

WOJCIECH ODOJ

Wrocław, Instytut Muzykologii UWr

ORCID: 0000-0002-8487-3225

Humanista Francisco de Peñalosa (c. 1470–1528) i jego *Lamentacje*

Humanist Francisco de Peñalosa (c. 1470–1528) and His Musical Settings of the *Lamentations*

Abstract

Francisco de Peñalosa (c. 1470–1528), who is considered to be the greatest and finest Spanish composer prior to Cristóbal de Morales, composed a significant number of the compositions which are mainly preserved in Tarazona 2/3 (copied between 1521 and 1528), the largest source of Iberian sacred music from the early sixteenth century. Among the Tarazona compositions there are four Lamentations, of which three are attributed to Peñalosa. His *Lamentations* appear to be the earliest Spanish polyphonic settings of Jeremiah poems whose authorship is known. Peñalosa's *Lamentations* are slightly different from the others composed at that time. Written by a composer from the peninsula, they have at least a few characteristics typical for Spanish writing, which distinguishes them from other *Lamentations* found in Petrucci's collection of 1506, and some others which resulted from his individual approach to the treatment of Jeremiah verses. By special treatment of the words of the *Lamentations* Peñalosa joined the broad group of the composers affected and inspired by the beauty of the poem and deep emotions which it expresses. As a composer who was a *maestro de musica* and music teacher of the king's grandson, Ferdinand, and who could have studied liberal arts and known Latin fluently, Peñalosa reveals himself as a creative artist, and a true and sensitive human being, as a person who was aware of what means to be a humanist.

Keywords: Francisco de Peñalosa, the Lamentations of Jeremiah, Spanish Music, Renaissance Humanism, Rhetoric, Polyphony.

Abstrakt

Francisco de Peñalosa (ok. 1470–1528), uważany za największego i najwybitniejszego hiszpańskiego kompozytora przed Cristóbaelem de Moralem, skomponował znaczną liczbę utworów zachowanych głównie w rękopisie Tarazona 2/3 (sporządzonym między 1521 a 1528 r.) – największym źródle iberyjskiej muzyki religijnej z przełomu XV i XVI w. Wśród kompozycji tam zawartych znajdują się cztery *Lamentacje*, z których trzy przypisywane są Peñalosi. *Lamentacje* te wydają się być najwcześniejszymi hiszpańskimi polifonicznymi opracowaniami wersetów z Księgi Jeremiasza, których autorstwo jest znane. Napisane przez kompozytora z Półwyspu Iberyjskiego opracowania zawierają co najmniej kilka cech charakterystycznych dla tradycji hiszpańskiej, odróżniających je od innych *Lamentacji* skomponowanych w mniej więcej tym samym czasie. Równocześnie, co wynika z analizy, poprzez specjalne traktowanie niektórych słów Peñalosa dołączył do szerokiej grupy kompozytorów zainspirowanych pięknem i głębokimi emocjami zawartymi w Jeremiaszowych *Trenach*. Jako kompozytor, który najprawdopodobniej studiował sztuki wyzwolone i płynnie posługiwał się łaciną, Peñalosa jawi się więc jako artysta niezwykle kreatywny oraz jako osoba świadoma tego, co znaczyło być wówczas humanistą.

Słowa kluczowe: Francisco de Peñalosa, *Lamentacje Jeremiasza*, muzyka hiszpańska, humanizm renesansowy, retoryka, polifonia.

Związek muzyki i słowa w okresie renesansu był bez wątpienia odzwierciedleniem ogólnych tendencji związanych z rozprzestrzenianiem się włoskiego humanizmu, jednego z głównych ruchów intelektualnych epoki¹. Wpływ humanizmu na filozofię, religię i sztukę – a co za tym idzie, i na samą muzykę – był wówczas bezsprzeczny. Można go przykładowo obserwować na gruncie mszy parodiowanej (*missa ad imitationem, missa super*), której geneza być może związana jest z powszechnie wówczas znaną ideą *imitatio*². Ważną stała się doktryna mówiąca

¹ Warto w tym miejscu wymienić kilka ważniejszych opracowań na ten temat: Wallace K. Ferguson. 1948. *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*. Boston: Houghton Mifflin; Paul Oskar Kristeller. 1961–1965. *Renaissance Thought*. T. 1–2. New York: Columbia University Press; Walter Ullmann. 1985. *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*. Tłum. Jolanta Mach. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie; Andrzej Borowski. 2002. *Renesans*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, szczególnie s. 81–152, ale także 66–80.

² Howard M. Brown. 1980. „Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance”. *Journal of the American Musicological Society* 35: 1–48; Peter J. Burkholder. 1985. „Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century”. *Journal of the American Musicological Society* 38: 470–523; Jo-Ann Reif. 1986. „Music and Grammar: Imitation and Analogy in Morales and the Spanish Humanists”. *Early Music History* 6: 227–243; Honey Meconi. 1994. „Does Imitatio Exist?”. *Journal of Musicology* 12: 152–178; Ryszard J. Wiec-

o roli i znaczeniu melodii w wyrażaniu różnych nastrojów i uczuć³, a pod koniec XV w. kompozytorzy zaczęli interesować się bardziej inspirującymi i ewokującymi tekstami. Pierwsze symptomy nowego podejścia do słowa można dostrzec w utworach pisanych przez wielu ówczesnie działających kompozytorów, dla których tekst stał się źródłem inspiracji i miał wpływ na kształtowanie formy utworu⁴. W konsekwencji zaczęto poszukiwać nowych rozwiązań technicznych, umożliwiających opracowywanie słów w sposób bardziej zrozumiały dla słuchacza⁵.

Ta stopniowa zmiana w podejściu do słowa miała swoje odzwierciedlenie na gruncie muzyki świeckiej, co widoczne jest najpierw we frottolach, a później w pełni już ukształtowanych madrygalach, w których coraz częściej zaczęto wykorzystywać wyszukane teksty poetyckie. Około 1470 r. hiszpańscy kompozytorzy, prawdopodobnie jako pierwsi, zainicjowali komponowanie polifonicznych opracowań lekcji i responsoriów jutrzni (matutinum) z liturgii za zmarłych⁶. Opracowania te są zwykle proste, z sylabicznie traktowanym tekstem i głosami poruszającymi się homorytmicznie⁷.

zorek. 1995. „*Ut cantus consonet verbis*”. *Zwiazki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*. Poznań: Ars Nova.

³ Don Harrán. 1986. *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*. Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag, 76–101.

⁴ Edward Lowinsky. 1989. Humanism in the Music of the Renaissance. W *The Culture of the Renaissance and Other Essays*. Red. Bonnie J. Blackburn. T. 1, 155. Chicago: The University of Chicago Press.

⁵ Paradoksalnie zainicjowana przez Josquina technika przeimitowania, polegająca na przeprowadzaniu kolejnych, pojedynczych fraz muzyczno-tekstowych przez wszystkie głosy, miała służyć właśnie uproszczeniu i nadaniu konstrukcji polifonicznej większej przejrzystości. Julie E. Cumming pisze o tym zjawisku tak (tłum. własne autora): „[W motecie *Ave Maria* Josquina] nie tylko występuje wiele powtórzeń [materiału muzyczno-tekstowego], ale to powtarzanie jest w oczywisty sposób zamierzone. Odstępy czasowe pomiędzy poszczególnymi przeprowadzeniami imitacyjnymi są wystarczająco długie, aby można było usłyszeć materiał, który ma być powtórzony; powracający motyw powiązany jest z powtarzaniem tekstem, opracowanym sylabicznie; faktura jest zredukowana, aby głos był wyraźnie słyszalny. To, co jest tutaj nowe, to nie tylko imitacja, ale słyszalne i nawet obsesyjne powtarzanie materiału muzycznego przy każdej nadarzającej się okazji”. I dalej: „Muzyka charakteryzująca się powtórzeniami jest łatwiejsza w percepcji dla odbiorcy i łatwiejsza do zapamiętania. Motet Josquina *Ave Maria*... *virgo serena* jest dużo łatwiejszy do odtworzenia niż *Flos des spina*” (*Not only is there a lot of repetition, but the repetition is meant to be obvious. The time interval of imitation is long enough so that we can hear the element to be repeated; the repeated motive is associated with repeated text syllabically; the texture is reduced to allow the voice to come out clearly. What is new here is not just the use of imitation – it is the audible and even obsessive repetition of musical material at every possible opportunity*). Julie E. Cumming. 2008. „From Variety to Repetition: The Birth of Imitative Polyphony”. *Yearbook of the Alamire Foundation* 6: 31, 43–44.

⁶ Jane M. Hardie. 1993. „Lamentations in Spanish Sources Before 1568: Notes Towards a Geography”. *Revista de Musicologia* 16: 912–942.

⁷ Co mogło być bodźcem dla kompozytorów, że zdecydowali się opracowywać polifonicznie teksty pochodzące z jutrzni? Jednym z powodów mógł być właśnie rozwój humanizmu jako nurtu intelektualno-filologiczno-literackiego. W tym kontekście kompozytorzy zauważyli ogromny potencjał leżący w opracowywanych tekstach, które w połączeniu z muzyką mogły ewokować u odbiorcy nową gamę emocji. Jeśli chodzi o twórczość kompozytorów z Półwyspu Iberyjskiego w tamtym czasie, należy pamiętać, że Hiszpanię – za sprawą m.in. wybitnego humanisty Antonia de Nebriji – osiągnął dość

Cantus firmus najczęściej prezentowany jest w głosie najwyższym, w długich wartościach rytmicznych, co stało się wyraźną cechą hiszpańskiej polifonii pisanej w ramach liturgii żałobnej⁸. W tym samym czasie kompozytorzy zaczęli opracowywać polifonicznie wersety z *Lamentacji Jeremiasza* śpiewane podczas nocnego oficjum. Trzy dni przed Wielkanocą – w Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę (Triduum Paschale) – trzy lekcje dla I nokturnu czerpano z *Trenów*⁹. Pierwszy opublikowany zbiór lamentacji, wydany przez Petrucciego w 1506 r.¹⁰, zawiera muzyczne opracowania lamentacji takich kompozytorów, jak: Alexander Agricola, Johannes de Quedris, Gaspar van Weerbeke, Johannes Tinctoris i Bartolomeo Tromboncino. Istnieje jeszcze kilka innych opracowań nie uwzględnionych w weneckim druku, prawdopodobnie skomponowanych w tym samym mniej więcej czasie przez Antoine’a Brumela, Jacoba Arcadelta i Francisco de Peñalose¹¹.

Cechą charakterystyczną kompozycji zawartych w petrucciańskiej publikacji jest to, że „poszczególne kompozytorzy wykorzystywali zróżnicowany wybór fragmentów z *Lamentacji*. Różnili się także w liczbie opracowywanych wersetów, jak również w sposobie ich grupowania w ramach lekcji. Materiał melodyczny – w większości lamentacji ze zbioru Petrucciego – zawiera cechy rzymskiego *tonus lamentationum*, który w jednych miejscach jest łatwo rozpoznawalny jako *cantus firmus*, a w innych opracowany jest bardziej swobodnie”¹².

szybko strumień znaczących przemian. Już w latach 70. i 80. XV w. tacy kompozytorzy, jak: Cornago, Encina, Triana, Medina, Madrid, Torre, Diaz i Urrede, ulegli włoskim ideałom humanizmu renesansowego i zaczęli tworzyć utwory o prostej fakturze z sylabicznie traktowanym tekstem i głosami poruszającymi się homorytmicznie; zob. Rebecca L. Gerber. 1993. „External influences on Spanish composers’ musical styles between 1450 and 1500”. *Revista de Musicología* 16: 1499–1504.

⁸ George Grayson Wagstaff. 1995. *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630* (nieopublikowana dysertacja, University of Texas); George Grayson Wagstaff. 2004. „Morales’s Officium, chant traditions, and performing 16th-century music”. *Early Music* 32: 225–243. Zob. też: Richard Sherr. 1992. The Performance of Chant in the Renaissance and Its Interactions with Polyphony. W *Plain-song in the Age of Polyphony*. Red. Thomas Forrest Kelly, 178–208. Cambridge: Cambridge University Press.

⁹ David Hiley. 1993. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 34–36 (polskie tłumaczenie David Hiley. 2019. *Chorał Kościoła zachodniego. Podręcznik*. Tłum. Maciej Kaziński. Kraków: Wydawnictwo Astraia); Willi Apel. 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press, 205–206.

¹⁰ *Lamentationum Jeremie prophete liber primus* (RISM 1506¹) i *Lamentationum liber secundus* (RISM 1506²).

¹¹ Wiek XVI i XVII to okres największego chyba zainteresowania *Lamentacjami Jeremiasza*. Świadczy o tym ogromna liczba kompozytorów piszących muzyczne opracowania do tekstu lamentacji oraz rosnąca liczba publikacji zawierających repertuar lamentacyjny, zob. Tomasz Jasiński. 1997. Lamentacje Jeremiasza w muzyce. W *Jerozolima w kulturze europejskiej*. Red. Piotr Paszkiewicz, Tadeusz Zadrozny. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 113–127, szczególnie 118–120.

¹² *Individual composers treated a varied selection of Lamentations chapters. They also differ greatly in the number of verses they set, as well as in the way they grouped them in the course of the*

Kompozytorzy tychże lamentacji wykazują tendencję do sylabicznego traktowania tekstu i stosowania faktury homorytmicznej zamiast kontrapunktu ozdobnego, który nie wydawał się odpowiedni do muzycznego opracowywania tego rodzaju tekstów. Poza tym w większości przypadków kompozytorzy również opracowywali polifonicznie hebrajskie litery. W oryginale każda z czterech zwrotek zaczyna się od nowej litery alfabetu hebrajskiego, wskazując tym samym na ich budowę akrostychiczną.

Jak już wspomniano powyżej, wśród kompozytorów, których polifoniczne lamentacje nie występują w zbiorze z 1506 r., jest Francisco de Peñalosa, uważany za najwybitniejszego kompozytora hiszpańskiego działającego przed Cristóbałem de Moralesem. Peñalosa urodził się około 1470 r. prawdopodobnie w Talavera de la Reina (nieдалеко Madrytu) i był początkowo związany z kapelą królewską. W latach 1517–1521 był członkiem Kapeli Sykstyńskiej w Rzymie. Ostatnie trzy lata swojego życia spędził w Sewilli. Zmarł 1 kwietnia 1528 r.

Zdecydowana większość jego utworów zachowała się w rękopisie Tarazona 2/3 – największym źródle zawierającym iberyjską religijną muzykę z przełomu XV i XVI w.¹³ Chociaż jego twórczość nie jest może imponująca, do naszych czasów zachowało się więcej jego utworów niż jakiegokolwiek innego hiszpańskiego kompozytora działającego w tamtym czasie (Encina, Escobar i Anchieta)¹⁴. Twórczość Peñalosa odznacza się ścisłym związkiem ze stylem i techniką kompozytorską Josquina des Prez, a także indywidualnym, niezmiernie subiektywnym podejściem do sztuki dźwięków¹⁵. Ze wszystkich jego dzieł – mszy, magnifikatów, hymnów, lamentacji – to chyba motety w szczególności ukazują kompozytora z Seville jako wielkiego humanistę, dla którego słowo jest nośnikiem emocji i głębokich treści. Dlatego nie powinno dziwić, iż Peñalosa zdecydował się opracować tak przejmujące teksty, jak *Versa est in luctum* czy *Precor te, Domine Jesu Christe*¹⁶.

lesson. In melodic substance the majority of the Lamentations in Petrucci's collection bear the stamp of the Roman tonus lamentationum, which is clearly recognizable as a cantus firmus in places and more freely worked in others; zob. Günther Massenkeil. 2001. „Lamentations”. W The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London. T. 14: 188-190.

¹³ Współczesne wydanie *Lamentacji*: Jane M. Hardie. 1999. *Francisco de Peñalosa: Lamentations of Jeremiah*. Ottawa: Institute of Medieval Music.

¹⁴ Emilio Ros-Fàbregas. 1992. *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions* (nieopublikowana dysertacja, City University of New York. T. 1, 242).

¹⁵ Bruno Turner. Tekst dołączony do płyty: Francisco de Peñalosa, *The Complete Motets*. Pro Cantione Antiqua, Bruno Turner. Hyperion CDA66574.

¹⁶ Nadal najobszerniejszym i najbardziej rzetelnym stadium o motetach Peñalosa jest: Jane M. Hardie. 1983. *The Motets of Francisco Peñalosa and their manuscript sources* (nieopublikowana dysertacja doktorska, The University of Michigan). Interesująca charakterystyka motetów Peñalosa jest w: Kenneth Kreitner. 1994. „Peñalosa on Record”. *Early Music* 22: 311–312.

Między wieloma utworami w rękopisie z Tarazony znajdują się cztery lamentacje, z których trzy zostały przypisane Peñalosi (Ms. 2/3 fols. 288v–297). Są one najwcześniejszymi przykładami hiszpańskich polifonicznych opracowań wersetów z *Lamentacji Jeremiasza*, których autorstwo jest nam znane. Należy jednak pamiętać, że zachowały się jeszcze cztery inne, anonimowe opracowania lamentacji – dwa w rękopisie Paris 967 i kolejne dwa w manuskrypcie z Segovii, które prawdopodobnie należą do najwcześniejszych zachowanych przykładów polifonicznych opracowań lamentacji w całej Europie¹⁷. Precyzyjne określenie daty powstania *Lamentacji* Peñalosi wydaje się niemożliwe. Większość uczonych przyznaje, że rękopis Tarazona 2/3 został prawdopodobnie sporządzony między 1521 a 1528 r., jednak nie można całkowicie wykluczyć, iż powstał później, w latach 40. albo nawet 50., jako swego rodzaju zbiór retrospektywny, zawierający utwory najważniejszych kompozytorów działających na przełomie XV i XVI w.¹⁸

Lamentacje Peñalosi różnią się od tych skomponowanych w tym samym mniej więcej czasie i zawartych w zbiorze Petrucciego, mianowicie posiadają przynajmniej jedną cechę wyróżniającą, typową dla opracowań twórców hiszpańskich, oraz kilka innych, które są wynikiem indywidualnego podejścia kompozytora do Jeremiaszowych wersetów.

Lamentacja I Peñalosi rozpoczyna się wstępem *Et factum est...*, który nie występuje w większości innych opracowań¹⁹. Porównując tekst prologu Peñalosi z tekstem z Wulgaty, widać, że kompozytor dokonał pewnych zmian, pomijając niektóre fragmenty tekstu i zamieniając niektóre słowa (zob. poniższą tabelę; słowa wytłuszczone zostały zmienione albo w ogóle nie pojawiają się we wstępie Peñalosi).

¹⁷ Günther Massenkeil. 1961. „Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft* 18: 103–114; Günther Massenkeil. 1962–1963. „Eine spanische Chormelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20: 230–237; także Kenneth Kreitner. 2004. *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge: The Boydell Press, 32–35, 92–94. Istnieją wzmianki o niezachowanych lamentacjach Ockeghema, Busnoisa i Hemarta, prawdopodobnie skomponowanych około 1475 r.; zob. David Fallows. 1982. *Dufay*. London: J.M. Dent, 83.

¹⁸ Ros-Fábregas. 1992. *The Manuscript Barcelona*, 224; Kreitner. 2004. *The Church Music*, 142.

¹⁹ Prolog pojawia się także w późniejszych opracowaniach Moralesa intawolowanych przez Miguela de Fuenallanę w *Libro de musica para vihuela intitulada Orphenica lyra, 1554*; zob. Robert M. Stevenson. 1976. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Westport, Connecticut, 90. Także pojawia się w *Lamentacjach* Torrentesa; zob. Higini Anglès. Red. 1960. *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. T. 1. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 131.

Prolog	
Wulgata ²⁰	Peñalosa ²¹
<p><i>Et factum est, postquam in captivitatem redactus est Israel, et Ierusalem deserta est, sedit Ieremias propheta flens, et plauxit lamentationem hac in Ierusa- lem et amaro animo suspirans et eiulans dixit:</i></p>	<p><i>Et factum est, postquam in captivitatem ductus est Israel, et Ierusalem destructa est, sedit Ieremias flens, et plauxit lamentationem henc in Ierusa- lem et dixit:</i></p>

Podczas gdy w Wulgacie drugi wers oznacza: „Kiedy Izrael został wzięty w niewolę...”, Peñalosa wprowadza słowo *ductus* zamiast *redactus*, zmieniając nieznacznie znaczenie tego fragmentu, który teraz tłumaczy się: „Kiedy Izrael został wprowadzony w niewolę...”. Kolejna zmiana pojawia się w następnym wersecie. Zamiast słowa *deserta* (porzucona), Peñalosa wprowadza słowo *destructa* (zniszczona). Następnie kompozytor pomija *propheta* i cały werset: *et amaro animo suspirans et eiulans*.

Peñalosa, podobnie jak jego koledzy po fachu, wybrał różne wersety do opracowania każdej lekcji, bez wskazania albo podania jakiegokolwiek informacji, w którym dniu Triduum Paschalnego albo z którą lekcją lamentacja powinna być śpiewana²². Jednakże kolejność, w jakiej lamentacje zostały zapisane w rękopisie, sugeruje, którego dnia powinny być one wykonywane: *Lamentacja I*: 1–3 pojawia się jako pierwsza na folio 288v–291 i być może miała być wykonywana z pierwszą lekcją pierwszego nokturnu w Wielki Czwartek; *Lamentacja II*: 1–3 (folios 291v–294) – z pierwszą lekcją pierwszego nokturnu w Wielki Piątek; *Lamentacja IV*: 1–4 (folios 294v–297) – z drugą lekcją pierwszego nokturnu w Wielką Sobotę²³. Każda zwrotka każdej lamentacji zaczyna się hebrajską literą – *Aleph*, *Beth*, *Ghime*²⁴ (*La-*

²⁰ Alberto Colunga, Laurentio Turrado. Red. 1959. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam nova editio*. Madrid: La Editorial Católica, 819. Być może Peñalosa nie dokonał żadnych zmian w Prologu, ale korzystał z innej wersji Wulgaty.

²¹ Wszystkie teksty w artykule są cytowane za źródłem.

²² Pierwsza publikacja, w której pojawia się instrukcja dotycząca przyporządkowania każdej lamentacji do właściwej lekcji i konkretnego dnia, pojawia się w druku Rampazetta *Lamentationi a quatro a cinque, et a sei voci*, 1564; zob. Stevenson. 1976. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 90.

²³ Jane M. Hardie. 2000. „Circles of Relationships: Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Peñalosa”. *Yearbook of the Alamire Foundation* 4: 465–474.

²⁴ Zastąpiłem pisownię litery Gimel, która występuje w rękopisie, na Ghimeł, używaną w *Liber Usualis*.

mentacja IV zawiera również *Deleth*), wszystkie zostały opracowane polifonicznie. Każda lekcja kończy się refrenem: *Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum* („Wracaj, o Izraelu, do Pana, twojego Boga”), który prawdopodobnie został zaczerpnięty z Oz 14,2. Podobnie jak we wstępie, kompozytor wprowadza zmianę tekstową w ostatniej zwrotce *Lamentacji I*. Na końcu pierwszego wersetu pojawia się słowo *suam*, które nie występuje w Wulgacie.

Na ogół *Lamentacje* Peñalosa są 4-głosowe, ale sporadycznie, podobnie jak w przypadku opracowań napisanych przez innych kompozytorów, Peñalosa redukuje liczbę głosów do trzech albo dwóch²⁵ (apendyks zamieszczony na końcu tego artykułu dokładnie pokazuje, które wersety zostały opracowane na 4, 3 i 2 głosy). Starłem się znaleźć powód, dla którego niektóre wersety zostały opracowane na mniejszą niż cztery liczbę głosów, ale z wyjątkiem dwóch, dość nieprzekonywujących przykładów, nic nie tłumaczy takiego traktowania. W dwóch miejscach, gdzie faktura została zredukowana do dwóch głosów, występują słowa mówiące o utracie czegoś, np.: „Jak złoto utraciło swój blask/połysk” (*Lamentacja*, 4:1) i „Złamał w przyływie gniewu wszelką moc Izraela” (*Lamentacja*, 2:3). W innym miejscu, na słowach: „Nawet szakale pierś dają i karmią swe młode”, taka redukcja głosów wydaje się trudna do wytłumaczenia. W dodatku faktura dwugłosowa występuje również na początku prologu na słowach *Et factum est*. Dlatego też redukcja liczby głosów do dwóch, w dwóch pierwszych przykładach, wydaje się przypadkowa i nie ma związku ze znaczeniem słów.

Lamentacje zostały zapisane z użyciem następujących zestawów kluczy: *Lamentacja I* – MsATB; *Lamentacja II* – ATBrB; *Lamentacja IV* – SATB. W dwóch pierwszych przypadkach głos basowy schodzi w dół do F (w *Lamentacji II* raz do E), a w *Lamentacji IV* schodzi do B.

Cechą charakterystyczną hiszpańskich lamentacji jest wykorzystanie jako *cantus firmus* hiszpańskiego tonu lamentacyjnego, który był w użyciu na Półwyspie Iberyjskim od około 1200 r.²⁶ Ton ten ma finalis D i ambitus modus plagalnego, A–d, d–a (b)²⁷. Język harmoniczny dwóch pierwszych lamentacji wydaje się klarowny i zdeterminowany przez tonalne właściwości chorału. W całości obydwie opracowania mieszczą się w orbicie modus doryckiego plagalnego. *Lamentacja IV*

²⁵ Czterogłos wydaje się regułą, ale kompozytorzy często redukowali albo zwiększali liczbę głosów w trakcie utworu. Prawie wszystkie *Lamentacje* Arcadelta są 4-głosowe z wyjątkiem krótkiego ustępu zapisanego na 3 głosy (*Quoniam vindemiavit me*) i fragmentu opracowanego na 5 głosów (*Caph. Defecerunt*); zob. Albert Seay. Red. 1970. *Jacob Arcadelt: Opera Omnia*. T. 10. Roma: American Institute of Musicology, 126–129, 130–131.

²⁶ Stevenson. 1976. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 90.

²⁷ Massenkeil. 1962–1963. *Eine spanische Chormelodie*, 230.

należy do innego modus – tutaj modus dorycki został transponowany o kwartę w górę do G (większość kadencji kończy się na G), a dźwiękami, wokół których melodia się najczęściej rozwija, są G i D. Melodia chorałowa przeważnie pojawia się w głosie tenorowym²⁸. W początkowym fragmencie Prologu kompozytor nawiązuje do hiszpańskiego tonu, ale jego ogólny kształt został tutaj na tyle przekształcony, że na pierwszy rzut oka trudno go rozpoznać. Jednak już w t. 37–50, na słowach: *Et plauxit lamentationem henc in Ierusalem et dixit*, Peñalosa cytuje hiszpański ton recytacyjny z charakterystycznym skokiem w górę a–c na początku. Jedynym odstępstwem od chorałowego wzoru są wprowadzone pauzy, które dzielą cały ton na części. Poza tymi kilkoma wyjątkami Peñalosa cytuje materiał z chorału bez większych zmian melodycznych i bez ornamentacji (np. *Lamentacja I* – t. 61–75, 101–114, 125–132, 144–149, 175–189, 200–211, 220–225, 264–272; *Lamentacja II* – t. 39–49T2, 124–134, 151–168, 185–197, 205–216T2, 252–256, 265–279). Nie można zidentyfikować materiału melodycznego w *Lamentacji 4*. Występują w niej dwie frazy melodyczne, często powtarzane w trakcie przebiegu utworu, ale mimo luźnego podobieństwa (skok tercji na początku) nie wydaje się, aby zostały zapożyczone z hiszpańskiego modelu. Oczywiście nie można wykluczyć ich chorałowego pochodzenia.

W opracowaniu *Aleph* (*Lamentacja I*, t. 51–60) cała intonacja dla tej litery pojawia się w tenorze. Podejście Peñalosa do materiału chorałowego jest tutaj dość proste; cytuje całą intonację w tenorze w długich wartościach rytmicznych (*breves*, *semibreves*) bez transpozycji i ornamentacji. Obecność intonacji w tym miejscu determinuje melodycznie kształt głosu najwyższego – altu, który dubluje melodię chorałową w tercjach. Opracowanie pozostałych dwóch hebrajskich liter (*Beth*, *Ghimel*) w *Lamentacji I* jest niemal takie samo. W tych miejscach puls przebiegu ulega spowolnieniu, intonacja prezentowana jest w długich wartościach rytmicznych w tenorze, a wszystkie głosy prowadzone są homorytmicznie. Istnieją pewne różnice w opracowaniu hebrajskich liter w *Lamentacji II* i *IV*. Przede wszystkim nie we wszystkich przypadkach możliwe jest zidentyfikowanie intonacji w tenorze. W dodatku trzy litery (*Ghimel* – *Lamentacja I*; *Beth* i *Deleth* – *Lamentacja IV*) rozpoczynają się imitacją.

W *Lamentacji II* (t. 42–46), w basach, pojawia się opadająca melodyczna figura na słowach *de caelo in terra* („z nieba na ziemię”). Innym ciekawym miejscem, gdzie kompozytor stara się prawdopodobnie odmalować znaczenie słów, są t. 70–76 na słowach: *lamentationem henc in Ierusalem*. Peñalosa woli unikać stosowania

²⁸ W *Lamentacji II* jest także cytowana w tenorze II, zob. t. 39–49, 205–216 na słowach *Proiecit de caelo in terram in clytam Israel*; w alicie na słowach *Princeps provinciarum* (t. 90–98) kompozytor cytuje frazę melodyczną, która w modelu chorałowym występuje na tych samych słowach.

imitacji. Punkty imitacyjne, jeśli już się pojawiają, zawsze występują na początku wersu. Czasami imitacja między głosami jest ścisła i krótka, obejmująca zaledwie kilka nut (np. *Lamentacja I* – t. 132–136 BrB; *Lamentacja IV* – t. 26–31 AT, 50–53 ATBr, 59–62 ATBr, 106–111 ATBrB).

Lamentacje Peñalosa są na tyle wyjątkowe, że trudno doszukać się w nich jakichś wyraźnych analogii i podobieństw do opracowań innych kompozytorów. Szczegółowa analiza 4-głosowych *Lamentacji* Agricoli pozwala jednak wskazać na pewne ogólne i powierzchowne analogie. Podczas gdy Peñalosa zawarł literę *Ghimel* i trzecią zwrotkę wyłącznie w pierwszej lekcji, Agricola wykorzystał taki sam zestaw wersetów także na początku trzeciej lekcji. Agricola stosuje również bardzo podobną, opadającą melodyczną figurę na słowach: *caligine in furore* w głosie basowym i – podobnie jak Peñalosa – opracowuje większość tekstu nota contra notam, ale ta cecha jest typowa dla niemal wszystkich opracowań skomponowanych w mniej więcej tym samym czasie.

Wybierając do opracowania muzycznego *Treny Jeremiasza*, Peñalosa dołączył do licznej grupy kompozytorów działających na przełomie XV i XVI w., zainteresowanych wykorzystywaniem głównych idei humanizmu renesansowego w swojej twórczości kompozytorskiej. Jako kompozytor – *maestro de musica* na dworze królewskim – obeznany w sztukach liberalnych i znający dość dobrze łacinę, Peñalosa wykazał się niezwykłą wrażliwością na dramaturgię i ekspresję zawartą w *Jeremiaszowych Trenach*.

Apendyks (poniższa tabela wskazuje opracowania wersetów na 4, 3 i 2 głosy)	
Wielki Czwartek	
Prolog i Lamentacja 1: 1–3 (1 nokturn, lekcja I)	
<i>Et factum est</i>	2vv
<i>postquam in captivitate ductus est Israel</i>	4vv
<i>et Ierusalem destructa est</i>	3vv
<i>sedit Ieremias flens,</i>	4vv
<i>et plauxit lamentationem henc</i>	4vv
<i>in Ierusalem et dixit:</i>	4vv
<i>Aleph.</i>	4vv
<i>Quomodo sedet sola</i>	3vv

<i>Civitas plena populo!</i>	3vv
<i>Facta est quasi vidua</i>	3vv
<i>Domina gentium.</i>	3vv
<i>Princeps provinciarum</i>	4vv
<i>Facta est sub tribute</i>	4vv
Beth.	4vv
<i>Plorens ploravit in nocte,</i>	3vv
<i>Et lacrimae eius est naxillis eius,</i>	3vv
<i>Non est qui consoletur eam,</i>	3vv
<i>Ex omnibus caris ejus;</i>	3vv
<i>Omnes amici eius spreverunt eam,</i>	4vv
<i>Et facti sunt ei inimici</i>	4vv
Ghimel.	4vv
<i>Migravit Iuda propter afflictionem suam</i>	3vv
<i>Et multitudinem servitutis;</i>	4vv
<i>Habitavit inter gentes,</i>	3vv
<i>Nec invenit requiem,</i>	4vv
<i>Omnes persecutores eius apprehenderunt</i>	4vv
<i>Eam inter augustiam</i>	4vv
<i>Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum,</i>	4vv
Wielki Piątek	
Lamentacja 2: 1–3 (1 nokturn, lekcja I)	
Aleph.	4vv
<i>Quomodo obtexit caligine in furore suo</i>	4vv
<i>Dominus filiam Syon</i>	4vv
<i>Proiecit de caelo in terram</i>	3vv
<i>Inclytam Israel</i>	3vv
<i>Et non est scabelli peduus suorum</i>	4vv
<i>In die furoris sui!</i>	4vv

Beth.	4vv
<i>Praecipitavit Dominus, nec pepercit</i>	4vv
<i>Omnia speciosa Iacob,</i>	4vv
<i>Destruxit in furore suo</i>	4vv
<i>Muniones virginis Iuda,</i>	4vv
<i>Et deiecit in terram;</i>	4vv
<i>Poluit regnum et principes eius.</i>	4vv
Ghimel.	4vv
<i>Confregit in ira furoris sui</i>	2vv
<i>Omne cornu, Israel.</i>	2vv
<i>Advertit retrorsum dexteram suam</i>	3vv
<i>A facie inimici,</i>	4vv
<i>Et succendit in Iacob in quasi ignem</i>	3vv
<i>Flammae devorantis in giro</i>	4vv
<i>Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum</i>	4vv
Wielka Sobota	
Lamentacja 4: 1–4 (1 nokturn, lekcja II)	
Aleph.	2vv
<i>Quomodo obscuratum est aurum,</i>	2vv
<i>Mutatus est color optimus!</i>	2vv
<i>Disperse sunt lapides sanctuarii</i>	3vv
<i>In capite omnium platearum?</i>	3vv
Beth.	4vv
<i>Filii Syon inclyti,</i>	4vv
<i>Et amicti auro primo:</i>	4vv
<i>Quomodo reputati sunt in vasa testea</i>	4vv
<i>Opus manum figuli?</i>	4vv
Ghimel.	2vv
<i>Sed et lamiae nudeverunt mammam,</i>	2vv

<i>Lactaverunt catulos tuos:</i>	2vv
<i>Filia populi mei crudelis,</i>	3vv
<i>Quasi struthio in deserto</i>	3vv
<i>Deleth.</i>	4vv
<i>Adhaesit lingua lactentis</i>	4vv
<i>Ad palatum eius in siti;</i>	4vv
<i>Parvuli petierunt panem,</i>	4vv
<i>Et non erat qui frangeret eis</i>	4vv
<i>Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum</i>	4vv

Bibliografia:

- Anglès Higini. Red. 1960. *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. T. 1. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- Apel Willi. 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.
- Borowski Andrzej. 2002. *Renesans*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Brown Howard M. 1980. „Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance”. *Journal of the American Musicological Society* 35: 1–48.
- Burkholder J. Peter. 1985. „Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century”. *Journal of the American Musicological Society* 38: 470–523.
- Colunga Alberto, Turrado Laurentio. Red. 1959. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam nova editio*. Madrid. La Editorial Católica.
- Cumming Julie E. 2008. „From Variety to Repetition: The Birth of Imitative Polyphony”. *Yearbook of the Alamire Foundation* 6: 21–44.
- Fallows David. 1982. *Dufay*. London: J.M. Dent.
- Ferguson Wallace K. 1948. *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gerber Rebecca L. 1993. „External influences on Spanish composers’ musical styles between 1450 and 1500”. *Revista de Musicología* 16 (3): 1499–1504.
- Hardie Jane M. 1983. *The Motets of Francisco Peñalosa and their manuscript sources* (nieopublikowana dysertacja doktorska, The University of Michigan).
- Hardie Jane M. 1993. „Lamentations in Spanish Sources Before 1568: Notes Towards a Geography”. *Revista de Musicología* 16: 912–942.
- Hardie Jane M. 1999. *Francisco de Peñalosa: Lamentations of Jeremiah*. Ottawa: Institute of Medieval Music.

- Hardie Jane M. 2000. „Circles of Relationships: Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Peñalosa”. *Yearbook of the Alamire Foundation* 4: 465–474.
- Harrán Don. 1986. *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*. Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag.
- Hiley David. 1993. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Oxford University Press (wyd. polskie: David Hiley. 2019. *Choral Kościoła zachodniego. Podręcznik*. Tłum. Maciej Kaziński. Kraków: Wydawnictwo Astraia).
- Jasiński Tomasz. 1997. Lamentacje Jeremiasza w muzyce. W *Jerozolima w kulturze europejskiej*. Red. Piotr Paszkiewicz, Tadeusz Zadrożny, 113–127. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Kreitner Kenneth. 1994. „Peñalosa on Record”. *Early Music* 22: 311–312.
- Kreitner Kenneth. 2004. *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Kristeller Paul Oskar. 1961–1965. *Renaissance Thought*. T. 1–2. New York: Columbia University Press.
- Lowinsky Edward. 1989. „Humanism in the Music of the Renaissance”. W *The Culture of the Renaissance and Other Essays*. Red. Bonnie J. Blackburn. T. 1. Chicago: The University of Chicago Press.
- Massenkeil Günther. 1961. „Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft* 18: 103–14.
- Massenkeil Günther. 1962–1963. „Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20: 230–237.
- Massenkeil Günther. 2001. „Lamentations”. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London. T. 14: 188–190.
- Meconi Honey. 1994. „Does Imitatio Exist?”. *Journal of Musicology* 12: 152–178.
- Reif Jo-Ann. 1986. „Music and Grammar: Imitation and Analogy in Morales and the Spanish Humanists”. *Early Music History* 6: 227–243.
- Ros-Fàbregas Emilio. 1992. *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions* (nieopublikowana dysertacja, City University of New York).
- Seay Albert. Red. 1970. *Jacob Arcadelt: Opera Omnia*. T. 10. Roma: American Institute of Musicology.
- Sherr Richard. 1992. The Performance of Chant in the Renaissance and Its Interactions with Polyphony. W *Plainsong in the Age of Polyphony*. Red. Thomas Forrest Kelly, 178–208. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stevenson Robert. 1976. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Westport: Greenwood Press.
- Turner Bruno. Tekst dołączony do płyty: Francisco de Peñalosa. *The Complete Motets*. Pro Cantione Antiqua, Bruno Turner. Hyperion CDA66574.

- Ullmann Walter. 1985. *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*. Tłum. Jolanta Mach. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Wagstaff George Grayson. 1995. *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630* (nieopublikowana dysertacja, University of Texas).
- Wagstaff George Grayson. 2004. „Morales’s Officium, chant traditions, and performing 16th-century music”. *Early Music* 32: 225–243.
- Wieczorek Ryszard. 1995. „*Ut cantus consonet verbis*”. *Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*. Poznań: Ars Nova.

WOJCIECH ODOJ, adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego główne zainteresowania badawcze koncentrują się na muzyce XV i XVI w. (szczególnie dzieła Josquina des Prez), związkach muzyki z tekstem, liturgią i innymi sztukami. E-mail: wojtekodoj@poczta.onet.pl