

TIM SHEPHARD, SANNA RANINEN, SERENELLA SESSINI, LAURA
 ȘTEFĂNESCU, *MUSIC IN THE ART OF RENAISSANCE ITALY, 1420–1540*
 London–Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2020, ss. 408.
 ISBN 978-1-912554-02-7

Opublikowana niedawno książka *Music in the Art of Renaissance Italy, 1420–1540*, autorstwa Tima Shepharda, Sanny Raninen, Serenelli Sessini i Laury Ștefănescu, to starannie i elegancko wydana monografia poświęcona ikonografii muzycznej w sztuce włoskiego renesansu. Publikacja powstała we współpracy muzykologów i historyków sztuki w ramach projektu realizowanego na Uniwersytecie w Sheffield pod kierunkiem Tima Shepharda, co pozwoliło na przeprowadzenie pogłębionych analiz na gruncie historii sztuki, zawłaszcza ikonografii oraz historii muzyki. Dzięki tej lekturze czytelnik może dowiedzieć się wiele zarówno na temat kultury muzycznej Italii XV i I poł. XVI w., jak również funkcjonowania w życiu ówczesnych mieszkańców prezentowanych wytworów artystycznych, do których należą nie tylko dzieła wielkich mistrzów, lecz także przedmioty codziennego użytku (s. 3, 8). W dość szerokim zakresie w badaniach uwzględniona została również literatura włoska, zwłaszcza poezja oraz piśmiennictwo o muzyce, co sprawia, że książka prezentuje całą panoramę zjawisk związanych z kulturą artystyczną tego czasu oraz wzajemnym oddziaływaniem i powiązaniem pomiędzy dziełami literackimi, plastycznymi i muzycznymi.

Oczywiście motywy muzyczne w sztuce włoskiego renesansu były już wcześniej przedmiotem wielu szczegółowych studiów, skoncentrowanych przeważnie na dziełach i artystach wybitnych, bądź na wybranych tematach i motywach muzycznych, czy też na przedstawieniach poszczególnych instrumentów muzycznych w przypadku badań o profilu organologicznym. Prezentowana publikacja ma natomiast charakter syntetyczny, dlatego może stanowić cenną lekturę dla studentów muzykologii, historii sztuki, a także italianistyki. Choć jej struktura opiera się na tradycyjnym przeglądzie religijnych i świeckich tematów ikonograficznych z motywami muzycznymi, to stanowi ona ujęcie nowatorskie ze względu na bardzo szeroki kontekst kulturowy, literacki, muzyczny i duchowy, w jakim powstawały i funkcjonowały przywoływane malowidła, rzeźby i przedmioty codziennego użytku. Autorzy nie ograniczyli się tutaj do prezentacji dzieł i postaci najważniejszych i najwybitniejszych, dobrze znanych szerokim kręgom odbiorców, ale sięgnęli również po twórczość mniej rozpoznawalną i rzadziej przywoływaną, ukazując ją w nowej perspektywie, wskazując przy tym na źródła popularności pewnych motywów i zjawisk

artystycznych. Za element nowatorski można uznać też koncentrację uwagi badaczy nie na twórcach omawianych dzieł, ale na ich odbiorcach, właścicielach i użytkownikach, a także na amatorach muzyki, zamiast na profesjonalnych kompozytorach i wykonawcach. To właśnie recepcja muzyki i sztuki renesansu w kręgach wykształconych odbiorców i kolekcjonerów była dla autorów najbardziej interesującym zagadnieniem, dlatego też w książce nie znajdziemy drobiazgowych analiz poszczególnych utworów i obrazów, ale raczej konteksty, w jakich one funkcjonowały. Podczas lektury można odnieść nawet wrażenie, że obrazy stanowią jedynie ilustrację narracji poświęconej przede wszystkim obecności różnych wątków muzycznych w przestrzeniach sakralnych i publicznych, we wnętrzach mieszkalnych, a także w twórczości literackiej (s. 6–7).

Niewątpliwą zaletą książki jest duża liczba kolorowych reprodukcji na dobrej jakości błyszczącym papierze, dzięki czemu jej lektura może sprawiać prawdziwą przyjemność, pomimo pewnego dyskomfortu spowodowanego znacznymi rozmiarami i wagą. Monografii towarzyszy indeks oraz bardzo obszerna bibliografia, licząca około dziewięćset tytułów, co doskonale pokazuje, jak wielką pracę wykonali jej autorzy i po jak obszerny materiał sięgnęli, realizując projekt. Może ona stanowić punkt wyjścia dla każdego badacza ikonografii muzycznej okresu renesansu.

Książka podzielona została na cztery obszerne rozdziały poprzedzone wstępem, poświęcone wzajemnym relacjom między muzyką i sztukami wizualnymi, motywom muzycznym w tematach religijnych i mitologicznych, a także w portretach i scenach z życia codziennego, co wydaje się rozwiązaniem optymalnym, pozwalającym na prezentację wielu różnorodnych wątków w sposób uporządkowany i możliwie wszechstronny.

Główną ideą rozdziału pierwszego („Convergence”, s. 11–40) jest wykazanie na wielu płaszczyznach podobieństwa i punk-

tów styčných pomiędzy sztukami wizualnymi i muzyką w epoce renesansu we Włoszech, ale także różnic w ich statusie i funkcjonowaniu w ówczesnym społeczeństwie. W podrozdziale „Sister Arts?” (s. 11–19) autorzy dokonali porównania sytuacji zawodowej i ekonomicznej przedstawicieli obu sztuk, wskazując m.in. na duże różnice w ich ścieżkach edukacji i rozwoju kariery artystycznej. Status i zarobki muzyków kościelnych, którzy uzyskali wykształcenie uniwersyteckie, były zupełnie inne od sytuacji zawodowej i dochodów choćby muzyków wojskowych i miejskich, czy malarzy i rzemieślników realizujących zamówienia na określone artefakty w prywatnych warsztatach, dlatego też w procesie ich kształcenia, z przyczyn praktycznych w większym stopniu uwzględniano zagadnienia ekonomiczne i handlowe.

W podrozdziale tym poruszone zostały również zagadnienia teoretyczne. Włoskie piśmiennictwo na temat malarstwa było kontynuacją średniowiecznych traktatów o perspektywie, pochodnej geometrii, a więc jednej z *artes liberales*, jednak ani sztuki plastyczne, ani muzyka, mająca przecież oficjalny status sztuki wyzwolonej, nie były wykładane na uniwersytetach Italii w XVI wieku. Z kolei w programach edukacji elementarnej jedynie muzykę uznawano za sztukę godną człowieka wolnego i nie uwzględniano w nich nauki rysunku. Wśród wykształconych muzyków amatorów nie brakowało jednak znanych artystów plastyków, z których najwybitniejszym był niewątpliwie Leonardo da Vinci. Autorzy zwrócili również uwagę, że samo muzykowanie odbywało się przeważnie we wnętrzach wypełnionych licznymi dziełami sztuki oraz iluminowanymi księgami, nierzadko nawet same instrumenty muzyczne były dekorowane, a jednocześnie stanowiły one element dekoracji salonów i bibliotek, bądź obrazów zdobiących te wnętrza. Sztuki wizualne i muzyka bardzo mocno spletały się ze sobą i przenikały w życiu codziennym włoskich elit zarówno w sposób niezamie-

rzony, jak i planowany, współistniały ze sobą nierozzerwalnie związane.

Wspólnym celem obu sztuk było oddawanie chwały Bogu i uświetnianie przestrzeni sakralnej (podrozdz. 2. „Corporeal and Spiritual Senses”, s. 19–23), jednak teoretycy, przywołując pisma Ojców Kościoła i średniowiecznych uczonych, spirali się ze sobą, która ze sztuk lepiej wypełnia to zadanie, ponieważ obie pośredniczyły w jakiś sposób w zmysłowym i duchowym wymiarze doświadczenia religijnego – jedna ukazywała święte postaci, druga oddawała im chwałę i dziękczynienie, naśladowała też niebiański śpiew aniołów. Muzyka i sztuki wizualne splatały się ze sobą również w księgach liturgicznych, zawierających zapisy melodii chorałowych ozdobionych bogatymi iluminacjami.

Związek obu sztuk uwidaczniał się również w traktatach teoretycznych poświęconych malarstwu, architekturze i muzyce (podrozdz. 3. „Perspectiva, Harmony, and Beauty”, s. 23–32). O ile w tych ostatnich rzadko odwoływano się do pojęć z zakresu sztuk wizualnych (wyjątkiem może być termin „color” w *De harmonia* Gaffuriusa), to już w pismach Albertiego o architekturze często pojawiał się muzyczny termin „harmonia” odzwierciedlający sposób myślenia o konstrukcji, jej proporcjach i walorach estetycznych. Wspólne dla obu sztuk były również kategorie „imitatio” i „mimesis” (podrozdz. 4. „Istoria”, s. 32–37), gdyż obie miały zdolność odzwierciedlania i komunikowania poruszających odbiorcę emocji, czyniąc to we właściwy dla siebie sposób.

W ostatnim podpunkcie tego rozdziału autorzy przybliżyli poglądy na malarstwo i muzykę Leonarda da Vinci, który wśród wielu talentów posiadał również zdolności muzyczne i był cenionym wirtuozem liry *da braccio* (podrozdz. 5. „Leonardo and the Paragone”, s. 37–40). W swoich pismach wynosił jednak malarstwo ponad muzykę ze względu na trwałość harmonijnych proporcji ukazanych na obrazie, pozwalającą na ich kontemplację, w przeciwieństwie do

ulotnej, krótkotrwałej i przemijającej harmonii głosów.

Rozdział drugi („Divine Harmonies”, s. 41–126), poświęcony w dużej części muzyce aniołów symbolizujących niebiańską radość i chwałę oddawaną Bogu, rozpoczyna się od przywołania pism teoretycznych Tinctorisa. Autor ten utrwalił i spopularyzował przekonanie Kościoła, że w Niebie istnieje muzyka. Śpiewające i grające na różnorodnych instrumentach muzycznych anioły, obecne już w malarstwie trecenta, stały się w okresie renesansu motywem powszechnie występującym w ikonografii i teatrze religijnym, a także w literaturze (podrozdz. 1. „Angels as Musicians”, s. 41–48). Podstawowym źródłem wiedzy o aniołach były księgi biblijne oraz literatura religijna, m.in. trzynastowieczna *Złota legenda* Jakuba de Voragine. W XV w. *musica angelica* wyparła już boecjańską *musica mundana* i stała się symbolem harmonii niebiańskiej (podrozdz. 2. „Heaven on Earth”, s. 48–64). Anielska muzyka otrzymywała swój słyszalny wymiar w muzyce liturgicznej, a przedstawienia aniołów umieszczane na sklepieniach świątyń miały pomagać wiernym w uświadomieniu sobie jedności pomiędzy liturgią ziemską, w której uczestniczą i liturgią niebiańską, do której zmierzają. Duchowe zmysły pozwalały otworzyć się na rzeczywistość nadprzyrodzoną, a wizerunki muzykujących aniołów inspirowały wyobraźnię.

W dalszej części rozdziału autorzy wskazywali na rosnącą w okresie renesansu popularność aniołów jako istot będących wzorem życia dla chrześcijan (podrozdz. 3. „Returning to Heaven”, s. 64–94). Miały o tym przypominać z jednej strony białe alby noszone przez mnichów i duchownych podczas liturgii, upodabniające ich do istot anielskich, z drugiej zaś strony postaci anielskie ukazwane na malowidłach w ozdobnych szatach liturgicznych. Kult aniołów był szczególnie ożywiony w zakonie franciszkańskim, bracia przybierali często anielskie imiona oraz układali hymny i psalmy na cześć Maryi,

adorując ją tak, jak to czynią aniołowie w rajskim ogrodzie, również chętnie ukazywanym przez malarzy. Motyw aniołów śpiewających w niebiosach pojawiał się też w wizjach żyjących w tym okresie włoskich mistyczek, Osanny Andreasi, Cateriny Vigri, Veroniki Negrone da Binasco i Domeniki Narducci. Kobiety te podobne były w jakimś stopniu do św. Cecylii i św. Marii Magdaleny, które już w życiu doczesnym mogły oglądać Niebo. Żywoty obu tych świętych były tematem popularnych w renesansowej Italii *sacre rappresentazioni*, ale tylko pierwsza z nich uznana została za patronkę muzyki i była przedstawiana z instrumentami muzycznymi i w otoczeniu muzykujących aniołów, które pojawiały się również w ikonografii innych świętych i zbawionych w chwale niebieskiej. Nawet słynący z surowości kaznodzieje, jak Savonarola i Bernardyn ze Sieny, opowiadali o radościach rajskich i mistycznym tańcu z aniołami, ukazanym m.in. na słynnym przedstawieniu *Sądu Ostatecznego* Fra Angelica, czy na obrazie *Mistyczne Boże Narodzenie* Botticellego, chcąc zachęcić wiernych do gorliwości w dążeniu do świętości.

Źródłem niektórych anielskich wizerunków i wiary w pośrednictwo tych istot między Bogiem a człowiekiem była też biblijna Księga Tobiasza, w której jedną z najważniejszych postaci jest Archanioł Rafał (podrozdz. 4. *Angels at Home*, s. 94–109). Podobnie jak duchowni i zakonnicy, którzy wybrali życie na wzór aniołów adorujących Boga w Niebie, tak też ludzie świeccy mogli dołączyć do tego anielskiego uwielbienia, śpiewając laudy na cześć Maryi, z kolei dzieciom powierzano role muzykujących aniołów w procesjach i *sacre rappresentazioni*. W tym samym czasie rozpowszechnił się również kult Aniołów Stróżów, a duchowni zalecali nawet rodzicom umieszczanie w domach ich wizerunków, aby stanowiły wzór do naśladowania, a jednocześnie pełniły funkcję zwierciadła, w którym można się przejrzeć i zweryfikować swój sposób życia. Uważano, że obrazy takie mogą być cenną pomocą wychowawczą.

Anioły ukazywane na popularnych tondach nieprzypadkowo miały szaty podobne do strojów chłopców z różnych rodzin, a ich sposób muzykowania odzwierciedlał ówczesną praktykę muzyczną.

Ostatnią część drugiego rozdziału poświęcono biblijnemu królowi Dawidowi (podrozdz. 5. „David and Christ”, s. 109–126), postaci popularnej w chrześcijańskiej ikonografii już od średniowiecza, m.in. jako model dla chrześcijańskich władców. Uwagę przyciągał jednak również jego talent muzyczny i historia o ukojeniu wzburzonego ducha Saula, gdyż renesansowi teoretycy muzyki interesowali się terapeutycznymi właściwościami muzyki. Król Dawid ukazywany był często w dekoracjach ksiąg liturgicznych, zwłaszcza w inicjałach Psalmu 1, jako personifikacja człowieka sprawiedliwego, a zarazem autora psalmów, a także w inicjałach Psalmu 6, pokutnego, z porzuconym na ziemi instrumentem, przeważnie harfą, psalterium, lutnią lub lirą, a więc instrumentem strunowym. Było to nawiązanie zarówno do historii biblijnej, jak i do komentarzy Ojców Kościoła, w których strojenie strun symbolizowało m.in. harmonię wszechświata i ludzkiej duszy poddanej Bożemu prawu. Król Dawid pojawiał się również na marginesie scen Zwiastowania, jako praojciec Jezusa, a samo psalterium, jako symboliczna aluzja do prorocтва Dawida i zapowiedź Męki Chrystusa, ukazywane było niekiedy w przedstawieniach Maryi z Dzieciątkiem w rajskim ogrodzie zamkniętym.

Rozdział trzeci („Classicism”, s. 127–222) poświęcony został wątkom muzycznym w tematach mitologicznych i alegorycznych, szczególnie popularnych w sztuce włoskiego renesansu. Prezentację tych tematów otwiera ikonografia personifikacji Muzyki, jako jednej z *artes liberales* (podrozdz. 1. „Music among the Liberal Arts”, s. 127–150), a towarzyszy jej obszerny przegląd pism autorów renesansowych oraz ich komentarzy do dzieł starożytnych na temat pochodzenia muzyki i jej wynalazców, Jubala, Tubalkina, a także Pitagorasa. Według niektórych autorów

Muzyka wiodła prym wśród sztuk wyzwolonych, ponieważ oddawała chwałę Bogu na ziemi i w niebie. Być może z tego właśnie powodu była często ukazywana jako śpiewająca kobieta siedząca na tronie z portatywem na kolanach, podobnie jak święta Cecylia. Na niektórych przedstawieniach towarzyszyli jej kowale i Tubalkain, bądź śpiewające labędzie, na innych upodabniano ją do muzy z książką lub instrumentem w dłoniach. Z czasem postać Muzyki zaczęto zastępować przedstawieniami jej instrumentu, czyli organów, z diagramami teoretyczno-muzycznymi rozpisanymi na piszczałkach.

Instrumenty muzyczne pojawiały się również w przedstawieniach Apolla i muz (podrozdz. 2. „Apollo and the Muses”, s. 150–171). Clio ukazywano często z trąbą, podobnie jak Sławę lub Chwałę, Euterpe – nauczycielkę muzyki – z instrumentami i książkami, a Melopene jako kobietę śpiewającą z trzymanej w dłoniach księgi nutowej. W rękach Apolla artyści umieszczali zwykle instrumenty strunowe, czego przykładem są przywołane przez autorów najważniejsze dzieła, dla których inspiracją były przede wszystkim pochodzące jeszcze z wcześniejszej epoki utwory literackie Giovanniego Boccaccia i Guarina da Verona. Przedstawienia Parnasu i muz zdobiły przeważnie wnętrza bogatych domów, a zamożni przedstawiciele elity chętnie zamawiali swoje portrety w mitologicznych stylizacjach.

Do popularności postaci Orfeusza w sztuce renesansowej przyczyniły się m.in. liczne piętnastowieczne edycje *Metamorfóz* Owidiusza (podrozdz. 3. „Orpheus the Orator”, s. 171–190). Autorzy monografii zaprezentowali czytelnikom szeroki przegląd interpretacji historii Orfeusza i Eurydyki oraz komentarzy alegorycznych, jakie pojawiały się w pismach włoskich autorów z końca XV i początku XVI w., a także wybrane realizacje plastyczne cykli narracyjnych ukazujących mitologicznego śpiewaka z jego ukochaną. Według Boccaccia postać ta mogła być modelem świeckiego i duchowego przywódcy, z uwagi na jego zdolność łago-

dzenia sporów i skutecznego przekonywania. Pogląd ten podtrzymywali prawdopodobnie także późniejsi humaniści, ponieważ Cosimo I Medici sportretowany został przez Agnola Bronzina właśnie jako Orfeusz.

Wśród mitologicznych muzyków nie mogło również zabraknąć Marsjasza (podrozdz. 4. „Marsyas and Midas”, s. 191–205), który w malarstwie XVI w. był postacią popularną i często ukazywaną. W tym przypadku malarze chętnie sięgali po wzory antyczne, a nawet dosłownie je kopiowali, natomiast pisarze humaniści dokonywali różnorodnych interpretacji mitu, odarcie ze skóry ukazując np. jako formę oczyszczenia prowadzącego do otwarcia się na boskie natchnienia. Z kolei historia Midasa i jego oslich uszu stawała się często pretekstem do podejmowania dyskusji na temat gustu muzycznego i zdolności do krytycznej oceny wykonania, co ceniono wyżej niż sam talent muzyczny i przyrównywano do umiejętności dokonywania osądu moralnego swojego sumienia. Dlatego właśnie sceny z Midasem jako rodzaj scen dydaktycznych i moralizatorskich można znaleźć w dekoracjach wnętrz mieszkalnych, sprzętów domowych, a nawet wirginalów.

Tę galerię mitologicznych postaci zamyka Bachus i towarzyszące mu radosne biesiady przy dźwiękach muzyki (podrozdz. 5. „Bacchus and the Art of Noise”, s. 206–221). W okresie renesansu był on symbolem nadmiaru, nieumiarkowania i pijaństwa, a w kontekście muzycznym także zepsucia smaku. Zachowane piętnasto- i szesnastowieczne sceny ukazujące bachanalia, głównie ryciny, wyraźnie nawiązywały do dzieł starożytnych bądź były ich wiernymi kopiami, co prawdopodobnie wyjaśnia, dlaczego pojawiały na nich wyłącznie instrumenty znane z ikonografii antycznej, a nie ich renesansowe odpowiedniki, jak to miało miejsce w przypadku innych tematów. Hałaśliwa muzyka towarzysząca bachanaliom mogła być też utożsamiana z włoską „mattinatą”, czyli rytuałem weselnym, bądź zakłócającym noc poślubną wdowcom wstępujących

ponownie w związek małżeński. W pismach teoretyczno-muzycznych i w samej muzyce renesansowej nie przywoływano natomiast motywu bachanaliów, pojawiał się ona jedynie sporadycznie w inscenizacjach teatralnych oraz w ikonografii nie związanej bezpośrednio z Bachusem. Autorzy zwrócili uwagę, że mit ten nie był też wykorzystywany do celów dydaktycznych i moralizatorskich, choć miał taki potencjał.

Czwarty, ostatni rozdział („People”, s. 223–344) rozpoczyna również podpunkt poświęcony scenom mitologicznym, ukazującym pominiętą w rozdziale trzecim Wenus w ogrodzie miłości. Sceny te ściśle wiążą się ze średniowieczną literaturą i ikonografią przedstawiającą miłość dworską i świeckie muzykowanie. Jednym z ich wariantów były też przedstawienia tańca Aniołów, bądź tańca zbawionych z Aniołami, czego najbardziej znanym przykładem jest *Sąd Ostateczny* Fra Angelica. Częściej jednak sceny takie miały związek z miłością zmysłową, dlatego wśród ukazywanych postaci pojawiał się Kupidyn z Wenus, a muzyka była tu obrazem radości towarzyszącej zakochanym ze wspólnie spędzanego czasu, choć jednocześnie mogła być odczytywana symbolicznie jako przestroga, że miłosne pieśni są zwodnicze jak śpiew syren, a zauroczenie miłości wybranka serca, dlatego niektórzy teoretycy muzyki, między innymi Tinctoris, zalecali, by młode dziewczęta kształciły ten talent, inni z kolei przestrzegali przed tym rodziców, aby ich córki nie upodabniały się do muzykujących kurtyzan.

Świeckie ogrody miłości były jednak odczytywane także przez pryzmat wiary chrześcijańskiej. Podobnie jak ogród różany Maryi wypełniony był miłością Boga, tak też w ogrodach wenusjańskich kwitła miłość ludzka, postrzegana jako pierwszy stopień drabiny wznoszącej się stopniowo do wymiaru nadprzyrodzonego.

Kolejna część tego rozdziału poświęcona została muzyce weselnej (podrozdz. 2. „Har-

monious Marriage”, s. 244–259), a punktem wyjścia dla tych rozważań stały się zachowane skrzynie posagowe dekorowane scenami o takiej tematyce, które w sposób naturalny wiązały się z kontekstem radosnej zabawy i muzyki. Autorzy wykorzystali je jako pretekst do opowieści na temat tańców towarzyszących zaślubinom w renesansowej Italii, a także ograniczeniom jakie narzucały w tym zakresie ówczesne wymagania moralne.

W rozdziale tym znalazło się również miejsce dla charakterystycznych dla włoskiego renesansu motywów arkadyjskich i bukolicznych scen pasterskich (podrozdz. 3. „Singing Shepherds”, s. 260–287). Na popularność tych motywów wpływ miało m.in. wydanie w 1480 r. *Arkadii* Jacopa Sannazara, a także publikacja kilkudziesięciu wznowień *Eklog* Wergilusza w przekładzie na język włoski, w ostatnich dekadach XV wieku. Już na początku XVI w. postaci satyrów, nimf i pasterzy stały się popularnym tematem rycin, a towarzyszyło im często muzykowanie na piszczałkach, dudach, bądź lirach w scenerii pogodnego nieba i łąki lub letniej nocy. Do tego nurtu zaliczyć można również sceny ukazujące zakochanych, melancholijnych lutnistów, w których muzyka i kwiaty symbolizowały już nie radości życia, ale upływ czasu oraz przemijanie młodości i piękna.

Kontrastem dla scen bukolicznych i pasterskich była muzyka towarzysząca podniosłym wydarzeniom celebrowanym w miejscach publicznych, a więc świętom kościelnym, procesjom, ślubom, wizytom władców i papieży, których triumfalne wjazdy przypominały czasy antycznego Rzymu (podrozdz. 4. „Musica Triumphans”, s. 287–296). Wspomnianym wydarzeniom towarzyszyło bicie dzwonów, trąbienie hejnalistów miejskich, śpiew pieśni, a także wystawianie tzw. żywych obrazów lub spektakli teatralnych. Najbardziej charakterystycznym i obecnym w całej Europie elementem procesji, także tych alegorycznych, ukazywanych w ikonografii i teatrze, była para hejnalistów dmących w długie, proste trąby. Atmosferę i pejzaż dźwiękowy tych

uroczystych celebracji przedstawili autorzy na przykładzie zachowanych relacji o kilku szczególnych wydarzeniach historycznych, m.in. o procesji po wyborze Leona X na papieża, utrwalonych również w ikonografii.

Motywy muzyczne stanowiły też nierzadko element portretów (podrozdz. 5. „Portraits”, s. 296–322), chętnie w tym okresie stylizowanych według wzorców antycznych. Podobizny muzyków zdobiły wydawane w XVI w. druki muzyczne ze świeckimi pieśniami. Na obrazach byli oni przedstawiani zwykle ze swoimi instrumentami, bądź w trakcie pracy kompozytorskiej, a w przypadku teoretyków – podczas pisania traktatów muzycznych. Popularne były również portrety młodych mężczyzn z księgami muzycznymi w dłoniach. Miały one często charakter kontemplacyjny, a nawet emblematyczny, inaczej niż w przypadku portretów kobiecych, na których instrumenty muzyczne bywały odczytywane jako aluzja do seksualności i uwodzenia. Anonimowe muzykujące kobiety identyfikowano jako kurtyzany, które uwodziły mężczyzn swoją grą i śpiewem. Jest to przykład odzwierciedlenia w sztuce panujących w ówczesnym społeczeństwie i kulturze dość rygorystycznych wbrew pozorom zasad moralnych i konwenansów.

W malarstwie renesansowym chętnie ukazywano również sceny muzykowania zespołowego (podrozdz. 6. „Ensembles”, s. 322–344), popularne stały się sceny koncertów rodzinnych, w których poprzez bliskość i wzajemny dotyk śpiewaków i instrumentalistów chciano wyrazić zażyłość domowników i harmonię ich wzajemnych relacji. Niektóre portrety muzykujących osób mogły mieć też wymiar symboliczny i przedstawiać np. trzy etapy życia mężczyzny w przypadku tercetu śpiewaków, który staje się obrazem przemijania oraz przekazywania z pokolenia na pokolenie życiowej mądrości. Z kolei podobnie jak w przypadku kobiecych portretów muzycznych, sceny muzykowania kobiety z mężczyzną mogły być odczytywane jako sceny uwodzenia, salono-

wych zabaw, czy wręcz stręczycielstwa, a więc również w sposób raczej symboliczny, czy też aluzyjny, niż dosłowny.

Autorzy zaprezentowali czytelnikowi bardzo szeroki wachlarz tematów wraz z rozbudowanym, może nawet w niektórych miejscach nadmiernie, kontekstem teologicznym i literackim. Nie zabrakło tu żadnego z najważniejszych wątków muzycznych, ale uważde autorów mogły umknąć te mniej znane i rzadziej występujące, jak choćby motywy instrumentów muzycznych w scenach pasyjnych, popularne przede wszystkim w malarstwie trecenta, ale spotykane wciąż jeszcze w kolejnych stuleciach, także w ośrodkach oddalonych od głównych centrów rozwoju sztuki renesansowej¹. Znalazły się one również na mniej znanych i rzadko prezentowanych w literaturze malowidłach wielokrotnie przywoływanego w książce Fra Angelica².

1 Przykładem takich malowideł jest m.in. cykl pasyjny w bazylice św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Galatinie, namalowany przed 1463 r. (por. Fernando Russo, Antonella Marinelli, *La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina*, Galatina [b.d.], il. 22, 40), czy obraz ukazujący *Drogę na Kalwarię* Rudolfa Ghirlandaia, syna słynnego florenckiego malarza, Domenica Ghirlandaia, namalowany ok. 1505 r. dla florenckiego kościoła San Gallo (zob. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ridolfo-ghirlandaio-the-procession-to-calvary>, dostęp 13 III 2022). To przeoczenie autorów jest jednak łatwe do usprawiedliwienia ponieważ o motywach instrumentów muzycznych w scenach pasyjnych w malarstwie zachodnim bardzo rzadko wspominało do tej pory w literaturze, a opublikowana niedawno monografia autorki niniejszej recenzji jest pierwszym obszernym opracowaniem tego tematu (por.: Dominika Grabiec, *Instrumenty muzyczne w scenach Męki Pańskiej w malarstwie Italii od połowy XIII do połowy XV wieku*, Warszawa 2021).

2 Chodzi tu o zdobioną cyklem malowideł szafę na srebra zamówioną ok. 1451 r. przez Piera de' Medici dla oratorium przy kościele Santissima Annunziata we Florencji, na której znalazła się m.in. scena Naigrawania z motywem rogu (por.: John Pope-Hennessy, *Beato Angelico*, Firenze 1974, s. 73) oraz o fresk namalowany ok. 1442 r. w jednej z cel dominikańskiego klasztoru San Marco we

Jest rzeczą oczywistą, że podlegając ograniczeniom czasowym, jakie narzucają badaczom grantodawcy, w pracy nad tak szeroko zarysowaną problematyką autorzy musieli ograniczyć zakres kwerendy do najważniejszych obiektów sakralnych i pałacowych oraz kolekcji muzealnych posiadających w swoich zasobach dzieła włoskich mistrzów. Jednak interesujące przykłady ikonografii muzycznej w sztuce omawianego okresu można znaleźć również na peryferiach odległych od najważniejszych ośrodków, np. w Apulii³. Ich uwzględnienie mogłoby dopełnić ten i tak już bardzo bogaty przegląd muzycznych wątków

Florencji przez samego mistrza lub jego asystenta, przedstawiający Chrystusa jako Męża Bolesci z Maryją i św. Tomaszem z Akwinu, w otoczeniu narzędzi Męki, wśród których również znalazł się róg (zob.: William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven–London 1993, s. 214, il. 212).

3 Przykładem takim mogą być wspomniane już freski w bazylice św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Galatinie, gdzie poza trębaczami w scenach pasywnych znalazło się też wiele innych motywów muzycznych (por. A. Russo, A. Marinelli, *La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina*).

w sztuce renesansu o dzieła mało znane, mniej atrakcyjne pod względem artystycznym, ale interesujące choćby z perspektywy badań nad recepcją i trwałością pewnych motywów w sztuce. Ten brak nie umniejsza jednak oczywiście walorów książki w jej obecnym kształcie, ukazuje ona bowiem całą panoramę powiązanych ze sobą zjawisk artystycznych oraz uświadamia, jak wielkie znaczenie pełniła w życiu włoskich elit muzyka, w jak wielu kontekstach występowała, także w życiu codziennym. Ten kierunek badań, uwzględniający perspektywę odbiorców i użytkowników dzieł sztuki, a nie jedynie ich twórców, może stanowić z pewnością inspirację dla badaczy szeroko rozumianej kultury i ikonografii muzycznej, choć oczywiście prowadzenie analiz szczegółowych jest wciąż bardzo potrzebne, bo właśnie dzięki nim możliwe było opracowywanie tego rodzaju syntezy, będącej nie tylko podsumowaniem i rozwinięciem pewnych wątków, ale przede wszystkim propozycją innego niż tradycyjne spojrzenia na znane już dobrze tematy.

Dominika Grabiec

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

MAREK NAHAJOWSKI, OD PRINTZA DO FORKELA. WIZJE DZIEJÓW MUZYKI EUROPEJSKIEJ W HISTORIOGRAFII XVIII WIEKU

Łódź: Akademia Muzyczna im Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, 2019, ss. 439.

ISBN 978-83-60929-66-7

Pierwsze publikacje z zakresu historii historiografii muzycznej pojawiły się w latach trzydziestych XX w., a opublikowana po raz pierwszy w roku 1939 książka pt. *Philosophies of Music History* Warrena D. Allena stała się fundamentalną rozprawą poświęconą temu zagadnieniu¹. Wzmożone zainteresowanie historią

muzycznego dziejopisarstwa datuje się od lat siedemdziesiątych XX wieku. Wśród

Gerbert, Burney und Hawkins, Leipzig 1932, Baden–Baden 21974; Heinrich Edelhoff, *Johann Nicolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Göttingen 1935; Helmuth Osthoff, „Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland”, *Acta Musicologica* 5 (1933) nr 3, s. 97–107; Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600–1960*, New York 1939, 21962.

1 Por. m.in.: Elisabeth Hegar, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei*