

Sabine Meine: *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*. Turnhout 2013 Brepols Publishers (= Collection „Épîtôme musical”) ss. 430. ISBN 978-2-503-54880-7

Znaczenie włoskiej frottoli, cieszącej się w pierwszych dekadach XVI stulecia niebywałą wprost popularnością, nie zawsze bywa przez historiografię należycie doceniane. Ta w istocie mało skomplikowana, programowo bezpretensjonalna, lekka i rekreacyjna *lirica cortegiana* stoi ciągle w cieniu późniejszego madrygału, w swej warstwie poetyckiej i muzycznej bardziej wyrafinowanego i znacznie szerzej rozpowszechnionego. Choć dysponujemy dziś – dzięki pionier-

skim pracom Waltera Rubsamena i Nino Pirrotty o literackim podłożu frottoli czy studiom źródłowym Knuda Jeppesena, Claudia Gallico, Francesca Luisiego, Williama Prizera i innych badaczy – obszernym, intrygującym i zróżnicowanym materiałem badawczym, brakowało dotąd pozycji, która by w równym stopniu uwzględniała przekazy źródłowe, jak i kluczowe dla fenomenu frottoli aspekty literacko-muzyczne, kulturowe i społeczne. Lukę tę wypełnia obecnie

obszerna, licząca ponad czterysta stron dużego formatu i wydana w ramach cenionej belgijskiej serii *Épître musicale* książka Sabiny Meine, badaczki związanej z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu w Detmold/Paderborn, a przez kilka ostatnich lat kierującej Niemieckim Centrum Studiów w Wenecji (Il Centro Tedesco di Studi Veneziani). Ta ambitna, szeroko zakrojona monografia, oparta na rozprawie habilitacyjnej autorki z 2007 r., zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na sam przedmiot badań, lecz także na jego ukazanie w nowatorski i wszechstronny sposób. Meine postawiła sobie nader ambitny cel, czyniąc przedmiotem refleksji nie tylko cechy gatunkowe samej frottoli, ale wszystkie jej możliwe aspekty i konteksty, z uwzględnieniem zmian, jakie zaszły w życiu intelektualnym i społecznym renesansowej Italii. Jest oczywiste, że realizacja tego zadania wymagała sięgnięcia po koncepcje i metody wypracowane na gruncie badań kulturowych, coraz częściej i śmieiej wkraczających do współczesnej muzykologii.

Na książkę składają się trzy rozdziały, obramowane obszernym, ponad trzydziestostronicowym wprowadzeniem (s. 13–46) i zakończeniem. Uzupełniają je precyzyjne wykazy wykorzystanych źródeł rękopiśmiennych i drukowanych, szesnastowiecznych traktatów, współczesnych edycji frottoli, literatury przedmiotu oraz materiałów audio i video. Swoją wywód rozpoczyna Meine od teoretycznego wstępu, w którym interesująco zarysowuje najważniejsze problemy i ścieżki interpretacyjne. Zgodnie z przyjętą w pracy tezą, frottola traktowana jest jako szczególna forma dyskursywności, wchodząca w rozmaite związki z innymi otaczającymi ją dyskursami, które na nią oddziałują i ją w znacznym stopniu definiują. Jak wiadomo, od końca lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku pojęcie dyskursywności urosło za sprawą Michela Foucaulta do rangi kluczowej strategii badawczej, kierującej analizę na kontekstowe, pozajęzykowe treści tekstu, na jego genezę, rozpowszechnianie i odbiór, a zatem na wszystkie te specyficzne systemy myślowe, które wpływają na jego historyczne znaczenie. Zdaniem Foucaulta, zamiast zajmować się wyłącznie tekstem i jego wewnętrznymi cechami, należy go badać jako arenę różnych praktyk dyskursywnych. Teoria ta, jak również poglądy

innych, nawiązujących do niej badaczy (Clifford Geertz, Roger Chartier, Philipp Sarasin), stały się dla autorki zasadniczym punktem wyjścia do prezentacji własnego, niejako holistycznego ujęcia fenomenu frottoli. I choć nie jest to pierwszy w niemieckiej muzykologii przykład zastosowania koncepcji dyskursywności¹, to z pewnością stanowi pierwszą próbę jej wykorzystania w badaniach nad muzyką renesansu.

Rozważania swe rozpoczyna Meine w miejscu, w którym frottola powstała – na mantuańskim dworze Izabelli d'Este Gonzagi („Vor Ort am Hof: Inszenierungsstrategien für die Frottola”, s. 47–136). Jak słusznie podkreśla, frottola była nie tylko niezastąpionym środkiem służącym rekreacji dworskich elit, lecz stanowiła ważne medium dla dworsko-humanistycznego dyskursu, jaki około 1500 r. ukształtował się pod wpływem wcześniejszej, oralnej praktyki poetyckiej. Nieprzypadkowo szczyt jej popularności zbiegł się z rozwojem debaty nad przywróceniem i usankcjonowaniem *lingua volgare* jako języka literackiego, co szło w parze z szybkim upowszechnieniem się druku muzycznego. Wszystkie te procesy uznaje autorka za kluczowe dla zrozumienia ogromnej, choć krótkotrwałej mody na frottolę, pozwalają bowiem zrozumieć zadziwiającą chęć eksperymentowania z nowymi formami wersyfikacyjnymi oraz prawdziwą eksplozję, w relatywnie krótkim czasie, ruchu wydawniczego związanego z tym gatunkiem.

Frottola jako gatunek literacko-muzyczny o proveniencji dworskiej była nierozdzielnie związana z dworskimi strategiami inscenizacji, stanowiąc ważny symbol prestiżu. Autorka opisuje więc najpierw życie muzyczne na dworze w Mantui, status działających tam muzyków i funkcjonowanie struktur dworskich, a następnie rozpatruje „literaryzując” gatunku i jego znaczenie dla niezwykle żywo wówczas dyskutowanej „kwestii językowej” (*questione della lingua*).

¹ Zob. np.: Nicole Schwindt-Gross: *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*. Laaber 1989; Andreas Eichhorn: „Diskursivität und Intuition als polare Formen musikalischen Denkens”. *Archiv für Musikwissenschaft* 49 (1992) nr 4 s. 282–300.

Szczególnie mocno uwypukla tu rolę kobiecego patronatu, trafnie charakteryzując działalność muzyczną Isabelli d'Este Gonzagi, w dużym stopniu motywowaną współzawodnictwem z innymi północnowłoskimi patronkami (Lucrezia Borgia w Ferrarze, Elisabetta Gonzaga da Montefeltro w Urbino, Beatrice d'Este w Mediolanie). Jak stwierdza Meine, Isabella odegrała kluczową rolę w procesie genderyzacji gatunku, a promując naśladowanie wystylizowanego przez Petrarke wizerunku Laury, wykorzystwała frottole jako instrument służący społecznej dystynkcji. Sporo uwagi poświęca też autorka karierze legendarnego poety-muzyka Serafina Ciminelii dell'Aquila, życiu muzycznemu na dworze w Neapolu, stosunkowi frottolistów do kultury ludowej, wreszcie – zdumiewającej popularności gatunku w kręgach rzymskich kardynałów oraz działalności muzycznej obracających się w ich środowisku kurtyzan (Imperia, Laura d'Valenti, Fiammetta).

Drugi rozdział książki („Humanismus und Hofgesellschaft – *Musica di Corte* im Umfeld neuer Gelehrsamkeit”, s. 137–178) poświęcony jest rozwojowi ruchu humanistycznego, petrarkizmowi oraz dworskiemu dyskursowi o miłości. Sabine Meine koncentruje się tu na ówczesnych debatach literackich i filozoficznych, w ramach których podejmowano centralne problemy zachowań dworskich. Jej zdaniem moda na frottole wynikała zarówno z zachodzących w tym czasie zmian społecznych, jak i krystalizacji nowych prądów literackich oraz debat na temat koncepcji miłości, które szybko przenikały do włoskiego piśmiennictwa teoretycznego. Jak mocno podkreśla, od czasu przełożenia na język łaciński Platońskiego *Symposionu* przez Marsilia Ficina i wydania go w l. 1482–84 wraz z jego komentarzem, traktat ten stał się zasadniczym punktem odniesienia dla szesnastowiecznej debaty o naturze miłości. Autorka referuje treść najważniejszych tekstów z tego zakresu, począwszy od *Gli Asolani* Pietra Bembo (1502) oraz *Il cortegiano* Baldassare Castiglione'a (1528), poprzez *Delle bellezze delle donne* Agnolo Firenzuoli (1541), aż po *Libro delle belle donne* Federico Luiginiego (1554) i *Trattamenti* Scipione Bargagliego (1560). Rozpatrując możliwe oddziaływanie tych pism

na dworską społeczność, wyraża przekonanie, że generowały ogromne zapotrzebowanie na frottole, która dzięki swej lekkiej, programowo bezpretensjonalnej i często kokieteryjnej tematyce stanowiła idealne medium dla prowadzenia tego rodzaju debat. Wiele uwagi poświęca tu zwłaszcza *Gli Asolani* – traktatowi, który był swoistą odpowiedzią na coraz większy rozdzźwięk pomiędzy tradycją humanistyczną, a szybko zmieniającym się stylem dworskiego życia. Szczególna rola tego tekstu wynikała z faktu, że jak w soczewce skupiały się w nim ówczesne dyskusje o różnorakich, choć blisko powiązanych ze sobą problemach: petrarkizmie, istocie miłości oraz *questione della lingua*. Zdaniem Meine, dociekania Pietra Bembo na temat wersyfikacji i muzyczności włoskiej poezji stanowiły zapowiedź przyszłych innowacji muzyczno-literackich, jakie dały o sobie znać w późnym okresie rozwoju frottole. To odwołanie się w kontekście muzycznym do *Gli Asolani* trzeba uznać za ważny wkład w dotychczasowe badania, gdyż przedmiotem zainteresowania historyków muzyki był dotąd jedynie późniejszy i znacznie lepiej znany traktat Bembo – *Prose della volgar lingua* (1525).

Ten ostatni, a także równie dotąd rzadko uwzględniany tekst Vincenza Calmety *Della volgar poesia* (1508), stanowią osobny przedmiot zainteresowania autorki. Omawia tu ona stworzoną przez Calmetę klasyfikację włoskich form wersyfikacyjnych oraz sformułowaną przez Bemba systematykę brzmieniowych jakości głosek, by w podsumowaniu skonstatować, że toczone wówczas debaty o *lingua volgare* w wielkim stopniu przyczyniły się do uwrażliwienia frottolistów na stosunek muzyki do słowa. W swych interpretacjach zdaje się tu jednak Meine posuwać zbyt daleko, zarówno jeśli chodzi o „kwestię językową”, jak i dworski dyskurs o miłości. O ile bowiem pisma Castiglione'a, Bembo czy Calmety dobrze ilustrują kształt debaty o języku włoskim i mogły faktycznie stymulować rozwój frottole, to trudno zgodzić się z opinią, iż zawarte w *Prose della volgar lingua* lingwistyczne analizy Bembo w zasadniczy sposób wpłynęły na zmianę stylu opracowań muzycznych. Decydujący krok w kierunku stworzenia formy adekwatnie odwzorowującej złożone, nieregularne formy wersyfikacyjne

oraz brzmieniowe jakości głosek został zrobiony dopiero przez Adriana Willaerta i innych, współczesnych mu madrygalistów. Warto też zauważyć, że przekład włoski Platońskiego *Symposionu* ukazał się w 1544 r. i to raczej z tą właśnie datą należy wiązać początek jego znajomości w kręgach dworskich, przekraczającej wąskie dotąd, elitarne ramy humanistycznego dyskursu. Ponadto, analizowane przez autorkę traktaty Firenzuoli, Luiginiego i Bargagliego ogłoszono drukiem dopiero wiele lat po okresie popularności frottoli, nie mogły więc na jej rozwój mieć żadnego wpływu.

Trzeci, najobszerniejszy rozdział książki („*Libri di Frottole* – Spielfelder zwischen Tradition und Innovation”, s. 179–370) poświęcony jest samemu repertuarowi frottol. Jak wiadomo, jego znajomość zawdzięczamy głównie drukowanemu w l. 1504–14 w oficynie Ottaviana Petrucciego *Libri di Frottole*, które zawierają ponad 650 utworów autorstwa blisko czterdziestu kompozytorów. Jak pisze Meine, projekt Petrucciego, choć kluczowy dla krystalizacji gatunku, jest na pierwszy rzut oka mało zrozumiały. Wenecki drukarz debiutował bowiem zaledwie trzy lata wcześniej, i to repertuarem zupełnie innego rodzaju, wydając najpierw francuskojęzyczne chansons, a zaraz potem motety i msze franko-flamandzkich mistrzów. Autorka rozważa intencje i motywacje Petrucciego oraz późniejszych, wzorujących się na nim drukarzy, a także analizuje profil repertuarowy najważniejszych źródeł rękopiśmiennych. Jej zdaniem, radykalna zmiana polityki edytorskiej Petrucciego wynikała z chęci pozyskania przezeń nowych kręgów odbiorców, w tym głównie warstwy kupieckiej, co w konsekwencji przyczyniło się do znacznej demokratyzacji praktyki muzycznej. Podobnie jak wcześniej edycje chansons stanowiły dla dworskich elit obiekt prestiżu, tak funkcję tę mogły obecnie pełnić *Libri di Frottole*. Zwrócenie się Petrucciego ku frottoli było zarazem symptomem coraz bardziej wzrastającego w tym czasie zainteresowania poezją rodzimą, co kilka lat wcześniej znalazło już wyraz w edycjach włoskojęzycznych poematów Tebaldea, Serafina dell’Aquila, Boiarda i Cornazana. Aby zatem w pełni zrozumieć sens edycji Petrucciego, należy – zdaniem au-

torki – uwzględnić w znacznie większym stopniu ich kulturowy kontekst, a w szczególności ruch humanistyczny, jako że twórczość wernakularna wyrastała z ciągle żywo w kręgach humanistów kultywowanej poezji oralnej. Ważne w tym kontekście miejsce zajmuje ostatnia, jedenasta księga frottol z 1514 roku. Zawiera bowiem nie tylko nowe i skomplikowane formy poetyckie, które zyskały na znaczeniu wraz z nastaniem petrarkizmu, ale przynosi też istotne zmiany w stylu ich opracowań, których autorami są nadto nowi, niemal zupełnie nieznanymi twórcy. Jak zauważa Meine, skomplikowane, asymetryczne formy wersyfikacyjne canzony czy madrygały wymagały zupełnie innego podejścia niż stosunkowo proste barzeletty, ody czy sonety. Ostatnia księga wyznacza zatem w dziejach frottoli nowe horyzonty, zwiastując zarazem kryzys: potwierdza dokonującą się w tym czasie zmianę gustu poetycko-muzycznego i zapowiada powstanie nowego gatunku – madrygału. Ten fragment rozważań autorki trzeba uznać za uproszczony i co najmniej dyskusyjny, gdyż w kontekście genezy madrygału zbyt słabo uwypuklono znaczenie ośrodka rzymskiego i florenckiego, a zwłaszcza niezwykle tam popularnych *canti camascialeschi*. Dalsza część omawianego rozdziału przynosi analizę kilkunastu, z różnych względów godnych uwagi frottol, w tym omówienie muzycznej realizacji najważniejszych form poetyckich, leżących u podłoża opracowywanych przez frottolistów poematów. Te wnikliwe i atrakcyjne poznawczo analizy, wzbogacone licznymi przykładami nutowymi oraz tłumaczeniami oryginalnych tekstów na język niemiecki, celnie wskazują na sposób odwzorowania przez kompozytorów tekstu słownego, toteż powinny zmienić wciąż mocno w piśmiennictwie utrwalony wizerunek frottoli, jako gatunku komponowanego w sposób pośpieszny i stereotypowy, bez szczególnej dbałości o kształtowanie związków słowno-muzycznych.

Innym, nader frapującym wątkiem rozważań Sabine Meine jest problematyka ówczesnych technik kompozytorskich, co wobec ogromu zachowanego repertuaru frottoli wydaje się kwestią szczególnie ważną. Około 1500 r. doszło w Italii nie tylko do poszerzenia kręgu rodzimych kompozytorów, ale i znacznego zbliżenia teorii

do praktyki. Toteż ówczesne piśmiennictwo teoretyczno-muzyczne daje nam odpowiedź, przynajmniej częściową, na pytanie, jakiego rodzaju techniki umożliwiły tak szybką i obfitą produkcję. Jak stwierdza autorka, w okresie największej popularności frottoli niepomiernie wzrosło znaczenie łatwych, stereotypowych procedur kompozytorskich, które na jakiś czas wyparły czasochłonne techniki oparte na tradycyjnych regułach kontrapunktu. Tę pragmatycznie zorientowaną polifonię sankcjonował ówczesny dyskurs humanistyczny, z naczelnym postulatem wskrzeszenia antycznego ideału poety-muzyka. W opinii Meine prosta wielogłosowość mogła funkcjonować w pewnych warunkach bez konieczności pisemnego utrwalania, a stworzenie trzy- bądź czterogłosowej kompozycji stawało się łatwiejsze dzięki użyciu stereotypowych formuł opartych na łańcuchach równoległych tercji i sekst. Istotną ich cechą była wywiedziona z praktyki niepisanej koncepcja „związków interwałowych”, która zresztą znalazła zastosowanie nie tylko w gatunkach wernakularnych, lecz także w większych formach, jak motet czy msza. Nie jest zapewne dziełem przypadku, że jako pierwszy te pragmatycznie zorientowane koncepty opisał teoretyk włoski – ciągle tajemniczy Guilielmus Monachus (1489–90), a później przywoływali je Franchinus Gaffurius, Pietro Aaron i Gioseffo Zarlino. Według Meine, *De preceptis artis musicae* Monachusa należy uznać za symptom dokonujących się około 1500 r. zmian, które szybko przenikały do warsztatu kompozytorskiego północnowłoskich frottolistów, będących w tym samym stopniu kompozytorami, co improwizatorami.

Równie interesujące rozważania snuje autorka w związku z dyskursywnością tekstów frottol: ich specyficzną dialogicznością, wykorzystaniem środków humorystycznych i gier językowych, bogatą metaforą i rozbudowaną symboliką, następnie przejętym z poezji trubadurów, lecz ironicznie traktowanym toposem *parlar clus*, wreszcie potocznymi wyrażeniami i stylizacją popularnych pieśni. W tym kontekście niezwykle ważnym źródłem jest odkryta przez Williama Prizera antologia tekstów poetyckich z l. 1505–08 (rękopis *Antinori 158*), która nie tylko dokumentuje popularność frottol w kręgach

rzymskich kardynałów – i to na długo zanim zaczęły się tu ukazywać drukiem – ale jest w ogóle najwcześniejszym świadectwem pielęgnowania muzyki przez rzymskie kurtyzany.

W ostatniej partii książki Sabine Meine powraca do projektu Petrucciego i stawia pytanie o jego kulturowe konsekwencje. W jej opinii charakterystyczne zmiany społeczne, jakie przyniosło nowe medium, nigdzie nie są tak dobrze widoczne, jak w biografii samego Tromboncina. Po trwającej równo ćwierć wieku służbie na dworach w Mantui i Ferrarze wybrał on zawód „wolnego” artysty i przeniósł się do Wenecji, gdzie utrzymywał się z lekcji udzielanych *gentil donne*. Dzięki drukowanym edycjom jego muzyka stała się powszechnie dostępna, tracąc swój walor ekskluzywności i szeroko oddziałując na duże środowiska miejskie, jak Wenecja czy Rzym. W tym kontekście Meine przywołuje znany frontysepis rzymskiego druku Andrei Antica z 1517 r. z transkrypcjami frottol na instrument klawiszowy, opatrzony wizerunkiem małpy. Ponieważ siedem lat wcześniej Antico przejął niemal połowę wartości swojej edycji od Petrucciego, ów frontysepis stanowi, jak trafnie zauważa autorka, wyraz konkurencji i napiętych stosunków między obu drukarzami, z drugiej zaś strony symbol zachodzących zmian w tradycyjnym profilu gatunku i zakorzenienia się w nowym środowisku – kurii rzymskiej – praktyki wykonywania frottol na instrumentach klawiszowych. Z kolei niegasnącą popularność śpiewu z towarzyszeniem lutni egzemplifikuje autorka odkrytym przez Ivano Cavalliniego zbiorem rękopisów i druków z l. 1509–59, należącym niegdyś do Irene da Spilimbergo – jednej z owych *donne a liuto et a libro*, jak je określił Pietro Aaron. Doceniając znaczenie tej rzadkiej kolekcji, Meine zwraca uwagę na wyjątkowe walory intelektualne młodej posesorki, zamieszkałej wprawdzie w niewielkiej miejscowości, lecz gruntownie wykształconej i obracającej się w kręgach weneckich elit. Owa kolekcja dowodzi, że frottolę wykonywano jako subtelną formę samoinscenizacji, także z dala od głównych centrów władzy i drukarstwa, i to w okresie, gdy popularność gatunku już dawno wygasła. Jest ona zarazem cennym świadectwem renesansowego kolekcjonerstwa i jednoznacznie wskazuje,

ARTYKUŁY RECENZYJNE

że wprowadzenie druku nie ograniczyło produkcji rękopiśmiennej, lecz nawet ją stymulowało.

Reasumując, monografia Sabine Meine stanowi nader cenny wkład do dotychczasowej wiedzy o kulturze muzycznej włoskiego renesansu. Choć nie prezentuje nowych odkryć źródłowych, zawiera dobrze przemyślaną, spójną i kompleksową analizę fenomenu frottoli, z wykorzystaniem wszystkich znanych dziś źródeł muzycznych i literackich oraz niemal całej rozległej literatury przedmiotu. Jest nie tylko najobszerniejszą i najbardziej wszechstronną dotąd książką na temat frottoli, ale rozprawą mocno osadzoną w nurcie współczesnych studiów kulturowych. Choć jej lektura nie zawsze jest łatwa i niejeden czytelnik zapewne zada sobie pytanie, czy komplikacja narracji i języka była rzeczywiście niezbędna dla właściwego ukazania podjętej tematyki, nie

zmienia to faktu, że jest to praca ważna i ze wszelkich miar potrzebna. Jest ona zarazem świadectwem wzrostu popularności nowego modelu pisarstwa historycznomuzycznego i w tym sensie symptomem zachodzących od dłuższego czasu, nie tylko zresztą w muzykologii niemieckiej, procesów, w tym także instytucjonalnych. Można mieć zatem nadzieję, że pobudzi ona refleksję nad tym historycznie ważnym, a ciągle zaniedbywanym gatunkiem włoskiej muzyki, a także ożywi dyskusję na temat swoistości renesansowej kultury i sposobów jej oglądu.

Ryszard Wieczorek
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu