-fa-ut* i *c-sol-fa-ut*, i jeżeli *sol* podlega mutacji na *ut* i odwrotnie, jak to zdarza się w *claves C-sol-re-ut*, *c-sol-fa-ut* i kiedy *sol* podlega mutacji na *re* i odwrotnie, jak to zdarza się w *claves G-sol-re-ut*, *d-la-sol-re*, *g-sol-re-ut* itd., i kiedy *la* podlega mutacji na *mi* i odwrotnie, jak to zdarza się w *claves E-la-mi*, *a-la-mi-re*, *e-la-mi* i *aa-la-mi-re*, i kiedy *la* podlega mutacji na *re* i odwrotnie, jak to zdarza się w trzech *claves*, mianowicie *a-la-mi-re*, *d-la-sol-re* i *aa-la-mi-re* itd. Gdy zaś mutacja przebiega inaczej, jest mutacją niewłaściwą.

(106) Sebald Heyden

— Cóż to jest *cantus b-mollis*?

— Jest to *cantus*, któremu od początku przydzielono *b* i według *b-fa* rozłożono powyżej i poniżej we właściwym porządku *voces* pozostałych *claves*...

— Cóż to jest *cantus \dot{h} -duris*?

— Jest to *cantus*, który bądź od początku nie ma *b-fa*, bądź przydzielono mu takie oto \dot{h} \times *mi*, ażeby według *mi* w \dot{h} -*mi* ułożyć sylaby wszystkich pozostałych *claves*.

— ...Dlaczego pominięto tu *cantus* naturalny?

— Dlatego, iż pominięcie jego bardziej ułatwia nam wykład niż jego uwzględnienie. Albowiem przy jego pominięciu podział wszystkich śpiewów według *b* zapisanego bądź nie zapisanego na początku staje się łatwiejszy i bardziej oczywisty. Wreszcie dzięki temu pominięciu sztukę solmizacji można bardzo dobrze wyjaśnić przy pomocy mniejszej ilości reguł, bardziej zrozumiałych dla chłopięcych głów. I niech nie budzi wątpliwości opinia, jakoby *cantus* naturalny posiadał jakąś cechę szczególną w zestawieniu z pozostałymi dwoma *cantus*, tym bardziej że rzecz tak się nie przedstawia, albowiem trafia on w ramy *cantus* bądź \dot{h} -*duris* bądź *b-mollis*, o ile nie wykracza poza kwintę, w którym to przypadku nic nie stoi na przeszkodzie, ażeby uznać go tak z nazwy, jak i wedle reguł za *cantus \dot{h} -duris*.

(107) Anonim Ossol. 2297/I

Cała różnorodność solmizacji wynika jedynie z racji *mi* i *fa* w *b-fa- \dot{h} -mi*, gdyż wszystkie tony sprowadzają się do tej samej solmizacji oprócz V i VI, ponieważ we wszystkich tonach oprócz V i VI w *c-sol-fa-ut* śpiewa się *fa* i nie oznacza się *b rotundum* w *b-fa- \dot{h} -mi*, poza VI i V, w których zawsze w *c-sol-fa-ut* śpiewa się *sol* i w *b-fa- \dot{h} -mi* zawsze *fa*.

(108) Anonim Ossol. 2297/I

Ogólna reguła solmizacji: w kierunku wznoszącym po *la*, zgodnie z regułą w obu *f-fa-ut* następuje *fa*; w obu *b-fa- \dot{h} -mi* *fa* i *mi*; w drugim *e-la-mi* tylko *mi*. I odwrotnie: w kierunku opadającym po *fa* lub *mi* następuje *la*, i po *fa* w *f-fa-ut* w obu *e-la-mi* następuje *la*; po *fa* lub *mi* w drugim *e-la-mi* następuje *la* w *d-la-sol-re*.

(109) Nicolaus Wollick

Mutacja ogólnie stosowana (*communis*, która ma wielu zwolenników jako lepiej znana niż drugi typ mutacji i bardzo wygodna dla uczniów, słusznie zwana niekiedy mutacją częściową — *partialis*), jest to przejście z jednej *vox* na drugą równobrzmiącą, z zachowaniem jednego i tego samego dźwięku skali. Zachodzi ona wówczas mianowicie, gdy nuty należące do danego *cantus* nie mogą postępować dalej czy to w kierunku wznoszącym, czy opadającym. W pierwszym przypadku należy wznosić się stopniowo od *Gamma-ut* do najbliższego *la*, mianowicie w *E-la-mi*, stosując mutację z *la* na *mi* i podążać do wyższych *claves* [...]. W drugim przypadku, to znaczy przy kierunku opadającym, należy postępować jak wyżej: na przykład, jeśli przyjmie się *la* w *a-la-mi-re* schodząc do *ut* w *C-fa-ut*, to wówczas dalszy postęp nie jest możliwy bez zmiany *ut* na *fa*; i taka mutacja może nastąpić oczywiście tylko wtedy, gdy zmusza nas do tego konieczność.

(110) Nicolaus Wollick

Mutacja właściwa (*propria*), którą opanowali w każdym razie doświadczeni śpiewacy dzięki pewnej wrodzonej pomysłowości, gdyż w książkach brak jej niemal zupełnie (a jeśli cokolwiek na jej temat rozprawiają, to w bardzo niewielkim stopniu), jest to zmiana jednej *vox* o tercję przed *fa*, Przy uczeniu się tego rodzaju mutacji trzeba, że się tak wyrażę, z umytlmi uszami nasłuchiwać, czy jakiś śpiew dąży do wzniesienia się ponad *la* należące do tegoż *fa* tak, że następnego dźwięku nie można osiągnąć bez mutacji, trzeba więc zważać na kolejne najbliższe *fa*, które pojawi się w trakcie solmizacji, czy to w kierunku wznoszącym, czy opadającym, i wprowadzić mutację przede wszystkim o tercję przed tym *fa*...

(111) Stefano Vanneo

W *cantus floridus*, czyli *figuratus* [...], nie należy wprowadzać mutacji na ostatniej nucie, gdyż w trakcie mutacji można napotkać nuty trudne do wyśpiewania, jak semiminimy, chromy lub semichromy, których szybkie zaśpiewanie przy mutacji może być często przyczyną błędu. Abyśmy zatem nie pobłądzili w tej kwestii, napominam uczniów, ażeby nie czekali, aż mutacja wystąpi na ostatniej nucie, czego nakazywaliśmy przestrzegać w *cantus planus* [...]. I tak, w celu dokonania mutacji w kierunku wznoszącym posługujemy się jedną właściwą nutą, mianowicie *re*. Do wykonania mutacji w kierunku odwrotnym niech posłuży nuta następująca, mianowicie *la*...

(112) Sebastian z Felsztyna I

Ponieważ cała trudność sztuki solmizowania sprowadza się do *mi* i *fa* w *b-fa- \sharp -mi*, należy przede wszystkim zbadać ton. Albowiem z tonów jedne są \sharp -*durales*, jak III i IV, które zachowują zawsze *mi* w *b-fa- \sharp -mi*, inne zaś są naturalne, jak I i II, gdyż czasem otrzymują *fa*, czasem zaś *mi* w *b-fa- \sharp -mi*, co przedstawia się następująco: jeżeli śpiew I lub II tonu wzniesie się od *a-la-mi-re* tylko o sekundę i dotknie *b-fa- \sharp -mi* natychmiast opadając, wówczas w *b-fa- \sharp -mi* śpiewa się *fa* i *la* w *a-la-mi-re*; jeśli zaś śpiew wznosi się wyżej niż o sekundę, wówczas w *b-fa- \sharp -mi* śpiewa się *mi* i *re* w *a-la-mi-re*, wyjąwszy śpiew I lub II tonu transponowanego albo V lub VI tonu nietransponowanego, ponieważ wtedy w *b-fa- \sharp -mi* śpiewa się zawsze *fa* i w *a-la-mi-re* *mi* przy postępie w górę lub *la* przy postępie w dół.

(113) Anonim BJ 2616

Kto zamierza przystąpić do solmizacji, niech po zbadaniu klucza spojrzy, czy śpiew rozpoczyna się od *clavis* zawierającej jedną *vox* i od niej rozpocznie; jeśli zaś rozpoczyna się od *clavis* zawierającej więcej *voces*, wówczas przy postępie w górę niech przyjmie *vox* niższą, a przy postępie w dół *vox* wyższą, z wyjątkiem *f-fa-ut*, *c-sol-fa-ut* i *claves* środkowych, jak również *d-la-sol-re*, ponieważ w *f-fa-ut* zarówno przy postępie w górę, jak i w dół, oraz w *c-sol-fa-ut* przy postępie w dół zawsze śpiewa się *fa*, chyba że w *b-fa- \sharp -mi* zaznaczono *b* rotundum: wówczas bowiem w *c-sol-fa-ut* przy postępie w dół przyjmuje się *sol*, zaś w *f-fa-ut* przy postępie w górę *ut* albo *fa*; a także jeśli

nie następuje postępowanie w górę od *f-fa-ut* do *b-fa- \dot{h} -mi* o kwartę pośrednio lub przez skok: wówczas bowiem postępuje się tak samo, jak przy zaznaczonym *b rotundum*. Natomiast *claves* pośrednie pomiędzy *f-fa-ut* i *c-sol-fa-ut*, jak również *d-la-sol-re* traktowane są odpowiednio do *c-sol-fa-ut*. I w ten sam sposób należy rozpatrywać *claves* odległe o oktawę.

(114) Marek z Płocka

Przy postępie w górę poza *la* o sekundę zawsze przyjmuje się *mi* lub *fa*. I odwrotnie: przy postępie w dół o sekundę poniżej *fa* lub *mi* zawsze należy przyjąć *la* w *a-la-mi-re* lub *aa-la-mi-re*. Tak samo trzeba traktować *claves* odległe o oktawę. Tak samo też należy postępować w *e-la-mi* po *f-fa-ut*, gdy śpiew schodzi poniżej *ut*: trzeba przyjąć *la* w *e-la-mi* po *f-fa-ut*. Ilekroć zaś nastąpi postępowanie w górę od *a-la-mi-re* do *c-sol-fa-ut* lub wyżej, wówczas w *c-sol-fa-ut* trzeba zawsze śpiewać *fa*, chyba że zdarzy się zaznaczone *b rotundum*: wówczas bowiem w *c-sol-fa-ut* trzeba śpiewać *sol* ze względu na *b rotundum* zaznaczone w *b-fa- \dot{h} -mi*.

(115) Sebastian z Felsztyna I

Jeżeli w jakiejś *clavis* śpiewa się *fa*, po czym następuje od niej skok o kwartę, kwintę lub oktawę, wówczas również należy wymawiać *fa*; jeśli zaś w dolnej *clavis* wymawia się *mi*, a dalej następuje skok o kwartę, kwintę lub oktawę, wówczas zawsze trzeba wymawiać *la* lub *mi* w zależności od tego, czy po skoku mamy postępowanie w górę, czy w dół. Jeżeli natomiast w danej *clavis* wymawia się inną *vox* niż *fa* lub *mi* i od niej następuje skok o kwintę, sekstę lub oktawę, wówczas trzeba zawsze spojrzeć na najbliższe *fa*, do którego zmierza śpiew wznosząc się lub opadając; wtedy będzie wiadomo, którą *vox* należy wymówić po skoku.

(116) Stefan Monetaarius

Musica ficta jest to muzyka wykonywana przy pomocy *voces* dodatkowych, czyli *voces fictae*.

(117) Sebastian z Felsztyna I

Dlatego zaś nazywa się *ficta*, że przy jej pomocy w śpiewie wymawia się *voces*, których nie ma w *claves*.

(118) Sebastian z Felsztyna II

Koniunkta powstaje zasadniczo tylko ze względu na *mi* i *fa*, które należy utworzyć w innych miejscach, niż to pokazuje „ręka”, czyli skala muzyczna; a gdy się już wprowadzi, skoro to konieczne, owe *voces mi* i *fa*, to ponieważ znajdują się one w środku [heksachordu], dotworzyć trzeba wszystkie pozostałe *voces*.

(119) Anonim BJ 1859

Koniunkta jest to mianowicie przekształcenie całego tonu w półton bądź *fa* w *mi*, co sprowadza się do tego samego, lub odwrotnie [tzn. przekształcenie półtonu w cały ton] czynione głosem człowieka albo dźwiękiem instrumentu. Trzeba również wiedzieć, że koniunkcję oznakowaną przez *b molle* śpiewa się jako *fa*, natomiast oznakowaną przez \dot{h} *quadrum* śpiewa się jako *mi*.

(120) Anonim Ossol. 2296/I

Wprowadzono zaś koniunkty ze względu na transponowanie bądź też nietransponowanie śpiewów. Stąd, jeśli dany śpiew podlega transpozycji, nie wymaga wprowadzenia koniunkty, ale i odwrotnie.

(121) Anonim Ossol. 2297/I i Anonim BJ 2616

Voces fictae nazywają się koniunktami, ponieważ łączą przeciwne sobie *voces*, a umieszcza się je dlatego, aby przy postępie w górę lub w dół pośrednio nie powstał jakiś interwał doskonały, to jest kwarta, kwinta lub oktawa od *mi* do *fa* bądź odwrotnie.

(122) Stefan Monetrarius

Musica ficta stanowi przeto niezbędne dopełnienie systemu harmonicznego, służące zarówno nadaniu szorstkiej diatonice łagodnej słodczy, jak też wydobyciu konsonansów, których brak w rodzaju diatonicznym.

(123) Stefan Monetrarius

Z tej racji porządek *musicae fictae* stosowniej przypisać układowi chromatycznemu niż diatonicznemu. Stąd też *musica ficta* może być określana mianem *colorata*. Albowiem postęp chromatyczny, czyniący z interwałów całotonowych półtonowe, można uznać za zagęszczenie i ozdobę postępu diatonicznego.

(124) Johannes Cochlaeus

Istnieje nadto koniunkta ukryta w klauzulach *re-ut-re*, *sol-fa-sol*. Albowiem z całego tonu powstaje półton, który można rozpoznać na każdym instrumencie po łagodnym brzmieniu.

(125) Sebastian z Felsztyna I

Pierwsza reguła. Jeżeli w *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* śpiewa się *fa*, jak to się dzieje w V i VI tonie nietransponowanym [...], albo kiedy I lub II ton podlega transpozycji do *G-sol-re-ut* [...], a także gdy V i VI ton transponowane są do *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* i wówczas śpiewa się *fa* w *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi*, gdy więc dzieje się w ten sposób, wtedy i o oktawę niżej, mianowicie w $\frac{1}{2}$ -*mi*, trzeba podobnie śpiewać *fa*; tak samo również o oktawę wyżej, mianowicie w *bb-fa- $\frac{1}{2}$ -mi*, należy śpiewać *fa*, ponieważ wszystkie oktawy traktowane są jednakowo.

Druga reguła. Jeżeli w *b-fa- $\frac{1}{2}$ -mi* zaznaczono *fa* i od niego następuje skok do *E-la-mi* o kwintę w dół lub o kwartę w górę, wówczas w *E-la-mi* podobnie należy zaznaczyć i śpiewać *fa* niżej i podobnie w *e-la-mi* wyższym. Jeżeli zaś od *E-la-mi* z tetrachordu *inales* następuje dalszy skok o kwartę w górę albo od *e-la-mi* spośród *minutae*, bądź *ee-la-mi*, nastąpi skok o kwintę w dół do *a-la-mi-re*, wówczas podobnie w obu *a-la-mi-re* należy zaśpiewać i zaznaczyć *fa*. Tak więc w podobny sposób należy postępować w przypadku *claves* wyższych, mianowicie *excellentes*, jak również w przypadku niższych. A dzieje się tak dlatego, aby nie powstał skok o kwartę, kwintę lub pośrednio o oktawę z *mi* do *fa* i odwrotnie.

8. Interwały

(126) Anonim BJ 2616

Monochord jest to instrument o jednej strunie, naciągniętej przez całą jego długość, podzielony odpowiednio do proporcji konsonansów i ich części na tyle odcinków, ile *claves* zawiera skala. Struna, naciśnięta i pobudzona według tych odcinków, z łatwością wskazuje każdy postęp *voces* w górę i w dół.

(127) Conrad von Zabern

Proporcja jest to zestawienie lub stosunek względem siebie *voces* podobnych lub różnych [...]. Proporcja bowiem jest to właściwie postęp w górę lub w dół od jednej *vox* do drugiej albo odległość jednej od drugiej. I masz wiedzieć, że proporcje często zwane są *modi* muzycznymi, z których składa się każdy śpiew, tak że terminy te stosuje się wymiennie.

(128) Anonim Ossol. 2297/I, Anonim BJ 2616, Marek z Płocka

Modus jest to należyta i odpowiadająca proporcji odległość pomiędzy *voces*.

(129) Sebastian z Felsztyna I

Modus [...] jest to określona melodia i należyta odległość *voces*.

(130) Sebastian z Felsztyna II

Modus muzyczny jest to skok lub odległość jednej *vox* od drugiej w kierunku wznoszącym lub opadającym.

(131) Marek z Płocka

Nazwa *modus* wywodzi się od mierzenia [*modificatio*] bądź pomiaru [*mensura*], ponieważ *modus* stanowi miarę każdego postępu w kierunku wznoszącym lub opadającym.

(132) Sebastian z Felsztyna II

Unison właściwie mówiąc nie stanowi *modus*, ponieważ niczego nie wymierza ani też nie tworzy miary. Jest natomiast unison początkiem *modi*: jak jedność jest początkiem liczby wyrażającej wielość, tak równość jest początkiem proporcji, według Boecjusza.

(133) Sebastian z Felsztyna I

Modi są dwojaki: jedne są doskonałe, inne niedoskonałe. *Modi* doskonałe to takie, które zachowywanej jednej i tej samej miary nie mogą zmieniać, na przykład *diapason*, *diapente*, *diatessarón*, czyli oktawa, kwinta, kwarta. *Modi* niedoskonałe to takie, które stosownie do proporcji przybierają raz mniej, raz więcej, na przykład seksta, tercja i sekunda. Inna jest bowiem seksta wielka, zwana *tonus cum diapente*, inna mała, nazywana *semitonium cum diapente*. Inna jest tercja wielka, mianowicie *ditonus*, inna mała, którą nazywa się *semitonus*. Inna jest wreszcie sekunda wielka, która nazywa się tonem, inna mała, która nazywa się półtonem...

(134) Sebastian z Felsztyna II

Diatessarón utworzony jest z dwóch tonów i jednego półtonu, jak skok od *ut* do *fa*, od *re* do *sol*, od *mi* do *la*, i uchodzi za pierwszy *modus* doskonały, ponieważ zawiera w sobie zawsze jedną i tę samą miarę. *Diapente* składa się z trzech tonów i jednego półtonu, jak skok od *ut* do *sol*, od *re* do *la*, od *mi* do *si*, od *fa* do *fa*, i jest to drugi *modus* doskonały, który nie zmienia swojej miary [...] *Diapason* składa się z pięciu tonów i dwóch półtonów, na przykład postęp w górę od *ut* do *fa* lub od *re* do *sol*, lub od *mi* do *la* o oktawę, ponieważ każda oktawa nazywa się *diapason*. I masz wiedzieć, że w przypadku kwarty, kwinty czy oktawy nie wolno brać nigdy *fa* po *mi* lub odwrotnie, ponieważ powstałby w ten sposób fałszywy skok i postęp w dół, jak również zmieniłaby się miara.

(135) Marek z Płocka

Semitonium jest to odległość jednej *vox* od drugiej o sekundę niedoskonałą [...] I nazwa pochodzi od *semis*, *semi*, co znaczy niedoskonały, i *tonus*, jakby niedoskonały *tonus*. *Tonus* jest to postęp w górę lub w dół o sekundę doskonałą...

(136) Anonim Ossol. 2297/I

Semitonus jest to tercja niedoskonała [...] Nazywa się *semitonus*, ponieważ zawiera *tonus* i *semitonium*. *Ditonus* jest to tercja doskonała, w której nie ma żadnego półtonu.

(137) Marek z Płocka

Semitonium cum diapente jest to odległość jednej *vox* od drugiej o sekundę niedoskonałą, zawierającą w sobie trzy tony i dwa półtony. *Tonus cum diapente* jest to odległość jednej *vox* od drugiej o sekstę doskonałą, zawierającą w sobie cztery tony i jeden półton.

(138) Marek z Płocka

Modi niedoskonałe są dwojaki: stosowane mianowicie i nie stosowane. Stosowane to te, które zazwyczaj występują w książkach. I jest ich sześć: *semitonium*, *tonus*, *semitonus*, *ditonus*, *semitonium cum diapente* i *tonus cum diapente*. Nie stosowany jest tylko jeden, mianowicie *semitonus cum diapente*. I nazywa się nie stosowany, ponieważ bardzo rzadko pojawia się w książkach.

(139) Marek z Płocka

Trzeba też wiedzieć, że poza tymi dziewięcioma *modi* istnieje jeszcze wiele *modi*, odkrytych przez współczesnych muzyków, jako to *tritonus*, czyli kwarta doskonała, *semidiapente*, *ditonus cum diapente* i *semidiapason*. Ale tych *modi* nie należy umieszczać w śpiewie chorałowym.

(140) Stefan Monetaarius

Istnieją i inne mniej rozpowszechnione interwały, które bardzo rzadko lub wcale nie występują w śpiewach. Ich nazwy to *tritonus*, *semidiapente*, *semidiapason* [...] Dodaje się do nich obie septymy, mianowicie *ditonus cum diapente* i *semiditonus cum diapente*.

(141) Marek z Płocka

Modi tych nie należy jednak stosować w śpiewie chorałowym tak ze względu na trudność ich wykonywania, jak i ich okropne brzmienie, a także ze względu na ich dysproporcjonalność. Brak im mianowicie dwóch elementów: melodyjnej i stosownej odległości oraz należytej proporcjonalności.

(142) Marcin Kromer

Diatessaron jest to pełna i ładna kwarta...

Tritonus jest to twarda i dysonująca kwarta...

Hemidiapente jest to szorstka i przeciwna regułom kwinta...

Diapente jest to śpiewna i przyjemna kwinta...

Hemidiapason jest to przeciwna regułom i ostro brzmiąca oktawa...

Diapason jest to przyjemna i dźwięczna oktawa...

9. Octo toni

(143) Marek z Płocka, Sebastian z Felsztyna II

Tonus jest to określona reguła, która wiedzie nas ku rozpoznaniu każdego śpiewu zgodnego z regułami.

(144) Johannes Cochlaeus

Cóż to jest *tonus*? Jest to reguła odnosząca się do postępu w górę i w dół, określająca każdy śpiew według zakończenia. Określany jest też mianem *modus*, *tropus*, *constitutio* i *systema*. *Systema* zaś jest to jak gdyby pełna całość modulacji, oparta na połączeniu konsonansów kwarty i kwinty. Albowiem każdy *tonus* zawiera w sobie oktawę.

W jaki sposób dzieli się *tonus*? Na autentyczny i plagalny. Cóż to jest *tonus* autentyczny? Jest to taki *tonus*, który swoje *systema* umieszcza w całości powyżej dźwięku *finalis*. Cóż to jest *tonus* plagalny? Jest to taki *tonus*, który swoje *systema* przeprowadza częściowo powyżej, częściowo zaś poniżej dźwięku *finalis*.

(145) Stefan Monetaarius

...[*tonus*] określany jest także mianem *tropus*, przez starożytnych zaś mianem *constitutio*; *tropus* mianowicie ze względu na przemienne połączenie gatunków kwinty i kwarty.

(146) Stefano Vanneo

[*Toni* zwane są zaś] *modi*, ponieważ każdy *tonus* posiada właściwą sobie odmienną modulację bądź sobie właściwe *modi* w swej własnej modulacji. Zwiążą się też *modi*, ponieważ realizują się w rozmaity sposób. Termin *modus* muzycy wyjaśniają jako różnorodność.

(147) Stefano Vanneo

...albo *modi* otrzymały nazwę od *modulare* lub *moderare*, ponieważ przyjęto, iż regulują one każdą melodię, ograniczając jej postępek w górę i w dół.

(148) Anonim BJ 2616

Tonus jest to określona melodia i zróżnicowanie śpiewu.

(149) Marek z Płocka

Toni rozpoznaje się czterema sposobami. Po pierwsze, poprzez ambitus [...] Po drugie, poprzez *vox*, na której kończy się śpiew [...] Po trzecie, poprzez *repercussiones* [...] Po czwarte, poprzez *claves finales*...

(150) Sebastian z Felsztyna II

...ambitus to nic innego jak obszar lub przestrzeń dla postępu w górę i w dół, dozwolona tonom na mocy ustaleń muzyków.

(151) Marcin Kromer

Istnieje osiem tonów. Dzielią się one na dwie grupy: na tzw. autentyczne, które moim zdaniem nie bez racji można by nazwać [...] głównymi [...], ponieważ wznoszą się powyżej swych *finales* o oktawę lub nawet o decymę, i plagalne, bądź — jak wolisz — poboczne [...], które poruszają się wokół swych *finales* w górę i w dół.

(152) Marek z Płocka

Tonus nadto jest trojaki: *regularis*, *mixtus* i *neutralis*. *Tonus regularis* zachowuje zgodny z regułami postęp w kierunku wznoszącym. *Tonus mixtus* postępuje w górę jak autentyczny, w dół zaś jak plagalny w stosunku do swej *finalis*. *Neutralis* ani nie wykracza poza kwintę w górę, jak autentyczny, ani nie opada poniżej tercji, jak plagalny, ale porusza się tylko wokół *finalis*.

(153) Anonim BJ 2616

...każdy ton autentyczny transponowany postępuje poniżej *finalis* o kwartę lub kwintę i postępuje w górę o kwintę lub sekstę. Natomiast ton plagalny transponowany przeciwnie, postępuje w dół o kwintę lub sekstę.

(154) Marek z Płocka

...każdy śpiew zakończony na *re* należy do tonu I lub II; zakończony na *mi* należy do III lub IV tonu; zakończony na *fa* należy do V lub VI; zakończony na *sol* należy do VII lub VIII tonu.

(155) Georg Rhau

W śpiewie figuralnym nie ma większego znaczenia, jaka *clavis* kończy śpiew, bylebyśmy zachowali zasadę ostatniej *vox*. Albowiem w takim śpiewie z woli kompozytora stosuje się *claves affinales* i tony rozpoznajemy według czterech następujących *voces*: *re*, *mi*, *fa*, *sol*. Jeżeli więc melodia kończy się na *vox re*, wiedz od razu, że melodia ta należy do I albo II tonu; jeżeli na *mi* — należy do III lub IV; jeżeli na *fa* — wiedz, że śpiew ten opiera się na zasadach V lub VI tonu.

(156) Marek z Płocka

Zazwyczaj śpiew podlega transpozycji z dwóch powodów: po pierwsze, z powodu koniunkty, abyśmy mogli dzięki takiej transpozycji uniknąć koniunkty czyli *musicae fictae* [...]; po drugie, zwykło się transponować śpiew ze względu na miłe brzmienie. Niektóre bowiem tony brzmią ładniej w *claves* transponowanych niż regularnych, jak ton VI i niekiedy IV.

(157) Johannes Cochlaeus

Cóż to jest melodia tonu? Jest to przyjęty dla danego tonu postęp nut według określonych interwałów, związany bardziej z jednym tonem niż z innym.

(158) Marek z Płocka

Nadto trzeba wiedzieć, że każdy śpiew należy rozpoznać na podstawie melodii.

(159) Andreas Ornitoparchus

...*repercussio*, którą Guido określa również mianem *tropus*, jest to właściwa i odpowiadająca każdemu tonowi melodia. Albo jest to właściwy każdemu tonowi interwał.

(160) Georg Rhau

Istnieją również pewne szczególne znamiona, objawiające się w przebiegu każdego tonu: na ich podstawie jedynie przy pomocy słuchu można rozpoznać, do którego tonu należy dany śpiew; nazywają się one *repercussiones* tonów.

(161) Stefan Monetarius

Każdy z tonów posiada przeto jakąś szczególną strefę, w której porusza się wszelka doskonała modulacja tonu, niczym brama na zawiasach; strefę tę zwą *reverberatio* lub *tenor*.

(162) Marek z Płocka

Repercussio jest to częste powtarzanie w jakimś śpiewie jednego i tego samego zwrotu.

(163) Sebastian z Felsztyna I i II

Tony rozpoznawane są także według *repercussiones*. Tony autentyczne mianowicie, które wznoszą się wyżej, osiągają *repercussiones* większymi skokami, to znaczy o kwintę, sekstę i oktawę. Plagalne natomiast osiągają *repercussiones* skokami mniejszymi, to znaczy o tercję i kwartę, ponieważ wznoszą się niezbyt wysoko.

(164) Sebald Heyden

Cóż to jest *tonus*? Jest to pewna określona jakość melodii czy raczej afekt śpiewu. Jak bowiem spośród afektów serca jedne są wesole i przymilne, inne poważne i spokojne, jeszcze inne pełne żalu, inne znów gniewne i gwałtowne, tak i melodie pieśni, ponieważ wprowadzają w różne nastroje, zostały odpowiednio zróżnicowane przez muzyków.

(165) Virgilius Haugk

Czym w pieśni jest *tonus* bądź *harmonia*? Jest to mianowicie afekt czy raczej dusza. Albowiem jeżeliby melodia nie przedstawiała jakowychś żywych sił, jak czyni to dusza w ciele, uznano by ją po prostu za martwą.

(166) Anonim Ossol. 2297/I

Pierwszego właściwość

Ruchliwy jest pierwszy i zręczny, gdyż jego melodia
potrafi budzić wszelkie afekty ducha.

Drugiego właściwość

Poważny i łzawy jest pierwszego towarzysz,
nieszczęsnym i smutnym ton ten odpowiada.

Trzeciego właściwość

Ton trzeci przywodzi do szału, jest też surowy,
umiejąc wzniecać wojny, odpowiada okrutnym.

Czwartego właściwość

Zdatny dla pochlebcy i jego dotyczy czwarty porządek.
Gadatliwym i przymilnym ton ten nazywają.

Piątego właściwość

Umiar piątego słuch, jak twierdzą, koi,
upadłych krzepi nadzieją, smutne serca podnosi.

Szóstego właściwość

Pobożna i łzawa jest modulacja szóstego tonu,
serca do łez nakłania swym brzmieniem.

Siódmego właściwość

Siódmy zwyczaj swawolić żartobliwymi piosnkami,
sądzę, że dobrze włada takimi melodiami.

Ósmego właściwość

Ósmy jest obyczajny i kroczy z umiarem.
Uchodzi za szczególnie miły uszom ludzi starszych.

(167) Franchinus Gaffurius

Te zaś trzy, dorycki, frygijski i lidyjski, autorytet starożytnych poleca jako najczęściej stosowane i jakoby odpowiadające gorętszym afektom ducha: stąd nazywają się one *duces* i *autentici*. Natomiast ich poboczne, ponieważ wyrażają łagodniejsze afekty ducha, zwane są *placales* oraz *comites* [...] Niechaj kompozytor pieśni zadba też, by wdzięk śpiewu odpowiadał słowom pieśni: ażeby, gdy słowa będą mówić o miłości lub pożądaniu śmierci albo wyrażać jakąś skargę, zalecił i umieścił w miarę możliwości dźwięki skłaniające do płaczu (jak to mają w zwyczaju Wenecjanie). Sądzę mianowicie, że najbardziej odpowiadać mu będzie skomponowanie pieśni w IV, VI, czy też II tonie. Które to tony, ponieważ są łagodniejsze, łatwo mogą wywołać tego rodzaju skutek. Gdy zaś słowa oznaczają gniew i groźbę, wypada śpiewać dźwięki szorstkie i twardsze, co zwykle przypisuje się III i VII tonowi. Natomiast słowa wyrażające zasługi i umiar wymagają dźwięków w jakiś sposób pośrednich i są przyznane jako najbardziej właściwe I i VIII tonowi.

(168) Marcin Kromer

I tak I ton [...] posiada pogodną modulację [...], którego szczególnym interwałem jest kwinta *re la*...

Drugi ton, pokrewny pierwszemu, schodzi od razu do najniższych dźwięków i niezbyt wysoko się wznosi, znajdując upodobanie w tercji małej *re fa*, i opiera się na smutnej melodii.

Trzeci [...] twardą melodią wznosi się do góry o kwintę lub do *fa* o sekstę.

BIBLIOGRAFIA

Teksty źródłowe

Źródła podstawowe przedstawiono na s. 9-10; poniższy wykaz obejmuje wyłącznie materiał porównawczy.

- Adam z Fuldy *De musica*. G.S.III, s. 329-382.
- Aegidius de Murino *Tractatus cantus mensurabilis*. C.S.III, s. 124-128.
- Agricola Martin *Rudimenta musices*. Vitebergae 1539.
- *Scholia in Musicam Planam Venceslai Philomatis de Nova Domo ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis Scholae tyronibus collecta*. B.m. 1538.
- Anonim BJ 568 *Introductio in Musicam speculativam Johannis de Muris*.
- Anonim BJ 1859 *De musica plana*.
- Anonim BJ 1927 *Tractatus de simplici cantus*.
- Anonymus XI *Tractatus de musica plana et mensurabili*. C.S.III, s. 414-475.
- Anonymus Bartha *Tractatus de musica plana*. Wyd. D. von Bartha, AfMf 1936, Heft 2, s. 180-199.
- Anonymus Feldmann *Regulae generales de compositione cantus*. Wyd. F. Feldmann W: *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*. „Darstellungen und Quellen zur Schlesischen Geschichte” t. 37, Breslau 1938.
- Anonymus Wolf *De musica mensurabili*. Wyd. J. Wolf w: *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*. AfMw 1919, Heft 3, s. 329-345.
- Aristides Quintilianus *De musica*. Wyd. R.P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Artistoteles Quidam = Lambertus *Tractatus de musica*. C.S. I, s. 251-281.
- Augustinus S. *De musica libri VI*. PL 32.
- Aventinus Johannes *Musicae rudimenta*. Augustae Vindelicorum (Augsburg) 1516.
- Bacon Roger *Opus tertium*. Wyd. I.S. Brewer, London 1859.
- Boetius Anicius Marcus Torquatus Severinus *De institutione musica libri V*. PL t. 63.
- Bogentantz Bernhard *Collectanea utriusque cantus*. Wratislaviae 1519 (wyd. 1 Kolonia 1515).
- Bonaventura de Brixia *Regula musicae planae*. Brixie 1500 (wyd. 1 Brescia 1497).
- Burchard Udalricus *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518 (wyd. 1 Lipsk 1514).
- Carthusiensis Monachus Quidam *Tractatus de musica plana*. C.S. III, s. 432-483.
- Cassiodorus *Institutiones de musica*. G.S. I, s. 14-19.
- Cochlaeus Johannes *Tetrachordum musices*. Nurnbergae 1514 (wyd. 1 Norymberga 1511).
- Conrad von Zabern *Novellus musicae artis tractatus*. Wyd. K.-W. Gümpel w: *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*. „Anhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse” 1956 nr 4.
- *De modo bene cantandi*. Wyd. jw.
- *Opusculum de monochordo*. Wyd. jw.
- Engelbertus Admontensis *De musica*. G.S. II, s. 287-369.
- Faber Stapulensis Jacobus *Elementa musicae libris quattuor demonstrata*. Parisiis 1551 (wyd. 1 Paryż 1496).
- Franko z Kolonii *Ars cantus mensurabilis*. C.S. I, s. 117-136.
- Gaffurius Franchinus *Theorica musicae*. Mediolani 1492 (wyd. 1 Neapol 1480).
- *Practica musicae*. Mediolani 1496.

- Glareanus Henricus Loritus *Isagoge in musicen*. Basileae 1516.
 — *Dodecachordon*. Basileae 1547.
- Guido Aretinus *Micrologus*. G.S. II, s. 1–24. Wyd. J. Smits van Waesberghe w: C.S.M. 4.
 — *Domini Guidonis... regulae de arte musica*. C.S. II, s. 150–192.
- Haugk Virgilius *Erotemata musicae practicae*. Vratislaviae 1541.
- Heritius Erasmus *Musica speculativa*. Wyd. Th. Kroyer w: *Festschrift zum 50 Geburtstag Adolf Sandberger*. München 1918, s. 65–120.
- Heyden Sebald *Musicae στοιχειωσις*. Norimbergae 1532.
 — *De arte canendi*. Norimbergae 1540.
- Hieronymus de Moravia *Tractatus de musica*. C.S. I, s. 1–94.
- Isidorus Hispalensis *Sententiae de musica* (= *Etymologiarum sive originum libri XX*, 15–23). G.S. I, s. 19–25.
- Jacobus Leodiensis *Speculum musicae*. Lib. I wyd. R. Bragard, C.S.M. 3, Romae 1955; lib. VI i VII, C.S. II, s. 193–433.
- Johannes Aegidius Zamorensis *Ars musica*. G.S. II, s. 369–393.
- Johannes Affligemensis (Cotto) *De musica cum tonario*. Wyd. J. Smits van Waesberghe w: C.S.M. 1, Romae 1950.
- Johannes Gallicus *Vera quamque facilis ad cantandum atque brevis introductio*. C.S. IV, s. 345–395.
- Johannes de Garlandia *De musica mensurabili positio*. C.S. I, s. 97–117, 175–182.
 — *Introductio musicae*, C.S. I, s. 157–175.
- Johannes de Grocheio *De musica*. Wyd. E. Rohloff w: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*. Leipzig 1972.
- Johannes de Muris *Musica speculativa*. G.S. III, s. 249–255, 258–283.
 — *Summa musicae*. G.S. III, s. 190–248.
- Kilwardby Robert *De ortu et divisione philosophiae*. Cap. XVIII. Wyd. W. Grossmann w: *Die einleitenden Kapitel des „Speculum musicae“ von Johannes de Muris*. „Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen“ 1924, Heft 3.
- Koswicz Michael *Compendiaria musicae artis aeditio, cumcta, quae ad practicam attinent mira quadam brevitate complectens*. Lipsiae 1518 (wyd. 1 Lipsk 1514).
- Lampadius *Compendium musicae tam figurati quam plani cantus*. Bernae Helveti 1537.
- Libanus Jerzy z Legnicy *De musicae laudibus oratio*. Cracoviae 1540. Facsimile w: *Monumenta musicae in Polonia*. Bibliotheca Antiqua, t. VIII, Kraków 1975.
- Listenius Nicolaus *Musica ab authore denuo recognita*. Francofordiae, b.d. (wyd. 1 Wittenberga 1537).
- Marchettus de Padua *Lucidarium in arte musicae planae*. G.S. III, s. 64–121.
- Odington Walter *De speculatione musicae*. C.S. I, s. 182–250.
- Oridryus Johannes *Practicae musicae utriusque praecepta brevia... Duisseldorpii* 1557. Wyd. R. Federhofer-Königs w: „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte“ Heft 24, Köln 1957.
- Ornitoparchus Andreas *Musicae activae micrologus*. Lipsiae 1519 (wyd. 1 b. m. 1517).
- Paulus Paulirinus de Praga *Tractatus de musica*. W: *Liber viginti artium*. Ms. BJ 257, k. 153r–162v.
- Person Gobelinus *Tractatus musicae scientiae*. Wyd. H. Müller w: *KmJb XX*, 1907, s. 177–196.
- Philippe de Vitry *Ars Nova*. C.S. III, s. 13–22.
- Prassberg Balthasar *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio*. Basileae 1501.
- Ramos de Pareja Bartholomé *Musica practica*. Bononiae 1482.
- Regino z Prüm *Epistola de harmonica institutione*. G.S. I, s. 230–247.
- Rhau Georg *Enchiridion utriusque musicae practicae (musica plana)*. Vitebergae 1538 (wyd. 1 Lipsk 1520).
- Rosetti Blasio *Libellus de rudimentis musicis*. Veronae 1529.

- Saess Heinrich *Musica plana atque mensurabilis*. Wyd. R. Federhofer-Königs w: KmJb 1964, s. 61-107.
- Sebastian z Felsztyna *Opusculum musicae mensuralis*. Cracoviae (1517).
- Simon de Quercu *Opusculum musices*. Nurnbergae 1513 (wyd. 1 Wiedeń 1509).
- Szydiowita *Musica*. Wyd. W. Gieburowski. Posen 1915.
- Theodono de Caprio (= Theodoricus de Capri). *De musica mensurabili*. C.S. III, s. 124-128.
- Tinctoris Johannes *Expositio manus*. C.S. IV, s. 1-16.
- *Liber de arte contrapuncti*. C.S. IV, s. 76-153.
- *Diffinitiones terminorum musicalium*. C.S. IV, s. 178-191.
- Tunstede Simon *Quattuor principalia*. C.S. IV, s. 200-298; skrót: C.S. III, s. 334-364 = Anonymus I *De musica antiqua et nova*.
- Valendrinus (= Hollandrinus) Johannes *Opusculum monocordale*. Wyd. F. Feldmann w: *Musik und Musikpflege im Mittelalterlichen Schlesien*. „Darstellungen und Quellen zur Schlesischen Geschichte” t. 37, Breslau 1938.
- Vanneo Stefano *Recanetum de musica aurea*. Romae 1533.
- Verulus Johannes de Anagna *Liber de musica*. C.S. III, s. 118-124.
- Vogelsang Johannes *Musicae rudimenta*. Augsburg 1542. Wyd. R. Federhoffer-Königs w: KmJb 1956, s. 73-123.
- Wollick Nicolaus *Opus aureum musicae castigatissimum de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans...* pars I/II, Köln 1501. Wyd. K.W. Niemöller w: „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 11, Köln, 1955.

Literatura cytowana

- Abert H. *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle 1905.
- Adank Th. *Rogers Bacons Auffassung der Music*. AfMW 1978, nr 1.
- Allaire G. G. *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System. A practical Application*. „Musicological Studies and Documents”. American Institute of Musicology 1972.
- Badecki K. *Znaki wodne w księgach archiwum miasta Lwowa 1382-1660*. Lwów 1928.
- Bartha D. von *Studien zum musikalischen Schriftum des 15-Jahrhunderts*. AfMf 1936, Heft 1-2.
- Bragard R. *Speculum musicae du compilateur Jacques de Liège*. MD 1953.
- Briquet C. M. *Les Filigrans*. W: *Dictionnaire historique des marques du papier*. Wyd. 2 Leipzig 1923.
- Bukofzer M. F. *Studien in Mediaeval and Renaissance Music*. New York 1950.
- Chomiński J. M. *Historia harmonii i kontrapunktu*. T. 1: Kraków 1958; t. II: Kraków 1962.
- Chybiński A. *Tabulatura Jana z Lublina (1540)*. KM 1911.
- *Teoria mensuralna w polskiej literaturze muzycznej pierwszej połowy XVI w.* Kraków 1911.
- Domański W. *Renesansowa teoria solmizacji Sebastiana z Felsztyna*. W: *Musica Antiqua. Acta scientifica IV*. Bydgoszcz 1975 (Materiały naukowe z IV sesji muzykologicznej „Musica Antiqua Europae Orientalis” Bydgoszcz 1975).
- Estreicher K. *Bibliografia polska*. Kraków 1906.
- Federhofer-Königs R. *Johannes Oridryus und sein Musiktraktat (Düsseldorf 1557)*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 24, Köln 1957.
- *Johannes Vogelsang und sein Musiktraktat (1542)*. KmJb 1965.
- Feicht H. *Polskie średniowiecze*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 1, red. Z. M. Szwejkowski. Kraków 1958.
- Feldmann F. *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*. „Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte” t. 37, Breslau 1938.

- Fellerer K. G. *Die Kölner musiktheoretische Schule des 16. Jahrhunderts*. W: *Festschrift R. J. B. Lenaerts (Renaissance 1400-1600)*. Löwen 1969.
- Ferland E. Th. „Sodain” and „unexpected” Music in the Renaissance. MQ 1951.
- Gieburowski W. *Die „Musica Magistri Szydlowite”. Ein polnischer Choraltraktat des XV Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und Praxis des XV Jahrh.* Posen 1915.
- Goios J. *Odkrycia i badania zabytków dawnej muzyki polskiej*. RM 1962 nr 10.
- Gurlitt W. *Zur Bedeutungsgeschichte von „musicus” und „cantor” bei Isidor von Sevilla*. „Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse” 1950 nr 7.
- Hüschel H. *Ars Musica*. MGG 1.
- Jachimecki Z. *Muzyka polska w rozwoju historycznym*. T. I, cz. I, Kraków 1948.
- Kroyer Th. *Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heritius*. W: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger*. München 1918.
- Kuksewicz Z. *Awerroizm łaciński trzynastego wieku*. Warszawa 1971.
- *Filozofia człowieka. Teoria duszy*. W: *Dzieje filozofii średniowiecznej w Polsce*. T. V, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.
- Markowski M. *Burydanizm w Polsce w okresie przedkopernikańskim*. „Studia Copernicana” 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.
- *Logika*. W: *Dzieje filozofii średniowiecznej w Polsce*. T. I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.
- *Filozofia przyrody w pierwszej połowie XV wieku*. W: *Dzieje filozofii średniowiecznej w Polsce*. T. VI, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.
- Massera G. *Od Franchino Gaffuriusa do Stefana Monetariusa: termin „practica musices” w tekstach metodologicznych renesansowej teorii muzyki*. „Pagine” 1974.
- Meyer K. *Bedeutung und Wesen der Musik*. Teil I: *Der Bedeutungswandel der Musik*. Strassburg 1932.
- Morawski J. *Polska liryka muzyczna w średniowieczu*. Warszawa 1973.
- Niemöller K. W. *Nicolaus Wollick (1480-1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte” Heft 13, Köln 1956.
- Perz M. *Nieznany polski traktat choralowy Marka z Plocka (1518)*. „Muzyka” 1968 nr 4.
- Pietzsch G. *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*. „Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter” Halle 1929.
- *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jh.* AfMf 1936, Heft 1, 2.
- Polonia typographica saeculi sedecimi*. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tlozni polskich XVI stulecia. Warszawa-Wrocław-1936-1966.
- Przywecka-Samecka M. *Drukarstwo muzyczne w Polsce do końca XVIII wieku*. Kraków 1969.
- Randall D. M. *Al-Farabi and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages*. JAMS 1976 nr 2.
- Reimer E. *Musicus und cantor*. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks. AfMw 1978 nr 1.
- Reiss J. *Georgius Libanus Lignicensis als Musiker*. ZfMw 1922, I.
- *Przyczynki do dziejów muzyki w Polsce*. Kraków 1923.
- *Książki o muzyce od XV do XVII wieku w Bibliotece Jagiellońskiej*. Kraków 1924.
- *Pauli Paulirini „Tractatus de musica” (etwa 1460)*. ZfMw 1924/25.
- Riemann H. *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*. Wyd. 2 Berlin 1920.
- Rohloff E. *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*. Leipzig 1972.
- Rosińska G. *Instrumenty astronomiczne na Uniwersytecie krakowskim w XV w.* „Studia Copernicana” 11, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.
- Seay A. *The 15th. Century Coniuncta: A Preliminary Study*. W: *Aspects of Medieval and Renaissance*

- Music. A Birthday Offering to Gustave Reese.* Wyd. Jan La Rue, London Oxford University Presse, Melbourne Cape Town 1967.
- Siniarska-Czaplicka J. *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej od początku XVI do połowy XVIII w.* Wrocław-Warszawa-Kraków 1969.
- *Papier drukowy źródłem badań ksiąg.* W: *Dawna książka i kultura.* Wrocław 1975.
- Swerdlow N. „*Musica dicitur a Moys, quod est Aqua*”. *JAMS* 1967.
- Świętochowski R. *Identyfikacja postaci Marka z Płocka.* „*Muzyka*” 1968 nr 4.
- Turska J. (opr.) *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie.* Lwów 1926.
- *Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.* Wrocław 1948.
- Wisłocki W. *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego.* Kraków 1877–1881.

SUMMARY

The Cracow Plainsong Treatises of the first half of the 16th century represent a virtually unknown though very important part of Polish musical literature in the period. They are the only texts of their time which, in addition to their precepts on the practice of music, also provide answers to such basic questions as: What is music? What makes a musician? What is the subject of the study of music? What is the derivation and what is the purpose of music? The answers to these questions formulated in the plainsong treatises established some of the foundations of musical knowledge about music and went some way towards shaping a common view of its nature and function. The primary sources for the reconstruction of this view are as follows:

1. Stefan Monetarius *Epitoma utriusque musices*. Cracow, Fl. Ungler 1515. Liber primus (de musica choralis).
2. Sebastian of Felsztyn *Opusculum musicae compilatum noviter*. Cracow, J. Haller 1517 (referred to as Sebastian of Felsztyn I).
3. Sebastian of Felsztyn *Opusculum musicae noviter congestum*. Cracow, Fl. Ungler, 1524–25, H. Viator, 1534 and 1536 (referred to as Sebastian of Felsztyn II).
4. Marek of Płock *Hortulus musices*. 1517–1518, ms. Bibl. of the Bernardines of Poznań.
5. Marcin Kromer *Musicae elementa*. H. Viator 1532.
6. Anonymous plainsong treatise from the Ossolineum Library, ms. 2297/I of the first half of the 16th century (referred to as Anonym Ossol. 2297/I).
7. Anonymous plainsong treatise from the Jagiellonian Library, ms. 2616, from the first quarter of the 16th century (referred to as Anonym BJ 2616).

The term "plainsong treatise" indicates that liturgical music, in this case Gregorian chant, is the subject to which the Cracow treatises are devoted. Their purpose within the system of music instruction that prevailed at the time may be compared to the function performed by liturgical music in creative composition in Latin Europe up to and including the 16th century: just as the plainchant melodies, or those modelled upon liturgical sources, were used in the "cantus firmus" form as the basis of polyphonic compositions, so the theoretical principles of plainsong elucidated in the plainsong treatises constituted the foundation of musical knowledge. It may therefore be said that the plainsong treatises were in fact textbooks devoted to the fundamental principles of music, a presentation of "rudimenta artis musicae".

The statement that "musica plana" is "fundamentum musicae mensuralis" appears in theoretical texts from the 13th to the 16th century. The implication is therefore that not only did "musica plana" form the foundation of mensural music but that knowledge in the area was of great importance because, together with "musica mensuralis", it formed the practical aspect of instruction in music, called "musica practica". The musical scale, the intervals and the church modes, that is melic elements, were expounded within the framework of "musica plana", as were elements of musical notation concerning pitch or the relationships between notes: the key system and the principles of diastematic notation. The main didactic purpose of the "musica plana" textbooks was to train singers who would perform "cantus choralis" correctly. The textbooks therefore concentrated on solmization, a method designed to develop practical mastery of musical intervals considered the basis of "ars canendi".

But questions of "musica plana" alone did not exhaust the problems taken up by the plainsong

treatises. Since they were primers by design, the treatises also offered general information on music: the definition and classification of music, the etymological derivation of the term "musica", information about the "inventors" of music and an explanation of the distinction made between "musicus" and "cantor". The volumes often opened with a panegyric on music in verse form — "laudes musicae", "encomia musicae" etc. — that spoke of the power and the usefulness of "ars musica". These questions were sometimes treated as a subject of music theory. The material of the plainsong treatises was therefore extended to include "musica theorica" — a branch of music whose main purpose was cognitive and not "musica practica" as in the case of "musica plana". Although in the first half of the 16th century information on "musica theorica" was frequently included in the plainsong treatises, it was not yet common practice. The information was at times confined to the definition and classification of music. At other times it was completely left out. The Cracow authors, however, considered theory an integral part of the "musica plana" handbook.

The sum of knowledge contained in the plainsong treatises covered two groups of problems. The first, general problems (*generalia*), was an introduction to methodology and aesthetics. The second group touched on problems of "ars canendi"; these were detailed (*singularia*) questions concerning only one branch of musical instruction, notably "musica plana".

A striking feature of the treatises written by the Cracow theorists is the use and the definition of musical terms. The ambiguity of the terms arises not only from the fact that one term was used in several different and alternative meanings but also because the meanings ascribed to one term were ostensibly derived one from the other and consequently came to represent a broad but vaguely outlined concept. Because of the ambiguity or rather ambivalence regarding its meaning, a single term can be given different and at times radically contradictory interpretations. On the other hand, because of the broad range of interpretations the ambiguous or "elastic" terms may be treated as keys that open the door to a conceptual system where they perform the role of a binding agent that ties the separate elements together.

One such term is "ars". The different meanings of the term arise, it seems, from the relationship in which "ars" is placed to its opposite, "nature". The term "ars" may be taken to mean "the study and the discovery of nature". Thus defined "ars" is equivalent to the consciousness of nature which is acquired with the discovery of its laws. The proponent of this meaning of "ars" is Pythagoras, "inventor musica apud Graecos", "princeps numerorum", and "investigator proportionum", its subject being "numerus sonorum". That explains why "musica artificialis" could stand for the science "de numero sonoro".

The discovery of the laws of nature enables us to imitate it: "musica artificialis", the branch of learning devoted to "numerus sonorum", is at the same time "debita modulandi scientia": the study of "sonant numbers" is conducted "propter melodiam constituendam". Standards of procedure may be formulated on the basis of the discovered laws of nature. "Ars liberalis" provides the foundation for the formulation of the "ars canendi" principles. "Ars" may therefore be designated "collectio praeceptorum": it is "ars docens" derived from "ars" which "quaesivit et invenit", and as such is equivalent to "scientia". "Ars" as "collectio praeceptorum" is "ars scientiae". That is why "musica artificialis/regularis" may also be designated as a collection of standards that regulate music or as music regulated by standards.

The two concepts of "ars", seemingly poles apart, in that one was conceived as a study of nature while the other was regarded as a set of standards that regulate human activity, form the dichotomy "theorica — practica" that permeates virtually every aspect of the "generalia". Since the concepts exist side by side, the terms "ars" and "scientia" are used interchangeably in the definition of musical terms. The two terms are conjoined by the concept "musicus adaequatus", the ideal musician who combines theoretical knowledge with practical skills.

"Ars" may finally be superior to "nature": a musician equipped with "ars" stands above the "cantor" who is guided solely by his "naturalis quodam sensu". As may be proved by the

examples illustrating "effectus musicae", the discovery of the laws of nature enables us to manipulate it: Pythagoras, "princeps numerorum" — could induce and shake off sleep through music. "Ars" can even vanquish "nature". Orpheus, "inventor huius artis apud gentiles", "musicae expertissimus", triumphed over death and vanquished nature when, thanks to his music, he rescued Euridice from Hades. Intended "in laudem Dei" music makes mortals immortal, converts sinners into saints, people into angels; while still remaining "scientia" it lays claim to the title "ars pulcherrima".

The instrument of "ars canendi", as explained within the framework of "singularia", is "vox". The term could signify "instrumentum naturale", i.e. "vox humana", as well as a solmizational syllable. The Cracow theorists began the exposition of the principles of "ars canendi" by explaining the term "vox". According to their explanation, the solmizational syllables seem to be derived from "instrumentum naturale" so that the distinction between the two meanings of the term "vox" was obscured. It seems that "genus diatonicum", recognized as the most natural for the human voice formed the link between these two meanings. The hexachord, composed of voces *ut-re-mi-fa-sol-la* which combine all three groups of diatonic fourths, is an exponent of the diatonic scale. A similar relationship is found between the two meanings applied to the term "cantus": "cantus" as "modulatio vocis" and "cantus" as "hexachordum".

"Voces", when arranged in hexachords and superimposed on the "model" scale Γ -*ee*, revealed their interval structure. They transformed the abstract "litterae" into "claves" — keys that opened up the "nature" of singing. By adding hexachords from *g, c, f* beyond the extreme tones Γ and *ee*, that form the framework of the "model" scale, the "clavium" scale could be extended at will while preserving the interval structure. By transposing the hexachords to any optional tone scale, the "clavium" scale could be transposed with its "naturalis dispositio" preserved, as required by the rules governing tone transposition (*scala ficta*), or "condensed" with new semitones. The "condensation", achieved by introducing "voces fictas", transformed "genus diatonicum" into "genus chromaticum" understood as "diatonicae progressionis condensatio". The essence of thinking in terms of hexachords may be seen to lie in the "generative" function of the hexachord.

Because of its role in revealing the interval structure, "voces" was regarded as "intervali nomenclatura". The principles governing the use of "voces", the basis of "ars canendi", meant that the proportions studied by "speculativa" music remained inviolate. "Voces" constituted the final link in the transformation of abstract numerical proportions into real tones remaining at specific distances from each other measured with the aid of "modus".

"Modus", the next term with many connotations, referred to "mensura localis" and "temporalis" alike, as if linking through numerical proportions, "in quibus modi fundantur", the two branches of "ars canendi" — "musica plana" and "musica mensuralis" — with "ars, cuius subiectum est numerus sonorum". Within the framework of "musica plana", "modus" represented the "ascensus" and "descensus" — "arsis" and "thesis" — designating a single interval or a specific arrangement of intervals which formed "systema toni"; in the second meaning "modus" was equal to the octave species. In both cases "modus" was given a virtually identical etymological derivation.

According to the "repercussionis" concept, "modus" could also constitute the identification quality of a tone. In the "quantitatis" category, "modus" is modified as "modus peculiaris" into the "qualitatis" category: it becomes a specific melody recognizable by the tone and as such enters the sphere of specific expressive properties of which "tonus" is the exponent.

"Tonus" could affect the human psyche through its ascribed attributes of expression. The "causa finalis" of music was therefore attained through the agency of tone defined as "finis et principium artis musicae": in accord with its "utilitas", music was capable of influencing human emotions and, by the same token, man's inner harmony.

The plainsong treatises of the first half of the 16th century contain no exposition on the sub-

ject of direct relationships between the expressive qualities of tone and man's inner harmony covered by the term "musica humana". To show these relationships, it is necessary to examine more extensive texts such as the anonymous treatise marked BJ 1927 and *Musica practica* by Ramos de Pareja. Anonym BJ 1927 posed the following question in the title of the chapter on the expressive properties of tones (quoted earlier): "How do people of different complexions (temperaments) become fond of various Modes?" In his reply, based on the views of Boethius and Guido of Arezzo, the author states that musical preferences are linked not only with the region in which the given people live (the peoples of the East delight "in levioribus modis et quasi femineijs cantibus" while the western nations — in "nec nimis asperis nec nimis levibus modulationibus") but also with the innate "qualitas vel complexio" (one, in accord with his temperament, seeks tenderness and gaiety in singing, another — dignity and solemnity, etc.)¹. Ramos de Pareja also cites the opinion of Boethius when he argues in the chapter "in quo musicae mundanae, humanae ac instrumentalis per tonos conformitas ostenditur" that the four modes — protus, deuterus, tritus and tetrardus — correspond to the four human temperaments: phlegmatic, choleric, sanguine and melancholic. Furthermore authentic tones stimulate the emotions typifying a given temperament and the plagal tones by contrast have a soothing effect on these emotions. The Pythagoreans, who were familiar with this rule and who knew that the whole structure of our soul and body rests upon musical harmony, had the ability to use music for therapeutic purposes². In Cracow this view was propagated by Jerzy Liban of Legnica although he did not classify music according to the Boethian categories³.

The Cracow authors defined "musica humana" not only as an inner harmony but also as actual musical sounds produced by the "vox humana". In Sebastian of Felsztyn the two meanings of the term are still kept separate. In other texts, however, there are indications of a tentative link between the two meanings, so that we might view the term "musica humana" as in some senses uniting "vox" and "tonus" — the ultimate question of "musica plana".

According to the definition quoted by Sebastian of Felsztyn (II) and modelled on the formulas applied by Wollick, Adam of Fulda and Anonym BJ 568, "musica humana" would be a "passive state": an inner harmony subject to the effects of "musica sonora". But according to the concept "musica humana/vox", professed by Anonym Bartha and the concept "musica harmonica" presented by Anonym BJ 1927 and Gaffurius, that inner harmony may manifest itself in action: it can become sonant harmony, externalized and produced through the "vox". "Per vocem", Anonym Bartha states, "anima est agens". Anonym BJ 1927 and Gaffurius derived "harmonica" music from "harmony" created by "corpus humanum" as a system of different instruments and elements of the inner harmony externalized in an appropriate manner by "vocis modulatio": "Hec enim [sc. harmonia], Anonym BJ 1927 and Gaffurius maintain, "ex animo et corpore motum facit, ex motum sonum, ex sono verbum et modulationem".

¹ Anonim BJ 1927, k. 236r-236v: "...sciendum, quod sicut diverse sunt gentes, ita etiam utuntur modis et varijs cantibus seu cantilenis delectantur. Omnes nempe orientales gentes quasi levioribus modis et quasi femineis cantibus gaudere noscuntur. Occidentales vero asperis et fractis cantilena saltibus vescuntur, mediterranae autem gentes nec nimis asperis nec nimis levibus modulationibus oblectantur, sed quadam modulatione habita ex utraque parte temperatum cantum efficiunt, nec femineas resonant blanditias nec barbaricis vexantur asperitatibus. Non solum autem tam diverse gentes sed etiam unius gentis homines pro insita sibi qualitate vel complexione variis pascuntur modulationibus. Unus enim in cantu nil aliud nisi molliem et lasciviam iuxta habitudinem suae mentis descenderat. Alius gravibus tantum et sobriis cantibus demulcetur. Alius vero, ut amens, incomptis vexationibus pascitur et iste gravibus, ille vero acutis discurrere gaudet".

² Bartholomé Ramos de Pareja *Musica practica*. Bononiae 1482, p. 43-44.

³ Jerzy Liban *De musicae laudibus oratio*. Cracoviae 1540, k. E2v-F2r.

We may say consequently that "musica humana, quae vocem humanam requirit" would be the embodiment of the inner harmony, "a harmony in action"; when the harmony assumes the shape of a melody it affects "musica humana", "quae in corpore et anima est situata". "For as the melody runs on", Sebastian of Felsztyn repeats after Wollick, "a person feels refreshed and invigorated and whereas he takes the greatest pleasure in the consonance of modulations so he recoils when anything on that harmony is spoiled."

The system of concepts outlined above marks the main points of the framework around which the Cracow plainsong treatises of the first half of the 16th century were built. The extent to which this framework is brought to bear on the individual treatises depends very much upon the models, that is the sources, from which the Cracow authors took the material they compiled in their works.

The Cracow theorists remained within the sphere of orientation that was dominant in Latin Europe at the time, an orientation linked with the names of two leading theorists of the late 15th century and the early 16th century, Adam of Fulda and Franchin Gaffurius.

The concepts of Adam of Fulda reached Cracow through the agency of theorists of the Cologne school. However, one cannot exclude direct knowledge of the treatise of Adam of Fulda in every case: certain fragments of the texts, most notably of Anonym BJ 2616, would strongly indicate that the author had access to the original.

The Cologne school of theorists, whose treatises, by all indications, the Cracow theorists made use of, were above all: Nicolaus Wollick (*Opus aureum*), Udalricus Burchard (*Hortulus musicae*) and Andreas Ornitoparchus (*Micrologus musicae activae*). Sebastian of Felsztyn made greatest use of them, especially in his *Opusculum musices noviter congestum*. The treatise may be assumed to be a version of *Opusculum musicae compilatum* updated by borrowing from the latest developments in the teaching of "musica plana".

Contacts between the Cracow theorists and the Cologne school are known to have existed as early as the second decade of the 16th century. Monetarius and quite possibly Marek of Plock had access to the treatises of Cochlaeus and Burchard. This fact would testify to a lively interchange between Cologne and Cracow, considering that *Epitoma* by Monetarius appeared, as generally accepted, in 1515, and hence a year after the publication of Burchard's *Hortulus musicae*, while the treatise of the same title by Marek of Plock was issued less than four years later. Wollick's *Opus aureum* was known in 1517 at the latest, that is the year of publication of *Opusculum musicae compilatum noviter* by Sebastian of Felsztyn. *Micrologus* by Ornitoparch, published for the first time in 1517, was known in Cracow prior to 1524, the year of the first printing of *Opusculum musices noviter congestum*, and so 15 years earlier than A. Chybiński believed.

We may now identify those solutions to the questions taken up by the Cracow treatises which are based on the Cologne formulas. The beginnings of the Cologne school and its activity are linked with the person of Nicolaus Wollick, who, as K.-W. Niemöller demonstrates, propagated and developed the concepts of Adam of Fulda⁴. Wollick's concept of separating "musica naturalis" from the subject of music and of concentrating solely on "musica artificialis" lay at the foundations of that school's contribution. Wollick's successors, Cochlaeus and Burchard, by replacing the division "musica naturalis — artificialis" by the division "musica theórica — practica", where only "practica" is subject to further classification, proved that they considered „praxis"⁵ the central problem of the science of music. The accent placed on "musica practica" contributed to the new attitude to the distinction "musicus — cantor" by raising the "cantor" to the rank of "musicus practicus"; the former meaning of that distinction was transferred to the division "musica usualis — regulata", known to be a characteristic feature of the Cologne classification of music⁶.

⁴ K.W. Niemöller *Nicolaus Wollick (1480–1541) und sein Musiktraktat*. „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte" Heft 13, Köln 1956, s. 276.

⁵ *Jw.*, s. 259.

⁶ *Jw.*, s. 260 i 281.

All the elements of that view may be found in the Cracow treatises. The division into "musica non sonora" and "sonora" and concentration on the last are a feature of nearly all the Cracow classification of music. Two of the Cracow classification frameworks are exact replicas of the classifications presented by Cochlaeus and Burchard. Stefan Monetarius took the same position as Cochlaeus on the question of "musicus — cantor". The Cologne formulas are also evident in the area of the "singularia". The proof lies in the exposition of the subject and the borrowings, most pronounced in the treatises of Marek of Plock and Sebastian of Felsztyn. However, individual questions are resolved in accord with widely accepted standards.

Fewer references were made in Cracow to the treatises of Gaffurius. Credit for access to his *Practica musicae* is attributed to Monetarius, Jerzy Liban of Legnica and the anonymous author of the treatise *Ad faciendum cantum coralem* from the *Tablature of Jan of Lublin*. The fourth Cracow theorist to make wide use of the work of Gaffurius was Anonym BJ 2616; he borrowed not only from *Practica* but also from *Theorica*.

The relation between *Practica musicae* and *Epitoma* by Monetarius is well known. Except for a few solutions in the "generalia" (such as the classification of music) and the exposition on the subject of the intervals, virtually the whole of *Epitoma* is inspired by the views set forth by Gaffurius. It is quite likely that Monetarius quoted Tinctoris and Giorgio Anselm after Gaffurius.

The most important concept taken from Gaffurius is the idea of the unity of theory and practice expressed through the term "musicus adaequatus", which Anonym BJ 2616 introduced in his treatise, and the commentary to the definition "actionis musices" quoted by Monetarius which argues persuasively that the actions of "rationis" and "scientiae" are futile if they are not supported by practice. The fact that Monetarius associated this commentary with the position taken by Cochlaeus on the question of "musicus — cantor" suggests that some of the concepts attributed to the Cologne school were in fact a reflection of a general tendency. The other "Gaffurian elements" that appeared in the Cracow treatises were the division "vox", the exposition on proportions quoted by Anonym BJ 2616 and the treatment of the problems of the hexachord system presented by Monetarius such as "proprietates", mutation, "musica ficta" the last of which, placed in the categories of "chromatici generis", seems especially important; Monetarius also followed Gaffurius in his tonal classification of melodies.

Anonym Ossol. 2297/I holds a singular position among the seven treatises that were analysed here. It is the only one that reveals clear ties with the formula used by the preceding generation of Cracow theorists. There is a similarity between "versus" related to "inventores musicae" and the treatment of the problem of conjunct motion given by the treatise and the exposition of Szydłowita, Anonym BJ 1927 and Anonym BJ 1859; the authors of these texts must have made use of the *Opusculum monocordale* by Johannes Valendrin (Hollandrin). Szydłowita's *Muzyka* and the Anonym Ossol. 2297/I both give a description in verse form of the expressive properties of church tones and an exposition on "vox simplex" and "vox composita": these elements are independent of *Opusculum monocordale*.

The Ossol. 2297/I treatise reveals a convergence with the anonymous commentary to *Opusculum monocordale* indicating an unknown "second source" rather than borrowings; the division of musica in both texts into "usualis" and "artificialis" implies that "die Besonderheit" of the Cologne classification of music was known in Cracow through other earlier sources. Our conclusions regarding the inter-relations between the Cracow treatises of the first half of the 16th century must differ from Chybiński's view which was based on the analysis of the Cracow mensural treatises. He did not find common elements in the individual treatises⁷. Yet there are very many shared elements in the field of "musica plana". Five of the seven treatises examined here — the treatise Anonym Ossol. 2297/I, Anonym BJ 2616, the two *Opuscula* by Sebastian of Felsztyn and *Hortulus musices* by Marek of Plock — reveal clear textual convergences. The shared elements are:

1. Classification of music based on the Boethian division and the related formulas of the de-

⁷ A. Chybiński *Teoria menzuralna w polskiej literaturze muzycznej*. Kraków 1911, s. 8.

definition of individual terms (Anonym Ossl. 2297/I — schema I, Anonym BJ 2616, Sebastian of Felsztyn I and partly II).

2. Principles underlying the division of “vox musicalium” into “durae”, “molles” and “naturales” (Anonym Ossl. 2297/I and Anonym BJ 2616).

3. Diagrams of mutations in the “dura”, “mollis” and “ficta” scale (Anonym BJ 2616 and Marek of Plock).

4. Explanation of some of the rules of solmization (Anonym BJ 2616 and Marek of Plock).

5. Definition and etymology of the term “modus” and division of “modi” into “perfecti” and “imperfecti” (Anonym Ossl. 2297/I, Anonym BJ 2616, Marek of Plock and, except for the definition of “modus”, Sebastian of Felsztyn I and II).

6. Definition of the term “tonus”, exposition of the subject of the transposition of tones in “cantus Gregorianus” and “cantus mensuralis” and remarks on “repercussio” as a constant structural element of tones (Anonym BJ 2616 and Sebastian of Felsztyn I).

Two of the elements of classification and the exposition of the subject of “modi” seem particularly important because they have no models outside the Cracow circle. Although some of the details, like the identification of “musica humana” with “musica vocalis” and the introduction for the term “musica practica” of the Augustan definition “musica est bene modulandi scientia”, also appear in texts put out by circles outside Cracow, the classification of music based on the scheme



is certainly an original concept of the Cracow theorists. It expresses the same tendency as that represented by the division of music into “naturalis” and “artificialis” made by Adam of Fulda, a tendency the purpose of which was to concentrate the study of music on tonal phenomena. The transformation of that division into the juxtaposition “musica theorica — practica”, as represented by the classifications based on the formulas introduced by Cochlaeus and Burchard, gave priority to problems of a purely practical nature — “ars canendi” to which “ars componendi” was soon added, both embraced by the term “musica poetica”. Questions related to “musica theorica” were thus separated from “ars canendi”. This was reflected in the subjects taken up by the Cologne treatises where numerical proportions and measurements on the monochord are usually omitted⁸. In the Cologne classification the central problem of the study of music is “musica practica”.

Meanwhile, the Cracow theorists — Anonym Ossl. 2297/I, Anonym BJ 2616 and Sebastian of Felsztyn, although they were moving in the same direction, had evolved a somewhat different concept. They took for their central problem not “musica practica” as opposed to “theorica” but “musica humana” to which “musica speculativa” was subordinated. “Musica speculativa” is taken to represent a strictly mathematical discipline with numerical proportions as its subject, deprived of the cosmological substance which was ascribed solely to “musica mundana”. “Musica humana”, defined at times as “quae vocem humana requirit et cantare artificialiter docet”, is held to be virtually identical with “ars canendi”. The idea of “musica speculativa” as one of the elements of “ars canendi” is reflected in the problems taken up in the treatises of Sebastian of Felsztyn and even more of Anonym BJ 2626, who devoted a good deal of attention to numerical

⁸ K. W. Niemöller, op. cit., s. 261–262.

proportion and measurements on the monochord. The textbooks thus seem to objectify the Gaffurian idea of the unity of theory and practice (the Gaffurian "musicus adaequatus" is both "practicus" and "speculativus" but not "theoricus").

Closely related to this treatment of "musica speculativa" is the Cracow concept of the theory of intervals: "modi" are linked with measures based on numerical proportions both by definition and etymology; the numerical proportion is the criterion of their division into "perfecti" and "imperfecti". In their treatises Cochlaeus and Burchard examine intervals exclusively in practical terms. Cochlaeus uses the term "intervallum" to designate "the distance between high and low notes" thus directly invoking aural experience⁹; Burchard explains "modus" as the distance between two "vores" — solmizational syllables¹⁰. Anonym Ossol. 2297/I and Anonym BJ 2616 for their part define "modus" as a "proportionata" distance; Marek of Plock also subscribed to that view even though he proved to be an advocate of the Cologne classification of music.

Despite the precedence given to "musica speculativa", the Cracow theorists did not neglect the question of "musica practica". Furthermore, they examined the problems of solmization in greater detail perhaps than the Cologne theorists, illustrating individual rules with examples, something Burchard failed to do. The hexachordal system has been presented in the context of the tendencies then in force whose purpose was to simplify mutations which were needed in the performance of mensural compositions. Marek of Plock in his treatment of "cantus" as a kind of "mode" and of "cantus naturalis" as a "mixtus", hence as a secondary category to "durum" and "molle" ("cantus" therefore becomes virtually the equivalent of "scala dura" and "scala mollis"), foreshadows Sebald Heyden's ostensibly dualistic concept of "cantus".

Are the classification of music and the concept of "musica speculativa" elements that impart a certain distinctive quality to the expositions of the three Cracow theorists, so relating them to the earlier held view in Cracow's university circles? Because of the negligible progress made in the study of 15th century music in Poland, it is possible to give only a hypothetical answer that by no means exhausts the problem in any way. We may base our conclusions only on observations made earlier.

1. The tendency to concentrate on tonal phenomena in the study of music was reflected by the classification of music made by Anonym BJ 568: the author of the introduction to the treatise *Musica speculativa* by Johannes de Muris regarded "musica mundana" as a domain of metaphysics, and "musica humana" as a domain of physics. This left the musicians with only "musica vocalis sive instrumentalis". The Anonym BJ 568 manuscript, part of which was produced in Braunschweig about the year 1460 (the text discussed here quite probably belongs to this part) and part in Cracow about 1490, belonged to Leonard of Dobczyce, a lecturer in mathematical disciplines who was active at the Jagiellonian University toward the end of the 15th century; it may be assumed that it served as material for lectures on *Arismetria cum musica*.

2. The original formula underlying the interpretation of "musica humana = quae vocem humana requirit" may have been the statement repeated after Izydor by Anonym BJ 1927 that "musica quae est in homine, vox appellatur". The manuscript marked BJ 1927 remained in Cracow: the text dealt with here may have been a copy of *Tractatus de simplici cantus* produced in Prague in the early 15th century. The Prague copyist of the text was Stanislaw of Gniezno; the Cracow copy was made in 1448 by an unidentified copyist whose initials are *N.P. de C.* The copy was most probably made for teaching purposes.

3. The concept "musica speculativa" is clearly related to the problems taken up in the treatise *Musica speculativa* by Johannes de Muris, a standard text for lectures in music at the Jagiellonian University in the 15th and 16th centuries. Sebastian of Felsztyn pointed out this relationship. The formula for the definition of "musica speculativa" used by the three Cracow authors —

⁹ Johannes Cochlaeus *Tetrachordum musices*. Nurnbergae 1514, k. A4v.

¹⁰ Udalricus Burchard *Hortulus musicae practicae*. Lipsiae 1518, k. B4r.

Anonym Ossol. 2297/I, Anonym BJ 2616 and Sebastian of Felsztyn — comes very close to the definition given by Anonym BJ 1927.

The texts listed above belong to the "Cracow tradition". Actually the "Cracow tradition" is founded in musical "Latinitas" rooted "apud Graecos" and "apud Hebraeos". It was also represented by the Cracow authors of the first half of the 16th century who also called themselves its "imitatores" and "sequaces". They quoted the "inventors" and borrowed freely from all manner of "opusculi", "rudimenti" and "musica". They quoted Boethius, Augustyn, Izydor, Johannes de Muris, Guidon whom they knew only at "second hand"; they copied principally from the compilations made by Wollick, Cochlaeus, Burchard and Ornitoparch without attribution with one exception, namely the "princeps inter musicos aetate nostra", as he was called in Cracow¹¹, Franchinus Gaffurius.

¹¹ Jerzy Liban, op. cit., k. F3r: „Franchinus, qui aetate nostra inter musicos facile princeps extitit”.

WYKAZ SKRÓTÓW

- AfMF „Archiv für Musikforschung”
AfMw „Archiv für Musikwissenschaft”
C.S. *Scriptorium de musica medii aevi nova series...* wyd. E. de Coussemaker, T. I-IV, Paris 1864-76. Przedr. Hildesheim 1962
C.S.M. *Corpus scriptorum de musica*. Wyd. American Institute of Musicology
G.S. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra...* wyd. M. Gerbert. T. I-III, St. Blasien 1784. Przedr. Hildesheim 1963
JAMS „Journal of American Musicological Society”
KM „Kwartalnik Muzyczny”
KmJb „Kirchenmusikalisches Jahrbuch”
MD „Musica Disciplina”
MQ „Musical Quarterly”
PL *Patrologiae cursus completus series Latina*. Wyd. J. P. Migne
RM „Ruch Muzyczny”
ZfMw „Zeitschrift für Musikwissenschaft”

SPIS ILUSTRACJI

1. Strona tytułowa *Musicae elementa* Marcina Kromera (Kraków 1532). Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki PAN w Kórniku.
2. Rycina z *Theorica musicae* Franchina Gaffuriusa (Mediolan 1492). Egzemplarz ze zbiorów Staatsbibliothek w Berlinie.
3. Marek z Płocka *Hortulus musices* (1517–18), k. 10r. Rękopis ze zbiorów Biblioteki OO. Bernardynów w Poznaniu.
4. Strona tytułowa I księgi *Practica musicae* Franchina Gaffuriusa (Mediolan 1496). Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Łodzi.
5. Marek z Płocka *Hortulus musices* (1517–18), k. 4v. Rękopis ze zbiorów Biblioteki OO. Bernardynów w Poznaniu.
6. Marek z Płocka *Hortulus musices* (1517–18), k. 5v. Rękopis ze zbiorów Biblioteki OO. Bernardynów w Poznaniu.
7. Sebastian z Felsztyna *Opusculum musicae compilatum noviter* (Kraków 1517), k. A7v. Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Narodowej.
8. Marek z Płocka *Hortulus musices* (1517–18), k. 11r. Rękopis ze zbiorów Biblioteki OO. Bernardynów w Poznaniu.
9. Anonimowy traktat chorałowy ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej (ms. 2616), k. 7r.
10. Stefan Monetarius *Epitoma utriusque musices practicae* (Kraków 1515), k. B4v. Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Narodowej.
11. Sebastian z Felsztyna *Opusculum musices noviter congestum* (Kraków 1524–25), k. b3v. Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej.
12. Anonimowy traktat chorałowy ze zbiorów Biblioteki Ossolineum (ms. 2297/I), k. 7v (olim 426).
13. Anonimowy traktat chorałowy ze zbiorów Biblioteki Ossolineum (ms. 2297/I), k. 10r (olim 431).
14. Stefan Monetarius *Epitoma utriusque musices practicae* (Kraków 1515), k. C3r. Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Narodowej.
15. Sebastian z Felsztyna *Opusculum musices noviter congestum* (Kraków 1524–25), k. C4r. Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej.
16. Rewers strony tytułowej *Compendiolum musicae pro incipientibus* Heinricha Fabera (Wrocław 1562). Egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.

INDEKS IMIENNY

Imiona postaci mitologicznych i biblijnych występujące w cytowanych tekstach teoretycznych wyróżniono kursywą; nazwiska autorów opracowań i wydawców wyróżniono spacją.

- Abert Hermann 25, 27, 35
Ada 106
 Adam z Fuldy 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 56, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 83, 101, 105, 107, 111, 117, 141, 147, 148, 191, 241, 242, 245
 Adank Thomas 26, 35
 Aegidius de Murino 53
Agamemnon 118
 Agricola Martin 15, 129, 130, 138, 150, 168, 170, 233
Aigistos 118
 Albert z Wielkiego Opatowa 17
 Aleksander Wielki 116, 236
 Al Farabi 58
 Allaire Gaston G. 152, 158, 182
 Ambroży (Ambrosius) św., biskup Mediolanu 78, 105, 106, 107, 109, 110, 111
Amfion (Amphion) 105, 107, 111, 112, 116
 Anonim XI 18, 51, 84, 182
 Anonim Bartha 32, 33, 73, 74, 82, 84, 104, 107, 108, 109, 110, 241
 Anonim BJ 568 18, 28, 29, 31, 34, 35, 241, 247
 Anonim BJ 1859 17, 18, 107, 108, 136, 138, 140, 182, 244
 Anonim BJ 1927 17, 18, 33, 63, 89-90, 104, 107, 108, 109, 110, 121, 182, 199, 202, 212, 213, 234, 240, 241, 244, 247
 Anonim BJ 2616 10, 13, 14, 22, 30, 31, 41, 43, 62, 63, 64, 69, 71, 72, 76, 84, 86, 90, 92-96, 101, 103, 104, 105, 107, 111, 112, 116, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 133, 140, 141, 146-150, 152, 160, 161, 162, 164, 165, 170-180, 185, 188, 190, 192, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 212, 214, 215, 218, 219, 223, 225, 226, 227, 229-232, 242-247
 Anonim Ossol 2297/I 9, 10, 18, 21, 30, 41, 43, 48, 49, 50, 54, 55, 57, 58, 61-64, 68, 70-73, 76-86, 90, 91, 101, 107, 108, 110, 120, 122, 125, 126, 127, 134, 136, 140, 141, 144, 145, 147, 150, 152, 161, 162, 175, 179, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 192, 193, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 213, 216, 231, 232, 233, 236, 244-247
 Anselmi Giorgio (Anselmus Parmensis) 14, 15, 151, 243
Antimillesius 78
 Archytas 108
 Aristoteles Quidam (= Lambertus) 51, 58, 59, 108
 Arystoksenos (Aristoxenus) 108
 Arystoteles 14, 17, 25, 26, 27, 30, 84, 101, 117
 Arystydes Kwintylian 58
 Augustyn (Aurelius Augustinus) św. 14, 64, 81, 247
 Aventinus Johannes 15, 199, 208
 Bacon Roger 26, 32, 35, 40, 41
 Bartha Dénes von 18, 32
 Boecjusz (Boethius, Boetius) 14, 18, 24, 25, 26, 27, 36, 39, 61, 63, 66, 78, 81, 89, 92-95, 97, 98, 102, 105-113, 115, 122, 131, 240, 241, 247
 Bogentantz Bernhard 15, 120
 Bonaventura de Brixia 207
 Borchtorp Ludolf 17
 Bukofzer Manfred F. 54
 Burchard Udalricus 15, 16, 40, 43, 45, 56, 61, 62, 65, 66, 67, 71, 72, 75, 121, 122, 124, 129, 134, 136, 140, 149, 168, 170, 180, 181, 182, 200, 201, 207, 214, 215, 220, 242, 243, 245, 246, 247
 Busnois Antoine de (Antonius de Busna) 105, 111
 Caelius Ludovicus Rhodiginus (Ricchieri) 14
 Chomiński Józef Michał 44, 192
 Chybiński Adolf 8, 15, 242, 244
 Cochaleus Johannes 15, 16, 29, 37, 38, 40, 42, 45, 56, 61, 62, 67, 68, 74, 75, 76, 86, 92, 97, 98, 99, 104, 122, 140, 168, 187, 192, 217, 227, 233, 242, 243, 245, 246, 247
 Conrad von Zabern 52, 82, 89, 100, 198, 199, 218
 Coussemaker Edmond de 18, 42, 182
 Cycleron (Marcus Tullius Cicero) 27, 117
 Damazy św. (Damasus papa) 111
Dawid 102, 118
 Diogenes Laercjusz 14, 113
 Diomedes, gramatyk 85
 Domański Wojciech 8, 16
 Dufay Guillaume (Wilhelmus Duffay) 105, 111
 Engelbertus z Admont (Admontensis 18, 36, 106
 Epaminondas 117

- Eurydyka* 116, 239
 Eusebius 112
- Faber Jacobus Stapulensis 14, 15, 211
 Federhofer-Königs Renate 15, 43, 50,
 51, 54, 61, 80, 82, 148
 Feicht Hieronim 16
 Fellerer Karl Gustav 16
 Feldmann Fritz 18, 35, 55, 77
 Ferand Ernst Th. 44
 Filostratos Flawiusz 14
 Franko z Kolonii 51, 52, 55, 108
- Gaffurius Franchinus 8, 12, 14, 15, 18, 29,
 33, 36, 37, 39, 66, 90, 91-98, 115, 122, 123,
 140, 148, 151, 153, 155, 189, 192, 197,
 215, 216, 217, 221, 222, 235, 236, 241, 242,
 243, 244, 247
 Gallo F. Alberto 18
 Gellius Aulus 120
 Gerbert Martin 18, 53
 Gieburowski Wacław 8, 17, 18
 Glareanus Henricus Loritus 15, 16, 61, 62,
 64, 66, 123, 148, 149, 207
 Gobelinus Person 18, 234
 Gólos Jerzy 10
 Grzegorz Wielki (Gregorius) św. 51, 68, 78,
 105, 106, 107, 109-112
 Gümpel Karl-Werner 52, 82
 Guido z Arezzo 14, 51, 68, 91, 92, 99, 100,
 102, 105-111, 113, 201, 240, 247
 Gundissalinus 88
 Gurlitt Wilibald 92
- Haller Jan 9
 Haugk Virgilius 233
 Heritius Erasmus 27, 32, 33
 Heyden Sebald 11, 12, 15, 146, 158, 159, 185,
 233, 246
 Hieronim (Hieronimus, Jeronimus) św. 51,
 111
 Hieronymus de Moravia 58, 59, 152
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 111
 Hüschen Heinrich 44, 80, 82
- Izydor z Sewilli (Isidorus Hispalensis) 14,
 18, 27, 33, 35, 36, 40, 78, 81, 88, 89, 102,
 103, 105, 106, 111, 112, 113, 121, 122, 247
- Jachimecki Zdzisław 16, 17
 Jakub z Liège (Jacobus Leodiensis) 26, 59,
 60, 89, 91, 92, 98, 102-105, 108, 110
 Jan z Lublina 8, 243
 Jan z Olkusza 16
 Johannes Aegidius z Zamory (Zamorensis)
 30, 90
 Johannes Affligemensis 18, 90, 92, 99, 100,
 101, 105
 Johannes Gallicus 164
 Johannes de Garlandia (Magister de Garlandia)
 26, 42, 51, 52, 68, 82, 85
 Johannes de Grocheio 25, 26, 27, 44, 51, 53
- Johannes de Muris 14, 16, 17, 18, 53, 63, 105,
 106, 109-112, 247
 Johannes de Szydłów 17
 Johannes Valendrinus (Hollandrinus, Oleander,
 Olendrinus) 14, 18, 35, 49, 55, 70, 77, 85,
 107, 108, 136, 137, 141, 182, 244
Jowisz 102, 103
 Józef Flawiusz (Josephus) 14, 107, 113
Jubal 102, 105, 106, 107, 109, 110, 111
- Kain* 106, 109
 Kasjodor (Cassiodorus) 18, 36, 40, 41, 78
 Kilwardby Robert 88
Klitemnestra 118
 Koswick Michael 15, 115, 200, 207, 209, 216,
 229
 Kowalczykówna Maria 10, 18
 Kromer Marcin 8, 9, 11, 14, 15, 24, 30, 31, 39,
 40, 41, 57, 69, 72, 74, 116, 202, 206, 213,
 219, 228, 233, 236, 237
 Kroyer Theodor 27
 Kuksewicz Zdzisław 26, 29
 Kwintylijan (Marcus Fabius Quintilianus) 14,
 112, 117
- Lambertus zob. Aristoteles Quidam
Lamech 106, 111, 112
 Lampadius 61, 62
 Leonard z Dobczyc 17, 247
 Liban Jerzy z Legnicy 8, 14, 235, 236, 241,
 243, 247
Linus 105, 111, 112
 Listenius Nicolaus 15, 61
 Luscinius Otmar 15
- Makrobiusz (Aurelius Ambrosius Macrobius
 Theodosius) 27
 Marchettus z Padwy 51, 54, 91
 Marek z Płocka 8, 9, 11, 14, 15, 22, 23, 29, 30,
 40, 41, 42, 45, 50, 56, 61, 62, 63, 65, 67, 68,
 73, 74, 76, 82, 84, 85, 88, 92, 100, 101,
 103-107, 113, 118, 119, 121, 122, 125,
 127-131, 133-136, 138, 140, 141, 145-146,
 149-156, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 170-
 180, 182, 185, 190, 192, 197, 200-203,
 205, 206, 208, 209, 212, 213, 216, 218, 219,
 220, 223-232, 242-246
 Markowski Mieczysław 29, 46, 58
 Massera Giuseppe 8, 14
 Matthias de Szydłów 17
Memnon 103
Memoria 102, 103
Merkury 105, 112
 Meyer Kathi 25
 Milesius zob. Tymoteusz z Miletu
 Mnich Kartuski (Quidam Carthusiensis Mona-
 chus) 18, 234
Mojżesz (Moyses) 106, 107, 109, 111, 112
 Monetarius Stefan 8, 9, 11, 14, 15, 22, 37-
 40, 42, 45, 56, 61, 62, 65, 67, 68, 86, 88, 92,
 97, 98, 101, 103, 104, 105, 107, 113-117,
 122, 140, 142, 143, 145, 150-157, 172-173,
 179, 180, 184, 185, 189-192, 200, 201,

- 202, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 216,
217, 221, 228-231, 242, 243, 244
Morawski Jerzy 55
- Nero 118
Nicolaus de Capua 32
Nicomachus 108
Niemöller Klaus Wolfgang 15, 27, 35,
43, 44, 82, 100, 113, 133, 162, 165, 215, 218,
242, 245
- Odington Walter 36, 39, 52
Orfeusz (Orfeus, Orpheus) 102, 105, 107, 111,
112, 116, 239
Oridryus Johannes 50
Ornitoparchus Andreas 14, 15, 16, 29, 31,
36, 37, 39, 64, 81, 89, 107, 111, 112, 122,
129, 149, 158, 168, 170, 184, 187, 196,
199, 207, 214, 215, 219, 227, 228, 233, 242,
247
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 14
- Paulus Paulirinus z Pragi 17, 32, 43, 49, 53, 102
Perz Mirosław 8, 9, 10, 15
Philelphus Franciscus (Filelfo Francesco) 14
Philippe de Vitry 82, 88
Philolaus 108
Philomates Waclaw de Nova Domo 15
Pietzsch Gerhard 10, 16, 17, 25, 27, 32,
35, 37, 41, 44, 58, 88
Pitagoras 27, 60, 102, 104-113, 116, 131, 238,
239
Platon 14, 27, 101, 115, 117, 120
Pliniusz 14
Prassberg Balthasar 52, 86, 91, 108, 149, 151,
155, 156
Przywecka-Samecka Maria 10
Ptolomeusz Klaudiusz (Ptolomaeus) 108
- Ramos de Pareja Bartholomé 240, 241
Randall Don M. 58
Regino z Prüm 28, 32, 33, 35, 39, 46, 47, 104,
106
Reimer Erich 92
Reiss Józef 8, 16, 17
Rhau Georg 14, 15, 61, 62, 168, 170, 207, 220,
224, 228
Richardus de St. Victor 14, 38, 114
Riemann Hugo 148, 165, 192
Rohloff Ernst 25, 44
Rosetti Blazio 85
Rosińska Grażyna 17, 18
- Saess Heinrich 29, 129, 131, 170, 174, 207,
209
Saul 118
Seay Albert 152, 182
Sebastian z Felsztyna 8-11, 13-16, 23, 24,
30, 31, 33, 34, 41, 43, 45, 50, 51, 57, 58,
63, 64, 69-73, 76, 81, 83, 85, 88, 101, 106,
107, 111, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 124,
127, 128, 134, 136, 138-141, 149, 150, 152,
158, 165, 166, 168, 170-173, 176, 178-181,
186, 190, 191, 192, 196, 197, 198, 200-203,
205, 208, 212, 214, 219, 223, 225-233, 241-247
Seneka (Lucius Annaneus Seneca) 14, 118
Serwiusz (Servus Honoratius) 14
Simon de Quercu 15, 16, 135, 207, 216
Sokrates 117
Spangenberg Johannes 10, 15
Stanisław z Gniezna 16, 17, 247
Swerdłow N. 102
Szydłowita 8, 16, 17, 18, 83, 84, 89, 100, 104,
107-110, 119, 121, 131, 136, 137, 138, 141,
182, 212, 214, 244
- Świętochowski Robert 9
- Temistokles 117
Teofrast 14
Tesbia 103
Theodono de Caprio 28, 46-49, 51, 52
Theogerus 14
Tinctoris Johannes 14, 15, 27, 53, 120, 140,
243
Tubal (Tubalkain) 102, 105-113
Tunstede Simon 52, 59, 86, 87, 101, 102
Tymoteusz z Miletu (= Milesius) 78, 116
Tzwiefel Dietrich 15, 16
- Ungler Florian 9
- Vanneo Stefano 56, 91, 101, 102, 167, 216,
217, 218, 221
Vogelsang Johannes 60, 129, 168, 169, 207,
212, 229, 233
- Wisłocki Władysław 10
Wolf Johann 53
Wollick Nicolaus 15, 16, 27, 29, 34, 45, 83,
87, 88, 101, 107, 112, 115, 121, 141, 153,
162, 163, 165, 171, 187, 197, 200, 207, 209,
210, 241, 242, 243, 247
Woroniec Antoni Arnulf 11

INDEKS TERMINOLOGICZNY

- actio 93
 actio musices 90, 91, 92, 98
 actus 94, 98
 affectus 233, 235
 ambitus 218, 219–222 passim, 227, 229
 anima mundi 114
 apotome (= semitonium maius) 202, 210, 211
 armonia 31, 87
 armonica 62, 81 (wg Boecjusza), 87, 88, 89
 armonica (harmonica) facultas 86, 92
 armoniae decus et suavitas 212
 ars 43, 45, 46, 66, 80, 84, 85 (definicje), 86, 92, 99, 100, 106, 110, 119, 238, 239
 ars armoniae 84, 86
 ars canendi 11, 13, 86, 92, 197, 238, 239, 240, 245, 246
 ars liberalis 83–86, 238
 ars musica 12, 110, 214, 219, 233
 arsis 91, 240
 artificiale instrumentum → instrumentum artificiale
 artificiales neumae → neumae artificiales
 artificialis musica → musica artificialis
 artificium 92, 93, 94
- b molle (♭ rotundum) 129, 134, 135, 136, 144, 145, 151, 162, 176, 178, 189, 193, 195, 207
 (♮) quadrum (♮ durum) 129, 131, 134, 135, 136, 145, 151, 183, 189, 193, 195
- canendi ars → ars canendi
 canendi triplex modus 148
 canere mensuraliter → mensuraliter canere
 canere mixtim → mixtim canere
 cantor 12, 13, 44, 92–100 passim, 243
 cantor practicus → practicus cantor
 cantus 140–149 passim, 140–141 (= śpiew), 140–141 (= hexachordum), 141 (definicje) 151, 153, 155, 156, 158, 171, 239
 cantus b-mollis (mollis) 141, 142, 143, 144 (cantus b-mollis sive dulcis), 146, 154, 155, 158, 236
 cantus ♯-duralis (durus) 141, 142, 143, 146, 154, 155, 158, 236
 cantus choralis (coralis) → cantus planus
 cantus compositus 53
 cantus coronatus 44
 cantus figuratus → cantus mensuralis
 cantus Gregorianus → cantus planus
 cantus mensuralis (figuratus) 138, 167, 224, 225, 245
 cantus mensuralis scala → scala cantus mensuralis
 cantus mixtus 145, 146, 246
 cantus naturalis 141, 142, 143 (neuter); 144, 145, 146, 158, 159, 236, 246
 cantus plani scala → scala cantus plani
 cantus planus (Gregorianus, choralis, coralis, simplex) 11, 52, 54, 96, 138, 167, 198, 209, 214, 225, 245
 cantus regularis 216
 cantus rusticanus 212
 cantus simplex (= śpiew jednogl.) 53
 cantus simplex figuratus 53
 cantus simplex planus 53
 cantus vulgi 44
 chroma 191
 chromatica musica → musica chromatica
 chromaticum genus 189, 191, 211, 239, 244
 clavis 13, 121, 132–140 passim, 133 (definicja), 149–196 passim
 clavis acuta 139, 140
 clavis bisyllaba (dwusylabowa) 136, 153, 154
 clavis confinalis (affinalis) 140
 clavis excellens 140
 clavis finalis 140, 146, 218, 219, 221, 222, 224, 227, 230
 clavis gravis 139, 140
 clavis (chorda) initialis 221
 clavis magna 134
 clavis monosyllaba (jednosylabowa) 136, 153, 160
 clavis parva 134
 clavis signata 134
 clavis superacuta 139, 140
 clavis trisyllaba (trzy sylabowa) 136, 155, 159, 170, 172, 178
 clavium scala → scala clavium
 comma 202, 210
 componista (= kompozytor) 214
 conditor (= kompozytor) 214
 coniuncta (koniunkta) 179, 181–185 passim, (181–182 definicje), 188, 189, 190, 192–196 passim, 225
 coniuncta intolerabilis 184
 coniuncta inusitata 183, 184
 coniuncta magis usitata et principalior 183, 184, 185
 coniuncta tolerabilis 184
 coniuncta usitata 183, 184

- consonantia 213, 214
 constitutio (= systema) 216, 217
 contrapunctus 11
- decachordum 120
 deductio (= hexachordum) 140
 diapason (oktawa) 201, 202, 207, 210, 213
 diapente (kwinta) 202, 203, 204, 207, 209, 210, 213
 diaphonia 52
 diaschisma 202
 diatessaron (kwarta) 202, 203, 204, 207, 209, 210, 213
 diatonica musica → musica diatonica
 diatonicum genus 122, 189, 239
 diatonicum introductorium 189, 190, 211
 diesis (= semitonium minus) 210
 disciplina 92
 dissonantia 214
 ditonus (tercja wielka) 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 213
 ditonus cum diapente (septyma wielka) 202, 207, 210, 213, 214
 dulcedo 212, 213
 dura proprietas → proprietas dura
 dura scala → scala dura
 dura vox → vox dura
 durum 211, 246
 durum hexachordum → hexachordum durum
 durus cantus → cantus \flat -duralis
 durus tonus → tonus durus
- enharmonica musica → musica enharmonica
 enormatica musica → musica enormatica
- facultas 80
 facultas harmonica → armonica facultas
 ficta musica → musica ficta
 ficta scala → scala ficta
 ficta solmisatio → solmisatio ficta
 ficta vox → vox ficta
 figurata (figuralis) musica → musica mensuralis
 figuratus cantus → cantus mensuralis
 finalis clavis → clavis finalis
 finalis vox → vox finalis
- gamma Graecum 130, 131, 140
 genera meli 62, 122
 genus chromaticum → chromaticum genus
 genus diatonicum → diatonicum genus
 Gregoriana musica → musica plana
 Gregorianus cantus → cantus planus
- harmonia → armonia
 harmoniae ars → ars armoniae
 harmonica → armonica
 harmonica facultas → armonica facultas
 harmonica musica → musica harmonica
 harmonica proportio 114
 harmonicus sonus → sonus harmonicus
 hexachordum (exachordum) 140, 239 (→cantus)
- hexachordum durum 123, 160, 165, 177, (→ cantus \flat -duralis)
 hexachordum molle 123, 160, 165, 181, 186, 189 (→ cantus \flat -mollis)
 hexachordum naturale 123, 145, 159, 160, 177, 181 (→ cantus naturalis)
 hoquetus 53
- imperfecta secunda → secunda imperfecta
 imperfecta tertia → tertia imperfecta
 imperfectus modus → modus imperfectus
 imperfectus tonus → tonus imperfectus
 instrumentum artificiale 35, 36
 instrumenta loquendi 104
 instrumentum naturale 35, 36, 239
 intervallum → modus
 intervallum compositum 208
 intervallum incompositum 208
 intervallum minus vulgatum 210, 213
 introductorium 120
 introductorium diatonicum → diatonicum introductorium
 inventor novi cantus → novi cantus inventor
 inventores musicae → musicae inventores
- litterae 130–131 passim, 132, 133, 140, 147
 litterae capitales 131, 140
 litterae geminatae (duplicatae) 131
 litterae minutae 131, 140
- manus musicalis 120
 melodia 200, 227, 228, 238
 melodia toni 227, 228
 mensura localis 51, 58, 86
 mensura temporalis 51, 58, 86
 mensuraliter canere 52
 mensuralis cantus → cantus mensuralis
 mensuralis musica → musica mensuralis
 mixta musica → musica media sive mixta
 mixtim canere 55
 mixtus cantus → cantus mixtus
 mixtus tonus → tonus mixtus
 modificatio 201
 modulari 81, 82
 modulatio 88, 158
 modulationis discretio 87
 modulationis peritia → peritia modulationis
 modus 239, 240, 245, 246
 modus (= ton kościelny) 216, 217, 218
 modus (= intervallum) 91, 197–215 passim, 217, 218
 modi compositi 203, 207–208
 modi imperfecti 203, 205–207, 208, 209, 211, 245, 246
 modi in specie (in speciali) 202, 204
 modi inusitati 203, 208–209, 214
 modi (intervalla) magis prinipales 203, 210–211
 modi (intervalla) minus principales 203, 210–211
 modi a modernis musicis adinventi 209
 modi perfecti 203, 205–207, 209, 211, 245, 246

- modi prohibiti 196, 209, 214
 modi simplices 203, 207-208
 modi usitati 202, 203, 208-209, 210
 modus peculiaris (=repercussio) 228, 237, 240
 mois (moys) 103, 104, 107
 molle 211, 246
 mollis cantus → cantus b-mollis
 mollis proprietas → proprietas mollis
 mollis scala → scala mollis
 mollis tonus → tonus mollis
 mollis vox → vox mollis
 monocordum (monochordum) 198-199
 moralitas 98, 115
 mortalitas 115
 motetus 53
 motus sonorum 80, 90, 91
 Musa 102, 103, 104
 mousein 102, 103
 musica 12, 80-92 passim (definicje), 101-105 passim (etymologia), 110
 musica acquisita 179, 180 (→ vox acquisita)
 musica activa 20, 22, 37, (2, (8
 musica artificialis 20, 21, 23, 28, 30, 34, 35, 36, 39, 46, 47, 48, 49, 50, (2, 65, 66, 67, 70, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 85, 137, 238, 243, 244, 245
 musica caelestis 30
 musica caelestis aut mundana 33
 musica caelestis vel divina 59
 musica choralis → musica plana
 musica chromatica 20, 77, 78, 79
 musica circa vocem humanam 32, 40, 41
 musica colorata 179, 189
 musica composita 44, 53, 54
 musica diatonica 20, 21, 48, 77, 78, 80
 musica ecclesiastica 44
 musica enharmonica 20, 77
 musica enomatica 21, 77, 78, 79, 80
 musica ficta 20, 22, (5, 67, 69, 72, 148, 179, 180 (definicje), 187, 189, 191, 192, 244
 musica figurata (figuralis) → musica mensuralis
 musica Gregoriana → musica plana
 musica harmonica (armonica) 20, 23, 33, 35, 36, 39, 40, 41, 47, 60, 61, 74, 75, 76, 78, 86, 87, 96, 241
 musica humana 20-34 passim (32 humana vel vocalis), 35-40 passim, 43, 46, 47, 48, 59, 65-76 passim, 81, 82, 114, 233, 240, 241, 245, 246, 247
 musica immensuralis (= plana) 51, 54
 musica in artificialibus instrumentis 35, 36
 musica in caeli motu 32
 musica in cantu 41
 musica in humana voce 32
 musica in irrationabili creatura 46
 musica in naturalibus instrumentis 35, 36
 musica in quibusdam instrumentis 24, 25, 32
 musica in sermone 41
 musica instrumentalis 20-34 passim, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42-43 (definicje), 47, 48, 49, 62, 64, 65, 67-77 passim, 80, 110, 241, 245
 musica instrumentalis et practica 103, 104
 musica instrumentalis vel sonora 59, 60
 musica lasciva 60
 musica media sive mixta 21, 54, 55 (definicja), 77, 80
 musica melica 41
 musica mensuralis (figurata, figuralis, mensuralis) 10, 11, 12, 20-24, 51-57 passim (55-57 definicje), 60, (2, 64-77 passim, 80, 87, 108, 197, 215, 240, 245
 musica metrica 20, 23, 40, 41, 74, 75, 76, 96
 musica modesta 60
 musica multiplex 52
 musica mundana 20-34 passim, 36, 37, 38, 39, 43, 46, 47, 48, 59, 64, 66-76 passim, 114, 241, 245, 246, 247
 musica naturalis 20, 21, 23, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 46, 47, 48, 49, 50, (5, 66, 67, 70, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 114, 243, 245
 musica normatica 21, 77, 78, 79, 80
 musica organica 24, 35, 36, 39, 40, 60, 69, 74, 78
 musica nova (= mensuralis) 54
 musica partim mensuralis 55
 musica plana (simplex, choralis, Gregoriana) 10, 11, 12, 13, 16, 20-24 passim, 51, 52, 54, 55-57 (definicje), 60, (2, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 80, 87, 108, 109, 110, 120, 197, 201, 207, 210, 215, 240, 242, 245
 musica poetica 61, 245
 musica practica 11, 20-24, 40, 58-64 passim (64 definicje), 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 88, 89, 92, 105, 108, 110, 197, 198, 199, 205, 210, 243, 245, 246
 musica practica mixta 60, 92
 musica practica pura 60, 92
 musica practica sive activa 64
 musica practica regulata 83
 musica prosaica 41
 musica regulata (regularis) 20, 21, 22, 43-51 passim (45 definicje), (2, 64, 66-70, 72, 73, 75, 82, 85, 92, 243
 musica regulata simplex vel plana 52, 56
 musica rhythmica 20, 23, 35, 39, 40, 41, 60, 96
 musica simplex (= muzyka jednogl.) 52, 53
 musica sonora 26, 27, 88
 musica speculativa 20-24, 63 (definicje), 70-73, 86, 110, 137, 197, 198, 199, 205, 210, 239, 245, 246, 247
 musica theorica 12, 20-23, 58-64 passim ((2-63 definicje), (5-69, 75-78, 80, 86, 89, 92, 103, 104, 108, 243, 245
 musica usualis 20, 21, 22, 43-51 passim (44-45 definicje), (2, 64, 66-73, 75, 77, 79, 80, 92, 243, 244
 musica usualis seu irregularis 48
 musica usualis secundum quid 77
 musica usualis simpliciter 77, 78
 musica vera 20, 22, 65, 67, 69, 72
 musica vetus (= musica plana) 54
 musica vocalis 20-23, 28, 29, 31, 33, 34-43 passim (40 definicje), 45-49, 54, 62, 64,

- 67, 68, 69, 72, 75, 76, 77, 80, 110, 120, 247
- musica vulgaris 44, 53
- musicae inventores 105–113 passim, 244
- musicae proprietas 114, 118, 233
- musicae utilitas 114, 118, 233, 240
- musicus 12, 13, 44, 92–100 passim, 245
- musicus adaequatus 93, 95, 97, 98, 238, 243, 246
- musicus perfectior 98
- musicus speculativus 93, 95
- mutatio 151–168 passim (151 definicje)
- mutatio communis 162, 163 (definicja), 164, 166
- mutatio explicita partialis 152
- mutatio explicita sive vocalis 152
- mutatio explicita totalis 152
- mutatio impropria 155, 156
- mutatio implicita sive mentalis 152
- mutatio indirecta 155, 156
- mutatio propria 155, 156, 161, 165
- mutatio reductiva 153, 184
- natura 45, 46, 100, 238, 239
- naturale instrumentum → instrumentum naturale
- naturalis cantus → cantus naturalis
- naturalis musica → musica naturalis
- naturalis proprietas → proprietas naturalis
- naturalis tonus → tonus naturalis
- naturalis vox → vox naturalis
- neumae artificiales 99
- nova musica → musica nova
- novi cantus inventor 105
- numerus relatus ad sonum 86, 88
- numerus sonorum 60, 85, 88, 137, 238
- opus 93
- orator 97
- organica musica → musica organica
- organum 52, 53
- perfecta quarta → quarta perfecta
- perfecta secunda → secunda perfecta
- perfecta sexta → sexta perfecta
- perfecta tertia → tertia perfecta
- perfectior musicus → musicus perfectior
- perfectus tonus → tonus perfectus
- peritia 80
- peritia modulationis 81, 88, 89, 92
- permutatio 153
- practica musica → musica practica
- practicus cantor 95
- proportio 199, 200, 203
- proportio harmonica → harmonica proportio
- proportio sesquioctava 199
- proportio sesquitercia 199
- proprietas (= hexachordum) 140, 143, 151, 225, 227, 244
- proprietas dura 154, 156, 157
- proprietas mollis 154, 156, 157
- proprietas naturalis 154, 157
- proprietas musicae → musicae proprietas
- proprietas toni → toni proprietas
- qualitas 140, 151, 153, 225, 240
- quantitas 85, 151, 153, 240
- quarta perfecta (= tritonus) 206
- ratio 93, 94, 95, 243
- repercussio 218, 225, 227–232 passim (228 definicje), 237, 240, 245
- resumptio modalis (=repercussio) 228
- reverberatio (=repercussio) 228
- rhetor 97
- scala cantus mensuralis 139
- scala cantus plani 139
- scala clavium 136–140 passim
- scala dura (t-duralis) 158, 159, 162, 165, 166, 169, 170, 185, 225, 244, 246
- scala ficta 185–189, 239, 244
- scala mollis (b-mollis) 158, 160, 162, 165, 166, 169, 170, 181, 185, 187, 188, 225, 244, 246
- scala secundum artem 136, 137, 138
- scala secundum usum 136, 137, 138
- scala vera 186, 198
- schisma 202, 210
- scientia 80, 81, 83, 84, 238, 239, 243
- scientia liberalis 84, 85
- secunda imperfecta (= semitonium minus) 206
- secunda perfecta (= tonus) 206
- semidiapente (hemidiapente) (kwinta zmniejszona) 202, 209, 210, 213, 214
- semidiapason (oktawa zmniejszona) 202, 209, 210, 213, 214
- semiditonus (tercja mala) 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 213
- semiditonus cum diapente (septyma mala) 202, 203, 204, 207, 209, 210, 213, 214
- semitonium maius (półton większy) 153, 210, 211
- semitonium minus (semitonium, semitonus) (półton mniejszy) 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213
- semitonium cum diapente (seksta mala) 202, 203, 206, 207, 209, 210, 213
- sexta imperfecta (=semitonium cum diapente) 206
- sexta perfecta (= tonus cum diapente) 206
- solmisatio 149–196 passim (149–150 definicje)
- solmisatio ficta (irregularis) 169, 179, 192, 196
- solmisatio vera (regularis) 169, 170, 179, 180, 183, 192, 195, 196
- sonorositas 123, 127, 129, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148
- sonus discretus 92
- sonus harmonicus 88, 92
- sonus illiteratus 44
- speculatio 93, 94, 98
- speculativa musica → musica speculativa
- speculativus musicus → musicus speculativus
- systema 216, 217, 221
- systema toni 240

tenor (=repercussio) 228
 tertia imperfecta 206
 tertia perfecta 206
 thesis 91, 240
 toni melodia → melodia toni
 toni plaga peculiaris (= repercussio) 228
 toni proprietates 234
 toni voces peculiare ac propriae → voces
 peculiare ac propriae...
 tonus (= caly ton) 202, 205, 206, 207, 209, 210,
 211, 212, 213, 216
 tonus (= ton kościelny) 214–237 passim (215–
 218 definicje), 241
 tonus authenticus (rectus) 219, 220, 222,
 223, 235
 tonus commixtus 220, 221, 227
 tonus durus (♯-duralis) 170, 171, 172, 226
 tonus imperfectus (= semitonium) 205
 tonus imperfectus (= ton kościelny o nieregul-
 larnym ambitusie) 220, 221, 227
 tonus mixtus 221, 221, 227
 tonus mollis 172, 226
 tonus naturalis 170, 171, 172, 176
 tonus neutralis (neuter) 220, 227
 tonus non transpositus (regularis) 222, 223
 tonus perfectus (= caly ton) 205
 tonus plagalis (obliquus) 219, 220, 222, 223,
 225
 tonus plusquamperfectus (superfluus) 220,
 221, 227
 tonus promiscuus 221
 tonus regularis 220
 tonus transpositus (irregularis) 222, 223
 tonus cum diapente (seksta wielka) 202, 203,
 204, 206, 207, 209, 210, 213
 tritonus (tryton) 202, 206, 209, 210, 213
 tropus 216, 217

unisonus, unison 201, 207
 usualis musica → musica usualis
 usus 43, 60, 99, 100

vocalitas 98
 voces peculiare ac propriae uniuscuiusque
 toni 221
 vox (= glos) 33, 120, 121, 122
 vox (= sylaba solmizacyjna) 13, 58, 120–133
 passim (120–122 definicje), 141, 142, 144,
 147, 149–196 passim, 239, 241, 246
 vox acquisita (= vox ficta) 184, 185
 vox acuta 122, 123
 vox composita 121, 244
 vox continua 41, 122
 vox cum intervallo suspensa (= discreta) 41, 122
 vox discreta 121
 vox dura (♯-duralis) 79, 122–130, 141, 146,
 149, 152, 154, 155, 202, 244
 vox ficta 179, 180, 181, 189, 195, 199, 205, 211,
 239
 vox finalis 145, 218, 222, 224
 vox gravis 122, 123
 vox indiscreta 121
 vox inferior (ascendens) 122, 128, 152, 153,
 154, 156, 161, 162
 vox media 122, 123
 vox mutans 152
 vox mutata 152
 vox mollis (b-mollis) 79, 122–130, 141, 146,
 149, 152, 154, 155, 202, 244
 vox naturalis 122–130, 141, 145, 149, 152,
 154, 155, 244
 vox simplex 121, 244
 vox superacuta 122, 123
 vox superior (descendens) 122, 128, 152, 153,
 154, 156, 162, 178



ext. 41985

Z prac monograficznych i materiałowych o muzyce polskiej
w innych seriach PWM

Z dziejów polskiej kultury muzycznej.

T. I: *Kultura staropolska*

T. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*

Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964

(red. E. Dziębowska)

A. Chybiński *O polskiej muzyce ludowej*

J. Sobieska *Ze studiów nad folklorem muzycznym*

Wielkopolski

J. i M. Sobiescy *Polska muzyka ludowa i jej problemy*

L. Bielawski *Rytmika polskich pieśni ludowych*

S. Olędzki *Polskie instrumenty ludowe*

W. Kamiński *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*

H. Feicht *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*

H. Feicht *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*

M. Piżywecka-Samecka *Drukarstwo muzyczne w Polsce*

do końca XVIII wieku

K. Wilkowska-Chomińska *Twórczość Mikołaja z Krakowa*

R. Mazurkiewicz *O melodiach kancjonałów Jana Seklucjana*
z 1547 i 1559 roku

M. Perz *Mikołaj Gomółka* (wyd. II)

Z. M. Szwejkowski *Musica moderna w ujęciu*

Marka Scacchiego

A. Szwejkowska *Dramma per musica w teatrze Wazów 1635–1648*

K. Miowiec *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*

B. Krzyżaniak *Kantyczki z rękopisów karmelitańskich*

(XVII/XVIII w.)

P. Podejko *Kapela wokalnie-instrumentalna paulinów*

na Jasnej Górze

J. Prosnak *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*

I. Bełza *Między Oświeceniem a Romantyzmem.*

Polska kultura muzyczna w początkach XIX wieku

T. Strumiłło *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*

T. Strumiłło *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej.*

Studia i materiały

S. Burhardt *Polonez. Katalog tematyczny. T. II: 1792–1830.*

T. III: 1831–1981

A. Nowak-Romanowicz *Józef Elsner, 2 t.*

- H. Rudnicka-Kruszewska *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny*
 J. Powroźniak *Karol Lipiński*
 M. Iwanejko *Maria Szymanowska*
 J. Gabryś, J. Cybulska *Z dziejów polskiej pieśni solowej*
 Z. Lissa *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*
 L. Bronarski *Szkice chopinowskie*
 L. Mazel *Studia chopinowskie*
 W. Rudziński *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały, 2 t.*
 W. Wroński *Zygmunt Noskowski*
 Z. Jachimecki *Władysław Żeleński*
 T. Strumiłło *Juliusz Zarębski*
 W. Poźniak *Eugeniusz Pankiewicz*
 A. Chybiński *Mieczysław Karłowicz. Kronika życia artysty i tatarnika*
Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza (red. E. Dziebowska)
 H. Opieński *Ignacy Jan Paderewski*
 J. Kański *Ludomir Różycki*
 J. Iwaszkiewicz *Spotkania z Szymanowskim*
 S. Łobaczewska *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882-1937)*
 J. M. Chomiński *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*
Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały (red. J. M. Chomiński)
 T. Zalewski *Pół wieku wśród muzyków 1920-1970*
 K. Wilkomirski *Wspomnienia*
 K. Wilkomirski *Wspomnień ciąg dalszy*
 Z. Drzewiecki *Wspomnienia muzyka*
 S. Kisielewski *Grażyna Bacewicz i jej czasy*
Artur Malawski. Życie i twórczość (red. B. Schäffer)
Witold Lutosławski. Materiały do monografii (red. S. Jarociński)
 T. Kaczyński *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*
 T. Zieliński *Tadeusz Baird*
 T. Baird, I. Grzenkowicz *Rozmowy, szkice, refleksje*
 L. Erhardt *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*

Ponadto prace ukazujące się w seriach: *Musica Medii Aevi*, *Źródła Literacko-Pamiętnikarskie do Dziejów Muzyki Polskiej*, *Biblioteka Chopinowska*, *Documenta Chopiniana*, *Materiały do Bibliografii Muzyki Polskiej*, *Bibliografia Polskich Czasopism Muzycznych*, *Bibliografia Muzyczna Polskich Czasopism Niemuzycznych*