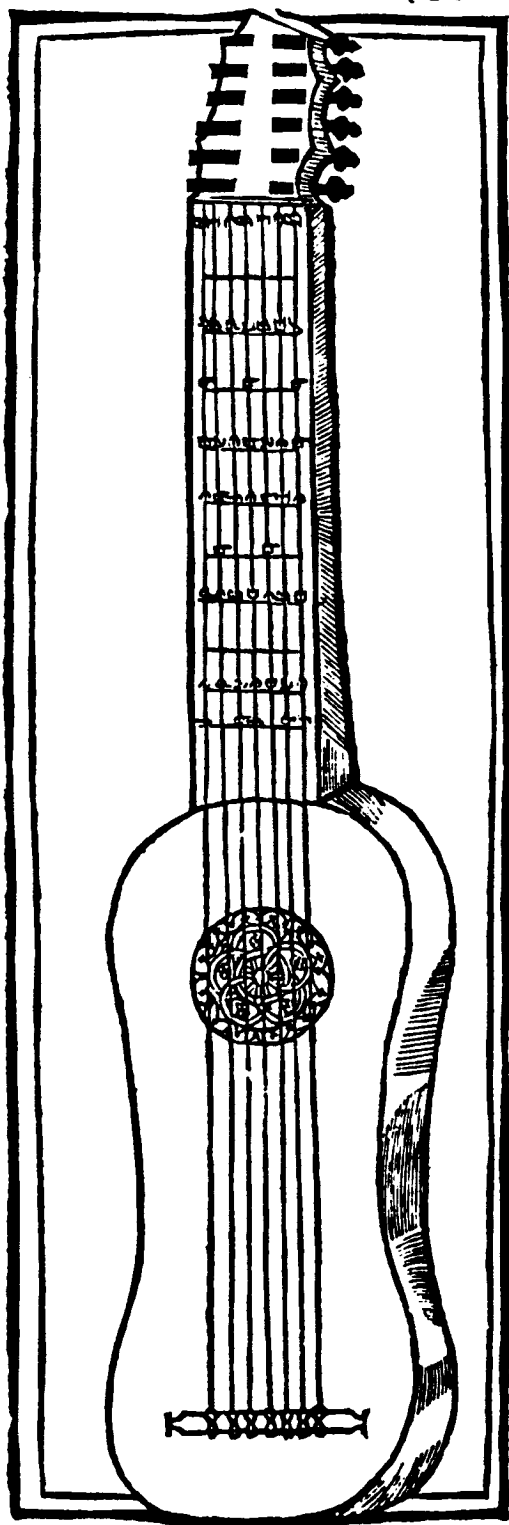


John Griffiths (Melbourne)

Na dworze i w domu z vihuelą da mano

Spojrzenie na instrument, jego muzykę i świat

Detailer vihuela



Vihuela da mano była najważniejszym instrumentem solowym w szesnastowiecznej Hiszpanii. Cieszyła się popularnością, która (bardziej niż się powszechnie sądzi) przekraczała granice społecznych podziałów i była równie bliska klasom średnim, co królewskiemu dworowi i szlachcie. Spełniała role dworskie i domowe, służąc zarówno przyjemności, jak i nauce; przyczyniła się do powstania olbrzymiego repertuaru muzycznego o wielkiej różnorodności i znaczeniu. Artykuł niniejszy nie rości sobie pretensji do podsumowania wszystkiego, co powiedziano na temat vihueli i przeznaczonej na nią muzyki. Jest raczej przeglądem, który proponuje oczekiwanego od dawna usytuowania repertuaru przeznaczonego na vihuelę w kontekście społecznym i stanowi krytyczne spojrzenie na kompozytorów i ich muzykę.

Instrument

Początków vihueli szukać można już w połowie piętnastego wieku, chociaż nie zachowała się żadna pochodząca z tego okresu muzyka. Instrument osiąga zenit popularności dopiero w wieku szesnastym, ale już w początkach siedemnastego stulecia praktycznie znika. Ostatnie badania Jana Woodfielda stanowią znaczący krok naprzód w kierunku uznania Aragonii za miejsce pojawienia się vihueli i jej rozwoju w drugiej połowie piętnastego wieku.¹ Głównie na podstawie świadectw ikonograficznych sformułował on hipotezę o pojawieniu się instrumentu we wschodniej Hiszpanii. W swym piętnastowiecznym kształcie, smyczkowe i szarpane vihuele *de arco* i *de mano*, są w praktyce nieodróżnialne i dopiero w początkach szesnastego wieku obie odmiany uzyskują niezależne formy i konstrukcję. Okres zmian konstrukcyjnych i pojawienia się instrumentu we Włoszech wydaje się ściśle związany z wyborem, w roku 1492, na tron papieski Aragończyka, Aleksandra VI. Podczas gdy transformacja vihulei *de arco* w *viola da gamba* nastąpiła za sprawą rzemieślników włoskich, to, jak się wydaje, odmiana wyłącznie szarpana pojawiła się w Hiszpanii na przełomie stuleci wraz z jej włoskim odpowiednikiem, *viola da mano*. Ten ostatni instrument posiada bogatą dokumentację ikonograficzną w źródłach włoskich i daje się zasadniczo odróżnić od modelu hiszpańskiego sierpowatą raczej, niż płaską, komorą kolkową.

Vihuela strojona była w takich samych interwałach jak lutnia i viola i ostrunowana była sześcioma podwójnymi chórmi jak lutnia, chociaż wszędzie w unisonie i z reguły z podwójnie ostrunowanym pierwszym chórem. Spośród wielu możliwości teoretycznych najczęściej stosowanymi strojami zewnętrznych chórów były G i A. Instrumenty przedstawione na dobrze znanych rycinach w dwóch najwcześniejszych księgach muzyki na vihuelę wskazują na różnorodność rozmiarów instrumentów. Często reprodukowana ilustracja z *El Maestro* Milána (fol. 6v) przedstawiająca Orfeusza grającego na vihueli, pokazuje duży instrument w rękach mitologicznego bohatera, podczas gdy obraz Ariona na początkowych foliach *Los seys libros del Delphín* (1538, fol. A IV) Narváeza - podobna afirmacja humanistycznego ducha tradycji hiszpańskiej - pokazuje instrument dużo mniejszy, o rozmiarach bardziej dostosowanych do technicznych wymagań muzyki, z czym związana była dużo mniejsza długość strun.

Zarówno z historycznego, jak i z praktycznego punktu widzenia, muzyka na lutnię i vihuelę są wzajemnie wymienne. Coraz powszechniej uważa się, że w szesnastym wieku na włoskiej *viola da mano* bardzo często grali muzycy tacy jak Francesco da Miláno, którzy znani są nam przede wszystkim jako lutniści i, podobnie, że lutnia nie była wcale tak nieznaną w Hiszpa-

nii, jak mógłby świadczyć o tym brak źródeł muzycznych.² Niektóre dzieła przeznaczone na vihuelę znalazły się w hiszpańskich antologiach lutniowych.³ Tak więc, ówczesni lutniści mogli uznawać za stosowne eksplorowanie repertuaru hiszpańskiego przy pomocy swojego instrumentu.

Źródła

Siedem intawolowanych ksiąg utworów na vihuelę, które zostały wydrukowane pomiędzy rokiem 1536 a 1576 zawiera w sumie 690 dzieł i stanowi jądro repertuaru. Muzyka pochodząca z tych voluminów omówiona będzie szczegółowo w dalszym ciągu artykułu, a w tym miejscu wymieniam je w porządku chronologicznym, posługując się ich skróconymi tytułami i stosując współczesną pisownię nazwisk autorów:⁴

- Luis Milán, *El Maestro* (Valencia, 1536)
- Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538)
- Alonso Mudarra, *Tres Libros de Música* (Seville, 1546)
- Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547)
- Diego Pisador, *Libro de música de Vihuela* (Salamanca, 1552)
- Miguel de Fuenllana, *Orphénica Lyra* (Seville, 1554)
- Esteban Daza, *El Parnasso* (Valladolid, 1576)

Do tej listy dodać można niewielką liczbę źródeł rękopiśmiennych i ksiąg z muzyką na instrumenty klawiszowe Cabezona (1578), Venegasa de Henstrosa (1557) oraz Sancta Marii (1565), które określają swoją zawartość jako przeznaczoną na harfę, instrument klawiszowy lub vihuelę.⁵ Status tych późniejszych

ksiąg jako źródeł dotyczących vihueli wymaga jednak ponownego krytycznego przemyślenia, ponieważ wzajemna wymienność repertuarów klawiszowego i vihuelowego była poprzednio przyjmowana zbyt łatwo w teorii i, być może, za rzadko w praktyce. Chociaż występuje wyraźne podobieństwo stylistyczne pomiędzy muzyką pisaną na vihuelę i hiszpańskim repertuarem przeznaczonym na instrumenty klawiszowe, określenie *para harpa, tecla y vihuela* powinno być rozumiane w bardzo specyficznym kontekście historycznym. Określenie obejmujące wszystkie hiszpańskie instrumenty polifoniczne zostało w ten sposób sformułowane przez Venegasa, ponieważ w swojej antologii pomieścił klawiszowe adaptacje - bardzo zresztą fachowo wykonane - utworów pochodzących z trzech ksiąg vihuelowych.⁶ Sam tytuł, *Libro de cifra nueva*, wskazuje w pierwszym rzędzie i przede wszystkim, na opracowanie nowej i w sposób szczególnie idiomatycznej tabulatury klawiszowej, granie z której jest bardzo niewygodne dla vihuelisty.⁷ Jednak tabulatura ta może doskonale służyć harfście, ponieważ jej układ: jedna struna dla jednego dźwięku, jest zasadniczo taka sama jak układ: jeden klawisz dla jednego dźwięku w przypadku instrumentów klawiszowych. Podczas gdy może to uzasadnić włączenie do tytułu Venegasa harfy, wydaje się, że odniesienie do vihueli służy przede wszystkim wskazaniu źródła, z jakiego czerpał autor opracowań. Zrozumiałe, że Sancta Maria mógł przejąć szeroką formułę Venegasa kilka lat później, inkorporując ją do pełnego tytułu swojej *Arta de taner fantasia*, ponieważ ta połowa tomu, która poświęcona jest fantazji, dotyczy tak vihueli, jak instrumentu klawiszowego czy harfy. Użycie notacji menzurальной do wszystkich przykładów muzycznych i utworów podkreśla możliwość jej uniwersalnego stosowania, wolnego od jakichkolwiek ograniczeń handlowych czy muzycznych, jakie mogłyby spowodować tabulatura lutniowa czy klawiszowa. Jednak w przypadku *Obras Cabezona* sytuacja jest zupełnie odmienna. Umowa wydawnicza tej książki bardzo wyraźnie pokazuje, że publikując dzieła zmarłego ojca, Hernando de Cabezon posługiwał się *Libro de cifra nueva* Venegasa jako modelem i punktem odniesienia w zakresie wielu szczegółów. To najbardziej prawdopodobne wyjaśnienie tak długiego trwania formuły pochodzącej od Venegasa.⁸ Krótko mówiąc, jest prawdopodobne, że to, co wydawało się być praktyką grania na vihueli z klawiszowej tabulatury jest zniekształceniem rzeczywistej sytuacji, a spowodowane zostało przez przywłaszczenie sobie i niezgodne z intencją Venegasa zastosowanie przez kolejnych autorów brzmienia jego tytułu. Z czysto muzycznego punktu widzenia, wiele dzieł Cabezona zawiera fragmenty, które są albo niemożliwe albo nieprawdopodobnie trudne do zagrania na vihueli, przy czym nie powinno zniechęcać to żadnego muzyka pragnącego grać tę doskonałą muzykę.⁹

Źródła rękopiśmienne, głównie niewielkie, znajdują się w bibliotekach w Hiszpanii, Austrii i w Polsce. Egzemplarz *Tres Libros Mudarry* w Biblioteca Nacional w Madrycie posiada kilka utworów dodanych przez portugalskiego właściciela księgi, a kilka doskonałych utworów dodanych zostało w podobny sposób do wiedeńskiego egzemplarza *Silva de Sirenas* Valderrábano.¹⁰ Kilka dzieł znalazło się w antologii poetyckiej, MS 6001 w Biblioteca Nacional w Madrycie, znanej jako *Ramillite de flores*, a inna jeszcze mała kolekcja odnaleziona została w Simancas.¹¹ Pojedyncza, duża kolekcja ponad 350 utworów na lutnię i vihuelę, prawdopodobnie dzieło Hiszpana żyjącego w Neapolu, znajduje się wśród zbiorów berlińskich przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.¹²

Wydania i opracowania

Notacja tabulaturowa daje wykonawcom najbardziej bezpośredni dostęp do muzyki, chociaż kompetentne transkrypcje



przynoszą istotną pomoc przy odszyfrowywaniu obecnych w muzyce elementów polifonicznych.¹³ Repertuar przynosi także wiele materiału interesującego dla śpiewaków, którym bardziej odpowiadają wydania współczesne. Edycje te dostarczają również informacji stylistycznych i biograficznych. Istnieją dwa naukowe wydania *El Maestro* Milána. Starsze, Leo Schradego, było opublikowane po raz pierwszy w roku 1927, ale jest wciąż dostępne w reprimie.¹⁴ Pomimo staroświeckiego stylu dosłownej transkrypcji, jest ona wyjątkowo udana i towarzyszy jej doskonale facsimile całej książki. To daje jej przewagę nad wydaniem Charlesa Jacobsa z roku 1971, chociaż Jacobs dodaje dużo bardziej użyteczny komentarz dotyczący dzieł oraz angielskie tłumaczenie całości oryginalnego tekstu.¹⁵ Transkrypcje dzieł Narváeza, Mudarry i Valderrábano dokonane przez Emilio Pujola zyskały pozycję standardowych tekstów krytycznych.¹⁶ Transkrypcje na pojedynczej pięciolinii nie zawsze dają najbardziej satysfakcjonujące rekonstrukcje polifoniczne i jest zawsze wskazane porównanie transkrypcji z oryginałami: w najbardziej ekstremalnym przypadku, transkrypcja 6 Fantazji Valderrábano, jakiej dokonał Pujol, jest (bez podania powodu) dłuższa o dziewięć taktów od oryginału.¹⁷ Nie ukazała się jeszcze żadna współczesna edycja dzieł Pisadora, ale prace nad nią już trwają.¹⁸ Monumentalne wydanie Fuenllana dokonane przez Charlesa Jacobsa jest instruktywne i przynosi lepsze transkrypcje niż w jego edycji Milána.¹⁹ Wydanie fantazji Dazy przez autora niniejszego artykułu jest dostępne w poręcznym tomie i zawiera także eleganckie facsimile.²⁰ Eleganckie wydania Narváeza i Dazy przez Rodrigo de Zayas również zawierają transkrypcje i pełne facsimile.²¹ Najnowsza antologia pieśni z towarzyszeniem vihueli autorstwa Charlesa Jacobsa uzupełnia te, które znajdują się w jego poprzednich publikacjach i daje szerszą perspektywę.²²

Klasykiem tekstem naukowym poświęconym vihueli jest rozprawa Johna Warda cytowana w przypisie 2. Artykuły na temat vihueli i poszczególnych kompozytorów w *The New Grove Dictionary* dają ciekawe i aktualnie poglądy na temat stylu muzycznego oraz bibliografię. *Les origines du Tiento* Louisa Jambou²³ zajmuje się wyczerpująco jednym gatunkiem, a moje szczegółowe studium na temat fantazji było już cytowane w przypisie 17. Bibliografie zamieszczone w tych pozycjach zawierają odnośniki do licznych artykułów i prac specjalistycznych.

Świat vihueli

W szesnastowiecznej Hiszpanii sztuka egzystowała w klimacie zdominowanym przez surowość, intelektualny rygorizm i emocjonalną powściągliwość. To były dominujące nastroje w kulturze rozgrzewanej katolicką żarliwością, z rozwiniętą świadomością humanistyczną, ale naznaczoną też ożywczym powiewem tradycji dworsko-ludowej. Wstrzemięźliwość, która utrzymuje w ciemnych tonacjach płótna Velazqueza czy Murillo, absolutna symetria architektoniczna El Escorialu Herrery, a także jasne, chłodne światło będące obietnicą mistycznego objawienia u El Greco są widzialnymi odpowiedziami na te same impulsy. To podniosłością wiary, potęgą imperium i podnieceniem odkryciami żywiła się Hiszpania w swym *siglo de oro*. W muzyce te prądy przyczyniły się do wielkiej intensywności muzycznej ekspresji. Humanistyczny duch vihuelistów ujawniony na początkowych stronach ich ksiąg i interesująco omówiony przez Isabel Pope przekłada się także bezpośrednio na muzykę.²⁴ W ich intawolacjach znajdujemy poezję, zarówno humanistyczną, jak i klasyczną, a muzyczne opracowania wykazują świadomość emocjonalnej siły wpływającej z retorycznej interpretacji tekstu. Jednak biegnący w przeciwnym kierunku nurt popularny rozjaśnia ten poważny scenariusz.



W piętnastym i szesnastym wieku kultura dworska starała się naśladować radosny i rustykalny szarm sztuki popularnej. Przejęła jej ducha i wiele z jej idiomu. Pieśń była jednym z gatunków, które ten trend dotknął najmocniej; jest to bardzo oczywiste w repertuarze dominującym w polifonicznych *cancioneros* z epoki. Wiele *villancicos* i *romances* znalazło drogę do literatury na vihuelę, wprowadzając pełną ciepłą witalną energię do, w przeciwnym wypadku raczej siermiężnej, vihuelowej polifonii.

Repertuar pomieszczony w siedmiu księgach muzyki na vihuelę skłania do szerszych nawet uogólnień na temat muzyki i społeczeństwa, ponieważ, w pewnych ramach, daje wartościowy przegląd szesnastowiecznych hiszpańskich gustów muzycznych we wszystkich uprawianych wówczas gatunkach. Wydaje się także, że muzyka była przeznaczona na szerszy rynek. Zarówno przystępne ceny ksiąg, jak i duże nakłady wskazują, że drukowana literatura muzyczna docierała poza zamknięte kręgi arystokratycznej elity. W porównaniu do innych dziedzin hiszpańskiego rynku wydawniczego, nakłady ksiąg vihuelowych sięgające 1000 a nawet 1500 egzemplarzy były rzeczywiście ogromne.²⁵ Chociaż niektóre księgi liturgiczne były publikowane w podobnych nakładach, to przytoczone liczby są mniej więcej dwa razy większe niż wydawnicza norma, a wiele ksiąg z bardziej wyspecjalizowanych dziedzin, na przykład z medycyny czy prawa, często ukazywało się w małych wydaniach nie przekraczających trzystu egzemplarzy. Zważywszy, że mamy do czynienia z żywą tradycją kompozytorów-wykonawców, liczby te sugerują szerokie rozpowszechnienie praktyki, ponieważ można przyjąć, że wielu muzyków skompilowało antologie, które nie zachowały się do naszych czasów, a zawierały prawdopodobnie repertuar ich własnego autorstwa, który nigdy nie został zapisany w innym miejscu. Rękopiśmienne kolekcje opisane powyżej stanowią fragmentaryczny ślad takiej tradycji. Obok siedmiu opublikowanych vihuelistów, zachowane świadectwa wspominają zaledwie mniej wię-

cej sześćdziesięciu muzyków, a liczne wzmianki o instrumentach pojawiają się w szesnastowiecznych kastyljskich inventarach spadkowych.²⁶ A zatem repertuar drukowany stanowi prawdopodobnie reprezentatywny przykład większego repertuaru, który nie zachował się do naszych czasów, chociaż rękopiśmienne kolekcje wskazują na improwizacyjną praktykę wykonawczą, która była rozpowszechniona bardziej, niż można to sobie było na początku wyobrażać. Szczególnie warto zwrócić uwagę na fakt, że małe kolekcje rękopiśmienne są bogate w zbiory wariacji, a rękopis krakowski MS 40032 zawiera także wiele tańców, które nie mają zbyt bogatej reprezentacji w antologiach, jakie ukazały się drukiem. W innym artykule zasugerowałem, że różnica pomiędzy kolekcjami drukowanymi i rękopiśmiennymi może wynikać z wewnętrznej charakterystyki hiszpańskiego temperamentu, w przypadku którego formalizm uroczystości publicznej - reprezentowany przez publikację - często zaciemnia głęboko zakorzenioną miłość do tego, co improwizowane i spontaniczne, i co, być może, znalazło drogę do fragmentów rękopiśmiennych.²⁷

Przedstawione powyżej świadectwa dotyczące druku, znajdujących się w dokumentach odniesień do wykonawców i instrumentów, oraz detale źródeł rękopiśmiennych malują pewien społeczny portret vihueli, znacząco odmienny od dominującego w tekstach naukowych. Wobec bazy informacyjnej szerszej niż skąpe biografie vihuelistów, których drukowano, nie można być już tak pewnym, że vihuela była instrumentem przede wszystkim dworskim. Wszystkie świadectwa wskazują na dużo szerszy kontekst społeczny, na instrument włączony w równym stopniu w życie gospodarstw domowych średniozamożnego mieszczaństwa, jak i w życie szlachty. Była zatem vihuela instrumentem, na którym powszechnie grali amatorzy, a nie wyłącznie profesjonalna mniejszość. Obok roli, jaką odgrywała na dworze, spełniała równie ważną funkcję edukacyjną i uwznioślała klasę miejską, a nie można pominąć roli, jaką, poprzez intawolacje wielu dzieł wokalnych stanowiących największą część repertuaru drukowanego, odgrywała w transmisji muzyki wokalne głównego nurtu oraz techniki kompozytorskiej. Jest zupełnie możliwe, że w szesnastym wieku wielu Hiszpanów poznało Josquina, Moralesa, Guerrero i innych kompozytorów głównie za pośrednictwem cyferek w vihuelowej tabulaturze.

Sugestię, by patrzeć na vihuelistów, którzy byli publikowani, jako na mikrokosmos raczej niż na szkołę kompozytorską, potwierdza zachowany biograficzny patchwork ich życiorysów. Nie ma w gruncie rzeczy żadnego świadectwa, które pozwalałoby na ustanowienie jakiegokolwiek kontaktu pomiędzy nimi i dawałoby podstawy do uznania ich za reprezentantów jednej szkoły. Jest jasne, na przykład, że Narváez nic nie wiedział o istnieniu tabulatury Milána z roku 1536, gdy dwa lata później publikował swoją własną, chociaż daje się udowodnić, że Daza wzorował wstęp do swojej księgi na tekście Narváeza. Luis Milán był dworzaniec na dworze Germaine de Foix w Walencji, autorem książki o dworskich rozrywkach, *Libro de motes* (1535) oraz *El Cortesano* (1561), książki w tradycji *Cortegiano* Castiglione, będącej przedstawieniem życia dworskiego w Walencji. Narváez był zatrudniony przez dwór kastyljski, gdzie uczył i opiekował się chłopcami śpiewającymi w chórze. Towarzyszył Filipowi II, wciąż jeszcze księciu, w czasie jego pierwszej podróży zagranicznej w roku 1548. Spośród wszystkich vihuelistów, to właśnie jego muzyka, jak się wydaje, była najbardziej znana poza Hiszpanią. Mudarra spędził ostatnie trzydzieści cztery lata swego życia jako kanonik w katedrze w Sewilli wyniesiony do tej godności przez trzeciego i czwartego diuków Infantado. Niewiele wiadomo o życiu Enriqueza de Valderrábano. Wspomina go teoretyk Bermudo jako Conde de Miranda w Pearanda del Duero w okolicach Burgos, ale mogło

to być jedynie przypuszczenie oparte na dedykacji wydrukowanej w *Silva de Sirenas* i nie wykluczone, że nie prawdziwe.²⁸ Diego Pisador był vihuelistą amatorem, którego namiętność do instrumentu i odziedziczone pieniądze skłoniły do opublikowania własnej księgi. Żył w Salamance, gdzie prowadził rodzinne interesy w czasie długiej nieobecności ojca w Galicji, a przez władze municypalne został zatrudniony jako miejski *mayordomo*. Niewidomy Fuenllana był zatrudniony jako muzyk przez Marquesa de Tarifa, a później przez Isabel de Valois, trzecią żonę Filipa II. Chociaż Jacobs wyraził pewne wątpliwości co do stopnia tej ślepoty, opierając się na jego muzycznej odwadze i stwierdzeniach zawartych we wstępie do *Orphénica Lira*, stan wzroku był z pewnością na tyle poważny, że uczynił niemożliwym podpisanie kontraktu na publikację, i wymagał upoważnienia sługi do wyszukania błędnie wydrukowanych egzemplarzy księgi.²⁹ Petycja jego córki o przyznanie renty określa czas służby u Filipa II i Filipa III na więcej niż czterdzieści sześć lat.³⁰ Wydaje się także, że Fuenllana spędził pewien czas w Portugalii. Esteban Daza, absolwent uniwersytetu, był pierwszym z czternaściorga dzieci prominentnej rodziny z Valladolid. Utrzymywał się z coraz mniejszych rent z rodzinnych majątków i jak się wydaje nie był zainteresowany karierą muzyczną, ani wykonywaniem jakiegokolwiek innego zawodu. W momencie opublikowania *el Parnasso* liczył sobie około czterdziestu lat, a zmarł w ubóstwie. W tej grupie mamy zatem mieszaninę obejmującą profesjonalnych muzyków, dworzanię, kapłana, sługę i osobę niezależną, działających bez żadnych ścisłych związków między sobą w Kastylii, Andaluzji i Aragonii.

Muzyka

Nacisk położony na pewne gatunki muzyczne jest pierwszą cechą odróżniającą repertuar vihuelowy od pozostałej europejskiej muzyki lutniowej. Intawolacje i pieśni świadczą o dominacji repertuaru hiszpańskiego.³¹ Drugą z kolei grupą są fantazje i razem z intawolacjami stanowią prawie dziewięćdziesiąt procent zachowanych dzieł. Mniejsze grupy zbiorów wariacji, tańce, inne dzieła tworzą pozostałą część literatury. Nieobecność większej ilości muzyki tanecznej nie jest typowa dla innych krajów, i wynika prawdopodobnie z połączenia prostoty, jaką spotykamy w drukach i silnej tradycji improwizatorskiej, a nie z występującego u Hiszpanów braku upodobania w tańcu i muzyce tanecznej. Cechą szczególnie hiszpańską są zbiory wariacji pojawiające się już w roku 1538. Liczba kompozycji każdego z vihuelistów w każdym gatunku przedstawiona jest w tabeli 1.

TABELA 1. Gatunki w repertuarze vihuelowym

Kompozytor	I	F	V	D	T	M	w sumie
Milán	22	44	—	6	—	—	72
Narváez	12	14	6	1	—	—	33
Mudarra	28	27	3	4	8	5	75
Valderrábano	111	33	8	—	—	19	171
Pisador	66	26	3	—	—	—	95
Fuenllana	121	51	—	—	8	2	182
Daza	40	22	—	—	—	—	62
razem	400	217	20	11	16	26	690
% repertuaru	58	31	3	2	2	4	

I - intawolacje i pieśni
 F - fantazje
 V - wariacje
 D - tańce
 T - *tientos*
 M - różne (*sonetos, duos, fugas, glosas*)

[reklamy na tej stronie]

Intawolacje i pieśni

Intawolacje vihuelistów wykazują preferencje dla kompletnych aranżacji partytur. Znaczenie intawolacji jest przeogromne, ale często są one, zupełnie niesłusznie, niedoceniane, zwłaszcza w epoce, która ceni nade wszystko oryginalność polegającą na samodzielnym tworzeniu dzieła przez kompozytora. Chanson *Mille regretz* Josquina, w wersji intawolowanej przez Narváeza pod tytułem *Canción del Emperador*, jest jedyną hiszpańską intawolacją, jaką słyszymy dzisiaj w miarę często, ale nie tyle z racji jej piękna, co bardziej z powodu aluzji do Karola V.

Intawolacje służyły szesnastowiecznemu muzykowi na dwa sposoby. Z jednej strony, dostarczały rozrywki i sposobu cieszenia się ulubionymi utworami zespołowymi, teraz wykonywanymi na pojedynczym instrumencie, podczas, gdy z drugiej, miały charakter dydaktyczny. Przygotowywanie intawolacji stanowiło najistotniejszą część edukacji muzycznej szesnastowiecznego instrumentalisty. Intawolowanie muzyki wokalnej było najlepszą metodą przyswajania sobie kompozytorskich procedur największych kompozytorów epoki. Większa część omówienia, jakie Bermudo poświęca vihueli, dotyczy procesu intawolacji i związanych z tym problemów, zwłaszcza dostosowania położenia progów dla zapewnienia właściwej intonacji. Proponuje vihuelistom schemat, jak postępować począwszy od muzyki prostej do złożonej, przy założeniu, że przygotowywanie intawolacji było sposobem uczenia się kontrapunktu i koniecznym krokiem wstępnym prowadzącym do komponowania własnych dzieł albo „grania fantazji”. Rzeczywiście, zapuszcza się dalej na terytorium stylu i krytykuje tych, którzy mogliby chcieć zlekceważyć swoje czeladnictwo w charakterze intawolatorów, mówiąc, że „nawet jeśli mogliby znać kontrapunkt (chyba że byłby tak dobry, jak wspomnianych wyżej kompozytorów [Moralesa, Gomberta, Vásqueza i Telleza]) nie powinni grać fantazji [tzn. wymyślać muzyki] tak wcześnie, by nie popaść w zły styl.”³²

W Hiszpanii wykonywanie intawolacji było bez wątpienia sprawą bardzo elastyczną. Mogły być grane jako utwory solowe, albo z jednym bądź dwoma głosami wokalnymi, albo razem z innymi instrumentami solowymi. Intawolacja jest punktem wyjścia dla tradycji akompaniowanej pieśni solowej, podczas gdy w muzyce zespołowej stanowi źródło *basso continuo*. Spora dyskusja rozgorzała wokół zagadnienia, czy linie wokalne powinny czy też nie powinny być zdwajane na vihueli. Z wyjątkiem pojedynczych wypadków, gdy oddzielna notacja menzuralna i tabulatura określają precyzyjnie intencje kompozytora, szesnastowieczne źródła nie zajmują się tym problemem.³³ Nie ma żadnych dowodów, że było to zagadnienie istotne dla szesnastowiecznego muzyka i żadnych wskazówek, że istniała jakaś szczególna praktyka. Dzisiejsi wykonawcy powinni czuć się swobodnie, jeśli chodzi o podejmowanie własnych decyzji stosownie do pożądanej gęstości faktury akompaniamentu i ich własnej zdolności do uzyskania odpowiedniego tempa. Jedyna szczegółowa wskazówka mówi, że vihueliści zwracają uwagę, by preferowana linia intawolowanego utworu, w przypadku kompozycji na głos i vihuelę, była śpiewana. Jeden głos jest zwykle zaznaczony w tabulaturze czerwonymi cyframi albo *puntillos* (apostrofami) i posiada podłożony tekst. Nie preferuje się żadnego szczególnego typu głosu; istnieją intawolacje, które zawierają pieśni solowe na sopran, alt, tenor i bas.

W dziełach, które vihueliści zdecydowali się intawolować, odbija się hiszpański gust muzyczny. Reprezentowane są wszystkie gatunki muzyczne, z niemal równym naciskiem położonym na dzieła religijne i świeckie. Intawolacje ukazują zrównoważoną mieszankę stylów narodowego i międzynarodowego. Pięćdziesięciu pięciu kompozytorów jest albo podpisanych

w księgach vihuelowych albo można zidentyfikować ich na podstawie konkordancji. Poniższa lista pokazuje, ułożone w kolejności wskazanej przez liczbę intawolowanych dzieł (liczby w nawiasach), nazwiska najpopularniejszych w literaturze vihuelowej kompozytorów:

1. Morales – (28)
2. Josquin – (22)
3. Gombert – (20)
4. Vásquez – (19)
5. Verdelot – (17)
6. F. Guerrero – (13)
7. Willaert – (10)
8. Arcadelt – (9)
9. P. Guerrero – (8)
10. Flecha – (7)

Pięciu spośród kompozytorów to Hiszpanie, pięciu to muzyki pochodzenia franko-flamandzkiego, przy czym wszyscy przedstawiciele Północy mieli istotne kontakty z Europą południową. Zważywszy na bliskie stosunki kulturalne, językowe i literackie pomiędzy Hiszpanią i Włochami dziwi niewielka liczba kompozytorów włoskich i włoskich dzieł poddanych intawolacjom. Główne wyjątki stanowią intawolacje włoskich madygałów dokonane przez *oltremontani*, zwłaszcza Verdelota i Arcadelta.

Siedemdziesiąt pięć kompozycji jest opartych na polifonicznych opracowaniach mszalnych ordinariów, w tym osiem ca-

Credo z Missa De beata Virgine Josquina zaaranżowane na głos i vihuelę. Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra* (Seville, 1554), fol. 73v.

♯ Josquina cinco. ♯ Orphenica Lyra. ♯ Libro tercero.

Patrem omnipotentem factorem caeli & terre

vi li bi lum omni

Credo de beata virgine
Josquin a cinco. D.

tem omni po ten

tem fa ctorem caeli et

terre. ij.

łych mszy intawolowanych przez Pisadora (w statystyce każdą traktujemy jak pojedyncze dzieło). Jedynym kompozytorem hiszpańskim, którego msze zostały wykorzystane jest Morales. Dzieła franko-flamandzkie dostarczały vihuelistom pełnej różnorodności modeli kompozycyjnych. Niektóre z krótszych wewnętrznych fragmentów części mszalnych uzyskały najbardziej udane opracowania intawolacyjne, jak na przykład w *libro sexto* z *Silva de sirenas* albo intawolacja trygłosowego *Pleni sunt* z *Missa Faysant Regrets* Josquina w *Tres libros* Mudarry.

Motety stanowią największą grupę intawolowanych dzieł religijnych. Spośród 132 intawolowanych utworów, blisko dwie trzecie są autorstwa kompozytorów franko-flamandzkich, a z pozostałych, większość stanowią dzieła twórców hiszpańskich. Chociaż większość motetów wymaga sporego wysiłku, by ożywić je na instrumencie solowym, wysiłek się opłaca. Obok swych wewnętrznych zalet, ukazują muzykę, którą vihueliści najczęściej włączali do własnych kompozycji. Motetowe intawolacje na dwie vihuele dokonane przez Valderrábano także doskonale rekompensują włożony w ich wykonanie wysiłek.

Intawolacje muzyki świeckiej dostarczają wykonawcom bogactwa mało znanej muzyki utrzymanej w różnych stylach i o różnym charakterze. *El Parnasso* Dazy jest jednym z najbogatszych źródeł. Dzieło takie, jak wspaniałe opracowanie przez Pedro Ordoneza anonimowego sonetu „Nay, mudo soy hablarlo puedo!” jest przez intawolację przekształcone w pieśń z akompaniamentem równie przekonującą, jak autonomicznie skomponowana pieśń lutniowa. Anonimowa *romance*, „Enfermo estaba Antioco” jest równie czarująca, co bardziej znane „De Antequera salió el moro” intawolowane przez Fuenllanę i przypisane przezeń Moralesowi. To narracyjna skala długiego stroficzego *romance* pozwala na uniknięcie monotonii pojawiającej się przy wielu powtórzeniach prostej struktury muzycznej. Ta prostota zapewnia największą przestrzeń dla muzycznej elastyczności. Efektywne wykonanie *romances* wymaga silnego zmysłu dramatycznego, dzięki któremu tekst narracyjny może rozwijać się swobodnie, nie tylko dzięki deklamacyjnemu niuansom wydobywanym przez śpiewaka, ale także dzięki inwencji i gotowości do właściwej reakcji po stronie akompaniatora. We wczesnej fazie rozwoju vihueli, żywotność tradycji *romance* służyła za podstawę rozwoju innych dziedzin jej repertuaru, zwłaszcza form wariacyjnych. Podczas gdy Daza daje nam cały wiersz „Entfermo estaba Antioco”, wiele *romances* w księgach vihuelowych zawiera jedynie jedną albo dwie zwrotki. Pełne teksty utworów poetyckich opracowanych muzycznie przez vihuelistów zachowały się w pewnej liczbie szesnastowiecznych edycji. Kolekcja Dazy zawiera również lżejsze *villancicos* wywodzące się z mniej zobowiązującej tradycji dworsko-ludowej, takie jak „Quién te hizo Juan, pastor?” i „Gritis daba la morenica”, które określone są jako *villancicos viejos*, z uczuciem zachowane pozostałości odległych czasów. Opracowania „De dónde venís, amore?” i „Dónde son estas serranas?” autorstwa Valderrábano należą do tego samego nurtu, podczas gdy jego intawolacje utworów włoskich, takich jak „Dormendo un giorno” Verdelota i inne w *Libro de musica* Pisadora, prezentują styl madrygałowy w jego embrionalnej jeszcze postaci. Hiszpańskie pieśni Vásqueza w *Libro segundo* kolekcji Pisadora oraz intawolowane *villancicos* i włoskie madrygały w piątej księdze *Orphénica Lira* także zasługują na uwagę.

Milán, Narváez, Mudarra i Valderrábano należą do grupy najwcześniejszych kompozytorów autonomicznych pieśni solowych, w których melodia i akompaniament pomyślane są jako odrębne byty. *Le Maestro* Milána zawiera dwadzieścia dwie pieśni do tekstów hiszpańskich, włoskich i portugalskich. Dziewięć z nich przedstawionych jest w dwóch wersjach; druga za-

wiera bardzo ozdobny, wirtuozowski akompaniament. *Romances* „Durandarte” i „Sospirastes Baldovinos” są słynne w obrębie swej tradycji literackiej, a wspólnie z *villancico* „Toda la vida os amé” należą do najbardziej atrakcyjnych. W *Silva de sirenas* nie zawsze łatwo jest odróżnić intawolacje Valderrábano od jego własnych pieśni solowych. Trudno jest powiedzieć, czy jego atrakcyjne *proverbios de nueva manera* [przysłowia w nowym stylu], takie jak „De hazer lo que juré” są jego własnymi kompozycjami, ale w innych przypadkach, jak na przykład ognisty „Agrimina, nombre le dió”, jego autorstwo nie podlega żadnej wątpliwości. Pośród vihuelistów Mudarra jest autorem pieśni *par excellence*. Najbardziej mistrzowskimi pośród jego miniatur są: *romance* „Triste estaba el rey David”, nieprawdopodobnie ascetyczne opracowanie wiersza Jorge Manrique „Recuerde al alma dormida”, sonet oplakujący śmierć drugiej żony Filipa II „Qué llantos son aquestos?”, sonet Sannazaro „O gelosia d’amanti”, a także popularne *villancicos* „Si me llaman” i „Isabel, perdiste tú la faja”. We wszystkich tych pieśniach dominuje liryzm Mudarry, a akompaniamenty wspierają tekst, muzyk zaś znakomicie czuje je „pod ręką”.

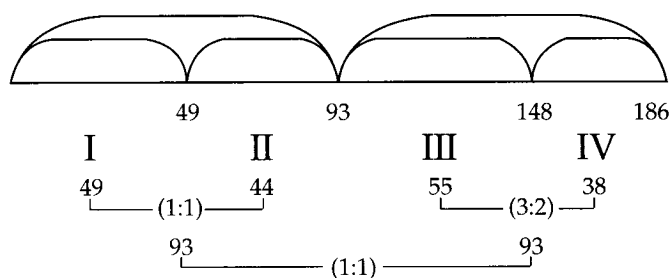
Dzieła abstrakcyjne

Wielki repertuar, na który składa się 217 fantazji, 16 *tientos* i kilka innych dzieł stanowi drugą pod względem wielkości grupę kompozycji przeznaczonych na vihuelę, a zarazem podstawową część muzyki pisanej specjalnie na ten instrument. Można znaleźć tutaj dzieła znacznie różniące się między sobą długością, trudnościami wykonawczymi i charakterem. Fantazje pokazują wyraźnie, w jakim kierunku muzyka na vihuelę rozwijała się w ciągu czterdziestu lat, kiedy to przeznaczone na nią kompozycje ukazywały się drukiem. Fantazja narodziła się w świecie improwizacji, ale stopniowo przyswajała sobie coraz więcej z techniki i estetyki wokalnej polifonii franko-flamandzkiej. Coraz trudniej było odróżnić ją od muzyki wokalnej co do istoty, chociaż tekst, który generował pomysły kompozytora muzyki wokalnej i determinował kształt dzieła, jest tutaj nieobecny. Tekst jako element determinujący został z konieczności zastąpiony przez obraz bardziej abstrakcyjny i to w ramach tej abstrakcji tkwi „fantazyjność” fantazji. Hiszpańska fantazja osiągnęła szczyt doskonałości w ostatniej ćwierci wieku, by później popaść w zapomnienie. Zastąpiła ją prosta muzyka przeznaczona na gitarę pięciocichorową odzwierciedlająca społeczne nastroje i sztuczną nostalgię za przeżywanym właśnie zmierzchem wielkim imperium. Ponieważ instrument związany był nierozdzielnie ze stylem muzyki, vihuela stała się ofiarą kulturowych przemian.

W celu opisanía fantazji wolę posłużyć się wolnym od skojarzeń terminem „instrumentalny motet”, niż jakąś bardziej skomplikowaną definicją. Fantazja opiera się definiowaniu, ponieważ jest z istoty procesem, a nie formą: rozwijającym się procesem inwencji w dających się opisać granicach stylistycznych. Imitacja jest podstawową techniką kontrapunktyczną tego stylu, a strukturę można widzieć jako produkt polifonicznych kompleksów głosowych występujących epizodycznie i opartych zwykle na pojedynczym temacie. Jest to dokładnie taki sam proces, jak styl imitacyjny, który spotykamy w konstrukcjach wokalnych. W obrębie każdego epizodu imitacja jest podstawową techniką ekspozycji tematu. Gdy temat został już wprowadzony, epizod może być kontynuowany albo jako swobodna polifonia albo za pośrednictwem innych środków (takich jak sekwencja), które prowadzą muzykę do kadencji albo odcinka kadencyjnego, co oznacza jej zakończenie. Kompletne dzieła to zbiory epizodów ułożone w większe okresy i sekcje albo, w kilku wypadkach, w pojedynczy okres.

Jedną z najbardziej uderzających cech tych struktur jest stopień, w jakim odzwierciedlają one renesansową troskę o zachowanie równowagi i proporcji. Z wyłączeniem fantazji Milána, które są z istoty bardziej improwizacyjne, fantazje vihuelistów ukazują głęboko zakorzeniony zmysł architektoniczny, analogiczny do tego, który prowadził malarzy i architektów. Kilku badaczy, zwłaszcza Gombosi, Slim i Vaccaro, pokazali tendencje architektoniczne włoskich fantazji i *ricercarów* lutniowych i jest rzeczą pewną, że kompozytorzy hiszpańscy odpowiadali na tendencje epoki w dokładnie taki sam sposób.³⁴ Charakterystyczny przykład można zacytować z *Fantazji 21* Fuenllany w wydaniu Jacobsa.³⁵ To dzieło złożone z 186 tabulaturowych *compases*, dwukrotnie większe niż standard, i zbudowane z czterech epizodów z większą liczbą wejść tematycznych niż zwykle (z powodu długości). Epizody łączone są parami w dwa okresy, z których jeden kończy się, a drugi zaczyna dokładnie w środku dzieła, jak schematycznie przedstawiono to na wykresie 1.

WYKRES 1. Fuenllana, *Fantazja 21*, model strukturalny



Pierwszy okres zawiera epizody o tej samej niemal długości, podczas gdy drugi przestrzega proporcji w mniejszym stopniu, tak że wynosi ona mniej więcej 3:2. Powiększenie trzeciego epizodu wyjaśnić można najlepiej, jako wynikające z konieczności dynamicznej, czyli potrzeby dramatycznego ewoluowania dyskursu muzycznego w miarę jak rozwija się w czasie. Wymiar czasowy daje po prostu lekkie zaburzenie klasycznej, pod innymi względami, symetrii, i odbija zawsze obecne napięcie pomiędzy statyczną i dynamiczną koncepcją muzyki. Występowanie pewnego punktu granicznego dokładnie w połowie muzyki nie jest jednak żadnym nietypowym w fantazjach vihuelowych zjawiskiem.

Ponieważ prawie wszystkie dzieła zbudowane są według podobnych zasad, repertuar można podzielić na dziewięć kategorii, w zależności od techniki konstrukcyjnej, która w danym dziele dominuje. Tablica 2 pokazuje te kategorie fantazji na vihuelę, w tym dwóch znajdujących się w rękopisie *Ramillite de flores*, i wskazuje także orientację stylistyczną każdego kompozytora. Prawie sześćdziesiąt procent fantazji utrzymanych jest w charakteryzującym się obecnością wielu tematów stylu motetowym (ImP) i opiera się na modelach podobnych do przedstawionego powyżej. Większość imitacyjnych fantazji jednotematowych ma wiele podobnych cech, ale w całej kompozycji występuje tam zawsze tylko jeden temat (ImM). Fantazje oparte na temacie ostinato (Ost) oparte są również na jednym temacie, ale traktują go inaczej, ponieważ to nie imitacja, a raczej repetycja tematu stanowi podstawową technikę kompozycyjną. Fantazje-parodie (Par) oparte są na materiale z dzieł wokalnych albo instrumentalnych innych autorów; dominują tutaj zwykle techniki imitacyjne. Niewielka liczba dzieł została napisana w stylu swobodnej polifonii nie-imitacyjnej (nIm); są także dzieła, które przeplatają swobodną polifonię z odcinkami imitacyjnymi (nIm + Im). Kompozycje o dominującej orientacji idiomatycznej (Id) oparte są na skalach, akordach, sekwencjach i innych tego typu środkach. Inne jeszcze dzieła zbudowane są z odcinków utrzymanych w dwóch głównych stylach: idiomatycznym i imitacyjnym (Id + Im), idiomatycznym i nie-imitacyjnym (Id + nIm). Nazwiska kompozytorów podane są w porządku chronologicznym.

tycznym i imitacyjnym (Id + Im), idiomatycznym i nie-imitacyjnym (Id + nIm). Nazwiska kompozytorów podane są w porządku chronologicznym.

TABELA 2. Kategorie fantazji

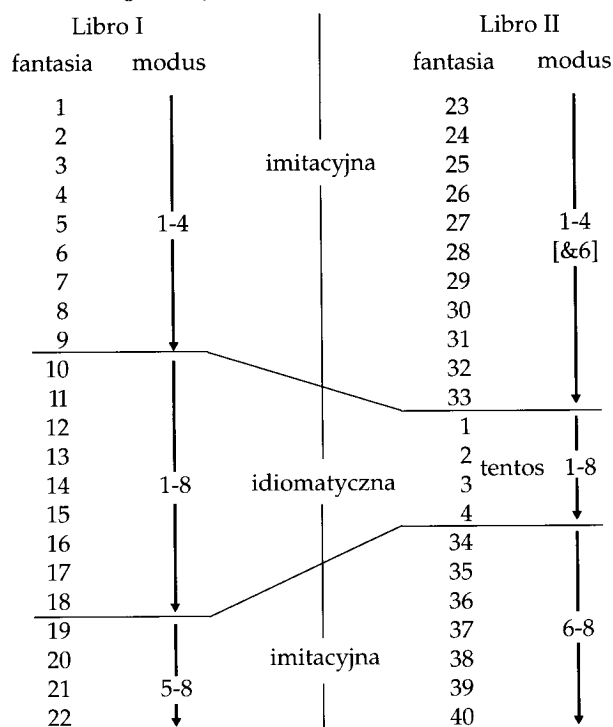
	Mi	Na	Mu	Va	Pi	Fu	Da	Ra	razem	%
ImP	30	10	15	4	7	43	18	2	129	59
ImM	—	2	—	—	10	3	—	—	15	7
Ost	—	—	2	—	4	1	—	—	7	3
Par	1	1	—	19	—	2	—	—	23	11
nIm	—	1	—	4	3	1	—	—	9	4
nIm+Im	—	—	3	6	2	—	—	—	11	5
Id	9	—	4	—	—	—	—	—	13	6
Id+Im	3	—	1	—	—	1	4	—	9	4
Id+nIm	1	—	2	—	—	—	—	—	3	1
razem	44	14	27	33	26	51	22	2	219	
%	20	7	12	15	12	23	10	1		100

To ogólne przedstawienie kategorii razem z pewnymi skrótowymi uwagami na temat orientacji każdego z vihuelistów daje nam podstawę, by opisać dominujące trendy w stylistycznej ewolucji fantazji. Elastyczne i improwizacyjne tendencje wczesnych kompozytorów ukazują się w różnorodności zastosowanych technik. Kompozytorzy późniejsi wykazują coraz większe preferencje dla imitacji wielotematowej. W tych granicach czasowych ujawniają się różnice indywidualne, zwłaszcza w przypadku Valderrábano. Omówię teraz kompozytorów w kolejności wskazanej przez chronologię ich publikacji.

Fantazje Milána reprezentują dojrzałą fazę końcową tradycji opartej na improwizacji. Jego kompozycje są luźnym zbiorem materiału wziętego ze skarbicy technik improwizacyjnych. Wykorzystują pewien typ quasi-imitacji, który jest udaną instrumentalną pochodną polifonicznego składania głosów parami. Jego spontanicznie kreowane struktury są spójne, ale przy tym na tyle elastyczne, by pozwolić wykonawcy na manipulowanie nimi na różne sposoby. Czterdzieści fantazji ułożonych zostało w dwie *libros* zbioru *El Maestro* w porządku wskazującym na ich coraz większą trudność oraz zgodnie z tonacją. Dzieła z drugiej *libro* są istotnie dłuższe i bardziej wymagające niż kompozycje wcześniejsze. Na muzykę Milána zwracano uwagę ze względu na stosowanie słownych oznaczeń temp oraz dziewięć *Fantasias de consonancias y redobles*, numery 10 - 18, a także cztery *tentos* (zawsze zapisywanych w pisowni portugalskiej), które charakteryzują się przemiennym występowaniem szybkich fragmentów figuracyjnych i wolnych fragmentów homofonicznych. Faktura nie jest jedyną cechą, która wskazuje na stylistyczne związki pomiędzy dwiema kategoriami oraz różnicę pomiędzy *tentos* Milána i *tientos* Mudarry i Fuenllany. Dwie *libros* zbioru *El Maestro* idą za podobnym wzorem tak, jeśli idzie o ułożenie utworów według typu imitacyjnego i idiomatycznego, jak i ze względu na systematyczne eksplorowanie tonacji (patrz wykres 2). Zarówno ze względu na funkcję, jak i na zawartość muzyczną, *tentos* Milána są nierozdzielne od *fantasias de consonancias y redobles*.

Należy żałować, że spuściznę Narváeza tworzy zaledwie czternaście wspaniałych, przejrzystych fantazji, które reprezentują początki racjonalnego i architektonicznego stylu kompozytorskiego w Hiszpanii. We wstępie do *Los seys libros del Delphin* Narváez deklaruje intencję, by księga stanowiła jedynie wprowadzenie do jego muzyki oraz, że dzieła o większym stopniu artyzmu pojawiają się w kolejnych publikacjach. Sześć krótszych fantazji z *libro segundo* to najbardziej lapidarne wprowadzenie do jego stylu. Poprzedzone są one ośmioma bardziej złożonymi

[reklamy na tej stronie]

WYKRES 2. Organizacja fantazji w *El Maestro*

mi dziełami zamieszczonymi w *libro primero*, które stawiają wyzwanie znacznie poważniejsze zarówno przed intelektem, jak i przed rękoma. Wziąwszy pod uwagę kompozycje wszystkich vihuelistów, bez trudu zauważymy, że fantazje Narváeza i Mudarry są najbardziej do siebie podobne. Mają tę samą jasność i przejrzystość faktur. Największa różnica polega na tym, że podczas gdy Narváez przedstawia się jako wytrawny polifonista we fragmentach, które rozwijają jego idee, Mudarra zwykle powraca do swobodnej polifonii ucieleśniającej piękny liryzm charakteryzujący jego pieśni. Najbardziej złożonymi fantazjami Mudarry są te z drugiej części jego *Tres libros*, gdzie fantazje zestawione są z *tientos* i *glosas* w suitopodobne układy w każdym z ośmiu modusów. W głosach występują na zmianę fragmenty swobodnie skomponowanego, imitacyjnego kontrapunktu i intawolowane fragmenty z mszy Josquina i Fevina. Mudarra napisał także kilka pięknie ozdobionych dzieł idiomatycznych z dydaktyczną intencją *par desenvolver las manos* (dla rozwinięcia rąk) oraz słynną *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Luduuico* (która naśladuje Harfę w stylu Ludovico), gdzie stosuje wyjątkowe dysonanse i faktury, by stworzyć efekt brzmienia harfy. Ma ona postać wariacji na temat *folia* i jest hołdem oddanym legendarnemu piętnastowiecznemu harfiście.³⁶

W dziejach fantazji, Enríquez de Valderrábano należy do tego samego okresu, co poprzedni dwaj kompozytorzy, ale osiąga zindywidualizowanie poprzez szeroki oddech, znaczące zastosowanie swobodnego kontrapunktu zamiast imitacji, unikanie kadencji dla stworzenia długich nieprzerwanych odcinków oraz dużą liczbę fantazji parodiujących modele wokalne i instrumentalne. Dwie fantazje rozpoczynające *libro quinto* zbioru *Silva de sirenas* utrzymane są w duchu polifonii imitacyjnej i ukazują umiejętności Valderrábano w manipulowaniu materiałem muzycznym pochodzącym z głównego nurtu tradycji. Dzieła utrzymane w stylu parodii oraz fantazje nie-imitacyjne odkrywają inne oblicza jego wyjątkowego stylu. Fantazje pierwszego typu różnią się zasadniczo w zależności od stopnia, w jakim zawłaszczają zapożyczony materiał. Fantazja 15, na przykład, oparta na motecie Gomberta *Inviolata, integra et ca-*

sta, czyni tylko kilka wyraźnych aluzji do swego modelu, podczas gdy ponad połowa Fantazji 19 używa materiału z drugiego Kyrie z *Missa de Beata Virgine* Josquina. W tym późnym dziele oczywiste jest także, że Valderrábano świadomie zachował wiele formalnych elementów oryginalnej struktury Josquina.³⁷ W fantazjach w większej swej części nie-imitacyjnych, Valderrábano ucieka się często do odcinków imitacyjnych, by rozpocząć i zakończyć te elementy, które zasadniczo opracowane są w kontrapunkcie swobodnym. Spośród dzieł utrzymanych w tym stylu, Fantazja 6 najczęściej odwołuje się do procedur imitacyjnych, ale jest to też dzieło, które ukazuje bez wątpienia wyżyny sztuki Valderrábano.³⁸ To muzyka, która wciąż nie doczekała się odpowiedniego dla swej wartości uznania i zasługuje na dużo więcej uwagi.

Pomimo pewnych atrakcyjnych muzycznie elementów, trudno jest zajmować się z równym entuzjazmem fantazjami Pisadora. To dzieła, w których odbicie znajduje fakt, że kompozytor był amatorem. Z kilkoma tylko wyjątkami, strukturalne koncepcje Pisadora wykazują duże możliwości intelektualne, a u podstaw jego inspiracji leży bogactwo pomysłów. Jednak zalety te osłabiają poważne braki techniczne, jakie dostrzegamy w jego muzycznym rzemiośle. Chociaż kompozytor był w stanie manipulować tematami kontrapunkcyjnymi z niezwykłą zręcznością, miał problemy z napisaniem prostych kadencji albo utrzymaniem jasności oraz integralności polifonii i nie potrafił zapewnić dostatecznej kontroli nad kierunkiem harmonii. Trzynaście spośród jego dwudziestu sześciu fantazji to utwory jednotematyczne z sylabami solmizacyjnymi podłożonymi pod całą tabulaturą. Pozostałe trzynaście to kompozycje politematyczne. Fantazja 2 (*Libro de música*, fol. 8) jest pierwszą z kompozycji należących do tego drugiego typu i różni się od normalnego stylu gęstej polifonii, wykazując wyraźnie znajomość charakterystycznego stylu Luisa Milána. Wysoce rozwinięty zmysł architektury formalnej jest widoczny w wielu dziełach. Godny uznania jest idealnie proporcjonalny układ *Fantasia a tres bozes sobre Mi la sol mi fa mi* (fol. 23).³⁹ Razem z dobrze zarysowanym tematem i uwagą poświęconą jego rytmowi, oraz wymaganiami narzuconymi przez trygłosową fakturę, aspekt formalny czyni z tego dzieła jedno z najdoskonalszych osiągnięć Pisadora. Pomimo pozorów jakościowego podobieństwa do innych publikowanych źródeł, należy pamiętać, że *Libro de musica* została stworzona przez niedoświadczonego autora-wydawcę, i zawiera wiele błędów typograficznych, które przed każdym, kto pragnie zajmować się muzyką stawia kolejny poziom komplikacji.

Fantazje Fuenllany i Dazy należą do zupełnie innej kategorii. Muzyka Fuenllany odzwierciedla te same aspiracje estetyczne, co muzyka Narváeza, ale Fuenllana rozciąga swoją muzyczną odwagę w każdym wymiarze: fantazje są dłuższe, polifoniczna wymiana myśli gęstsza, a dzieła ukształtowane z dużo ostrzejszym zmysłem architektonicznym. To dzieła ekspansywne i mistrzowskie, które stawiają instrumentalistę wobec istotnych wyzwań technicznych i intelektualnych. Odważne zastosowanie dysonansu zobaczyć można w najdoskonalszej postaci w *Fantasia 13*, dziele, które skonstruowane jest zresztą z typowym architektonicznym wyrefinowaniem, natomiast *Fantasia 21*, omawiana powyżej, jest charakterystycznym przykładem dłuższych dzieł Fuenllany, które „ociekają” wprost maestrią i wzniosłością.⁴⁰ Dwadzieścia dwie fantazje Dazy, natomiast, są dużo bardziej zwarte. W porównaniu do kompozycji Fuenllany są miniaturami, ale radzą sobie z gęstymi fakturami imitacyjnymi w sposób racjonalny i bardzo przystępny. Ich jakość jest w zdumiewający sposób stała, podobnie jak ich styl polifoniczny, z wyjątkiem czterech ostatnich *fantasias para desenvolver las manos*, w których występują na przemian epizody kontrapunkcyjne i idiomatyczne. Nawet jeśli ich duch jest mniej wznio-

sły, niż duch wielkich konstrukcji Fuenllany, są dla wykonawcy utworami wymagającymi i przynoszącymi satysfakcję.

W literaturze vihuelowej, *tientos*, z wyjątkiem *tentos* Milána, są zupełnie odmienne od ich odpowiedników w hiszpańskiej muzyce przeznaczonej na instrumenty klawiszowe. Są krótkimi próbami zastosowania teorii modalnej do muzyki praktycznej.⁴¹ Cabezón i inni kompozytorzy piszący na instrumenty klawiszowe posługiwali się terminem *tiento* na określenie tego, co vihueliści rozumieli jako fantazję. O ile istotą *tientos* Fuenllany były praktyczne ćwiczenia z teorii modalnej, kompozycje Mudarry stosują środki toccato-podobne i wprowadzają wszystkie oparte na modalnościach „suity” w *libro segundo*. Porównanie z toccatą jest szczególnie uzasadnione w przypadku Mudarry. Są podobne do *tientos* w rękopisie krakowskim MS 40032, w którym, wkrótce po sporządzeniu kompilacji, właściciel rękopisu - hiszpański emigrant - dodał, poniżej oryginalnych tytułów dzieł, podtytuł „*overo toccata*”.

Pozostałe utwory abstrakcyjne to trzygłosowe kanony Valderrábano, które kompozytor określa jako *fuga*, oraz para *duos* Fuenllany, które nie są niczym innym, jak dwugłosowymi fantazjami. Do grupy dzieł różnych należy także szesnaście *sonetos* Valderrábano, przy czym siedem z nich nie jest utworami abstrakcyjnymi w najczystszej postaci tego słowa znaczeniu. Nie ma jednak żadnych widocznych związków pomiędzy muzyką a sonetem poetyckim. Termin ten nie pojawia się w żadnym innym szesnastowiecznym hiszpańskim źródle muzycznym, z wyjątkiem spotykanych tam odniesień do formy poetyckiej. Ward pokazał w wielu przypadkach, że *son* czyli melodia tych kompozycji jest zapożyczona z muzyki dobrze wówczas znanej, a od Valderrábano uzyskała jedynie nowe opracowanie.⁴² Kilka z nich pozostaje utworami tajemniczymi, podczas gdy *soneto lombardo*, który „porusza się na sposób tańca” jest wersją pawany, która była znana w całej Europie. Pojawia się w innych wersjach na lutnię i zespół instrumentalny u Attaingnanta i Newsidlera.⁴³ Wersja hiszpańska to muzyka doskonała, ale niestety rzadko dzisiaj słyszana.

Wariacje i tańce

Wariacje i tańce, które stanowią pozostałą część repertuaru są najbardziej bezpośrednio i ekstrawertyczne spośród wszystkich znanych nam dzieł na vihuelę, i to właśnie z tego powodu są dzisiaj najszerzej znane. Sześć *pavanas* w *El Maestro* oraz *Diferencias sobre Guardamelas vacas* Narváeza cieszą się największym uznaniem. Zwracałem już uwagę na stosunkowo znaczącą nieobecność muzyki tanecznej. Zbiory wariacji występują w księgach Narváeza, Mudarry i Valderrábano, w tych publikowanych na dziesięć lat przed połową stulecia. Oparte są na różnorodnym materiale: chorał wykorzystywały by przez Narváeza, motety dały punkt wyjścia tak Narváezowi jak i Valderrábano, a harmoniczny schemat *pavany* (w zasadzie, *folii* w formie embrionalnej) był użyty przez Valderrábano. To jednak schematy harmoniczne związane z *romances*, zwłaszcza *Guardame las vacas* i *Conde Claros*, były opracowywane zresztą i w sposób bardzo indywidualny przez wszystkich trzech. Choć Trend miał rację, podkreślając związek pomiędzy *romance* a *diferencia*, jego twierdzenie, że „forma wariacyjna, jak się wydaje, pojawiła się w Hiszpanii, w wyniku konieczności ożywienia akompaniamentu lutniowego w czasie recytacji długiego *romance*” jawi się jako niesłusznie negatywny powód dla powstania nowego i żywotnego obszaru praktyki kompozytorskiej.⁴⁴ Można jedynie spekulować, czy to dramatyczna deklamacja prostych dźwięków *romance* pobudziła hiszpańskie zainteresowanie w opracowywaniu wariacji wcześniej niż gdzie indziej. Związek został dodatkowo wzmocniony przez przekonującą hipotezę Woodfielda mówiącą, że późnoprzemysłowiczy

na *vihuela de arco* posiadająca płaski podstawek służyła także do akordowego akompaniamentu deklamacji *romances*.⁴⁵ Stosowanie stałych schematów harmonicznyc jako podstawy dla solowej improwizacji instrumentalnej na co najmniej 50 lat przed publikacją Narváeza znajduje także potwierdzenie w moich uwagach dotyczących struktury *folii* z *Fantasia que contrahaze la harpa* (patrz przypis 36).

* * *

W początkach siedemnastego wieku, nowe siły twórcze zepchnęły vihuelę na margines. Jej upadek był opłakiwany przez wyedukowaną i konserwatywną mniejszość hiszpańskiego społeczeństwa, do której zaliczał się leksykograf Sebastian Covarrubias. W jego *Tesoro de la lengua Castellana o Espanola* (Madryt, 1611), końcowa część definicji vihueli podsumowuje następująco jej zmieniony status:

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de taner, especialmente en lo rasgado, que no ay modo de cavallos que no se a músico de guitarra.

Instrument ten był bardzo szanowany aż do obecnych czasów, i miał wielu wspianiałych muzyków: ale od czasu wynalezienia gitary, tylko niewiele osób poświęca się studiom nad vihuelą. To wielka strata, ponieważ można było na niej zagrać wszelkie rodzaje zapisanej muzyki, a teraz, gitara jest nie czym innym, jak chropawym dzwonem, tak łatwym do grania, zwłaszcza w stylu akordowym, że nie ma parobka, który nie byłby gitarzystą.

Opis gitary przedstawiony przez Covarrubiasa jest daleki od renesansowego neo-klasycyzmu, który był gwiazdą przewodnią vihuelistów. W repertuarze gitarowym nie ma śladu renesansowego ducha, który znalazł odzwierciedlenie w tytułach ksiąg vihuelowych. To antyteza: vihuela została zmieciona przez przeciwny prąd, który usytuował się w Hiszpanii z niezwykłą gwałtownością. Ten prąd był impulsem, który szukał zmiany i jej dokonał; zmiany, która uczyniła vihuelę i jej muzykę rzeczą kulturowo marginalną i to właśnie skazało ją na trzy stulecia niebytu.

University of Melbourne

tłum. Cezary Zych

Artykuł opublikowany został po raz pierwszy w Journal of the Lute Society of America, vol. 22/1989 i ukazuje się za uprzejmą zgodą autora i wydawcy.

Przypisy

¹ Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge Musical Texts and Monographs (Cambridge, 1984). Ogólniejsze omówienie dawnych instrumentów szarpanych występujących w Hiszpanii zostało przedstawione w Heinz Nickel, *Beiträge zur Entwicklung der Gitarre in Europa*, (Haimhausen, 1972). Wiele wczesnych wzmianek poświęconych vihueli jest reprodukowanych we wstępie do wydanych przez Pujola: Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Monumentos de la Música Espanola 7 (Barcelona, 1949).

² Jako pierwszy na violę da mano uwagę zwrócił John Ward w „The Vihuela da mano and its Music: 1536-1576” (Rozprawa doktorska, New York University, 1953), a ostatnio James Tylerin, *The Early Guitar* (London, 1976).

³ Niektóre utwory Narváeza, na przykład, były reprodukowane przez Phalese’a w antologiach, które wymienia Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*, Cambridge, Mass., 1967) jako 154618 [=154619], 15687 i 15747 (parodia). Patrz, Ward „The Vihuela de mano”, ss.383-84.

⁴ Miejsce przechowywania zachowanych egzemplarzy oraz pelen opis każdego woluminu są przedstawione w Brown, *Instrumental Music*.

⁵ Pełne tytuły i opis zawartości także w Brown, *Instrumental Music*.

⁶ Patrz John Ward, „The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa”, *Musica Disciplina* 6 (1952), ss.105-13.

⁷ Patrz Higinio Angelés, *La música en la corte de Carlos V. Con la transcripción del „Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y vihuela” de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, 2 vol., Monumentos de la Música Española 2-3, Barcelona, 1944. Faksymilowe przykłady można znaleźć w Willi Apel, *The Notation of polyphonic Music, 900 - 1600*, New York, 1949, ss.47-53.

⁸ Umowa Cabezona została przedrukowana w Cristóbal Pérez Pastor, „Escrituras de concierto para imprimir libros”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos...*, 1 (1897), ss.363-71.

⁹ Patrz Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, harpa y vihuela... Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, ed. Felipe Pedrell, rev. Higinio Angelés, Monumentos de la Música Española 27-29 (Barcelona, 1966); oraz Antonio de Cabezón, *Glosados del libro „Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón, músico de la Cámara y Capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor”*. Recopilado as y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo, ed. Maria A. Ester Sala (Madrid, 1974).

¹⁰ Dodatki do Mudarry zostały reprodukowane jako facsimile przez Chanterelle (Monaco, 1980). Patrz Brown, *Instrumental Music*, jeśli idzie o wiedeńskie dodatki do Valderrábano.

¹¹ Wyd. przez Juan José Reya, *Ramillete de flores: Colección inédita de piezas para vihuela (1593)*, (Madrid, 1975). Facsimile i ostrożna rekonstrukcja została przedstawiona w Javier Hinojosa i Frederick Cook, *Ramillete de Flores Nuevas*, (Zurich, 1981). Antonio Corona-Alcalde opublikował zbiór z Simancas w „Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas”, *The Lute* 26 (1986), ss.3-20.

¹² Patrz John Griffiths, „Berlin Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos e nel repertorio para vihuela”, w *España en la Música del Occidente*, ed. E. Casares, J. Lopez-Calo i I. Fernandez de la Cuesta (Madrid, 1987), vol. I, ss.323-324. Rękopis jest obecnie przygotowywany do wydania przez Dinko Fabrisa i Johna Griffithsa.

¹³ Facsimile ksiąg vihuelowych publikowane są przez wydawnictwa Minkoff i Chanterelle.

¹⁴ Luys Milán, *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Leo Schrade, Publikationen Älterer Musik, 2 (Leipzig, 1927; rpt. Hildesheim, 1967).

¹⁵ Luis de Milán, *El Maestro*, ed. Charles Jacobs (University Park and London, 1971).

¹⁶ Luys de Narváez, *Los seys libros del Delphin de musica de cifra para taner vihuela*, ed. Emilio Pujol, Monumentos de la Musica española, 3 (Barcelona, 1945); oraz Enriquez de Valderrábano, *Libro de Musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, ed. Emilio Pujol, Monumentos de la Musica Española, 22-23 (Barcelona, 1965). W wydaniu znajduje się jedynie muzyka, o której sądzi się, że jest oryginalną muzyką Valderrábano, głównie jego fantazje, pieśni i sonety.

¹⁷ Patrz John Griffiths, „The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles” (Rozprawa doktorska, Monash University, 1983), s.296.

¹⁸ Prof. W. E. Hultberg z Potsdam College, New York.

¹⁹ Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*, ed. Charles Jacobs (Oxford, 1978).

²⁰ Esteban Daza, *The Fantasias for Vihuela*, ed. John Griffiths, *Recent Researches in Music of the renaissance*, 54 (Madison, 1982).

²¹ Rodrigo de Zayas, Luys de Narváez (Madrid, 1981) oraz Esteban Daza (Madrid, 1983). Ostatnia pozycja recenzowana przez Gerardo Arriagę w *Revista de Musicología* 7 (1984), ss.476-79.

²² Charles Jacobs (ed.), *A Spanish Renaissance Songbook* (University Park, 1988).

²³ Louis Jambou, *Les origines du Tiento* (Paris, 1982).

²⁴ Isabel Pope, „La vihuela y su música en el ambiente humanístico,” *Nueva Revista de Filología Española* 15 (1961), 364-76.

²⁵ Znanie nam kontrakty pokazują, że wydano 1000 egzemplarzy *Orphenica Lyra* i 1500 egzemplarzy *el Parnasso*, a także 1500 egzemplarzy *Arte de taner fantasia Santa Marii* i 1225 egzemplarzy *Obras de musica Cabezona*. Kontrakt Cabezona jest przedrukowany w Cristóbal Pérez Pastor, *op. cit.*; kontrakt *Orphenica Lyra* jest przedrukowany w Klaus Wagner, *Martín de Montedoca y su prensa: Contribución al estudio de la imprenta y dela bibliografía sevillana del siglo XVI* (Sevilla, 1982), ss.110-11. Kontrakt Dazy omówiony jest w John Griffiths, „The Printing of Instrumental Music in sixteenth-Century Spain”, *Proceedings of the 15th Congress of the international Musicological Society, Madrid 1992*. Kontrakt Sanata Marii przedrukowany jest w jego *The Art of Playing Fantasia*, trans. Almonte C. Howell i W. E. Hultberg (Pittsburgh, 1991) i omówiony w J. Griffiths i W. E. Hultberg, „Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain”, w *Festschrift for Marcario Santiago Kastner*, (Lizbona, w druku).

²⁶ Kilka spośród nazwisk tych muzyków przytacza Ward w IV rozdziale „The Vihuela de mano”.

²⁷ John Griffiths, „La música renacentista parainstrumentos solistas y el gusto musical español”, *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 4 (1988), ss. 59-78.

²⁸ W trakcie archiwalnych poszukiwań w Valladolid, dowiedziałem się o bogatej rodzinie żyjącej w prowincjach Valladolid i Palencia i noszących nazwisko Enriquez de Valderrábano, i chociaż na światło dzienne nie wyszło żadne świadectwo, które ustanawiałoby związek pomiędzy nią a vihuelistą, możliwość, że nie był on profesjonalnym muzykiem wydaje się teraz bardziej prawdopodobna.

²⁹ Patrz Klaus Wagner, *op. cit.*, s.112.

³⁰ Patrz Jacobs, *Orphenica Lyra*, ss.XIX-XXV.

³¹ Oryginalne pieśni lutniowe i intawolacje zostały zgrupowane razem ponieważ i jedne i drugie są zasadniczo zamierzone do wykonania przez głos i vihuelę. Nie zawsze jest możliwe odróżnienie pieśni od intawolacji z całkowitą pewnością.

³² Fray Juan Bermudo, *Libro llamado Declaración de instrumentos musicales* (Ossuna, 1549; reprint Kassel, 1958), Cap. 71, fol.99v: *Aunque supiesse contrapunto (sino fuesse tan buenocomo el de los sobre dichos músicos) no auian detaner presto fantasia: por no tomar mal ayre.*

³³ Jesus Bal y Gay jest jednym z pierwszych badaczy, którzy pisali na ten temat. Patrz zwłaszcza jego artykuł „Fuenllana and the Transcription of Spanish Lute Music”, *Acta Musicologica* 2 (1939), ss.16-27.

³⁴ Otto Gombosi, „A la recherche de la Forme dans la Musique de la Renaissance: Francesco da Miláno” w *La Musique Instrumentale de la Renaissance*, ed. Jean Jacquot (Paris, 1955), ss. 165-76; H. Colin Slim, „The Keyboard Ricercar and Fantasia in Italy c. 1500-1550, with Referece to Parallel Forms in European Lute Music of the Same Period”, (rozprawa doktorska, Harvard 1960); Albert de Rippe, *Fantasies, Oeuvres* vol. I, ed. Jean-Michel Vaccaro, *Corpus de Luthistes Français* (Paris, 1972).

³⁵ Fuenllana, *Orphenica Lyra*, fol. 51, *Fantasia del Author*, transkrybowana w Jacobs, ss.244-48.

³⁶ Bardziej szczegółowe studium tego dzieła i jego związek z *zoliq* w John Griffiths, „La «Fantasia que contrahaze la harpa» de Alonso Mudarra: estudio historico-analitico”, *Revista de Musicología* 9 (1986), ss.29-40.

³⁷ Patrz Griffiths, „The Vihuela Fantasia”, ss.266-73.

³⁸ *Ibid.*, ss.296-99.

³⁹ *Ibid.*, ss.327-33.

⁴⁰ *Orphenica Lyra*, fols. Odpowiednio 34 i 54, transkrybowane w wydaniu Jacobsa ss.143-45 oraz 244-48. Fantazja 13 jest omówiona w Griffiths „The Vihuela Fantasia”, ss.415-421.

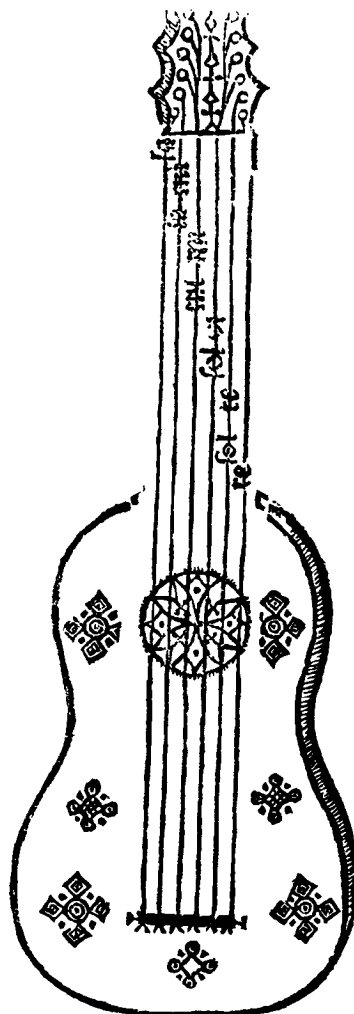
⁴¹ Patrz Jambou, *op. cit.*, ss.93-127.

⁴² Patrz Ward, „The Vihuela da mano”, ss.189-93.

⁴³ *Silva de sirenas*, fols. 89v-90, ed. Pujol w jego wydaniu Valderrábano, vol. 2, ss.44-46. Inne wersje w Attaingnant, *Dixhuit basses dances* (Paris, 1530)=Brown 1530, nr 45, *Paduana*; Attaingnant, *Neuf basses dances deux branles vingt et cinq Pavennes avec quinze Gaillardes* (Paris, 1530)=Brown 1530, nr 48, *Pavenne* 22; Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch* (Nuremberg, 1536)=Brown 1536, nr 67, *Ein guter welscher tantz*. To ostatnie dzieło transkrybowane w Helmut Mönkemeyer, *Hans Neusidler „Ein Newgeordent Lautenbuch”*, Die Tablatur, Heft 1 (Hofheim am Taunus, n.d.), s.24. Dalsze szczegóły, patrz Daniel Hertz, *Preludes, chansons and dances for the lute; published by Pierre Attaingnant, Paris (1529-30)* (Neuilly-sur-Seine, 1964), s. LXXX.

⁴⁴ J. B. Trend, *The Music of Spanish History to 1600*, *Hispanic Notes and Monographs*, 10 (New York, 1926, reprint 1965), s.105.

⁴⁵ Woodfield, *op. cit.*, ss.78-79.



CANOR

PISMO POŚWIĘCONE INTERPRETACJOM MUZYKI DAWNEJ

Założone przez Wiesława Liseckiego

N° 21

Redagowane przez Cezarego Zycha

Rada Programowa

Honorowy Przewodniczący:

Christopher Hogwood (Cambridge)

Członkowie:

Benjamin Bagby (Köln), **Nicholas McGegan** (Berkeley), **Anatolij Grindienko** (Moskwa),
Taivo Niitvägi (Tallinn), **Ewa Obniska** (Warszawa), **Miroslaw Perz** (Warszawa),
Jerzy Pikulik (Warszawa), **Bohdan Pocij** (Warszawa), **Joshua Rifkin** (New York),
Sally Sanford (New York), **Martin Staehelin** (Göttingen), **Barbara Thornton** (Köln),
Neal Zaslaw (Ithaca)

Na dworze i w domu z vihuelą da mano	John Griffiths	3
Op. 5 Corellego: tekst, akt... i reakcja	John Holloway	15
Postęp?	Bohdan Pocij	21
O współczesnym wykonywaniu średniowiecznego repertuaru monofonicznego (IV)	Thomas Binkley	24
Szum anielskich skrzydeł	Krzysztof Lipka	30
Duch polifonii średniowiecznej (3)	Bohdan Pocij	38
Teologia i Muzyka „Pasji wg św. Mateusza”	Dietmar Schenk	40
Biblioteka		48
Odpowiedni sposób	Wolf Erichson	52
Seon i Vivarte	Cezary Zych	54
Prezentacje: The Sixteen	Mario Duscherer	68
Recenzje (impresje? refleksje?)		79
Nowe płyty		106

Współredagują: **Aleksandra Klaput - Wiśniewska**, **Aleksandra Lisecka**, **Magdalena Lisecka**, **Małgorzata Lisecka**, **Jakub Litowski**, **Błażej Matusiak OP**, **Elżbieta Szczurko**, **Magdalena Walter-Mazur**, **Leszek Krutulski-Krechowicz**

Wydawca: **A.P.A. CANOR s.c.**, ul. M. Konopnickiej 31/6, 87-100 Toruń, tel./fax (061) 821-93-23, tel. (056) 234-98, fax. (056) 266-36

Grafika nitowa: **Jerzy Wilgocki**. Łamanie: **Krzysztof H. Pawłowski** Z.U.P. **Piotr Rogowski**, ul. Kołłątaja 1, 85-080 Bydgoszcz, tel./fax: (052) 28-70-45

Druk: **Tomasz Taczkiwicz**; Z. P. „SPRINT”, ul. Kołłątaja 1, 85-080 Bydgoszcz, tel./fax: (052) 28-70-45

Prenumerata i dystrybucja: **Elżbieta Szczurko**, ul. Matejki 84/14, 87-100 Toruń, tel. (056) 240-99

Adres Redakcji: **ul. Konopnickiej 31/6, 87-100 Toruń, tel./fax (061) 821-93-23, fax. (056) 266-36**
Konto: **Wielkopolski Bank Kredytowy S.A. Oddział w Toruniu 10901506-15916-128-00-0**

ISSN 1230-1515