

Villancico w kościele i społeczeństwie Nowej Hiszpanii

Villancico to gatunek muzyczny¹, którego korzenie sięgają hiszpańskich i portugalskich tradycji ludowych. Podkreślenie ludowego pochodzenia gatunku napotykać już w jednej z pierwszych definicji villancico, naświetlającej jednocześnie etymologię terminu, a zawartej w *Tesoro de la lengua castellana* (Madryt 1611) autorstwa Sebastiana de Covarrubias y Orozco²: „Villanescas to te piosenki, które mają w zwyczaju śpiewać wieśniacy w chwilach wytchnienia, a które zostały ulepszone przez dworzan, jako że skomponowali oni wesołe piosenki w tym samym stylu. Tak popularne w czasie Bożego Narodzenia i Bożego Ciała villancicos są tego samego pochodzenia”³. Mimo ludowego rodowodu, w XV i XVI w. villancico zyskało uznanie wyższych sfer hiszpańskich, nie wyłączając dworu królewskiego. Zdobyło sobie również miejsce w muzyce hiszpańskiego kościoła katolickiego (a co za tym idzie, również w kościele Nowej Hiszpanii), zastępując w XVII w. łaciński motet⁴.

¹ Juan Díaz de Rengifo w swojej *Arte poética* (1592) przedstawia analizę struktury literackiej villancico z zaznaczeniem, iż: „villancico es un género de copla, que solamente se compone para ser cantado” („villancico to typ zwrotek komponowanych tylko i wyłącznie do śpiewania”; tłum. cytatów hiszpańskich, jeśli nie zaznaczono inaczej – autorki artykułu); w ten sposób określa jednocześnie wyraźnie muzyczny, a nie literacki charakter villancico. Por. S. Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca 1979, s. 18.

² Sebastián de Covarrubias y Orozco (1539–1613), pisarz hiszpański, duchowny związany z katedrą w Cuenca, autor *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), jednego z pierwszych słowników encyklopedycznych języka hiszpańskiego. *Diccionario Enciclopédico Salvat*, Barcelona 1998, t. VIII, s. 1058.

³ „Las villanescas son aquellas canciones que suele entonar la gente del campo en sus momentos de ocio, pero los cortesanos las han mejorado habiendo compuesto chanzonetas alegres del mismo estilo. Los villancicos, tan conocidos en Navidad y Corpus Christi, tienen el mismo origen”. Cyt. za: R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo del Oro*, Madrid 1993, s. 244.

⁴ I. Pope, P.R. Laird, [hasło:] *Villancico*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wyd. II, red. S. Sadie, London 2001, t. XXVI, s. 621.

Nie udało się dotychczas ustalić, kiedy i w jakich okolicznościach proste w formie, wesołe w charakterze i ludowe w swoich korzeniach villancico weszło do repertuaru religijnego. Niektórzy badacze przypisują duże zasługi w tej kwestii pierwszemu biskupowi Granady, pełniącemu przez pewien czas funkcję spowiednika królowej Izabeli Katolickiej, zakonnikowi Hernandowi de Talavera, który zapoczątkował zwyczaj, „by w miejsce responsoriów [...] wykonywane były nabożne zwrotki, odpowiadające czytaniom. W ten sposób ten święty mąż przyciągał ludzi tak na nabożeństwa poranne, jak i na msze”⁵. Biografowie księdza Talavery podkreślają, iż od tego momentu zakorzenił się w Hiszpanii zwyczaj uroczystej oprawy muzycznej jutrzni i mszy⁶, który sprawił, że w trakcie XVI w. zastąpiono liturgiczne responsoria przez villancico, co nie podobało się ani władzom kościelnym, ani królowi. W 1596 r. Filip II zakazał wykonywania villancicos w kaplicy królewskiej, podkreślając niezgodność ich charakteru z wymaganiami kościoła dotyczącymi oprawy muzycznej ceremonii, mszy i nabożeństw: „Nakazuję, by w mojej kaplicy królewskiej nie śpiewano villancicos, ani żadnych romansów, a jedynie śpiewy łacińskie, jak zostało to ustalone przez kościół”⁷. Stosunek kościoła do kwestii villancico dobrze naświetlają słowa ojca Martíneza de la Vera, jednego ze znamienitszych i najlepiej wykształconych zakonników tej epoki. W 1630 r. opublikował on następujący komentarz: „Filip II zakazał wykonywania villancicos w Kaplicy Królewskiej, ale ponownie są już w niej obecne i to w taki sposób, że w trakcie świąt obowiązujący śpiew chorałowy jest traktowany jak przyśpiewka: prawie go nie widać ani nie słychać, natomiast villancicos wykonywane są z wielkim poważaniem i bardzo uroczysto, sprawiając wrażenie, że *oficio divino* jest tylko dodatkiem do nich [...]. Stąd uważam, że villancicos [...], jako że służą jedynie do rozśmieszania i wprowadzania zamieszania [...], w żadnym wypadku nie powinny być wykonywane w kościele [...], a ponieważ wszelkie przedstawienia świeckie w kościołach są zakazane, słusznym byłoby objęcie zakazem również villancicos”⁸.

Jednakże ani zakaz królewski, ani negatywna opinia duchownych na temat obecności villancico w kościele nie powstrzymały rozwoju gatunku i jego ekspansji. W krótkim czasie po Konkwiście objęła ona również terytorium

⁵ „En lugar de responsos [...] cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las liciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa”. Cyt. za: J. López-Calo, *Historia de la música española. Siglo XVII*, Madrid 1983, s. 113–114.

⁶ *Ibidem*, s. 114–115.

⁷ „Mando que en mi real capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesta la iglesia”. Cyt. za: S. Rubio, *op. cit.*, s. 53.

⁸ „Felipe II quitó los villancicos de su Real Capilla: ya se han vuelto a introducir, y de modo que en las fiestas, el canto llano del oficio, es como de aldea, y no es oído ni visto, y los villancicos se celebran con suma autoridad, y solemnidad, y parece que se tiene como principal, y el oficio divino como por accesorio [...]. De aquí que los villancicos [...] no son sino para mover a risa y causar descompostura [...] en ninguna manera deberían cantarse en la iglesia [...] y como están vedadas hacerse representaciones profanas en la iglesia, sería justo lo estuviesen los villancicos”. Cyt. za: *ibidem*, s. 54.

Nowego Świata, w szczególności Nowej Hiszpanii (dzisiejszego Meksyku i Gwatemali).

Villancico w Nowej Hiszpanii

W swojej relacji dla cesarza Karola V 15 października 1524 r. Hernán Cortés pisał: „Za każdym razem, gdy pisałem do Waszej Wysokości, podkreślałem gotowość części tutejszej ludności do przejścia na naszą wiarę katolicką i zostania chrześcijanami i dlatego prosiłem Waszą Cesarską Wysokość, by w tym celu przysłał osoby religijne dobrego życia i przykładu. A ponieważ do tej pory przybyło ich niewiele, lub prawie żadna, i ponieważ prawdą jest, że ich obecność wielce owocną byłaby, przeto przywracam to pamięci Waszej Wysokości i upraszam, aby przysłał je jak najszybciej”⁹. Przybycie pierwszych dwunastu zakonników franciszkańskich (w maju 1524) nie wystarczyło, by sprostać zadaniu nawrócenia ludności Nowej Hiszpanii. Stanowiło jednak kamień milowy tak dla samego procesu ewangelizacji, jak i dla rozwoju villancico na nowym terenie. Nie napotkano dotychczas na żadne dowody świadomego i zaplanowanego wprowadzania villancico na terenie Nowej Hiszpanii. Najprawdopodobniej każdy z przybywających zakonników (lub przynajmniej większość z nich) przywiózł ze sobą coś z repertuaru villancicos, które w Hiszpanii osiągnęły już wtedy wielką popularność. Z całą pewnością procesowi zakorzeniania się villancicos w Ameryce pomogła przybywająca z Hiszpanii i Portugalii coraz liczniejsza ludność cywilna, na ogół ludzie prości i przyzwyczajeni do obecności tej formy muzycznej w uroczystościach religijnych. Bez wątpienia dzięki owym przybyszom, którzy odnajdywali o wiele większą przyjemność w słuchaniu w kościele śpiewów odmiennych niż obowiązujące w liturgii chorały po łacinie, również i zakonnicy dostrzegli w muzyce doskonałe medium dla swojej pracy ewangelizacyjnej. Tak oto zostały stworzone sprzyjające warunki dla przyjęcia się i rozwoju villancico. Muzyka przywieziona na tereny Nowej Hiszpanii spotkała się także z ogromnym zainteresowaniem i akceptacją ludności miejscowej. Duże znaczenie w tym procesie miały zakorzenione od wieków tradycje i zwyczaje Indian. Jak potwierdzają źródła, rodowici mieszkańcy Nowej Hiszpanii nie zaakceptowaliby tak łatwo nowej religii, gdyby ta pozbawiona była oprawy muzycznej. Zwyczaje, wierzenia, święta i obrzędy ludności indiańskiej związane były nierozzerwalnie z obecnością tańców, śpiewów i instrumentów muzycznych.

⁹ „Todas las veces que a vuestra sacra majestad he escrito, he dicho a vuestra alteza el aparejo que hay en algunos de los naturales de estas partes para convertirse a nuestra santa fe católica y ser cristianos y he enviado a suplicar a vuestra cesárea majestad, para ello mandase proveer de personas religiosas de buena vida y ejemplo. Y porque hasta ahora han venido muy pocos o casi ningunos y es cierto que harían grandísimo fruto, lo torno a traer a la memoria a vuestra alteza y le suplico lo mande proveer con toda brevedad”. Cyt. za: H. Cortés, *Cartas de relación*, www.arte-historia.jcyl.es/cronicas/contextos/9746.htm.

Kroniki XVI-wieczne pełne są opisów życia i obyczajów Indian Nowej Hiszpanii, z których wyraźnie wynika, jak ważną rolę pełniła tam muzyka¹⁰. Wszystkim świętom, *sacrificios*, obrzędowi ślubu i pogrzebom, a nawet przygotowywaniu niektórych posiłków towarzyszyły liczne ceremonie muzyczne – tańce, śpiewy, gra na instrumentach. Trudno się zatem dziwić, że villancico trafiło na podatny i muzycznie sprzyjający grunt.

Villancico i kościół Nowej Hiszpanii

Polegając na opinii Felipe Ramíreza Ramíreza, należy stwierdzić, że pierwszym odnotowanym w źródłach wykonaniem villancico w trakcie obrzędów religijnych na ziemiach Nowej Hiszpanii było przedstawienie zrealizowane w Texcoco w 1528 r., a przygotowane przez ojca Pedra de Gante¹¹. Prawdopodobnie on też był autorem owego pierwszego villancico powstałego na tych ziemiach (inspirowanego zresztą chorałem gregoriańskim). Jak pisał sam zakonnik (co utrwalone zostało w Kodeksie Franciszkańskim): „Skomponowałem uroczyste strofy o prawach boskich, o wierze, o tym, jak Bóg stał się człowiekiem, by zbawić ród ludzki, o narodzeniu Najświętszej Maryi Panny [...], a kiedy zbliżały się święta, zwołałem wszystkich [...], aby stawili się na uroczystość Narodzenia Chrystusa Zbawiciela i przybyło tylu, że nie mieścili się na dziedzińcu, który jest bardzo pojemny [i] mieli zwyczaj śpiewania w noc Bożego Narodzenia: Narodził się zbawiciel świata”¹². Jednakże Pedro de Gante nie określał swoich kompozycji jako *villancicos*. Termin ten nie pojawiał się również w innych przekazach z tego okresu. Wyjątkiem jest kronika franciszkanina Toribia de Benavente Motoliní, *Historia de los Indios de la Nueva España*, gdzie autor nie tylko stosuje określenie *villancico*, ale przytacza również jego tekst i okoliczności wykonania. Cytuje on fragment listu nieznanego zakonnika, w którym autor opisuje zrealizowane w Tlaxcala w 1539 r. przedstawienie na temat wygnania

¹⁰ J. de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S Agustín en las provincias de la Nueva España*, México 1985. Zob. też: B. de las Casas, *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid 2006; *idem*, *Los Indios de México y Nueva España – Antología*, México 2004; F. López de Gomara, *La Conquista de México*, www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/11492.htm; T. de Benavente, *Historia de los Indios de la Nueva España*, www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/11494.htm; V. de Quiroga, *La Utopía en América*, Madrid 2003; B. de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Madrid 2003; B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México 2007; H. Cortés, *Cartas de relación*.

¹¹ *Tesoro de la música polifónica en México*, t. II: *Trece obras de la colección J. Sánchez Garza*, red. F. Ramírez Ramírez, México 1981, s. 10.

¹² „Compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la fe, y como Dios se hizo hombre para librar el linaje humano, y como nació la Virgen María [...], y luego, cuando se acercaba la Pascua, hice llamar a todos [...] para que viniesen a la fiesta de Navidad de Cristo Redentor, y así vinieron tantos que no cabían en el patio, que es de gran cabida [y] los cuales solían cantar la misma noche de Navidad: Hoy nació el Redentor del mundo”; cyt. za: *ibidem*.

Adama i Ewy z raju: „Aniołowie nauczyli Adama, jak uprawiać rolę, a Ewie dali wrzeczona, by mogła praść i szyć ubranie dla męża i dzieci; a tym, którzy pozostawali tam niepokieszeni i wyrzuceni, odchodząc śpiewali villancico, które mówiło: Po co zjadła pierwsza mężatka, po co zjadła zakazany owoc. Pierwsza mężatka, ona i jej mąż przynieśli Boga do swojego biednego domostwa, ponieważ zjedli zakazany owoc. Przedstawienie to wykonane było przez Indian w ich własnym języku [...]”¹³. Po tym opisie nigdy więcej nie wspomniał o villancico, mimo że jeszcze wiele razy omawiał kwestie związane z życiem muzycznym epoki. Również w pozostałych kronikach nie ma wzmianek na temat villancico, jakkolwiek wiele jest informacji na temat hymnów, modlitw śpiewanych, chorału i gry na organach lub innych instrumentach stosowanych do oprawy muzycznej życia religijnego czy też codziennego ludzi i Kościoła.

Pierwsze villancicos wchodziły w skład tzw. teatru misyjnego, spełniając ściśle wyznaczone funkcje dydaktyczne, wspomagające proces ewangelizacji zapoczątkowany przez franciszkanów. Włączenie utworów tych do przedstawień teatralnych miało ułatwić miejscowej publiczności przyswojenie zasad, doktryn i przesłania nowej religii. Zacytowany fragment kroniki Motolinii potwierdza tę funkcję villancico¹⁴. Dla zakonników zajmujących się ewangelizacją propagowanie villancicos nie było zadaniem samym w sobie. Zastosowali je umiejętnie w celu przyciągnięcia uwagi ludności i wykorzystali jako środek zachęcający nowych wiernych do udziału w uroczystościach religijnych oraz jako metodę utrwalania nowej doktryny. Prawdziwy rozkwit muzyki religijnej miał jednak miejsce nie w zakonach, lecz pod patronatem i kierunkiem katedr i ośrodków kościelnych. W bardzo krótkim czasie po Konkwiście bullami kolejnych papieży zostały ufundowane pierwsze diecezje Nowej Hiszpanii. Pierwsza powstała w 1518 r. na mocy bulli Leona X, a jej stolicą była początkowo Tlaxcala, od 1543 Puebla de los Angeles (miasto ufundowane w 1531)¹⁵. W mieście Meksyk, powstałym na gruzach stolicy dawnego Imperium Azteków, diecezja została ustanowiona w 1530 r. bullą Klemensa X, a pierwszym biskupem został Juan de Zumárraga. W tym samym roku ukończono pierwszą katedrę miasta, budowaną jeszcze pod kierunkiem Corteza w ciągu kilku lat przed ustanowieniem biskup-

¹³ „Los ángeles mostraron a Adán cómo había de cultivar y labrar la tierra, y a Eva diéronle husos para hilar y hacer ropa para su marido e hijos; y consoñando a los que quedaban muy desconsolados, se fueron cantando por desecha en canto de órgano un villancico [podkreśl. A.J.-N.] que decía: Para que comía la primer casada / Para que comía la fruta vedada. / La primer casada ella y su marido / A Dios han traído en pobre posada / Por haber comido la fruta vedada. Este auto fue representado por los indios en su propia lengua [...]”. T. de Benavente Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España. Tratado primero. Capítulo XV*, www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/10423.htm.

¹⁴ Martha Lilia Tenorio wspomina jeszcze o dwóch innych sztukach teatralnych: *El desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* (1574) oraz *El Triunfo de los Santos* (1579); w obydwu zastosowano śpiewy określane jako „villancico”. Por. M.L. Tenorio, *El villancico novohispano*, w: *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México 1995, s. 472.

¹⁵ Zob. www.arquidiocesisdepuebla.org.mx.

stwa¹⁶. W 1535 r., na mocy bulli Pawła II, powołano do życia kolejny ważny ośrodek kościelny – Oaxaca (Antequera), na czele którego stanął biskup Francisco Jiménez¹⁷. We wszystkich tych ośrodkach muzyka od samego początku spełniała ważną funkcję.

Pieczę nad życiem muzycznym dzierżyli początkowo tzw. *chantre* i *sochantre*¹⁸. Jednak stosunkowo szybko, na wzór katedry w Sewilli, powołano instytucję *capilla de música* z odpowiedzialnym za jej funkcjonowanie *maestro de capilla*. W przypadku katedry miasta Meksyk, która od samego początku była punktem odniesienia dla pozostałych ośrodków, już w 1538 r. został mianowany pierwszy *maestro de capilla*¹⁹. W Oaxace pierwszą wzmiankę na ten temat dostarcza dokument z 1596 r., podający nazwisko „maestro Sosa” jako *maestro de capilla*²⁰. We wszystkich ośrodkach zadania spoczywające na *maestro de capilla* były podobne. Przede wszystkim odpowiedzialny był on za działalność *capilla de música*, w skład której wchodziłi członkowie chóru i muzycy instrumentalni (z organistą na czele). Był on przy tym kompozytorem zobowiązanym do dostarczania repertuaru na wyznaczone okazje (w tym dużej liczby *villancicos*), nauczycielem i opiekunem chłopców przygotowujących się do zasilenia szeregów *capilla*, dyrygentem i często organistą, a także sprawującym opiekę nad organami i nadzorującym ich konserwację. Działalność *capillas de música* i odpowiedzialnych za nie *maestros* stworzyła warunki dla powstawania nowego, własnego repertuaru muzycznego, jak również dla wykonywania repertuaru importowanego z Europy. Wraz z obowiązkową muzyką liturgiczną po łacinie, rozrastał się repertuar *villancicos*, jakkolwiek w dokumentach XVI-wiecznych brak bezpośrednich wzmianek na jego temat.

Jednym z najstarszych źródeł informujących o muzyce w obrzędach religijnych jest porozumienie z 27 kwietnia 1539 r., podpisane przez trzech biskupów meksykańskich: Don Fr. Juana de Zumárraga – pierwszego biskupa miasta Meksyk, Don Juana de Zárate – pierwszego biskupa miasta Antequera (Oaxaca) i Don Vasca de Quiroga – pierwszego biskupa Michoacán²¹. W dokumencie tym pod-

¹⁶ Zob. <http://catedraldemexico.galeon.com/laprimercatedral.htm>.

¹⁷ J.A. Gay, *Historia de Oaxaca*, México 2006, s. 238.

¹⁸ *Chantre* – członek chóru kościelnego piastujący stanowisko dyrygenta; *sochantre* – zastępca, pomocnik *chantre*. María Pilar Garcés Gómez, w oparciu o dzieła króla Alfonsa X (1221–1284), cytuje następującą definicję: „*Chantre* – dignidad catedralicia que gobernaba el canto en el Coro” („*chantre* – dostojnik kościelny, który zarządzał śpiewem chóru”). Cyt. za: M.P. Garcés Gómez, *Aportación al estudio de los préstamos galorromances en las partidas de Alfonso X*, „Revista de filología” (Málaga) II, 1986, s. 93.

¹⁹ J. Estrada, *Música y músicos en la época virreinal*, México 1980, s. 25.

²⁰ Archivo Histórico de la Catedral de Oaxaca, siglo XVI, caja 2, Cabildo: Gobierno, Contaduría parroquial. Burzliwe losy archiwum katedry w Oaxace są przyczyną tego, że większość z tamtejszych dokumentów z XVI w. nie przetrwała do naszych czasów.

²¹ Mikrofilm 6, seria Puebla (Sección de microfilmes del Museo de Antropología de la Ciudad de México). Zawartość archiwum historycznego katedry w Puebla (podobnie jak i katedr miast Meksyk i Oaxaca) została zmikrofilmowana przez amerykańskiego historyka E.T. Stanforda. Mikrofilm 6 z serii Puebla zawiera różnorodne akta kapituły, głównie z XVI i początków XVII w.

kreślono konieczność usunięcia tańców z kościoła – zwyczaju wprowadzonego i kultuwanego przez miejscową ludność indiańską, lecz uważanego przez władze Kościoła katolickiego za nawiązanie do „czasów pogańskich”. Trzej biskupi byli zgodni co do pozostawienia niektórych śpiewów. Miałyby one być wykonywane w określonych godzinach i po sprawdzeniu ich tekstów przez cenzora²². Nie wyszczególniają rodzaju ani gatunku dopuszczalnych śpiewów, z całą pewnością jednak chodzi o śpiewy nieliturgiczne. Czy mieli na myśli i villancico, tego nie wiadomo, lecz otwierając drzwi kościoła śpiewom innym niż łacińskie, otworzyli je także omawianemu gatunkowi.

Archiwa wszystkich głównych katedr meksykańskich dokumentują ich znaczącą aktywność muzyczną w 2. połowie XVI w. Pojęcie *villancico* nadal jednak rzadko pojawia się w dokumentach z tego okresu, co nie oznacza wcale, iż gatunek ten obcy był muzycznemu życiu religijnemu Nowej Hiszpanii. Analiza źródeł XVII-wiecznych dostarcza pośrednich dowodów obecności i znaczenia *villancico* w życiu muzycznym kościoła przynajmniej od połowy XVI w. W aktach kapituły katedry miasta Meksyk, w dokumencie z 16 grudnia 1664 r. znaleźć można np. ważną dla omawianej kwestii informację. Poruszony jest w nim problem niewywiązania się z obowiązku dostarczenia nowych *villancicos* na Boże Narodzenie przez Francisca Lópeza Capillasa, *maestro de capilla* katedry meksykańskiej: „Wezwany został Mtro. De Capilla, aby wytłumaczył, dlaczego zabrakło *villancicos* i innych, zgodnych ze zwyczajem, uroczystości, [na co] odpowiedział, że nie należy to do jego obowiązków, czym wprawił w zdumienie Jego Wysokość i dlatego odpowiada [...]; ustalono by przypomnieć Mtro. De Capilla, iż od osiemdziesięciu lat istnieje zwyczaj komponowania *villancicos* i jest to jego obowiązkiem [podkreśl. A.J.-N.], a jeśli nie będzie się z niego wywiązywał, wyciągnięte będą wobec niego odpowiednie konsekwencje”²³. Zwraca uwagę dość precyzyjne określenie liczby lat podanych przez członków kapituły dla podkreślenia ważności *villancico* w religijnym repertuarze muzycznym. Istotne jest również stwierdzenie, że nie chodzi o *villancicos* tradycyjne, znane już od dawna, lecz o nowe, komponowane na konkretne, ściśle określone uroczystości kościelne. Potwierdza to więc, że w latach 80. XVI w. (jeśli nie wcześniej) jednym z obowiązków *maestro de capilla* było

Cytowany dokument opatrzony jest nagłówkiem *Junta de los primeros Prelados de esta Nueva España* i należy do bardzo nielicznej grupy dokumentów wydanych drukiem.

²² „Examinados primero los cantares, que ovieran de cantar por quien entienda, y sepa la Lengua y lo que es lo que cantaren”. („Będą dopuszczone do użytku po przeczyszczeniu śpiewów, które miałyby być wykonane, przez osobę znającą język i rozumiejącą ich treść”); cyt. za: *ibidem*.

²³ „Haviendo llamado al Mtro. De capilla para saber por que se havian escusado los Villancicos y demas solemnidad q se acostumbra, respondió no ser de su cargo, Cossa que le hiço mucha novedad a Su Señoria y assi hacia esta propuesta [...]. Determinose se notifique al Mtro. De Capilla acuda según ha sido costumbre de ochenta años a esta partte a Componer los Villancicos, según le toca por su obligación [podkreśl. A.J.-N.], y de no hacerlo assi se proveer el remedio que combenga”. Cyt. za: R. Stevenson, *México City Cathedral Music. 1600–1750*, Washington D.C. 1964, s. 124.

komponowanie villancicos. Widać wyraźnie, że władze kościelne już wtedy przypisywały istotną rolę temu gatunkowi w repertuarze religijnym²⁴.

Wiek XVII nie przyniósł wielkich zmian. Villancico zyskało jednak na znaczeniu, co potwierdza ogromna liczba utworów tego gatunku zachowana do dnia dzisiejszego w archiwach głównych katedr kraju. Dla przykładu, przy opisie obchodów oktawy Bożego Ciała w mieście Meksyk w 1609 r. wyeksponowane zostało wykonanie villancicos i chanzonetas²⁵. Z kolei w Aktach Kapituły pod datą 27 listopada 1619 r. wpisano następującą uwagę: „Zobowiązuje się muzyków do uczestniczenia w próbach chanzonetas i villancicos, które pan Rodríguez de Mata [*maestro de capilla*] skomponuje i wybierze na obchody Bożego Narodzenia i Niepokalanego Poczęcia Maryi”²⁶. Najlepiej jednak rolę przypisaną bezpośrednio villancico naświetla dokument z 28 maja 1610: „I w ten sam sposób podkreślił, jak wielkie znaczenie ma dla wiary i uczestnictwa ludności chrześcijańskiej oraz dla uroczystego charakteru wymaganego dla godzin kanonicznych, by w nadzwyczajnych, po południu, przed nieszporami odbywały się liczne występy śpiewaków i muzyków, oraz by grali i śpiewali villancicos i chanzonetas, tyle ile mogą [...] i podobnie po zakończeniu nieszporów aż do rozpoczęcia jutrzni”²⁷.

Z powyższego źródła możemy równocześnie odczytać stosunek, jaki do zagadnienia miały władze kościelne. Villancico przekształciło się w „narzędzie” dla podtrzymywania uczestnictwa wiernych w nabożeństwach, stanowiło swoisty magnes przyciągający ludność do kościoła. Powrócił więc ten gatunek w pewien sposób do roli, jaką odgrywał wiek wcześniej w teatrze misjonarskim. Rola tę miał jednak odgrywać nieco inaczej. Przestał być utworem dydaktycznym, stał się za to elementem ozdobnym ceremonii religijnych. Niemniej w żadnym momencie nie wspomina się o jego wartości artystycznej, tak muzycznej, jak i literackiej. Najwyraźniej członkowie kapituły nie uznawali za konieczne, by w tym względzie poświęcić mu więcej uwagi. Zagadnienia związane z formą muzyczną i poetycką nie wchodziły w zakres zainteresowań władz kościelnych. Pozostawiano to *maestro de capilla* i poetom odpowiedzialnym za teksty. Wymogi, jakie

²⁴ Omawiany dokument przedstawia sytuację zaistniałą w Katedrze Metropolitalnej Miasta Meksyk. Można jednak wnioskować, że – jeśli chodzi o wymagania stawiane *maestro de capilla* i o repertuar – była ona zbieżna z sytuacją w innych katedrach Nowej Hiszpanii, jako że katedra miasta Meksyk wyznaczała tendencje i kształtowała zwyczaje przejmowane szybko przez pozostałe ośrodki kościelne.

²⁵ R. Stevenson, *México City Cathedral Music...*, s. 115.

²⁶ „Se obliga a los músicos a que asistan a probar las chanzonetas y villancicos que el dicho señor Rodríguez de Mata [*maestro de capilla*] hiciese e compusiese para las fiestas de Pascua de Navidad y la Limpia Concepción de Maria”. Cyt. za: J. Estrada, *op. cit.*, s. 83.

²⁷ „Y ansimismo propuso de quanta importancia era para la devocion y frecuencia del pueblo Xpiano ultra dela solemnidad referida para las horas canonicas que en las extraordinarias después de medio dia antes de entrar en visperas vbiese mucho concurso de cantores e ynstrumentos que tañesen y cantasen villancicos y chançonetas que pudiesen [...] y ansimismo acabadas las visperas hasta entrar en maytines”. Cyt. za: R. Stevenson, *México City Cathedral Music...*, s. 115.

kapituła stawiała, były jasne i proste. Villancico miało być muzyczną ozdobą uroczystości. W przypadku ceremonii szczególnie podniosłych miało jeszcze bardziej podkreślać ich uroczysty charakter i dodawać im blasku. Od kompozytora oczekiwano dużej liczby nowych utworów (co tłumaczy obowiązek nieustannego odnawiania repertuaru), dostarczania ich bez opóźnień i na uroczystości określone w kontrakcie podpisywanym przez każdego *maestro de capilla*²⁸. W rzeczywistości, jak zauważa Martha Lilia Tenorio, w oczach kościoła i jego władz, „villancicos się nie liczyły; ani Sor Juana, ani biskup nie poświęcali uwagi tej seryjnej, bezosobowej produkcji, twórczości na zamówienie, [...] tworzenie villancicos było praktyką tak powszechną, tak masową, że nie uznawano za konieczne zajmowanie się nimi”²⁹.

Villancicos i społeczeństwo Nowej Hiszpanii

Rozwój villancico na terenach Nowej Hiszpanii zdeterminowany był z jednej strony mecenatem i wymaganiami władz kościelnych, z drugiej – oczekiwaniami słuchaczy wywodzących się z nader zróżnicowanego społeczeństwa zamorskich kolonii. Spróbujmy znaleźć odpowiedź na narzucające się niemal wprost pytanie, jak odbierane było villancico przez ludność Nowej Hiszpanii i jaką rolę odegrał w jej życiu omawiany gatunek. Odpowiedź nie jest prosta, jako że nie zachowały się żadne przekazy bezpośrednich wypowiedzi ówczesnych osób świeckich na ten temat. Jeśli istnieją jakiegokolwiek materiały (listy, pamiętniki, zapiski), pozostają one w zbiorach osób prywatnych i dostęp do nich jest nader trudny. Brak również prac badawczych poświęconych temu zagadnieniu, a archiwa kościelne – zgodnie z ich charakterem – nie przechowują tego typu dokumentów. Mimo ograniczonej ilości materiału historycznego można skorzystać z dostępnych, wrywkowych siłą rzeczy informacji, by pokusić się o nakreślenie sytuacji i wyciągnięcie uprawnionych wniosków co do kwestii funkcjonowania villancico, zwłaszcza w XVII w.

Pierwszym wyznacznikiem roli villancico i jego popularności w społeczeństwie kolonialnym Nowego Świata jest z pewnością sama liczba utworów tego gatunku, skomponowanych w różnych ośrodkach religijnych, z których największymi, najistotniejszymi i najbardziej aktywnymi były miasta Meksyk, Puebla

²⁸ Akta Kapituły katedry w Puebla (1627–1633): „Que los contadores desta Iglesia no entreguen al maestro de capilla Ju. gtrry de padilla los libramientos que se cedan Por el papel, Y apuntar las chanzonetas hasta tanto que entregue las que huviere fecho en cada seis meses”. („Nakazuje się, by księgowi tego Kościoła nie wypłacali maestro de capilla Juanowi Gutierrezowi de Padilla kwot należnych za papier i za skomponowanie chanzonet, dopóki nie dostarczy tych, które powinien był dostarczać co sześć miesięcy”). Cyt. za: R. Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkeley – Los Angeles 1974, s. 54.

²⁹ „Los villancicos no contaban; ni Sor Juana ni el obispo daban importancia alguna a esta producción en serie, labor de encargo, impersonal [...], la composición de villancicos era una práctica tan común, tan extendida, que no ameritaba atención alguna”. M.L. Tenorio, *op. cit.*, s. 450.

i Oaxaca. Z całą pewnością, gdyby nie pozytywny stosunek wiernych-słuchaczy i nieustające oczekiwanie wciąż nowych kompozycji, *maestros de capilla* nie zadawaliby sobie trudu komponowania takich utworów na każdą niemal okazję. Już pobieżna analiza zawartości muzycznych archiwów kościelnych czy wydanych ich katalogów zaskakuje ogromem repertuaru villancicos. Dla przykładu: w archiwum katedry oaxaqueńskiej zachowało się ponad 200 villancicos autorstwa Gaspara Fernandez, powstałych w przeciągu zaledwie siedmiu lat działalności kompozytora w tym ośrodku³⁰.

Ciągłe oczekiwanie „nowości” ze strony odbiorcy warunkowało też zmienność gatunku. Inaczej twórcy nie dążyliby do urozmaicenia samego utworu, nie odchodziliby od rutynowego sposobu traktowania jego formy, nie prezentowaliby utworów coraz bardziej rozbudowanych – tak ze względu na rozmiary dzieł, jak i rozrastający się aparat wykonawczy. Podczas gdy pierwsze villancicos – te wykorzystywane w teatrze misjonarskim, były utworami stosunkowo prostymi, łatwymi do zapamiętania (ułatwiający w ten sposób zapamiętanie zawartego w nich przesłania), villancico XVII-wieczne przekształca się w dzieło narracyjne i bardzo rozbudowane.

Publiczność oczekiwała niespodzianek za każdym razem, gdy udawała się na uroczystości, podczas których przewidziane było wykonanie villancicos. Spodziewała się nowych środków wyrazu, zaskakujących ją rozwiązań muzycznych i nowinek literackich, bez względu zresztą na fakt, że tematyka pozostawała niezmienna. Twórcy zatrudniani przez władze kościelne starali się sprostać tym oczekiwaniom, co odbiło się w istotny sposób na samym villancico. Należy podkreślić, iż religijne villancico nowohiszczańskie było utworem jednego tylko wykonania, po którym chowane było skrupulatnie do szaf archiwów kościelnych, by nigdy więcej nie zabrzmieć ani w murach świątyni, ani poza nimi. W aktach kapituły katedry w Puebli wyczytać można adnotacje świadczące o starannym i pozostającym pod ścisłą kontrolą przechowywaniu materiałów muzycznych: „Nakazuje się, by powiadomiono Maestro de Capilla, aby przyniósł i włożył na miejsce, w którym zawsze stały, wszystkie papiery dla violone i książki, które są własnością tego Świętego Kościoła”³¹. Pod datą 8 lutego 1656 r. zanotowano: „Nakazuje się powiadomienie lic. Juana Gutierrez de Padilla, maestro de capilla, by dostarczył do księgowości wszystkie villancicos, które skomponował w ubiegłym roku 1655 i które zostały wykonane w tym kościele, tak jak jest to jego obowiązkiem [...], aby można było schować obydwie księgi pod kluczem i ochroną”³².

³⁰ A. Tello, *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, México 1990.

³¹ „Que se le notifique al Maestro de Capilla trayga y ponga en el lugar que solian estar todos los Violones papeles y libros que pertenecen a esta Santa Yglesia”. *Axtas Capitulares*, Puebla 1669–1675; cyt. za: R. Stevenson, *Christmas Music from Baroque México*, s. 46.

³² „Que al liz.do Juan Gutierrez de Padilla mro de Capilla se le notifique así ms° entregue luego en la contaduria Todos los Villancicos que hizo el año pasado de 1656 que sean cantado en esta yglesia como tiene obligazion [...], para poner los dhos libros devajo de llave y toda seguridad”; cyt. za: *ibidem*, s. 56.

Popularność villancico i zainteresowanie, jakim się cieszyło w społeczeństwie, potwierdza również notatka w *Diario* autorstwa Antonia de Robles³³, dokonana po śmierci Sor Juany Inès de la Cruz (1648/1651–1695). Ta wielka poetka meksykańska przyjęła habit zakonny, co pozwoliło jej na pogłębianie wiedzy i wykształcenia. Dzięki poparciu i pomocy małżonki wicekróla Nowej Hiszpanii, jeszcze za życia Sor Juany zostały wydane w Hiszpanii pierwsze tomy jej dzieł poetyckich. Pozostawiła liczne utwory dramatyczne, komediowe, romanse i dużą liczbę villancicos (do których prawdopodobnie sama komponowała też muzykę, niestety niezachowaną), a jej osoba i twórczość cieszyły się dużym uznaniem i popularnością. Warto zauważyć, iż we wspomnianej notatce z całego życia poetki uwypuklone zostały dwa fakty: drukowana edycja jej dzieł w Hiszpanii i villancicos jej autorstwa, z których wiele opublikowanych zostało w mieście Meksyk³⁴. Martha Lilia Tenorio podkreśla, że miasto Meksyk znało Sor Juanę przede wszystkim dzięki jej villancicos³⁵. To one, a nie wielkie dzieła dramatyczne, przyniosły zakonnicy-poetce uznanie ludu.

Na przestrzeni XVII w. uznanie dla villancico i jego popularność doprowadziły do tego, że chciano z wyprzedzeniem zapewnić sobie jego obecność w uroczystościach religijnych. Villancico bowiem dodawało splendoru i podkreślało głębię wyznawanej wiary. W archiwum katedry w Oaxace zachowany jest dokument, który poświadcza tę sytuację. Mowa o pochodzącym z 1668 r. zapisie pieniężnym przeznaczonym na uroczystości Niepokalanego Poczęcia, obchodzone 8 grudnia: „Darowizna na rzecz uroczystości Naszej Pani, na 8 grudnia z okazji cudownego Niepokalanego Poczęcia [...], pod warunkiem, że: po pierwsze w dniu 7 [grudnia] mają być odśpiewane Nieszpory i Jutrznia [...], w dniu, w którym wypadnie święto, ma być odprawiona msza śpiewana z kazaniem i responsorium na zakończenie, a msza ma być w Naszej intencji. [...] Jutrznia ma się rozpocząć o piątej po południu bardzo uroczyście i z villancicos po każdym czytaniu i w każdym nokturnie [podkreśl. A.J.-N.]”³⁶.

³³ A. de Robles, *Diario de sucesos notables, 1665–1703*, México 1946, t. III, s. 16; cyt. za: M.L. Tenorio, *op. cit.*, s. 452.

³⁴ „Domingo 17, murió a las tres de la mañana en el convento de San Jerónimo la madre Juana Inés de la Cruz, insigne mujer en todas facultades y admirable poeta [...], imprimiéndose en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos”. („W niedzielę 17, o godzinie trzeciej nad ranem zmarła w klasztorze San Jerónimo matka Juana Inés de la Cruz, pod każdym względem wybitna kobieta i godna podziwu poetka [...], w Hiszpanii wydane zostały drukiem dwa tomy jej dzieł, a w tym mieście wiele jej villancicos”); cyt. za: M.L. Tenorio, *op. cit.*, s. 452.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ „Dote a la fiesta de Nra S^a a ocho de diciembre en cada almisterio de su inmaculada Concepción [...] con la condición siguiente: primeramente que el día siete [...] se canten Vísperas y Maitines [...] en el día que caese se celebre la fiesta con misa cantada, Sermón i Responso al final de la misa que se ha de cantar por Nuestra intención [...] y ten que los maitines se an de comenzar a cantar a las cinco de la tarde contoda solemnidad, y sus villancicos al fin de la lixiones, encada nocturno [podkreśl. A.J.-N.]”. Cyt. za: Mikrofilm 71, eksp. 267, seria Oaxaca, Sección de microfilmes del Museo de Antropología, Ciudad de México. Kontrowersyjna w zapisie jest nakazana godzina rozpoczęcia jutrzni – piąta po południu. Biorąc pod uwagę fakt, że darczyńca

Ofiarodawca, wyrażając życzenie, by zapisana kwota posłużyła do bardzo uroczystej oprawy święta, natychmiast zaznacza konieczność uwzględnienia villancicos jako elementu niezbędnego do osiągnięcia celu. W tych kilku bardzo wymownych zdaniach odnajdujemy potwierdzenie znaczenia, jakie wypracowało sobie villancico na przestrzeni lat swojej obecności w życiu kolonialnego Meksyku.

Podsumowanie

Motorem rozwoju villancico w Nowej Hiszpanii był zarówno Kościół, jak i społeczeństwo zamorskiej kolonii. Oczekiwania meksykańskiego Kościoła i tamtejszej społeczności w stosunku do villancico się uzupełniały. Słuchacze reagowali nań emocjonalnie i z uwielbieniem. Władze kościelne miały tymczasem do villancico podejście raczej formalne, ale wykazywały się zrozumieniem jego roli w przyciąganiu wiernych do świątyń. Oba sposoby patrzenia na rolę i znaczenie villancico pobudzały kreatywność *maestros de capilla*, którzy rok w rok zapełniali skrzynie katedralne nowymi utworami w tym gatunku. W ten sposób wypełniali swoje zobowiązania wobec pracodawców, członków kapituły, a jednocześnie zadowalali ludność wchodzącą w skład wiernej publiczności.

VILLANCICO IN THE CHURCH AND SOCIETY OF NEW SPAIN

The villancico is a type of simple and merry songs rooted in Spanish and Portuguese folk traditions. In the 15th and 16th centuries the villancico won recognition of the upper levels of Spanish society, including the royal court. They also gained their place in the music of the Spanish Catholic Church (and what followed, also in the Church of New Spain), from which in the 17th century they pushed out Latin motets. Mexican audience listened to them with emotions and adoration. Though the Church authorities, on the other hand, treated the villancico more formally, they had understanding for their role in attracting the faithful to churches. Both attitudes towards the villancico inspired the creativity of *maestros de capilla* who every year filled the cathedrals' trunks with newly written villancicos. In this way they were meeting their obligations to their employers, the capitularies, and at the same time they pleased large crowds of their audience.

zyczył sobie, by uroczystości rozpoczynały się 7 grudnia „Nieszporami i Jutrznia”, najprawdopodobniej planował w ten sposób ciągłość śpiewów nocnych o charakterze „nocnego czuwania”. W ten sposób, rozpoczynając śpiewy o piątej po południu, początek jutrzni wypadalby tuż po północy (a na pewno przed brzaskiem). Podobny sposób realizacji śpiewów potwierdza również dokument cytowany w przyp. 27. Należy pamiętać, że w XVII w. istniał silny kult, ale jeszcze nie dogmat Niepokalanego Poczęcia (sformułowany przecież dopiero w połowie XIX w.), co pozwalało na swobodne planowanie uroczystości przez darczyńcę.

