

Motet – średniowiecze i renesans

Bohdan Pociąg

Forma motetu daje okazję do szczególnie długiej podróży przez historię muzyki: zrodziła się w XIII wieku (według niektórych źródeł nawet w XII), trwa i uprawiana jest właściwie aż do początku naszego stulecia. A to, co trwa poprzez zmieniające się techniki czy style, nie jest tylko samą nazwą „motet” (po łacinie — *motetus*, po włosku — *motetto*), pochodzącą od francuskiego „mot”, czyli słowo. Z nazwą „motet” związany jest zasadniczy wzorzec — opartej na tekście słownym — wielogłosowej kompozycji wokalne, zawierającej również załączki myślenia instrumentalnego. Ta forma mieści w sobie potencjalnie jeden z najważniejszych sobie potencjalnie jeden z najważniejszych modeli utworu muzycznego. Możliwości są tu doprawdy niezwykle. Dość powiedzieć, że z modelu średniowiecznego motetu (pierwszej formy w pełnym sensie polifonicznej) wywodzi się zarówno renesansowy ricercar, a następnie barokowa fuga, jak i — z drugiej strony — mniej ściśle formy polifoniczne (kontrapunktyczne), np. różne typy kompozycji wykorzystujące jako temat chorał protestancki (m.in. w niemieckich szkołach organowych).

W czasach baroku motet użycza swojej szacownej nazwy wokalnoinstrumentalnym formom koncertującym, odżywa wspaniale w twórczości Bacha. Dalsze jednak życie motetu będzie już raczej jego stylizacją, reminiscencją, nawiązywaniem do świetnej średniowieczno-renesansowej przeszłości polifonicznej.

Ars Antiqua

Zanim jednak zajmiemy się istotą i ewolucją formy motetu przyjrzymy się innej, równoczesnej formie, której żywot jest co prawda krótszy, ale której rola (udział w kształtowaniu świadomości muzycznej okresu *ars antiqua*) niemal dorównuje roli motetu. Forma ta to *conductus* (od łacińskiego *conduco* — wprowadzam).

Pierwotnie był to śpiew jednogłosowy, związany ściśle z liturgią, którego tekst stanowił krótkie wprowadzenie do aktualnych czytań mszalnych z

Pisma świętego. Od liturgicznych śpiewów chorałowych różnił się *conductus* melodią wskazującą na źródła świeckie (zwłaszcza liryka prowansalska). Z czasem rozwinął się w kompozycję dwu- i trzygłosową o charakterze przede wszystkim religijnym, ale nieliturgicznym (był ważnym elementem misterium). Poza tym mógł być także kompozycją świecką o charakterze okolicznościowym, panegirycznym, żartobliwym, satyrycznym. Była to chronologicznie pierwsza z form pieśni wielogłosowej, o fakturze mniej lub bardziej kunsztownej, ale zawsze zwartej, można by rzec używając późniejszego terminu — homofonicznej, o budowie zwrotkowej, a także przekomponowanej.

Wprowadziliśmy tu pojęcie homofonii, warto je zatem wyjaśnić. Homofonia w *conductusie* to wynik prowadzenia głosów, którego efektem są „akordy” powstające wskutek sylabicznego traktowania głosów układanych według zasady *nota contra notam*. Jej przeciwstawieniem jest polifonia, czyli równorzędność i pewna niezależność poruszających się głosów.

Przejdźmy wreszcie do motetu. Genetycznie jest on podwójnie związany z organum: „od dołu” — poprzez wspólny chorałowy fundament, i „od góry” — poprzez melodię melizmatyczną głosu organalnego. Podobnie jak w chorałowych sekwencjach stosowano tu metodę tekstowania i rytmizowania melodii; powstawała jakby nowa postać melodii na kanwie postaci pierwotnej — modalnie rytmizowany głos motetowy (zwany *motetus*) nakładający się na chorałowy, również nowo-rytmizowany *tenor*.

Znamienna jest sama ewolucja formy motetu w epoce *ars antiqua*. Punkt wyjścia stanowi słowo, czyli tekst literacki podlegający muzycznemu udźwiękowieniu. Rychło jednak struktura tekstu słownego podporządkowuje się strukturze dźwiękowej (wielość użytych tekstów podkreśla jedynie i wzmaga polifoniczność muzyki). Formę scala tu rytm, który wiąże w spójną całość różne melodie, różne teksty (sakralne i świeckie, łacińskie, francuskie i włoskie), wiąże fragmenty melizmatyczne i sylabiczne, głosy wokalne i instrumentalne. Forma zakomponowuje się poprzez powtarzalność, wariacyjność, nawroty (rondowość). Przebieg muzyki jest ciągły. Tak wygląda w najogólniejszych zarysach muzyczny model dojrzałego motetu *ars antiqua*.

W epoce *ars antiqua* wyróżniamy (za Heinrichem Besselerem) dwa podokresy stylu motetowego:

- Pierwszy obejmuje lata od około 1230 do 1280. Początkowo twórczość motetowa jest anonimowa; niemniej stopniowo pojawiają się pierwsze wybitne postacie związane z motetem.

Motet w tym okresie jest zasadniczo trzy głosowy (głosy noszą tu nazwę — licząc od dołu — *tenor, motetus, triplum*) i trójtekstowy, często też dwu- lub nawet trójjęzyczny (francuski i łacina; włoski i łacina; włoski, francuski, łacina; francuski, niemiecki, łacina; francuski, włoski). Melodia tenora pochodzi z chorału bądź z pieśni świeckich (przeważnie francuskich). Przy głosie tenorowym zaznacza się na ogół tylko tytuł lub początkowe słowa pieśni, całą zaś partię tenorową wykonuje się instrumentalnie. Bywają jednak motety istotnie trójtekstowe, w których śpiewany jest również tenor. Obok tego pojawiają się także motety beztekstowe, czysto instrumentalne (źródło tenora — oczywiście instrumentalnego — jest tylko zaznaczone). W owych beztekstowych motetach możemy odnaleźć pierwsze cechy średniowiecznej polifonii instrumentalnej.

- Okres drugi—rozpoczynający się po roku 1280 i przechodzący bezpośrednio w epokę *ars nova* — można nazwać czasem rozkwitu formy motetowej, która przestaje już być anonimowa. Motet staje się naczelną i reprezentacyjną formą epoki, jednoczącą jakby dwa główne, rywalizujące ze sobą pierwiastki średniowiecznej kultury: sakralny (związany przede wszystkim z liturgią Kościoła) i świecki (obejmujący szeroką sferę życia społecznego; poezję dworską, lirykę miłosną). Poprzez teksty włącza się bardziej w obyczajowość, życie codzienne, nawet w politykę, wrasta w kulturę ówczesnych miast. Jednocześnie motet — będąc syntezą dźwięku i słowa — „powołuje” nowy typ twórcy muzyki wielogłosowej, który jest nie tylko kompozytorem ale i poetą.

Na przełomie XIII i XIV stulecia krystalizuje się już system polifonii motetowej, obejmującej podstawowe środki kształtowania formy muzycznej, czyli imitację, sekwencje, korespondencję głosów, kanon. Głównymi współbrzmieniami są jeszcze unison, oktawa i kwinta. Coraz silniejsze jest jednak myślenie kadencyjne -i coraz większa rola dźwięków prowadzących.

Obok motetu wielojęzycznego (mieszającego łacinę z językami narodowymi) na przełomie XIII i XIV wieku pojawia się łaciński motet „konduktowy” (*conductus*-motet), melodycznie nader rozwinięty, bogaty w melizmatykę, świadczący też o znacznym poczuciu wokально-instrumentalnej barwy brzmienia. Forma motetu staje się istotnym zwiastunem nowej sztuki.

Ars nova

W XIV wieku, w epoce *artis novae* motet nie tylko zachowuje swój wysoki status uzyskany w drugiej fazie *artis antiquae*, ale jego ranga społeczna wzrasta: staje się najbardziej reprezentatywną formą kultury miast, zwłaszcza francuskich.

Teoria kompozycji motetu — wywiedziona z średniowiecznych (XIII i XIV-wiecznych) traktatów, głównie z traktatu Filipa de Vitry zatytułowanego *Ars nova* — obejmuje całość formy dzieła muzycznego we współgraniu wszystkich elementów: rytmiki i metryki (w ścisłym powiązaniu z notacją i sposobami jej odczytywania), melodyki, kontrapunktu, harmoniki, kolorystyki.

Motet jest kompozycją wokально-instrumentalną; tenor (i ewentualnie kontratenor) realizowany jest przez jeden, dwa lub trzy instrumenty dęte i smyczkowe (tak przynajmniej interpretowany bywa przez dzisiejsze autorytety w dziedzinie wykonawstwa muzyki średniowiecznej.) Melodia *tenoru* — co jest w zapisie wyraźnie zaznaczone — wzięta jest z chorału gregoriańskiego lub pieśni świeckiej

Ta dwu- i trójtekstowość (także dwu- i trójjęzyczność) w motecie, a — jak zobaczymy niebawem — także w balladzie, wydaje się nam dzisiaj trudna do wytłumaczenia. Późniejsze epoki stylistyczne przyzwyczaiły nas do bardziej językowo zunifikowanego modelu dzieła muzyki wokalnej. Jakie były źródła i przyczyny tego „pomieszania języków”? Zapewne czysta chęć zabawy, skłonności komiczno-parodystyczne, ale i ważniejsze pragnienie eksperymentowania: użycie dwóch lub trzech różnych tekstów wzmacniało wielogłosowość, różnicowało fakturę, rozwijało poczucie i świadomość młodej jeszcze wówczas *p o l i f o n i c z n o ś c i* muzyki. Każdy głos śpiewał co innego, a musiał to czynić tak wyraziście, żeby każdy z tekstów

przynajmniej w części docierał do słuchacza, wszystkie zaś śpiewające i grające głosy wiązały się w kunsztowną całość. Powstawał problem komunikatywności („czytelności”, „słyszalności”) tekstu, trapiący odąd całą muzykę polifoniczną. Owa trójjęzyczność oraz wykorzystywanie tych samych melodii w różnych motetach są przyczyną, że tytuły motetów — dla ściślejszej identyfikacji — podaje się dziś w postaci incipitów wszystkich trzech tekstów połączonych kreskami.

W motetach (głównie łacińskich) Filipa de Vitry teksty poszczególnych głosów wiążą się treściowo ze sobą. Ma to kapitalne znaczenie muzyczne: tym samym słowom, podobnym treściom w różnych głosach towarzyszą te same lub podobne motywy melodyczne, przez co wzrasta wewnętrzna jedność utworu. Można by powiedzieć, iż po okresie eksperymentalnego zestawiania różnych tekstów w *artis antiq̄uae* motet wchodzi teraz w fazę nowej, wyższej integracji słowa i muzyki. Najwięksi twórcy motetu XIV-wiecznego i najwybitniejsi kompozytorzy *artis novae* — Filip de Vitry i Guillaume de Machaut — byli równocześnie znakomitymi poetami. Jak podkreśla prof. Chomiński: *sama technika kompozytorska nie wystarczyłaby dla realizacji motetu. Kompozytor musiał w owych czasach dokładnie opanować zasady poetyki, zwłaszcza wersyfikacji. [...] Koncepcja formy motetowej powstawała i [...] jednocześnie z koncepcją poetycką utworu. (Historia harmonii i kontrapunktu, t. I).*

Motet XIV wieku nazwany został przez badaczy tej formy — głównie muzykologów niemieckich w XIX/XX w. motetem izorytmicznym czyli kompozycją o równym porządku rytmu, o jednej zasadzie i strukturze rytmicznej. Termin „izorytmia” odnosi się tu przede wszystkim do tenoru — na którym jako na melodii danej z góry (*cantus prius f̄ actus, cantus firmus*), wspiera się motetowa kompozycja. W tenorze, przez cały przebieg utworu lub jego części powtarza się ta sama struktura rytmiczna (ilość tych powtórzeń uzależniona jest od długości słownego tekstu w głosach wyższych).

Forma motetu obok formy ballady (polifonicznej) staje się głównym przejawem nowej świadomości harmonicznego.

A więc przede wszystkim — dwie właściwości zdawałoby się przeciwstawne: z jednej strony upodobanie do współbrzmień tercjowych i sekstowych (które zajmują teraz miejsce równorzędne wobec uprzednich filarów systemu — brzmień kwintowo-kwartowych). Z drugiej zaś strony — charakterystyczne rozszczepienie, rozwarstwienie tonalne (w ramach systemu tonacji kościelnych) w poszczególnych głosach; przejawem tego są podwójne dźwięki prowadzące — kadencyjne rozszczepienia. W ogóle w motetach Machaut wzrasta niebywale rola dźwięków prowadzących oraz chromatyki — zapowiedź tak ważnego później środka ekspresji. Wydaje się, jakby dwie dążności artystyczne rywalizowały między sobą: dynamiczny i prężny zmysł polifoniczny, wyrażający się w skłonności do równoczesnego i równobrzmiącego (synchronicznego) dzielenia, różnicowania, rozwarstwiania oraz — z drugiej strony — budzące się właśnie nowe poczucie współbrzmień i nieprzeparta chęć rozszerzania ich zasobu. A ów rozwinięty i wyczułony zmysł harmonicznego kompozytorów *artis novae* łączy się z estetycznym wyczuleniem na barwę brzmienia. W stosunku do okresu poprzedniego koloryt brzmieniowy motetu wzbogaca się wydatnie. W początkach stulecia do muzyki wielogłosowej wprowadzone zostają głosy chłopiące, przez co rozjaśnia się koloryt motetu i nieco rozszerza ku górze przestrzeń brzmienia. Motet w praktyce był bogato instrumentowany. Oczywiście nie w sensie dzisiejszej orkiestry, ale w znaczeniu zróżnicowania barw poszczególnych instrumentów (dętych — blaszanych i drewnianych, strunowych — szarpanych i smyczkowych), stosowanych nie tylko w tenorze, ale i w poszczególnych odcinkach górnych głosów, jako zdwojenia śpiewu i korespondowanie z nim.

We francuskich ośrodkach *artis novae* — a szczególnie w twórczości Filipa de Vitry i Machaut — staje się motet formą generalnej syntezy myśli teoretycznej i praktyki kompozytorskiej, owocem muzyczno-poetyckiego natchnienia i zarazem wynikiem matematycznych obliczeń. Bowiem ta forma — w której treści (tekstach) odbija się w sposób przestylizowany ówczesna obyczajowość i religijność, splendor ówczesnej władzy, świetność miast, a także poglądy osobiste kompozytorów — jest równocześnie formą muzycznie, kompozytorsko ścisłą, w sensie ścisłości zbliżonym do XVIII-wiecznej ba-chowskiej fugi.

Jest motet w swej najbardziej rozwiniętej postaci — u Guillaume'a de Machaut — wielką, kilkunastutową formą, poprzedzoną wstępem. Uprawiane są obok tego formy motetu prostsze, mniejszych rozmiarów, bardziej melodyjne; jest również kontynuowana forma motetu bez tekstu, z tytułem tylko, przeznaczonego, być może do wykonywania na instrumentach. Przedstawiona wyżej charakterystyka stylu formy motetu odnosi się do głównego terenu uprawiania i panowania tej formy — Francji. Nieco inaczej sprawa wygląda na innym obszarze odrodzenia nowej sztuki muzycznej — w miastach włoskich. Tam i miejsce motetu jest inne — mniej eksponowane, mniej oficjalne i reprezentacyjne; jego struktura i budowa mniej kunsztowna, bardziej harmoniczna niż polifoniczna, z wyrazistą kantylenową melodią, prostszą rytmiką.

Przemiany motetu w XV wieku

Na przełomie stuleci i na początku wieku XV — w ośrodkach francuskich, włoskich, angielskich — zachodzą znamienne przeobrażenia. Związane są one z rozwojem form muzycznych i z dojrzewaniem nowej brzmieniowej koncepcji muzyki. Zmienia się też miejsce motetu w kulturze muzycznej; staje się on już tylko jedną z form, obok chanson, ballady, mszy i in.; traci więc swoje XIV-wieczne panowanie. Zmienia się, przełamuje tenorowo-izorytmiczny model motetu.

Motet traci ów fascynujący posmak przestrzennego złożenia: różnorytmiczności, różnotonacyjności, różnobarwności. Ujednocila się, scala tonalnie i harmonicznie: czujemy w nim bowiem klarowność i logikę jednolitego systemu harmonicznego „regulującego” polifonię.

Rdzeniem tej nowej koncepcji współbrzmieniowej (harmonicznej), zrodzonej w Burgundii (stąd nazwa: styl burgundzki), za której pierwszego twórcę uchodzi Guillaume Dufay, a która rychło rozwija się w innych ośrodkach Europy — jest poczucie współbrzmienia (dziś powiedzielibyśmy: akordu) trójdźwięku tercjo-sekstowego, nasyconego, stopniowego. W przebiegu muzycznym utworów wyróżnić można byłe całe łańcuchy takich akordów powstałych sposobem kontrapunktycznym, uproszczoną techniką *nota contra notam*. Taki sposób rozwijania muzyki zyskał sobie nazwę techniki, czy wręcz stylu, *faux-bourdon* (wł. *falso bordone*) — dosłownie: „falszywy”, „fikcyjny burdon”, w odróżnieniu od

prawdziwego, pierwotnego burdonu polegającego na rozwijaniu górnych głosów nad trzymanymi, długimi dźwiękami tenoru. Słuchając motetów największego angielskiego kompozytora tych czasów Johna Dunstable'a odnosimy wrażenie, iż wszystkie elementy: rytm, pieśniowe melodie, płynne i liryczne, ruch wzajemny głosów — nastawione są tu na harmoniczne piękno nowego brzmienia. W motetach I połowy tego stulecia zachowany zostaje zasadniczy układ trzygłosowy. Wszelako tenor wyzwala się już ze ścisłych reguł izorytmii; przestrzeń poszerza się w górę i w dół, każdy z głosów otrzymuje swój własny obszar, w którym się porusza. Wielotekstowość jest jeszcze uprawiana, choć przestaje już być zasadą. I pod treściowym względem motet zdaje się też skłaniać do swoich religijnych źródeł. Polifonią rządzą jasno określone zasady: technika *cantus firmus*, imitacja (już w postaci zupełnie dojrzałej, obejmująca wszystkie głosy), technika *nota contra notam*, kontrapunkt ozdobny.

W tym okresie zarysowują się dwa style motetowe (wykorzystane później na przełomie XVI i XVII stulecia przy tworzeniu koncepcji nowej muzyki): z jednej strony styl prosty, oszczędny, „homofoniczny”, powiedzielibyśmy kameralny, typowy dla kompozycji krótkich; z drugiej — styl, który chciałoby się nazwać monumentalnym, przejawiający się w dziełach wieloodcinkowych, skontrastowanych fakturalnie, z układami zapowiadającymi już dwuchórowość. W polifonii niderlandzkiej normą staje się czterogłos (w przeciwieństwie do trójgłosowego jeszcze myślenia kompozytorów szkoły burgundzkiej) z dyspozycją głosów obowiązującą po dziś dzień: sopran, alt, tenor, bas.

Tekst opublikowany pierwotnie w „Ruchu muzycznym” (1982, XXVI nr 14). Materiał udostępniony za zgodą czasopisma oraz Krystyny Jackowskiej-Pociejowej.

Cały tekst:

<http://meakultura.pl/edukatornia/motet-1-615>

<http://meakultura.pl/edukatornia/motet-2-625>

<http://meakultura.pl/edukatornia/motet-3-625>

Szanowni Państwo,

Proszę po zapoznaniu się z tekstami dotyczącymi motetu i madrygału porównać obie formy i wskazać dzielące je różnice. Proszę do 1 kwietnia 2020 r. odesłać podpisaną pracę na adres: kontaktmso@gmail.com