

Marcin Szczeciński: Chciałbym przywitać naszych gości z hiszpańskiej Zamory, których mieliśmy okazję słuchać, oraz Marcela Pérèsa, który jest sprawcą przyjazdu do Jarosławia gości „zamorskich”. Ich obecność jest tu nieprzypadkowa, to wynik całego ciągu naszych wspólnych prac i poszukiwań, w których to poszukiwaniach Marcel zajmuje miejsce szczególne. Jest to jego kolejna wizyta. Poprosiliśmy go, żeby opowiedział o tych wszystkich etapach i różnych dziedzinach dawnego śpiewu sakralnego i żeby wytłumaczył, dlaczego w tych poszukiwaniach śpiew, który wczoraj usłyszeliśmy, był tak istotny.

Marcel Pérès: Przede wszystkim chciałbym podziękować za możliwość przedstawienia tu naszych przyjaciół z Andavías. Ich wizyta wpisuje się w kontekst naszych poszukiwań, których wspólnie dokonywaliśmy w Jarosławiu od dwunastu lat. Kiedy Marcin zapraszał mnie do przyjazdu do Jarosławia, wiedział, że zajmuję się śpiewem gregoriańskim, *canto gregiano* oraz *canto llano*, który jest czymś trochę innym niż śpiew gregoriański, a także tradycjami ludowymi. Pracowaliśmy na traktacie Hieronima z Moraw, muzykologa z wieku XIII, zapoznaliśmy się również ze śpiewem korsykańskim, śpiewem bizantyjskim z Grecji i śpiewem marokańskim. Każdy z tych etapów przybliżał nas do większego zrozumienia tego, co dawała nam tradycja pisana i tradycja śpiewu tradycyjnego, śpiewu przekazywanego. Jeżeli chodzi o interpretację, o wykonawstwo, w śpiewie są takie same zależności jak w języku między ortografią a fonetyką. Czym innym jest zapis muzyki, a czym innym jej wykonanie, odczytywanie muzyki. Zapis muzyki nie wyraża energii dźwięku, nie odzwierciedla również brzmienia głosu. Do sfery interpretacji należą także wszystkie sprawy związane ze zdobnictwem. Bardzo ważny jest również związek między muzyką a liturgią. Tu w grę wchodzi atmosfera liturgii, jej estetyka, która wpisuje się w ogólny kontekst antropologii śpiewu. Przez antropologię śpiewu rozumieć stosunek pamięci grupowej, kwestię tego, jak ta pamięć grupy czy społeczności przetwarza się na wykonawstwo w akcie liturgicznym. Bardzo ważne jest to, jak ta pamięć jest przekazywana. Chciałbym pokazać, jaką drogę przeszliśmy wspólnie z Państwem w Jarosławiu przez te dwanaście lat.

Pracowaliśmy przede wszystkim na traktacie Hieronima z Moraw, który był teoretykiem, dominikaninem z XIII wieku. W traktacie znajduje się rozdział poświęcony wykonawstwu tzw. *canto llano* (śpiew monodyczny), gdzie autor opisuje trzy sposoby wykonywania tego śpiewu. Jeden przeznaczony jest na dni powszednie, następny sposób wykonywania poświęcony jest liturgiom w dniach bardziej odświętnych, trzeci – na dni bardzo świąteczne. Hieronim nazywa je śpiewem na sposób francuski. Twierdzi on, że ten rodzaj śpiewu jest bardzo powszechny i lubiany w innych krajach. Tradycja śpiewu na sposób francuski wiąże się ze sposobem śpiewa-

Bractwo Śpiewacze z Andavías

Seminarium, Jarosław, 26.08.2006

nia, który do tej pory zachował się w Andavías dlatego, że na początku rekonkwisty mnisi francuscy odegrali wielką rolę w Hiszpanii. Pod koniec XI i na początku XII wieku mnisi z Cluny zorganizowali na terenie Hiszpanii całą sieć administracji kościelnej. Przekształcili dawną liturgię mozarabską w liturgię rzymską. Potem będziemy mówili o związkach między śpiewem mozarabskim a tym tradycyjnym, który się śpiewa w Andavías. W muzyce zachodzą stosunki podobne do relacji zachodzących w języku, pomiędzy językiem oficjalnym a akcentami językowymi, kiedy język oficjalny panujący w danym kraju zawiera różne akcenty dialektów. Kiedy do Hiszpanii dociera muzyka francuska, Hiszpanie wykonują ją, dodając tradycyjne akcenty hiszpańskie, mozarabskie. To dotyczyło naszych studiów nad Hieronimem z Moraw.

Studiując śpiew korsykański, znaleźliśmy tam wciąż żywą tradycję. Od Korsykanów nauczyliśmy się śpiewu polifonicznego z bardzo bogatą ornamentacją, uczyliśmy się ustawienia głosu, projekcji dźwięku, a także zbliżenia do estetyki liturgicznej. Wzmoczone zainteresowanie śpiewem korsykańskim zaczęło się dopiero 30-40 lat temu, po II Soborze Watykańskim. Wynika to z tego, że II Sobór Watykański przerwał tradycję śpiewania w języku łacińskim. Oficjalnie reformę śpiewu liturgicznego w Kościele katolickim zaprowadził Pius X w 1903 roku, ale ten śpiew łaciński, tradycyjny, utrzymywał się w parafiach w małych miasteczkach aż do czasu II Soboru Watykańskiego. Do lat 60. na Korsyce przetrwało bardzo wiele z tej tradycji.

Nauczyliśmy się też wiele ze śpiewu bizantyjskiego z Grecji. Tam zagłębiliśmy się bardziej dociekliwie w korzenie tej muzyki, w śpiew starorzyski i bizantyjski. Do wieku XIII to dziedzictwo było wspólne, potem drogi zaczęły się rozchodzić. Nauka tego śpiewu pomaga nam w zrozumieniu rozwoju muzyki w pierwszym tysiącleciu. Śpiew bizantyjski pomaga nam również zrozumieć, na czym polega modalny sposób myślenia i jak funkcjonują mikrointerwały. Nie jest to muzyka ludowa ani popularna, lecz muzyka uczona.

W 1995 roku rozpocząłem pracę nad śpiewem mozarabskim. Mamy dwa rodzaje manuskryptów z tego okresu. Pierwszy to typ z X i XI wieku, jest tam bardzo bogata notacja, z wieloma ozdobnikami, niestety niemożliwa do odczytania. Nie ma tam linii ani interwałów, więc nie można ich rozszyfrować. Następnie mamy trzy manuskrypty z końca XV wieku, które są przechowywane w Toledo. Notacja tych manuskryptów to notacja menzuralna (*mensural*). Ją możemy już odczytać. I właśnie ta muzyka mozarabska z końca XV wieku przypomina muzykę wykonywaną przez śpiewaków z Andavías. Teraz Hiszpanie mają problemy z wyjaśnieniem historiografii śpiewu mozarabskiego. Istnieją dwie wersje tego śpiewu: oficjalna i faktyczna. Są one sprzeczne. Po soborze w Burgos w 1603 albo 1604 (nie jestem pewny) śpiew mozarabski w liturgii został zakazany. Został on zabroniony na terytoriach podbitych przez Arabów pod koniec XI wieku. W innych miejscach w Hiszpanii ten rodzaj śpiewu utrzymywał się aż do końca rekonkwisty. Ale możemy stwierdzić, że istnieją takie elementy, które nie są zgodne z oficjalnym podejściem do muzyki mozarabskiej.

Pod koniec wieku XV słynny hiszpański kardynał Cisneros, arcybiskup Toledo, wielka postać rekonkwisty, stwierdził, że w Toledo istnieje siedem kościołów, w których wykonuje się wciąż śpiew mozarabski. Oznacza to, że na północy Hiszpanii od XI do XV wieku ta tradycja wciąż była żywa. I wtedy kardynał Cisneros zrobił coś, czego do tej pory nie możemy zrozumieć – zabronił śpiewów mozarabskich w tych katedrach, ale jednocześnie pozwolił na zbudowanie w każdej katedrze kaplicy, gdzie wolno było wykonywać wyłącznie śpiew mozarabski. Z jednej strony zabrania się liturgii mozarabskiej, a z drugiej strony buduje się specjalnie inne miejsca, gdzie ta liturgia ma być oficjalnie sprawowana. Przyjaciel kardynała Cisnerosa zrobił to samo w Salamance, gdzie w katedrze zbudowano specjalną kaplicę poświęconą liturgii mozarabskiej, na potrzeby której musiały być sporządzone nowe księgi. Oficjalnie mówi się, że to, co widzimy w tych trzech manuskryptach przechowywanych w Toledo, to zapis stanu tradycji ustnej w tamtym momencie pod koniec wieku XV. Potrzebowano trzech lat na wymyślenie tego zapisu i jego wykonanie, ale wtedy jeszcze nie śpiewano tego, tylko zapisywano. Możemy się domyślać, że tutaj mamy do czynienia z jakąś manipulacją, że przez te trzy lata, kiedy śpiew mozarabski był zabroniony, ale dokonywano zapisów, liczono na zbiorową niepamięć, że dokona się zmiana, że z tym śpiewem mozarabskim łatwiej będzie skończyć.

Jeśli chodzi o śpiew mozarabski z Toledo, należy on do rodzaju śpiewu, który nazywamy mieszanym (*canto mixto*), łączy on bowiem śpiew monodyczny (*canto llano*) z zapisem polifonicznym służącym do oddania rytmu.

Mamy wiele przykładów zapisu *canto mixto* w Hiszpanii, we Włoszech, ale nie we Francji. We Francji spotykamy natomiast notację kwadratową (*cuadrada*). Tutaj widzimy związek z tym, co pisał Hieronim z Moraw w XIII wieku, między innymi o tym, jak wypełniać interwały *canto llano*. Na przykład mamy interwał tercji [śpiewa], każda nuta ma w sensie czasowym jeden kompas i dwa kompasy [śpiewa]. Fakt, że te zapisy znajdujemy we Włoszech i w Hiszpanii, ale nie znajdujemy ich we Francji, może świadczyć o tym, że Francja, jako że miała notację kwadratową, nie potrzebowała zapisu *canto mixto*.

W 1997 roku zacząłem się interesować śpiewem marokańskim *samaa*, typowym dla tamtejszych plemion sufickich. To są konfraternie, które powstały w wieku XIV i XV. Prawie wszystkie teksty, które przynależą do poezji mistycznej, napisał muzułmanin pochodzący z Andaluzji. Były one bardzo podobne do śpiewów mozarabskich z Toledo od kardynała Cisnerosa. Po pierwsze podobny był rytm – spotykamy tam rytm daktyliczny. Podobna była także modalność „re” i „fa”. W tym samym czasie poznałem traktat historyka z Tunezji z wieku XIII. Nazywa się on Al Tifashi. Sporządził on coś w rodzaju encyklopedii, traktatu o muzyce. Dowodzi, że śpiew, który nazywamy teraz arabsko-andaluzyjskim, jest mieszanką poezji arabskiej z muzyką, którą wykonywali chrześcijanie w Andaluzji. Wyjaśnia, że kiedy Arabowie dotarli do Hiszpanii, byli zdumieni głębokim, ozdobnym sposobem śpiewania przez chrześcijan hiszpańskich.

Jeśli mówimy o kulturze arabskiej, musimy rozróżnić kulturę rdzennie arabską (Arabowie z Arabii) od tej, która rozwijała się w Syrii, Egipcie czy Afryce Północnej. Arabowie z Arabii mieli bardzo prostą, nieskomplikowaną kulturę muzyczną. Sami nazywali ją muzyką poganiaczy wielbłądów. To była muzyka sylabiczna, bez ozdobników. Byli bardzo zdumieni, stykając się z kulturą muzyczną północnej Afryki, poddanej wpływom chrześcijańskim i łacińskim, oraz muzyką chrześcijan z południowej Hiszpanii, bardzo złożoną, rozwiniętą. To, co teraz uważamy za muzykę arabską, to muzyka posiadająca bardzo wiele ozdobników, których wcześniej nie miała. Kiedy nastąpił podbój świata chrześcijańskiego przez Arabów, wielu chrześcijan zmieniło wiarę, przeszło na islam, ale nie zmieniło kultury chrześcijańskiej, nie zmieniło sposobu śpiewania – tylko słowa. Al Tifashi, tunezyjski historyk z XIII wieku, daje bardzo wymowny przykład: ci chrześcijanie, którzy przeszli na islam, śpiewając na chwałę Allahowi, źle stawiają akcenty, i zamiast chwalić Allaha, chwałą pełny kieliszek. Łączą sylaby, źle stawiają akcenty i cała pieśń zmienia sens. Świadczy to o tym, że chrześcijanie stosowali w śpiewie bardzo bogatą ornamentykę. Często muzyków chrześcijańskich zmieniano w niewolników, którzy musieli wykonywać tę muzykę, taka bowiem była piękna.

Tak pracowaliśmy nad muzyczną tradycją marokańską *samaa*. Nie możemy powiedzieć, że są to tylko wpływy, że jest to wspólne dziedzictwo. W 2000 roku spotkałem moich przyjaciół z Andavías. To było bardzo ważne, bo dzięki temu stwierdziłem, że tę tradycję, którą spotkałem w Maroku, można również odnaleźć w Andavías. Zaczniemy więc mówić o Andavías. Musimy mieć świadomość, iż to, że ta tradycja ustna zachowała się tak długo, graniczy z cudem, gdyż Kościół wyraźnie chciał tę tradycję zniszczyć. Starał się o to przez całe stulecie. Tradycja ta zachowała się w małych miejscowościach, tam, gdzie śpiewakami są ludzie niewykształceni muzycznie. Teraz śpiewakami w tych zespołach są ludzie, którzy w czasie II Soboru Watykańskiego mieli 30-40 lat, a dziś są ludźmi w podeszłym wieku. Jako że liturgia się zmieniła, nie można było śpiewać po łacinie, oni nie mieli codziennego – albo chociaż co niedzielę – kontaktu z liturgią tradycyjną. Zachowali tę tradycję, bo mieli proboszcza, który interesował się muzyką i tradycją, dbał o to, by została zachowana. Inne miejscowości nie miały szczęścia do takich proboszczów i dlatego w wielu miejscach ta tradycja zanikła. W Andavías zachowała się przede wszystkim tradycja mszy uroczystej (*missa solemnis*). Hieronim z Moraw pisał, że *canto mixto* związany jest z mszą uroczystą. A zatem spróbujemy scharakteryzować śpiew monodyczny zespołu Andavías. W ich śpiewie możemy wyróżnić *canto llano*, *canto mixto* i różne typy psalmodii. Jest to repertuar mało znany nawet w samej Hiszpanii. Znam tylko trzech czy czterech muzykologów, którzy się tym zajmują. Andavías odkryłem dzięki Miguelowi Manzano, który interesował się tamtejszą muzyką dlatego, że jego ojciec śpiewał w takim bractwie. Ilekroć spotykam hiszpańskich muzykologów i pytam ich o taki tradycyjny śpiew, to mówią, że w Hiszpanii nic takiego nie istnieje. Kiedy spotkałem Miguela Manzano i zapytałem go o to, był bardzo zdziwiony i powiedział: „Jest pan pierwszym muzykologiem, który się tym interesuje i mnie o to pyta”. Mamy niewiele informacji na temat historii tego śpiewu. Wszystko to, co wiemy, to informacje na temat *canto llano* kardynała Cisnerosa z Toledo. I pewne informacje z XVI i XVII wieku, ale są one bardzo niepełne. A zatem pośpiewajmy trochę. Teraz będziemy mieli przykład *canto llano*, gdzie na każdą nutę przypada jedna wartość czasowa.

[Śpiew]

To, co słyszeliśmy, było podzielone na dwie części, ta druga część była charakterystyczna dla mszy uroczystej, ale również z wartością czasową odpowiadającą jednej nucie. Trzeba sobie wyobrazić, że kiedy wielu muzyków śpiewało, patrząc na wielką księgę rozłożoną na wielkim pulpicie, jedna nuta była ogromnych rozmiarów. Teraz też mają pulpit z dużymi napisami, ale tam są napisane tylko słowa bez żadnych nut, bo całą melodię znają na pamięć. Ten sposób patrzenia w jedną wielką

księgę rozłożoną na wielkim pulpicie przypomina sposób odczytywania nut z wielkich manuskryptów. Tutaj mamy wartość czasową odpowiadającą każdej nucie, a na końcu ozdobnik, a przy przechodzeniu z jednej nuty do drugiej mamy mniejszy ozdobnik. Teraz będziemy mieli przykład *canto mixto*, gdzie ozdobniki są wyraźniejsze. Przy *Credo* ozdobników będzie mniej, ale w drugiej części, przy *Incamatus* ozdobników będzie bardzo dużo. Temat *Incamatus* znajdujemy w wielu manuskryptach, mam taki jeden manuskrypt z fermatą nad każdą nutą. Fermata oznacza, że trzeba zatrzymać się nad nutą i dodać jakiś bardzo bogaty ozdobnik. Jest taka tradycja w Hiszpanii związana z misterium z Elche. W tamtejszej katedrze odbywa się wielkie misterium, gdzie w partii Matki Boskiej i w partii Anioła znajdujemy bardzo bogate ozdobniki.

[Śpiew]

A teraz różne przykłady psalmodii.

[Śpiew]

Ten sposób śpiewania jest bardzo ważny w historii rozwoju ludowego śpiewu liturgicznego, dlatego że w wielu małych miejscowościach byli śpiewacy, którzy nie umieli czytać – a to jest ważne, by wykonywać śpiewy na poszczególne święta, śpiewać *proprium*. W tych parafiach klerycy uczyli śpiewaków, doprowadzając do wykształcenia się formuł psalmodycznych, na których można było oprzeć śpiewy własne mszy (*proprium* mszalne). Podobny sposób rozwiązywania tego problemu znajdujemy również we Włoszech. Usłyszymy teraz *Miserere*, śpiew wykonywany podczas bardzo ważnych uroczystości, który charakteryzuje się tym, że jest bardzo powolny, z ozdobnikiem na końcu każdej frazy.

[Śpiew]

Możliwe, że te tradycje zachowały się w Andavías, bo jest to w ogóle bardzo żywy ośrodek podtrzymywania tradycji muzycznych. Tam też został założony zespół Bajo Duero, którego członkowie interesują się ludową tradycją muzyczną, tradycją kulturalną. Tam jest odpowiednia atmosfera do zachowywania tradycji.

[Pytania od publiczności]

M.S.: To będzie bardziej podziękowanie niż pytanie. Wczoraj, kiedy słyszałem *Credo*, wiedziałem, że to jest poważne, że to nie jest udawane, słabe wyznanie wiary.

M.P.: Chciałem dodać, że jest tu z nami burmistrz Andavías, który też śpiewa razem z nimi, przyszedł do grupy nieco później, ale był bardzo zainteresowany tym, żeby przetrwała ta tradycja. Była wtedy dziura pokoleniowa, śpiewali tylko najstarsi – ludzi tak młodych jak burmistrz wtedy wśród śpiewaków nie było. Kiedy burmistrz się do nich przyłączył, był to bardzo dobry przykład, przyłączyli się do zespołu także młodszy, nawet osiemnastolatki.

M.S.: Z czego wynika różnicowanie ubrań śpiewaków, między innymi kolorystyczne? Niektóre stroje były bardzo proste, a inne ozdobne...

Grupa Andavías: Chcę wyjaśnić coś, co dotyczy Bajo Duero. Jestem prezesem tego stowarzyszenia, jest to stowarzyszenie etnograficzne, które działa w całej prowincji Zamora. Interesujemy się badaniami tradycji całego regionu, szczególnie tańca, pieśni, zwłaszcza w zakresie tego, co zaliczamy do *profanum*. Kiedy zobaczyłem, jak śpiewa ten zespół, gdzie są ludzie bardzo starzy (część już nie żyje, część nie mogła przyjechać do Jaroslavia z uwagi na wiek), zdaliśmy sobie sprawę, że istnieje niebezpieczeństwo, iż możemy utracić ważną część naszej tradycji, jeśli chodzi o muzykę liturgiczną. Dlatego część z nas włączyła się do zespołu z Andavías i zaczęliśmy też szukać podobnych zespołów w naszej prowincji. Znaleźliśmy takie zespoły, które śpiewają tę mszę w innych wersjach, nagraliśmy to. Jesteśmy szczęśliwi, gdy poza Marcellem, który interesuje się nami, ma do wglądu wszystkie dokumenty i nagrania, także ktoś inny dociera do tych dokumentów lub włącza do mszy elementy naszych wykonani.

A teraz o strojach. Nie było tradycyjnych strojów, każdy śpiewał w swoim świątecznym ubraniu. Stwierdziliśmy, że kiedy reprezentujemy Andavías, występujemy poza naszym miasteczkiem, powinniśmy jakoś podkreślić muzykę tradycyjnym strojem. Nie jest to strój charakterystyczny dla Andavías, ale dla całego naszego regionu. Są peleryny z różnych części naszej prowincji; część stroju, która posiada rękawy, choć nie wkłada się tam rąk, nazywa się *anguarina* albo *casaca*. Takie stroje były noszone na ważnych uroczystościach. Zrobione są z wełny tkanej ręcznie, może tylko dwa czy trzy były szyte niedawno, reszta jest bardzo stara.

M.S.: Mam dwa pytania, jedno dotyczy recytatywu *Incarnatus*. Czy ten recytatyw śpiewał zawsze jeden śpiewak? Czy dozwolona jest interpretacja?

M.P.: Zawsze śpiewa jedna osoba, która jest przygotowana do tego, żeby to wykonać. Jest kanon, który wykonuje się w sposób tradycyjny. Jeżeli śpiewak jest osobą dobrze przygotowaną, może pozwolić sobie na jakąś interpretację, ale raczej śpiewa się zawsze tak samo. Jeżeli nie dałby sobie rady, tylko by się ośmieszył. Jeżeli jest tradycja ustna, to zawsze jest taki schemat, do którego śpiewacy się dostosowują. *Incarnatus* zawsze śpiewał dyrektor chóru, najlepszy śpiewak, ten, który dyrygował. I to nie tylko w Andavías. Zwykle to była tradycja rodzinna przekazywana z ojca na syna, z ojca na innych członków rodziny. Przy istniejącym kanonie zawsze jednak istniało miejsce na improwizację. Osobowość też odgrywa pewną rolę – komentuje się wykonania: ten śpiewał lepiej, a ten gorzej.

M.S.: Wiem, że wykonujecie tę mszę raz w roku, ale patrząc na sposób wykonania, widać, że spotykacie się częściej...

M.P.: Był taki okres, kiedy śpiewaliśmy tylko raz w roku, na Nowy Rok, ale teraz ćwiczymy więcej, wykonujemy to dużo częściej, bo jesteśmy zapraszani.

M.S.: A śpiewacie jakieś inne liturgie?

M.P.: Śpiewamy jeszcze mszę za zmarłych.

M.S.: Kilkanaście lat temu nagrał Pan płytę z pieśniami mozarabskimi na podstawie rękopisu z Toledo. Wczoraj przeżyłam wielkie zaskoczenie. To, co jest na płycie, różni się zupełnie od tego, co wykonała grupa z Andavías. Czy gdyby nagrywał Pan tę płytę jeszcze raz, zrobiłby to Pan inaczej?

M.P.: Tak, to byłaby inna płyta. Tamtą nagrałem piętnaście lat temu, to było zanim zainteresowałem się śpiewem marokańskim, zanim poznałem grupę z Andavías. Ale i tak to było szczęście, bo wtedy nikt się tym nie interesował. To był ważny krok.

M.S.: A co przede wszystkim by pan zmienił?

M.P.: Szczególnie ustawienie głosu, a to najtrudniej zmienić – tembr głosu jest tym samym, co język. Mimo że śpiewamy te same nuty, dźwięk jest inny. Najważniejsze, by śpiewać własnym głosem, nie naśladować nikogo, być sobą, śpiewając. Jeżeli mamy do czynienia z żywą tradycją, to wtedy widzimy najwyraźniej te różnice. Jeżeli nie mamy wzorców, z którymi możemy to porównać, jak na przykład we Francji ze śpiewem francuskim z XIV wieku, ci, którzy wykonują muzykę dawną, nie mają się na czym oprzeć i muszą sami wynajdywać swój sposób wykonywania. Ale oczywiście istnieją granice w rekonstrukcji muzyki, która istniała w tradycji żywej. To nie powinno nas jednak wpędzać w depresję. Musimy iść naprzód i próbować zrozumieć.

M.S.: Jestem wdzięczny Marcelowi za jego świadectwo pokornego stosunku do tradycji żywej. Myślę, że to bardzo ważny przykład dla młodych muzyków zajmujących się muzyką dawną. Oczywiście ważna jest wiedza, umiejętności, twórczość, ale na końcu najważniejsza jest twarda weryfikacja z tradycją ustną. To jest coś pewnego, znacznie pewniejszego, jak się okazuje, niż to, czego dowiadujemy się przez lata pracy i studiowania. Nie mamy ostatecznego obrazu muzyki. To jest wielkie ryzyko dla muzyka i wymaga odwagi.

M.P.: Myślę że następnym stopniem w rozwoju tej tradycji muzycznej byłoby wychowanie młodych muzyków, już wykształconych, którzy potrafiliby czytać nuty, i przygotowywać się do śpiewania polifonii hiszpańskiej. Wyobrażam sobie użycie tych głosów do śpiewania polifonii, to jest moje marzenie, ale może będzie na to potrzebne dziesięciolecie.

Tekst i dyskusję spisała Magdalena Barbaruk
Redakcja Dariusz Czaja



Konfraternia z Sessa Aurunca. Jarosław 2008. Fot. z archiwum festiwalu.



Konfraternia z Sessa Aurunca. Jarosław 2008. Fot. z archiwum festiwalu.