

- TAK WIELE DZWONÓW -

*Lecz głosu jakiego siła
Dorównać by potrafiła
Organów mocy pochwalnej?
Tony pełne żarliwości
Brzmia, by zjednać się słyszalnie
Z chórami na wysokości.*

John Dryden

A Song for St. Cecilia's Day

Mury katedry w Winchesterze drżały, gdy siedemdziesięciu obłąanych potem mężczyzn, pokrzykując jeden na drugiego, wprawiało w ruch ogromny miech, tłocząc powietrze do czterystu potężnych rozwibrowanych rur. Gdy grzmiący dźwięk rozchodził się echem we wnętrzu świątyni i poza nim, kantor imieniem Wulfstan zakrył uszy dłońmi. Tony dobiegające z organów były głośnie – na tyle, że dawały się słyszeć w całym mieście. W niedługim czasie doniesienia o niesamowitym dźwięku z Winchesteru obiegały całą Anglię. Był koniec dziesiątego wieku.

Tak przynajmniej pisał nasz kantor w wierszu sławiącym jego nowy instrument. Wiele stuleci po upadku wielkiej cywilizacji greckiej muzyka nie przestawała fascynować. Wulfstan

i podobni mu twórcy wychwalali zdolność organów do prowadzenia dusz słuchaczy, porównując instrument do pasterza; wynalazek zdawał się przyciągać wiernych w sposób podobny temu, w jaki Stwórca wprowadził w ruch niebiosa.

W innych czasach tak rozległe klawiatury przyczyniły się do zguby Pitagorasa – jednak sprzeczności drzemiące w jego starożytnych formułach pozostawały nieodkryte dla sztuki muzycznej z czasów Wulfstana. W każdym razie potęga dźwięku z Winchesteru wynikała nie tyle z właściwych proporcji muzycznych, ile z samego porywającego, surowego doznania. Mimo to duch Pitagorasa wciąż majaczył na horyzoncie. Bo to on był autorem doskonałej mieszanki uporządkowania i szczerego zachwytu, która stanowiła model rządów monarchów, cesarzy i papieży – najczęściej wykorzystujących zachwyt wzbudzany przez muzykę do legitymizowania ustanowionego przez siebie porządku. A tymczasem powstawały wspaniałe organy.

Cyceron pisał, że ich brzmienie jest równie miłe dla ucha, jak przyjemna jest dla podniebienia najsmaczniejsza ryba. Neron szczylił się tym, że miał okazję na nich grać. Już w II w. n.e. dźwięk organów można było usłyszeć podczas zawodów, igrzysk oraz walk gladiatorów. Z nadejściem średniowiecza jego funkcja zmieniła się z rozrywkowej w polityczną. W 757 r. cesarz Konstantyn V Kopronim wysłał organy królowi Franków, Pepinowi. W 812 r. władca Konstantynopola kazał dostarczyć Karolowi Wielkiemu kompletny instrument wyposażony w piszczałki z brązu, miechy z byczej skóry oraz trzy rejestry, pozwalające uzyskać efekt pomruku burzy, rozedrganego brzmienia liry bądź dźwięcznych cymbałów. Karol Wielki nakazał zbadanie instrumentu, aby w przyszłości skonstruować własny, jednak przedsięwzięcie to zakończyło się niepowodzeniem.

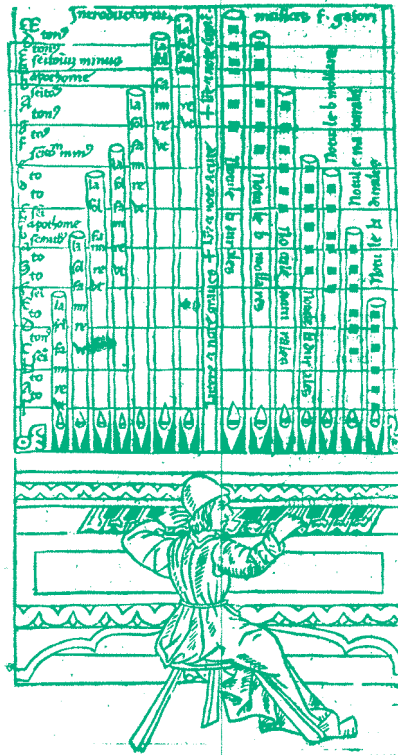
Poeta Ermoldus Nigellus wspominał rywalizację między dwoma mocarstwami, która zakończyła się w 826 r., gdy

kapłan Georgius zdołał zbudować w Akwizgranie organy dla Ludwika Pobożnego: „Organy, których Francja nigdy nie skonstruowała – jak bardzo szczylicili się tym Grecy – i dzięki którym Konstantynopol chciał przewyższyć Ciebie, Cesarzu: stoją teraz na dworze w Akwizgranie”. Instrument wywoływał tym większe wrażenie, im bardziej zjawiskowy był w swej formie. W XIII w. organy składające się z dziewięćdziesięciu piszczałek posłużyły jako podarunek dyplomatyczny od arabskiego księcia dla chińskiego cesarza.

Jednak organy nie były jedyną machiną muzyczną, jaka była w stanie przyspieszyć puls średniowiecznych. Na dworach królewskich cenione były także mechaniczne urządzenia grające, nazywane *automata*. Choć grana przez nie muzyka była stosunkowo nieskomplikowana, wzbudzały podziw podobny temu, który obudził poetyckiego ducha w kantorze Wulfstanie. Emir Babilonu posiadał *automaton* w kształcie pozłacanego miedzianego drzewa, na którym siedziały ptaki pobudzane do śpiewu przez ukryty system pneumatyczny. Goście na dworze Wielkiego Chana podziwiali srebrne drzewo zdobione figurami lwów i węży dozujących mleko i inne napoje. Na jego szczycie siedział anioł, którego ruchoma trąbka sterowana była przez pracownika ukrytego we wnętrzu urządzenia. Gdy któryś z gości zażył sobie czegoś do picia, władca wykrzykiwał polecenie w kierunku anioła, który dźwiękiem trąby sygnalizował sługom, by dostarczyli zamówione napoje.

Dreszcz powodowany przez tego typu widowiska rozpałał wyobraźnię rzemieślników z całej Europy. Zegar w Strasburgu, skonstruowany w 1352 r., składał się z karylionu odgrywającego hymny i ozdobionego posągami Maryi i Dzieciątka w towarzystwie Trzech Króli, a także mechaniczną figurą przedstawiającą koguta, która piała i machała skrzydłami; była tam także tablica objaśniająca związki części ciała ze znakami zodiaku, dająca praktyczne wskazówki dotyczące najwłaściw-

THEORICA MUSICE FRANCHINI GAFORII
LAVDENSIS.



Ryc. 10. Diagram przedstawiający organy
z traktatu Theorica Musicae
włoskiego kompozytora
Franchina Gaffurio
(1451-1522)

szych momentów na upuszczanie krwi. Nawet zawodowi muzycy pozostawali pod wielkim wrażeniem tych urządzeń. Uznany XIV-wieczny kompozytor Guillaume de Machaut bardzo pozytywnie wypowiadał się o „cudach, zabawach, sztuczkach, urządzeniach, drogach wodnych, rozrywkach i dziwach”, jakie znajdowały się w kolekcji Roberta d’Artois.

62

Mechaniczne urządzenia muzyczne doszły w końcu krętą drogą do serca Kościoła, początkowo budząc w równym stopniu przerażenie oraz podziw. Dunstan z Canterbury został oskarżony o czarnoksięstwo po skonstruowaniu harfy eolskiej, której struny wzbudzane były powietrzem wpadającym przez pęknięcia w ścianach katedry. Muzykę kościelną widziano też początkowo jako niepożądane odejście od meritum religii. Augustyn potępiał niepoważne przyjemności odciągające uwagę od spraw duchowych, odnosząc się do niskiej frekwencji w kościele, ilekroć musiał rywalizować o wiernych ze skąpo odzianymi tańczącymi dziewczętami. Muzyka – zauważył – mogła stać się także niebezpieczną pokusą. Szacowny mędrzec był tak bardzo poruszony, gdy mediolańczycy śpiewali wspólnie hymny św. Ambrożego, że płakał ze szczęścia – a jednocześnie przyznawał, że czasami bardziej oddziaływało na niego brzmienie głosów niż słowa, że dawał się ponieść czystej przyjemności estetycznej, a zatem – grzeszył. Biblijny Bóg potrafi być zazdrosny.

Obawy przed używaniem organów napędzała podobna logika. Ostrzegał przed nimi Aelred z Rievaulx w 1141 r., na krótko zanim stanął na czele cysterskiego opactwa: „Po co w kościele tyle organów, tak wiele dzwonów? W jakim celu, pytam, grzmią te straszne miechy, bardziej zdolne naśladować ryk burzy niż słodycz ludzkiego głosu?... Tymczasem ludzie stoją jak rażeni gromem i zachwycają się dźwiękami miechów, uderzeniami dzwonów i harmonią piszczałek”.

Były powody do niepokoju. Pod koniec IV w., gdy Imperium Rzymskie zmagало się z niszczącym je chaosem, kro-

nikarz Ammianus zauważył, że muzyka wyparła filozofię, zmieniając biblioteki w grobowce. Wśród winnych tej sytuacji wymienił: gigantyczne hydrauliczne organy oraz liry wielkości rydwanów. Niemniej, w obliczu takiego zagrożenia jak tańczące dziewczęta ogień należy zwalczać ogniem. W dodatku pewna odwieczna doktryna wsparła pogląd, że organy mogą paradoksalnie ocalić Kościół od upadku – a przy okazji umocnić ład społeczny i moralność jednostki.

Po raz kolejny pomysł pochodził od starożytnych Greków. Platon (zainspirowany odkryciami Pitagorasa) nauczał, że właściwe muzyczne proporcje stanowią odbicie wibracji wewnętrznej natury człowieka, a także odzwierciedlają harmonię ciał niebieskich poruszających się po swych orbitach. Muzyka, twierdził, mogła zatem pomagać „duszę znowu do porządku doprowadzić i zestrzając ją, kiedy jej obieg przestanie być harmonijny”. Naturalnie, możliwa była też przeciwna ewentualność. Rzymski mówca Kwintylian, często cytowany autorytet średniowiecznych uniwersytetów, zostawił nam do rozwagi smutną opowieść o muzykancie grającym na fujarce, którego oskarżono o spowodowanie śmierci. Grał melodie podczas składania ofiary, lecz użył niewłaściwej skali muzycznej, w wyniku czego kapłan dokonujący obrządku oszalał i rzucił się w przepaść.

W II w. Klemensowi Aleksandryjskiemu udało się wpisać w ten pejzaż postać Chrystusa: teraz to Syn Boży był tym, który skomponował melodyjny porządek stworzenia, dostrajając jego niezgodne elementy, aż osiągnął doskonałą harmonię wszechświata. Od najdawniejszych czasów liczba, dźwięk oraz cnota owijały się niczym bluszcz wokół pnia zachodniej kultury.

Ich splot był fascynujący. Być może w IX w. papież Jan VIII miał tego świadomość, gdy walczył o poparcie dla swego słabnącego pontyfikatu i polecił, by kościelne organy wykorzystywane były jako narzędzie do „nauczania nauki muzycznej”.

(Każda metoda była warta wypróbowania. Co trzeci papież wybrany między 872 a 1012 zginął na skutek uduszenia, ciężkich obrażeń bądź w wyniku innych brutalnych działań. Niestety, pontyfikat samego Jana VIII zakończył się, gdy jego świta dopadła go z maczugami. Nie pomógł mu nawet Pitagoras).

64

Oczywiście byli też i tacy, którzy nie chcieli ulec czarowi mistrza z Krotonu, nawet w starożytnej Grecji. Arystoksenos, uczeń Arystotelesa, odrzucał prawa muzyczne sformułowane przez Pitagorasa, uważając je za sztukę wymyśloną przez człowieka z zuchwałością równą obrazoburczemu dramaturgowi Kritiasowi, który w swych dziełach sugerował, że sami bogowie zostali stworzeni przez ludzi. Jednak pozycja zarówno mistycznych liczb, jak i niewidocznych boskich sił była nie do podważenia. Dzieła Platona, których echo dawało się słyszeć u tak prominentnych twórców jak Cyceron, Boecjusz czy Makrobiusz, nakierowały ster Kościoła na poszukiwanie muzyki doskonałej: stworzonej z dźwięków naśladowujących chóry niebiańskie.

Ten ideał brzmieniowy ukryty był nie w hałaśliwych dzwonach lub przerażających miechach, lecz w kontemplacyjnych ciągach pochwalnych melodii, tworzących *cantus planus*: proste motywy muzyczne, tęsknie inkantowane przez chórzystów, kołysały się łagodnie, niesione ich oddechami. Te śpiewane przez wspólnotę modlitwy rozchodziły się łagodnym łukiem przez nawy świątyni niczym dym kadzidła. Bliższe rytuałowi niż sztuce, stanowiły muzykę poddania.

Siłą religijnej muzyki wokalne była jej prostota, na którą początkowo składała się pojedyncza, nieozdobiona niczym linia melodyczna. Ta czystość musiała jednak paść ofiarą ludzkiej ambicji. Muzyka w Kościele zaczęła ulegać zmianie, gdy śpiewacy nauczyli się intonować pitagorejskie czyste kwarty bądź kwinty ponad dźwiękami melodii, tworząc brzmienie zwane organum. Efekt był trudny do zignorowania – kolumny dźwięku rozbrzmiewały kolejno po sobie, wpisując się dosko-

nale w akustykę wysokich murów katedr. To był jednak dopiero początek.

Organum, wykonywane z coraz większą maestrią, szybko zaczęło być powodem do dumy. Znudzeni mnisi w poszukiwaniu rozrywki zaczęli tworzyć i zbierać rozliczne wariacje; ornamenty wkrały się w śpiew, narzucając mu własne wpływy. To, co stanowiło jedynie anonimową posługę, zaczęło powoli nabierać ekspozycyjnego blasku – w wokalnym świecie był to ekwiwalent dźwięcznych cymbałów bądź imitujących gniew burzy organów. Muzyka przestała być jedynie usługowym wyrazem transcendentnego wymiaru: zaczęła mieć swój własny powab i stała się przedmiotem pożądania.

Poszukiwanie szerszych horyzontów muzycznych zrodziło potrzeby natury technologicznej. W XI w. mnich znany jako Gwido z Arezzo dokonał istotnego przełomu. Wprowadził nazwy dźwięków skali muzycznej, zapożyczając pierwsze sylaby słów zaczynających połówki wersów hymnu do Jana Chrzciciela. Stworzył linie, które stały się podstawą notacji (wers „Ut queant laxis resonare floris” dał nazwy *ut* [zastąpione później przez *do*] oraz *re*; „Mira gestorum famuli tuorum” dał nam *mi* oraz *fa*; wersowi „Solve polluti labii reatum” zawdzięczamy nazwy *sol* i *la*). Pismo rozświetliło muzyczny krajobraz. Możliwość graficznego zapisania muzyki sprawiła, że jej konstrukcje stały się łatwiejsze do zapamiętania i modyfikacji. Chłopcy uczący się śpiewu mogli w kilka dni opanować ilość materiału, na którą wcześniej musieliby przeznaczyć całe tygodnie, zaś śpiewacy i kompozytorzy mieli nieznaną wcześniej swobodę w eksperymentowaniu. Muzycy coraz śmieiej mogli dawać sobie pytanie: „Co by było, gdyby...?”

Co by było, gdyby śpiewacy odeszli od przyjętych skal, dając swym głosom nieograniczoną wolność? Co by było, gdyby kilka głosów śpiewało jednocześnie, każdy we własnym rytmie? Co gdyby dawne formuły muzyczne przestały obowiązywać, ustępując miejsca całkowicie nowemu brzmieniu?

Już w 1132 r. edykt Zakonu Cystersów podjął walkę z nadciągającymi zmianami. Postulował między innymi, by mężczyźni przestali śpiewać „ze zniewieściałym drzeniem, imitując barbarzyńskich minstrelów”. Mimo takich kroków duch przygody nie dawał za wygraną. W 1324 r. grzech wirtuozostwa stał się tak powszechny, że została wydana pierwsza w historii bulla papieska w całości poświęcona muzyce. Nowocześni kompozytorzy – narzekał Jan XXII – notorycznie cięli melodie na kawałki, sprawiając, że płyną nieustannie, upajając uszy, nie niosąc im ukojenia oraz zakłócając modlitwę, zamiast ją wywoływać. Głowę Kościoła szczególnie oburzała rytmiczna technika wokalna zwana *hoketus* (nazwa pochodzi od łacińskiego i francuskiego słowa oznaczającego czkawkę), polegająca na krótkich, szybkich wymianach linii melodycznej między głosami. Muzyka w domach Bożych była „nękana” tymi krótkimi dźwiękami – skarżył się papież – a także zdeprawowana wpływem świeckich melodii, przez co rozwiązłość, której należy się wystrzegać, staje się coraz wyraźniej obecna. Ojciec Święty, którego urząd w tym czasie także dręczyła epidemia oskarżeń o czarnoksięstwo wśród kleryków, domagał się powrotu do prostego organum. Muzyka była niegdyś dyskretna, stosowna, prosta, męska i moralnie właściwa – zgodził się z nim Jacques de Liège, autor najszerszego średniowiecznego traktatu o muzyce, jaki zachował się do naszych czasów; „czyż ci nowocześni twórcy nie zmienili jej w lubieżną ponad miarę?”.

Istotnie, utwory stały się szalenie złożone, a w muzyce na znaczeniu zyskiwał jej aspekt ludyczny, przejawiający się w pomysłowych zabiegach kompozytorskich. Na przykład w XIII w. powstała pieśń, której słowa i linia melodyczna wykonywane były od końca do początku, przez co wyraz *Domine* śpiewany był jako *Nusmido*. Szczyt tego typu osobliwych praktyk osiągnęły wielojęzyczne XIV-wieczne motety (utwory, w których splatały się linie licznych indywidualnych głosów). Jednym z przykładów jest motet *Dieus! Comment porrai lais-*

ser la vie / O regina gloriae: dolna partia składała się z melodii kościelnej; środkową stanowiła pochwała Matki Boskiej i prośba o jej wstawiennictwo: „O królowo chwały, nadziejo wiernych, usłysz błagalne modlitwy swojego bractwa”. Natomiast górna partia, zdająca się istnieć w innym czasie i miejscu, jak gdyby nigdy nic wypowiadała słowa: „Boże! Jakże mógłbym porzucić życie w Paryżu z moimi kompanami? Tak wspaniale spędza się z nimi czas. Bo gdy są wszyscy razem, każdy zaczyna śmiać się, grać i śpiewać”.

Tworzeniu misternych tkanek muzycznych wymagających coraz to większej precyzji i koordynacji sprzyjało pojawienie się dokładnego pulsu wyznaczanego przez mechanizm zegarowy. Wpływ na złożoność utworów miały też zdobycze matematyki, takie jak przyjęcie cyfr arabskich oraz wprowadzenie liczby zero. Z kolei muzycy dostarczali bodźców do działania matematykom. Levi ben Gerson, zajmujący się astronomią i matematyką, napisał swój traktat *De harmoniciis numeris* po namowach kompozytora Filipa z Vitry (który był również doradcą francuskich monarchów i dyplomatą na dworze papieskim, zanim został mianowany biskupem w Meaux). Mikołaj z Oresme, być może najbardziej wpływowym średniowiecznym geniuszem ekonomii, matematyki i nauki, w swojej rozprawie *Algorismus proportionum* zamieścił dedykację dla Filipa, „którego nazwałbym Pitagorasem, gdyby tylko można było wierzyć w wędrówkę dusz”.

Oprócz tego typu zwinnych wybiegów myślowych dawało się także zauważyć działanie innej, bardziej przyziemnej siły. Z czasem miała ona przeniknąć wszystkie sztuki, jednak na początku uwidoczniła się na obrazach jednego tylko twórcy, pochodzącego z Florencji malarza. Był to Giotto, którego Boccaccio nazwał najbrzydszym mężczyzną we Włoszech. Jednak Dante w swej *Boskiej komedii* określił go największym spośród malarzy. Leonardo da Vinci miał później powiedzieć, że po nim sztuka uległa pogorszeniu.

Rewolucja, jakiej dokonał w malarstwie, opierała się na prostym przesłaniu: swym postaciom Giotto nadawał życie, którego wcześniejsi twórcy im odmawiali. Odrzucił ton filozoficznego oddalenia, którym posługiwali się współcześni mu twórcy: pod jego pędzlem sztywne formy łagodniały, przeistaczając się w naturalne pozy i znajome krajobrazy; twarze pozbawione dotąd emocji dawały wyraz cierpieniu i radości cielesnej egzystencji. Artysta umieszczał postaci ludzkie w dolnych częściach obrazu, aby oglądający nie musieli zadzierać głów wysoko, by je obejrzeć, lecz zamiast tego zostali wciągnięci w przedstawianą scenę. Studiując freski Giotta w 1874 r., angielski krytyk John Ruskin powiedział: „Malował Maryję, Józefa i Jezusa – tak, bez wątpienia, jeśli tylko postanowimy nadać im takie imiona – lecz przede wszystkim ukazywał mamę, tatę i dzieciątko”. Nagle sztuka zaczęła czcić to, co ludzkie.

Nowy styl wprowadził zamieszanie. Ceniony poeta Petrarca – który, notabene, znał i szanował Giotta – krytykował „obrazy wychodzące z ram oraz niemal żywe postaci, jakbyśmy lada moment mieli usłyszeć ich głosy. Tu właśnie leży niebezpieczeństwo, bowiem wywiera to ogromne wrażenie na wielkich umysłach”.

Nie ulega wątpliwości, że mniejsze umysły także nie pozostawały obojętne na zmianę. Giotto zmarł w 1337 r. Mniej więcej w tym samym czasie, po całych stuleciach trwania niezmiennych norm ubioru – kobiety nosiły tuniki do kostek, a mężczyźni do kolan – moda zaczęła gwałtownie się zmieniać. Męskie ubiory stały się krótsze, zaś kobiety zakładały ściślej przylegające suknie z głębokim dekoltem. W kronice Guillaume’a de Nangis znajduje się wzmianka o tunikach tak krótkich i ciasnych, że ukazują to, co skromność nakazuje zakrywać. Nic nie miało już być takie jak dawniej.

Tymczasem muzyka również odwoływała się coraz chętniej do tego, co cielesne i ludzkie. Kompozycje ukazywały wy-

rafinowaną złożoność rytmiczną w takich dziełach jak *Roman de Fauvel*, satyrze na społeczne zepsucie, opisującej historię osła imieniem Fauvel, które złożone zostało z pierwszych liter nazw niektórych spośród powszechnych ludzkich przywar: *flaterie* (pochlebstwo), *avarice* (chciwość), *vilanie* (nikczemność), *variété* (niestałość), *envie* (zawiść) oraz *lashedé* (tchórzostwo).

Polityka okazała się żyznym terenem twórczej pracy kompozytorów. Gdy najpotężniejsza instytucja na świecie podzieliła się w 1378 r. wraz z wyborem dwóch rywalizujących papieży, muzycy byli gotowi, by wkroczyć do gry. Wielka schizma zachodnia wzmogła falę niezadowolenia społecznego i doprowadziła do umocnienia się nastrojów nacjonalistycznych; podwoiła także liczbę muzycznych ceremonii. Na przykład gdy w 1385 r. rzymski papież Urban VI schronił się w zamku w Nocerze, słuchał nowo powstałego motetu, opowiadającego między innymi o jego kłopotach (podobno słuchał go z zadowoleniem, podczas gdy w murach zamku rozlegały się krzyki jego torturowanych więźniów). Jedną z prób przywrócenia porządku był wprowadzony w 1395 r. w Paryżu dekret zakazujący bardom śpiewania o jedności (bądź jej braku) w Kościele. Naturalnie papieży nie obowiązywały tego typu ograniczenia.

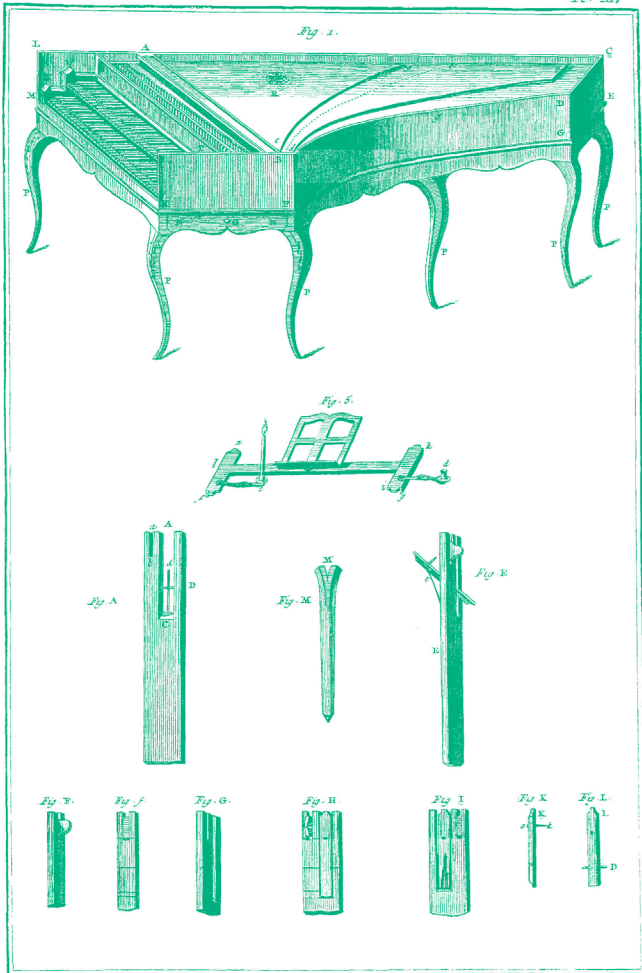
Wszystko to działo się w czasie rozwoju instrumentów klawiszowych. Pierwsze wzmianki o instrumencie nowego typu pojawiają się w liście z 1367 r., napisanym przez króla Aragonii, Jana I Myśliwego. Prosi w nim swych ambasadorów o znalezienie kogoś, kto potrafi grać na instrumencie muzycznym „podobnym do organów, lecz takim, w którym dźwięk wydobywany jest za pomocą strun”.

W innym liście, napisanym w 1397 r., adwokat z Padwy Giovanni Lambertacci informuje swojego zięcia studiującego na uniwersytecie w Pawii, że jego wiedeński przyjaciel doktor Hermann Poll wynalazł instrument nazwany *clavicembalo*. To intrygujące wydarzenie miało przez całe stulecia wywierać

wpływ na świat muzyki; niestety Pollowi nie było dane zaobserwować tego wpływu. Dzięki ogromnemu szczęściu – jak się zapewne początkowo wydawało – w 1400 r. dostał posadę lekarza nowego niemieckiego króla, Ruprechta z Palatynatu; jednak w kolejnym roku obie jego ścieżki kariery – muzyka i medyka – urwały się gwałtownie w dniu jego stracenia w Norymberdze. Poll został oskarżony o przygotowywanie spisku mającego na celu otrucie monarchy – było to nieszczęście zarówno dla samego doktora, jak również dla jego licznych znajomych, którzy opłakiwali stratę „znakomitego lekarza, przystojnego, obdarzonego dobrymi manierami, 31-letniego mistrza sztuk, niezwykle czytanego doktora nauk medycznych, wspaniałego muzyka grającego na organach i innych instrumentach”. Możemy się jedynie domyślać, że nie miał również wielkiego talentu do polityki.

Clavicembalo znany dziś jako klawesyn, instrument klawiszowy, w którym naciśnięcie klawisza powoduje szarpnięcie struny. Choć XX-wieczny angielski dyrygent Sir Thomas Beecham dość dosadnie wypowiedział się o jego metalicznym, nosowym brzmieniu, porównując je do dźwięku dwóch szkieletów kopulujących na blaszanym dachu, na progu XV w. jego stworzenie zapoczątkowało nową erę w muzyce instrumentalnej. W średniowieczu organy odgrywały jedynie drugorzędną rolę. Teraz jednak wszelkie rodzaje instrumentów klawiszowych miały zająć pozycję ważniejszą – i wiążącą się z większymi problemami. W połączeniu z rosnącym zapotrzebowaniem na nowe barwy harmoniczne miały pomóc zbudować niewyobrażalny dotąd świat dźwięku.

Zapowiedź tego, co miało nadejść, już dawała się słyszeć w powietrzu: harmonia muzyczna niosąca zmiany równie znamienne jak te widoczne na freskach Giotta. To zestawienie dźwięków, które nazywamy *tercjami*, nie mieściło się w pitagorejskim kanonie oktaw, kwint i kwart. Można je było usłyszeć w niektórych utworach, ale jedynie w wyniku krótkiego



Lutherie, Instruments à cordes et à touches. Clavier

Ryc. 11. Klawesyn i jego części.
 Denis Diderot i Jean Le Rond d'Alembert,
 Art du faiseur d'instruments de musique
 et lutherie (Paryż 1785)

spotkania dwóch niezależnych linii melodycznych. Teraz jednak rozbrzmiewało w pełni, i to w sposób zdecydowany – na początku głównie w utworach kompozytorów angielskich. Jednak w XV w. było już w powszechnym użyciu na całym kontynencie europejskim. W jakiś zagadkowy sposób ta niezwykła harmonia nadała muzyce bardziej ludzkie oblicze.

72

Około 1355 r. niderlandzki ksiądz i teoretyk muzyki Johannes Boen, wyobrażając sobie przyszłość pełną nowych instrumentów i dającą sposobność do rozwoju zdolności muzyków, prorokował, że z upływem lat pojawi się wiele nowych i niesłychanych rzeczy. Świat, o którym mówił, zaczął w końcu powstawać.