

## Streszczenie

**Praktyka lyra viol: zastosowanie skordatury jako przejaw dążenia do pełni brzmienia oraz zwiększenia możliwości akordowych instrumentu w siedemnastowiecznej muzyce solowej na violę da gamba.**

Praca doktorska jest opisem tradycji lyra viol we wszystkich jej aspektach, jak również analizą zarejestrowanych na płycie CD kompozycji, którym towarzyszą refleksje dotyczące procesu wykonywania i nagrywania tego repertuaru.

Lyra viol to wciąż mało znany dzisiejszemu odbiorcy muzyczny fenomen, który narodził się w Anglii na przełomie XVI i XVII wieku. Zachowane kompozycje liczone są w tysiącach, a mimo to wielu gambistów nie poświęca dostatecznej uwagi temu repertuariowi. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest odmienna od notacji nutowej forma zapisu utworów, którą jest tabulatura. Choć w swojej istocie jest ona dużo prostszym systemem niż zapis nutowy, potrzebny jest czas, żeby ją opanować. Gambiści przyzwyczajeni od najmłodszych lat swojej edukacji do systemu pięciolinii, niechętnie uczą się zapisu tabulaturowego. Drugim powodem niechęci zmierzenia się z tematem lyra viol są problemy techniczne związane z potrzebą stosowania w tym repertuarze wielu skordatur. Różne stroje są szczególnym wyróżnikiem tej tradycji, a zachowało się ich blisko sześćdziesiąt.

Praktyka lyra viol pojawiła się pod koniec XVI wieku w Anglii, a miejscem jej narodzin był najprawdopodobniej londyński dwór królewski. W tym czasie, dzięki wpływowi przybywających na Wyspy włoskich muzyków, Anglicy dostrzegli, że viola da gamba daje możliwość wyszukanej gry akordowej – tak samo jak lutnia – i zaczęli rozwijać nowo odkryte właściwości instrumentu. Równolegle kompozytorzy i muzycy rozpoczęli poszukiwania nowych strojów violi, które miały wzmocnić rezonans instrumentu. Wiadomo, że nowo powstający repertuar od samego początku był wykonywany na violach basowych o mniejszych rozmiarach, których podstawowym strojem był standardowy stój gamby – d<sup>1</sup>-a-e-c-G-D. Wiadomo też, że przez jakiś czas istniał specjalny instrument z dodatkowym zestawem metalowych strun rezonansowych, strojonych w oktawach w stosunku do podstawowego zestawu strun, który niektórzy autorzy określali jako lyra viol. Dzisiejszy termin „lyra viol” odnosi się zatem zarówno do specyficznego instrumentu z rodziny gamb, jak i do całej tradycji wykonawczej, w której głównymi wyróżnikami są gra akordowa oraz stosowanie skordatur. Ten sposób gry często określany był w źródłach frazą „na sposób liry”.

Najwcześniejsze druki, które zawierały utwory lyra viol bądź partie na ten instrument, zaczęły pojawiać się od samego początku XVII wieku. *The First and Second Booke of Songs and Ayres* (London 1601) Roberta Jonesa – zbiór, w którym zamieszczone zostały akompaniamenty lyra viol do pieśni – jest pierwszym tego typu przykładem. Szereg kolejnych edycji takich autorów jak Tobias Hume (zbiory z lat 1605 i 1607), Thomas Ford (1607), Alfonso Ferrabosco II (1609), William Corkine (1610, 1612), kończy kolekcja Roberta Tailoura *Sacred Hymns* (London 1615). Na skutek niekorzystnych warunków, w jakich

znalazł się rynek druków muzycznych po 1615 roku oraz z powodu wybuchu wojny domowej w 1642 roku, w latach 1616-1650 nie ukazał się żaden nowy druk dedykowany lyra viol. Jednakże z tego czasu pochodzi wiele przekazów rękopiśmiennych, co świadczy o dużej popularności, którą cieszył się w tym okresie repertuar lyra viol. Od 1651 roku, dzięki działalności słynnego wydawcy Johna Playforda, zaczynają pojawiać się nowe druki z kompozycjami lyra viol. Do roku 1682 ukazało się co najmniej pięć takich zbiorów. Z lat późniejszych pochodzi jeszcze kilka rękopisów, a najmłodsze z tych źródeł spisane zostało w Norwegii i datowany jest na lata trzydzieste XVIII wieku.

Tradycja lyra viol, dzięki angielskim violistom, którzy szukali zatrudnienia poza swoim rodzinnym krajem, szybko trafiła na Kontynent. Pierwszy przykład utworu przynależącego do tego nurtu to *Coranto* Waltera Rowe'a, zapisane w Hamburgu w 1614 roku w tzw. *album amicorum* Davida von Mandelsloh. W zbiorach kontynentalnych znajduje się kilka rękopisów lyra viol pochodzenia niemieckiego i holenderskiego. Na stronie internetowej brytyjskiego towarzystwa *Viola da Gamba Society of Great Britain* znajduje się lista prezentująca wszystkie kolekcje dedykowane lyra viol – w sumie jest to trzynaście druków oraz ponad siedemdziesiąt rękopisów.

Jak już wspomniano, tradycja lyra viol zapoczątkowana została na londyńskim dworze królewskim, gdzie działali najwięksi kompozytorzy i gambiści tego czasu, tacy jak Alfonso Ferrabosco II, John Coperario i inni. Nie powinno zatem dziwić, że w takim muzycznym otoczeniu członkowie rodziny królewskiej oraz dworzanie znaleźli również upodobanie w grze na violi „na sposób liry” – grała sama królowa Anna Duńska, żona króla Jakuba I oraz ich synowie książę Henryk i książę Karol, który – po śmierci ojca – w 1626 roku wstąpił na tron angielski. Członkowie szlachty – niezwiązani bezpośrednio z dworskimi kręgami – podchwycili zwyczaję płynące z samych szczytów hierarchii społecznej i moda ta rozprzestrzeniła się następnie w niższych warstwach angielskiego społeczeństwa. W połowie XVII wieku lyra viol albo viola, na której grano „na sposób liry”, stała się jednym z najpopularniejszych instrumentów w samym Londynie i poza nim.

Najważniejszą cechą, która stanowi o wyjątkowym charakterze tradycji lyra viol, jest ogromna ilość stosowanych skordatur. Dokładna liczba wszystkich zidentyfikowanych do tej pory wariantów to 59. W tabulaturze strój był zazwyczaj wskazywany przy pomocy tzw. „schematu strojenia”, który wskazywał jakie interwały powinny występować pomiędzy pustymi strunami instrumentu w danej skordaturze. Te interwały określane były przy pomocy liter – litera *h* oznaczała kwintę czystą, *f* kwartę czystą, *e* tercję wielką, a *d* tercję małą. Te cztery interwały były najpowszechniejsze, choć zdarzały się również skordatury wykorzystujące mniej oczywiste odległości jak oktawa (litera *n*), sekunda wielka (litera *c*) czy nawet kwarta zwiększona (litera *g*). Współczesny sposób zapisu stroju składa się zazwyczaj z szeregu pięciu ułożonych obok siebie liter – na przykład szereg *ffeff* oznacza podstawowy strój violi, który składa się – licząc od najwyższej struny – z dwóch kwart czystych, tercji wielkiej i znów dwóch kwart. Z kolei strój *fefhf*, w którym tercja wielka przesunięta o jedną

strunę wyżej, a pomiędzy dwie dolne kwarty została wprowadzona kwinta, był jedną ze skordatur najbardziej popularnych w pierwszej połowie XVII w. i określano go nazwą *Lyra way*. Inne popularne stroje również miały swoje indywidualne nazwy. Niektóre, tak jak wspomniany *Lyra way*, brały nazwy od instrumentów, od których strój został zapożyczony – np. najpopularniejsza skordatura drugiej połowy XVII w. określana była *Harp way*. Inne określane były od nazwisk kompozytorów, którym przypisywano wymyślenie danego stroju – np. *Alfonso Way* czy *Drews tuning*.

Stylowe wykonawstwo repertuaru lyra viol wymaga stosowania odpowiedniego rodzaju zdobnictwa. Można zapoznać się z nim dzięki rękopisom, które przekazują tabele ornamentów (np. *Manchester Gamba Book*) oraz dzięki drukom, które pochodzą z tego czasu i traktują bardziej ogólnie o grze na violi. Najlepszym źródłem w tym względzie są traktaty Christophera Simpsona *The Division-Violist* (London 1659) oraz Thomasa Mace'a *The Musick's Monument* (London 1676). W wykonawstwie należy zwrócić również szczególną uwagę na stosowanie tzw. techniki *holds*, czyli przytrzymywania dźwięków już zagranych, w momencie kiedy smyczek opuszcza daną strunę i przechodzi na inną. W ten sposób można podtrzymywać w brzmieniu harmonię i tworzyć quasi polifoniczną tkankę kompozycji.

Wykonując ten repertuar, należy również dokonać wyboru stroju instrumentu – nominalnej wysokości dźwięku  $a^1$  – oraz odpowiedniego temperamentu. Zachowane przekazy wskazują, że – przynajmniej w Anglii w XVII w. – najpowszechniejszą wysokością dla  $a^1$  było około 423 Hz. Instrumentalny strój – tzw. *consort pitch* – był niższy:  $a^1$  około 400 Hz lub nawet 392 Hz. Strój wybrany do nagrania –  $a^1$  415 Hz – czyli najpowszechniej stosowany dziś strój, w którym wykonuje się muzykę baroku, był kompromisem pomiędzy informacjami z epoki a kwestiami technicznymi. W strojach o największym ambitusie pomiędzy skrajnymi, pustymi strunami takimi jak *ffhfh*, *fhfhf*, w strojach  $a^1$  400 Hz czy 392 Hz, najniższa struna violi brzmiała już bardzo słabo. A skoro instrument, na którym zostało dokonane nagranie był budowany z myślą o stroju  $a^1$  415 Hz, to właśnie on został zastosowany. Jeśli chodzi o temperament, większość autorów wyraża opinię, że w tym czasie instrumenty strunowe posiadające progi były – z przyczyn praktycznych – stojone w systemie równomiernie temperowanym. Nawet David Dolata, jedyny autor, który jest zagorzałym zwolennikiem stosowania na takich instrumentach stroju mezotonicznego, stwierdza, że muzycy amatorzy w tym czasie skłaniali się zapewne do równomiernej temperacji. Repertuar lyra viol był wykonywany głównie przez takich odbiorców i stąd decyzja o zastosowaniu podczas nagrania stroju równomiernie temperowanego.

Ostatni rozdział pracy doktorskiej zawiera prezentację źródeł muzycznych, z których pochodzą wybrane do nagrania kompozycje, sylwetki kompozytorów oraz analizy wszystkich czterdziestu sześciu zarejestrowanych utworów.

Słowa klucze – lyra viol, skordatura, strój, viola da gamba, Traficante, ornamentacja.

## Summary

**Lyra viol: the use of scordatura tunings, leading to the enhancement of the instrument's resonance and chordal possibilities in 17<sup>th</sup> c. viola da gamba solo music.**

The thesis is an account of the lyra viol tradition in all its aspects, as well as the process of recording 46 movements belonging to this repertoire.

The lyra viol is a phenomenon still little known to the present-day audiences. Although the surviving music belonging to this tradition can be counted in thousands of pieces of music, not many gamba players study this repertoire thoroughly. One reason for this lack of familiarity is a non-standard staff notation. The tablature that is used to notate lyra viol compositions, however is, in fact, a much simpler way of writing music down though time is needed for it to be mastered. Consequently modern violists are generally quite reluctant to learn this notation. Another reason for the neglect of lyra viol repertoire is a difficulty arising from the many different tunings of the instrument that are a vital part of lyra viol tradition. There are almost 60 recognized variants of tunings.

The lyra viol trend came into being somewhere at the end of 16<sup>th</sup> century in England. The royal court in London was probably the place of its origin. Around that time, thanks to Italian influences, the English realized that the viol was also capable of highly sophisticated chordal playing as that of the lute, and started to explore these newly discovered possibilities. At the same time the composers and musicians were inclined to search for new viol tunings to enhance the instrument's resonance and volume. It is confirmed that the new repertoire from the start had been performed on a small bass viols, otherwise tuned in an ordinary way of d<sup>1</sup>-a-e-c-G-D, but for a short while there existed also a special instrument – a bass viol with the additional set of sympathetic strings tuned in octaves to the strings that were to be stopped with fingers. So under the term “lyra viol” in its modern usage, one can be said to be speaking of both a specific instrument and a general tradition of playing on the bass viol a chordal repertoire involving *scordatura* tunings. This way of playing is often referred to as the “lyra way.”

The first prints devoted to or containing parts for what is called today the lyra viol, started to appear at the very beginning of 17<sup>th</sup> century. Robert Jones's *The First and Second Booke of Songs and Ayres* (London 1601) containing lyra viol accompaniments for songs, was the first of its kind. Later imprints by Tobias Hume (1605, 1607), Thomas Ford (1607), Alfonso Ferrabosco II (1609), William Corkine (1610, 1612) followed, ending this early inundation of lyra viol music with Robert Tailour's *Sacred Hymns* (London, 1615). Due to the unfavourable conditions of the English printing business in general and the later outbreak of the Civil War (1642), there is no example of any other imprints from the years 1616 and 1650. From that time, however, there are numerous examples of manuscript sources that



testify to the unquestionable popularity of lyra viol music. Musical prints start to appear again from the year 1651 on, thanks to the activity of the famous publisher John Playford, from whose press there are five surviving collections the last from 1682. From later times there are a few more examples of manuscript sources. The latest one comes from Norway, and it is believed that it originates in 1730's.

Lyra viol fashion, thanks to English musicians seeking their fortunes abroad, was very fast spread into and across the Continent. The first example of a piece belonging to this tradition in continental Europe is a *Coranto* written down by Walter Rowe in David's von Mandelsloh *album amicorum* in 1614. There are quite a few surviving examples of lyra viol manuscript sources of German and Dutch origin.

In total the Viola da Gamba Society of Great Britain lists 13 prints and over 70 surviving manuscripts containing lyra viol music that are kept in the libraries on the British Isles and in other countries.

As was mentioned before, lyra viol was developed in London court circles where the most renowned composers and violists of the time, such as Alfonso Ferrabosco II, John Coperario or William Lawes, among others, worked. In such an environment it is not surprising that many high members of the royal family, and courtiers as well, were very fond of lyra viol and played the instrument, notably the wife of king James I, Anne of Denmark, and their sons Prince Henry and Charles, who later became the king Charles I (1626). Gentry from outside the court imitated this royal style and the fashion spread even to the lower classes of English society. In the middle of 17<sup>th</sup> c. lyra viol or bass viol played *lyra way*, was one of the most popular instruments in London and outside.

The most exceptional trait of the lyra viol tradition was the use of a huge variety of different tunings. The exact number of those amounts to 59 possibilities known today. The tuning was usually indicated in tablature by so-called "tuning chart" that specified which intervals should be obtained between the open strings of the instrument in a particular tuning. The intervals were described by the means of letters – an *h* indicated a perfect fifth, *f* perfect fourth, *e* major third and *d* minor third. Those four were the most common intervals, but there were some tunings using more unexpected ones like octaves (letter *n*), whole tone (letter *c*) and even augmented fourth (letter *g*). The modern way of indicating the tuning consists of usually five letters in sequence – for example *ffeff* signifies a standard viol tuning made up of fourths and a major third in the middle, *fefhf* indicates one of the most popular scordatura tunings of the first half of 17<sup>th</sup> c., where the third was shifted one string up, and a perfect fifth was introduced in-between the fourth and fifth strings. This last tuning was widespread under the name "lyra way." Other popular tunings also had their individual names. Some, like the one just mentioned, took their names from the other instruments whose tunings they imitated – the most common tuning of the second half of 17<sup>th</sup> c. was called "harp way". Other tunings were

named after the composers that were associated with a particular scordatura – for example “Alfonso way” or “Drews tuning”.

Appropriate performance of the lyra viol repertoire requires a knowledge of specific ornamentation. This can be learned from tablature sources that contain tables of ornaments such as the *Manchester Gamba Book*, but also from the printed books dealing in general with viola da gamba related issues (not specifically lyra viol tradition), such as Christopher Simpson’s *The Division-Violist* (London 1659) or Thomas Mace’s *The Musick’s Monument* (London 1676). Special attention must be devoted also to putting into practice the so-called “rule of holds,” that is keeping down the fingers of a stopped string while passing to the other strings. In that way harmony can be sustained and it is possible to create a quasi polyphonic texture of the pieces.

The questions of the instrument’s pitch and of an appropriate temperament should also be answered while performing and recording lyra viol music. The evidence suggests that, at least in England in 17<sup>th</sup> c. the most common pitch for a<sup>1</sup> was about 423 Hz. The so-called instrumental “consort pitch” was lower: a<sup>1</sup> around 400 Hz, or even lower a<sup>1</sup> 392 Hz. The pitch that was chosen for the recording – a<sup>1</sup> 415 Hz – the most common pitch for playing baroque music now days, was a compromise between the historical evidence and practical issues. In tunings with the greatest compasses between open outer strings (*ffhfh*, *fhfhf*), in the pitch a<sup>1</sup> about 400 Hz or 392 Hz, the lowest string was already quite inaudible. Since the pitch usually applied on the instrument used for the recording was a<sup>1</sup> 415 Hz it was decided to keep it for the recording. Regarding the appropriate temperament, most authors agree that in general stringed instruments with frets, like viols and lutes, were using equal temperament for practical reasons. Even David Dolata, the only author that strongly advocates the use of meantone temperaments on fretted instruments, claims that the amateur musicians of the 17<sup>th</sup> c. would most likely chose an equal temperament for the viol or lute. The lyra viol music was performed mostly widely by such amateurs, and therefore for the recording the equal temperament was chosen.

The last chapter of the thesis is a description of the musical sources used for the recording as well as a presentation of the composers whose music has been included, as well as an analysis of all 46 recorded pieces.

Key words – lyra viol, scordatura, tuning, viola da gamba, Traficante, ornamentation.