

PRZEDMOWA



„Nigdy nie odczuwały Włochy takiego dobrobytu [...], nigdy nie pozostawały w tak całkowitym pokoju [...], nigdy nie opływały tak bardzo zarówno w mieszkanców, kupców i bogactwa, jak i nie wyróżniały się taką wspaniałością licznych władców, splendorem wielu najszlachetniejszych i najpiękniejszych miast [...], nigdy nie pojawiło się tak wiele talentów biegłych we wszelkich naukach, przemysłnych i sławnych w każdej sztuce”¹.

WIELKI HISTORYK SZESNASTOWIECZNEJ ITALII FRANCESCO GUICCIARDINI (1483–1540), wypowiadając w swojej *Historii Włoch* te znamienne i często później cytowane słowa, odnosił je do jednej z najbardziej olśniewających epok w dziejach włoskiej kultury – czasów Lorenza de’ Medici II Magnifico. Także prezentowana książka dotyczy w dużej mierze opisywanego przez Guicciardiniego okresu, choć jej ramy czasowe znacznie go przekraczają. Obejmuje ona całe półwiecze poprzedzające tragiczne wydarzenia *sacco di Roma* – zajęcie i splądrowanie Rzymu w 1527 roku przez wojska cesarza Karola V. Był to czas pod wieloma względami wyjątkowy. Lata stabilizacji politycznej po zawarciu pokoju w Lodi (1454), gdy w Italii przycichły konflikty i ustaliła się względna równowaga sił, wyjątkowo sprzyjały rozwojowi patronatu nad sztuką. Władcy włoskich państw i księstw, a za ich przykładem dostojnicy kościoła i najzamożniejsi patrycjusze, całą swoją energię skierowali na roztaczanie wokół siebie luksusu, który zapewniał prestiż i dawał znamie pierwszeństwa wśród rywalizujących ze sobą rodów. Nieustanna konkurencja, wyrażająca się we wznoszeniu i ozdabianiu nowych gmachów, zatrudnianiu najwybitniejszych artystów, literatów i uczonych, a także ogólnym wzbogacaniu środków dworskiej reprezentacji, tworzyła wyjątkowo podatny grunt dla rozwoju wszelkich form twórczości.

W klimacie ciągłego współzawodnictwa dane było działać również muzykom. Dostojnicy świeccy i kościelni, powodowani czy to politycznymi aspiracjami, czy dynastycznymi zobowiązaniami, na niespotykaną wcześniej

¹ Guicciardini, *Storia d’Italia*, Firenze 1561; cyt. za: Gierowski, *Historia Włoch*, 189.

skalę inwestowali we wszelkie formy aktywności muzycznej, angażując śpiewaków i instrumentalistów oraz zlecając komponowanie nowych dzieł bądź organizowanie przedstawień dramatyczno-muzycznych. Muzyka, podobnie jak inne dziedziny sztuki, była swoistym narzędziem perswazji, mającym przekonać obserwatorów o wyjątkowym znaczeniu panujących bądź potwierdzić prawomocność ich rządów.

Niestety, w ostatnich latach XV wieku na rozwoju włoskiej kultury położyły się cieniem pierwsze konflikty zbrojne. Skłócenia i rywalizujące ze sobą władcy państw włoskich nie potrafili zapewnić pokoju, a zawiązując i zrywając kolejne sojusze, stworzyli idealne warunki do interwencji z zewnątrz. Zapoczątkowane w 1494 roku „wojny włoskie” stały się jednym z najciemniejszych okresów w dziejach nowożytnej Italii i na zawsze zmieniły jej polityczny krajobraz. Wszelako trwające przez dziesiątki lat działania militarne nie były w stanie stłumić życia muzycznego, a brak stabilności politycznej kompensowano kultem wystawności.

Nawet pobieżny przegląd obszernej literatury przedmiotu jasno pokazuje, że w 1470 roku istniały na Półwyspie Apenińskim zaledwie cztery ośrodki, w których funkcjonowały kapele zdolne do wykonywania kunsztownej polifonii wokalne: Stolica Apostolska, Neapol, dwór sabaudzki oraz Florencja. Już jednak niespełna rok później analogiczne kapele powstały w Ferrarze i Mediolanie, a ambitni władcy obu tych księstw nie ustawiali w wysiłkach, by pozyskać najwybitniejszych muzyków spoza Alp – *oltremontani*. Lata dziewięćdziesiąte miały wszelako przynieść na włoskiej scenie politycznej poważne zmiany: po wkroczeniu w 1494 roku wojsk francuskich znaczenie księstwa Sabaudii dramatycznie zmalało, a Królestwo Neapolu – obiekt wieloletnich sporów francusko-hiszpańskich – zostało w początkach następnego wieku wchłonięte przez Hiszpanię. Jakkolwiek rola obu tych organizmów państwowych jest dla renesansowej kultury muzycznej trudna do przecenienia, to w niniejszej książce pozostaną one poza obrębem zainteresowania. To samo dotyczy praktyk patronackich w Wenecji, Sienie i Bolonii. Uwzględnienie tych, jak również kilku mniej znaczących ośrodków (Lucca, Modena, Monferrato, Padwa, Piacenza, Pistoia, Treviso, Urbino, Vicenza, Werona) wymagałoby podjęcia osobnych i szeroko zakrojonych studiów, co byłoby wprawdzie kuszącym wyzwaniem, ale znacznie przekraczającym założone ramy pracy. Prezentowana książka obejmuje zatem pięć największych i najbardziej w tym czasie dynamicznych centrów muzycznych Italii (Mediolan, Ferrara, Mantua, Florencja, Rzym), w których praktyki patronackie rozwinęły się na skalę nieporównywalnie większą niż gdzie indziej. Jej zadaniem będzie rozpoznanie i przybliżenie specyfiki włoskiego patronatu muzycznego – działalności realizowanej na tle jednego z najbardziej burzliwych, ale zarazem interesujących okresów w historii

Italii, przez uczestników najistotniejszych w nim wydarzeń. Podejmując tę problematykę, konsekwentnie wystrzegam się terminu „mecenat”, jest on bowiem zwykle łączony z działalnością bezinteresowną i altruistyczną. Tymczasem we wczesnonowożytnej Europie praktyki patronackie wynikały przede wszystkim z dynastycznych zobowiązań władców bądź innych dostojników świeckich czy kościelnych i ściśle wiązały się z odgrywaniem przez nich określonej roli społecznej. Służyły nie tylko komunikowaniu faktycznego statusu panujących, lecz także kreowaniu ich pozytywnego wizerunku, a często i nobilitacji.

Przyjęte w niniejszej książce ramy czasowe wyznaczone są przez dwie daty. Pierwsza (1470) zbiega się z rozkwitem patronatu muzycznego na nieznaną wcześniej skalę wraz z objęciem rządów w Mediolanie przez Galeazza Marię Sforza (1466), we Florencji przez Lorenza de' Medici (1469), w Stolicy Apostolskiej przez papieża Sykstusa IV (1471), a w Ferrarze przez Ercolego I d'Este (1471). Wprawdzie granicę tę można by przesunąć o kilkanaście lat wstecz, albowiem w całym okresie od zawarcia pokoju w Lodi włoskie życie muzyczne rozwijało się bez najmniejszych przeszkód, jednak dopiero około roku 1470 wystąpiły wyjątkowo sprzyjające warunki dla powstania nowego typu patronatu. Datę końcową przyjętego w książce zakresu wyznacza z kolei *sacco di Roma* (1527), kładące kres świetności renesansowego Rzymu. Te traumatyzujące całą Italię wydarzenia pogłębiła dodatkowo epidemia, powodując ucieczkę pozostałych jeszcze w mieście muzyków. Niespokojnie było także we Florencji, gdzie w 1527 roku nasilała się walka o przywrócenie tradycji republikańskich, przyczyniając się do opuszczenia miasta przez sympatyków Medyceuszy, a wśród nich wielu muzyków. Również w innych centrach ówczesnej Italii pojawiły się oznaki kryzysu politycznego i gospodarczego. Wszystkie te przesłanki pozwalają uznać rok 1527 za dość wyraźną cezurę w dziejach włoskiej kultury muzycznej, aczkolwiek nie można z tą datą, rzecz jasna, powiązać narodzin żadnego nowego stylu muzycznego ani ukonstytuowania się nowego gatunku.

Wydawać by się mogło, że o kulturze muzycznej tego niezmiernie ważnego okresu – tak dla włoskiej, jak i powszechnej historii muzyki – napisać już wystarczająco dużo. Nie sposób nawet wyliczyć wszystkich, różnie ukierunkowanych studiów z tego zakresu. Przegląd uwzględnionych w prezentowanej książce prac jasno uświadamia, jak wiele zawdzięcza ona autorkom i autorom włoskim², amerykańskim i angielskim³ oraz z innych

² Barblan, Becherini, Bertolotti, Bertoni, Brancacci, Canal, Cattin, Cellesi, Cesari, Davari, Degrada, Disertori, Fabbri, Fano, Gallico, Gargiulo, Ghisi, La Face Bianconi, Luisi, Luzio, Motta, Parigi, Peverada, Pirrotta, Porro, Rossi, Sartori, Torre Franca, Valdrighi, Ventrone, Ziino i inni.

³ Atlas, Banks, Bernstein, Blackburn, Bloxam, Boorman, Brown, Cummings, D'Accone, Dean, Einstein, Fallows, Fenlon, Gallucci, Getz, Glixon, Haar, Hewitt, Hudson, Lockwood,

krajów⁴. Setki przyczynków doprowadziły już do wielkiej akumulacji wiedzy, nie zaowocowały jednak żadną publikacją o charakterze syntetycznym, która wiązałaby kwestie repertuaru muzycznego z zagadnieniami patronatu. Przeciwnie, izolacja i rozproszenie dotychczasowych badań spowodowały wykształcenie się osobnych i dość wąskich nurtów, mających ze sobą niewiele punktów stykowych. Anonsowane przed wieloma laty studium *Renaissance Music Patronage*⁵ nie doczekało się publikacji, zaś wydana niedawno książka *Institutions and Patronage in Renaissance Music* stanowi jedynie antologię tekstów ogłoszonych już wcześniej, z których zresztą jedynie cztery mieszczą się w zakresie przedmiotowym niniejszej pracy⁶.

W muzykologii polskiej problematyka patronatu muzycznego w renesansowej Italii nie cieszyła się dotąd większym zainteresowaniem, jakkolwiek związki muzyki ze sferą władzy były i nadal pozostają punktem odniesienia dla rozlicznych studiów nad kulturą staropolską, zwłaszcza za panowania dynastii Wazów⁷. Istnieje wprawdzie skromna literatura poświęcona poszczególnym twórcom, technikom kompozytorskim oraz pielęgnowanym w tym czasie formom i gatunkom, jednak ich ujęcie w perspektywie praktyk patronackich nie zostało dotąd zaproponowane. Choć więc temat nie jest nowy, brak opracowania obejmującego najważniejsze włoskie centra patronatu muzycznego, jak i ograniczony wkład autorów polskich w tego rodzaju badania stanowiły zasadniczy impuls i zachętę do podjęcia takiej próby.

Szeroki zakres chronologiczny i geograficzny niniejszej książki nie powinien sprawiać wrażenia, że stanowi ona tradycyjny kurs historii muzyki prezentujący w dukcie chronologicznym wszystkich ważnych twórców, dominujące zjawiska artystyczne czy nurty stylistyczne wsparte pełną ich dokumentacją. Cel rozprawy jest znacznie skromniejszy: z uwagi na rozległość podjętej problematyki, jak i szczątkowość zachowanej dokumentacji oferuje ona jedynie wybór zagadnień uznanych za najważniejsze, przy czym nacisk kładzie na te aspekty, które najsilniej ogniskują uwagę badaczy ostat-

Lowinsky, Macey, Matthews, Merkley, McGee, Miller, Noble, Noblitt, Palisca, Perkins, Picker, Planchart, Polk, Prizer, Reynolds, Rifkin, Rodin, Rubsamen, Seay, Sherr, Singleton, Slim, Starr, Welch, Wilson i inni.

⁴ Bragard, Bridgman, Croll, Dunning, Elders, Finscher, Frey, Haberl, Heyink, Jeppesen, Just, Kämper, Kanazawa, Kirsch, Köhler, Osthoff, Pietschmann, Pirro, Roth, Schuler, Schwartz, Staehelin, Strohm, Wegman i inni.

⁵ Zob. zapowiedź w: Prizer, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, 90.

⁶ *Institutions and Patronage* (artykuły D'Agostina, Fenlona, Glixona i Prizera). Także druga antologia tego rodzaju, *Music and Patronage*, zawiera zaledwie jeden artykuł poświęcony interesującej nas problematyce (Merkley, *Ludovico Sforza as an 'Emerging Prince'*).

⁷ Zob. np. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*; Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*; eadem, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów*.

niego ćwierćwiecza. Stawia więc pytania o specyfikę włoskich praktyk patronackich oraz ich wpływ na kulturę muzyczną poszczególnych ośrodków, o rolę, jaką odegrali *oltremontani* w formowaniu zachowanego tam repertuaru, o stopień przyswojenia przez nich stylu muzyki włoskiej, wreszcie o oddziaływanie ich twórczości na kompozytorów lokalnych. Poruszanie się po tak rozległym obszarze wiąże się z trudnościami wielorakiej natury. Wynikają one przede wszystkim z faktu, że muzycy na ogół rzadko pozostawali w długotrwałych relacjach z jednym patronem, a ich uchwytnie w źródłach dane biograficzne nie zawsze pozwalają na określenie miejsca pobytu w określonym czasie. Ponadto źródła transmitujące analizowane (czy tylko przywoływane) w książce kompozycje nieczęsto umożliwiają ich precyzyjne datowanie bądź określenie proveniencji, co niesie ze sobą ryzyko mylnych interpretacji.

Jak wiadomo, w badaniach nad muzyką dawnych epok tradycyjne narzędzia analizy formalnej okazują się dalece niewystarczające. Dzieła muzycznego nie można traktować jako tworu autonomicznego, lecz trzeba poszukiwać różnorodnych strategii społecznych, kulturowych, politycznych i religijnych, potencjalnie w nim zawsze obecnych. Taka optyka badawcza nie wpisuje się w tradycyjny model historiografii pojmowanej jako „wielka narracja”, lecz zbliża raczej do koncepcji *new historicism*, akcentującej społeczne i kulturowo-antropologiczne konteksty sztuki. Główny postulat nowego historycyzmu – ponowne „uhistorycznienie” dzieła i umiejscowienie go w możliwie szerokim kontekście – wymaga jednak rewaloryzacji wcześniejszych ujęć, dekonstrukcji pewnych mitów i klisz historiograficznych oraz powrotu do świadectw źródłowych. Oznacza to, że znane już przekazy należy odczytać i zinterpretować na nowo, jak również zaakceptować niesekwencyjność dzieł, które nie powinny być traktowane jako kolejne ogniwa w domniemanym łańcuchu liniowo pojętej historii. Trzeba jednak zastrzec, że choć próba rekontekstualizacji dzieł i spojrzenia na nie poprzez społeczne i kulturowe konteksty zachęca do poszukiwania ich możliwych funkcji czy adresatów, to nie zawsze prowadzi do zadowalających badawczo rezultatów i niesie ze sobą ryzyko rozstrzygnięć arbitralnych. W rezultacie u podstaw zawartych w książce propozycji analitycznych i uogólniających musiały leżeć założenia hipotetyczne oraz opinie w dużym stopniu subiektywne. Warto jednak pamiętać, że nowy historycyzm porzucił na zawsze mit o obiektywizmie, pozwalając na ujęcia świadome różnorodnych ograniczeń i obciążeń interpretatora nabytą już wiedzą i doświadczeniem, a także językiem.

Główny zrąb książki tworzą cztery rozdziały poświęcone analizie praktyk patronackich w Mediolanie, Ferrarze i Mantui, Florencji oraz Rzymie. Zawarty w nich materiał ma układ diachroniczny, ale łącznie prezentują one mniej więcej synchroniczny obraz zjawisk. Wprawdzie mogą być czytane

w dowolnej kolejności, ale zaproponowana sekwencja wydaje się najwłaściwsza i najlepiej służąca zrozumieniu procesów zachodzących we włoskiej kulturze muzycznej tego czasu. W pierwszej kolejności poddałem analizie fenomen patronatu Sforzów (rozdział pierwszy). Mimo iż w początkach XVI wieku nastąpił zmierzch ich rządów, to model, jaki w trzech poprzednich dekadach ustanowili w Mediolanie Galeazzo Maria Sforza oraz Ludovico Sforza Il Moro, wyznaczył standardy dla innych włoskich władców. Wiele uwagi poświęcam tu analizie „stylu mediolańskiego” i specyficznego dla tego ośrodka gatunku *motetti missales*. Przedmiotem zainteresowania czynię zarówno działalność najważniejszych *oltremontani*, jak i dorobek kompozytorski oraz teoretyczny Franchinusa Gaffuriusa, *maestro di musica* mediolańskiej katedry.

Patronat Sforzów inspirował strategie patronackie rodu Este, toteż drugi rozdział pracy wypełniają rozważania zogniskowane na kulturze muzycznej Ferrary oraz powiązanej z nią licznymi więzami Mantui. Staram się uchwycić specyfikę patronatu obu rządzących tam rodów, Estów i Gonzagów, przy czym interesują mnie działania patronackie nie tylko poszczególnych władców, lecz także ich żon – Isabelli d’Este oraz Lucrezii Borgii. Omawiam tu ich rolę w spopularyzowaniu frottole, a także istotę, formy i styl tego gatunku, mającego doniosłe znaczenie dla wykształcenia się włoskiej deklamacji muzycznej. Poszukując podobieństw i różnic w praktykach patronackich obu tych dynastii, akcentuję ciągle niedocenianą rolę Estów w rozwoju kultury muzycznej pierwszych dekad XVI stulecia.

Kolejny obszar badań wyznacza patronat Medyceuszy. W rozdziale trzecim charakteryzuję najpierw funkcjonowanie florenckich instytucji muzycznych, a następnie rozważam znaczenie działalności Isaaca dla florenckiej kultury muzycznej, rolę muzyki sakralnej i świeckiej w życiu muzycznym Florencji oraz źródła popularności francuskiej chanson i *canti carnascialeschi*. Omawiam też reperkusje działalności Savonaroli dla muzyki oraz istotę wielogłosowej laudy. Opisując dorobek kompozytorów florenckich, podkreślam znacznie restauracji Medyceuszy oraz ich patronatu dla ukonstytuowania się „florenckiej szkoły kompozytorskiej”. Osobnym przedmiotem zainteresowania czynię działalność *Accademia Oricellaria* oraz podejmuję próbę określenia jej roli w rozwoju nowych tendencji na gruncie muzyki świeckiej.

Ostatni, czwarty rozdział jest poświęcony patronatowi papieskiemu. Analiza źródeł i opracowań dotyczących funkcjonowania muzyki polifonicznej na papieskim dworze narzuciła tu konieczność przyjęcia bardzo czytelnych cezur, wyznaczonych czasem trwania kolejnych pontyfikatów. Omawiam więc osobno rolę Sykstusa IV w rozwoju kapeli papieskiej, wartość watykańskich kodeksów muzycznych, następnie specyfikę patronatu muzycznego Innocentego VIII, Aleksandra VI oraz Juliusza II, a także

kształtowanie się repertuaru *Cappella Sistina* i dorobek działających w niej kompozytorów. W dalszej kolejności analizuję szeroki zakres praktyk patronackich Leona X i Klemensa VII, obejmujących zarówno polifonię sakralną i świecką, jak i solistów-wirtuozów oraz improwizujących poetów-śpiewaków. Rozdział ten zamykam rozważaniami na temat roli drukarstwa muzycznego w Rzymie, poddając analizie działalność typograficzną Antica, Giunty i Pasotiego oraz próbując ukazać formowanie się nowego typu patronatu.

Scharakteryzowane tu pokrótce rozdziały poprzedzam – we Wprowadzeniu – próbą nakreślenia problematyki patronatu muzycznego, której zadaniem jest zarysowanie niezbędnego kontekstu dla następujących późniejszej analiz i interpretacji. Opisując funkcjonowanie systemu patronackiego we wczesnonowożytnej Europie, zwracam tu uwagę na znaczenie dobrze już ukształtowanych strategii patronackich i rozważam ich możliwy wpływ na losy, działalność i dorobek kompozytorski ówczesnych muzyków⁸.

*

Prezentowana książka została zaprojektowana jako ujęcie syntetyczne, toteż unika rozbudowanych i drobiazgowych analiz, niejednokrotnie odsyłając Czytelnika do istniejącej już literatury. Z tego też względu może być ona przydatna nie tylko historykom muzyki, ale i szerszemu gronu czytelników zainteresowanych problematyką włoskiego renesansu. Przykłady nutowe (ograniczone każdorazowo do krótkich fragmentów dzieł) służą jedynie egzemplifikacji poruszanych zagadnień i nie mają charakteru edycji krytycznych; zamieszczam je w Aneksie, w nadziei, że zainteresowany Czytelnik zechce po nie w odpowiednim momencie sięgnąć. Na kartach książki znajdzie on też szereg wypowiedzi z epoki, cytowanych (w przypisach) w brzmieniu oryginalnym i opatrzonych polskimi przekładami; zamieściłem je w przekonaniu, że mają nie tylko istotne walory poznawcze, ale też dają pewne wyobrażenie o klimacie ówczesnych dysput (wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora książki). Sigła źródeł oraz skrócony zapis bibliograficzny są rozwinięte w wykazie na końcu książki, który obejmuje jedynie zabytki (rękopisy i druki) oraz opracowania i edycje w niej wykorzystane. Ta dość obszerna bibliografia stara się spłacić dług zaciągnięty u poprzedników, bez których trudu napisanie tej pracy nie byłoby w ogóle możliwe.

⁸ Wcześniejsze wersje fragmentów niektórych rozdziałów książki zostały już opublikowane. Dotyczy to: Wprowadzenia (*Wieczorek*, *Patronage*; idem, *Muzyka w kulturze dworskiej*), rozdziału trzeciego (idem, *Florenckie canti carnascialeschi*) oraz rozdziału czwartego (idem, „*Ars canendi ex tempore ad lyram*”).

*

Na zakończenie pragnę podziękować tym wszystkim Osobom i Instytucjom, których wsparciu, pomocy i życzliwości książka ta zawdzięcza swoje powstanie. Przeprowadzenie badań nad włoskim patronatem muzycznym stało się możliwe dzięki grantowi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (numer projektu N105 004 32/0284). W trakcie kwerend we Włoszech i w Niemczech spotkałem się z życzliwością pracowników wielu bibliotek i archiwów, którym w tym miejscu dziękuję za pomoc w dotarciu do niezbędnych źródeł i literatury. Trudno wymienić z nazwiska wszystkich tych, którzy bezinteresownie pomagali mi w zgromadzeniu materiałów; należą do nich w pierwszym rzędzie Agnieszka Budzińska-Bennett, Armin Brinzing oraz Klaus Pietschmann. Panu Profesorowi dr. hab. Piotrowi Poźniakowi serdecznie dziękuję za wnikliwą i krytyczną lekturę pierwszej wersji niniejszej książki. Szczególne podziękowania winien jestem Pani Profesor dr hab. Barbarze Przybyszewskiej-Jarmińskiej, której kompetentne i życzliwe sugestie, jako recenzenta wydawniczego, zachęciły mnie do wprowadzenia zmian oraz pożądaných cięć w tekście – zwykle dla autora trudnych. Wyrazy wdzięczności składam też na ręce Pani Katarzyny Kapusty za profesjonalną adiustację tekstu oraz Pani Soni Wronkowskiej za staranną edycję przykładów nutowych. Największe jednak podziękowania kieruję do moich najbliższych – żony Izabeli oraz córek Agnieszki i Marty, u których zawsze znajdowałem wsparcie.